

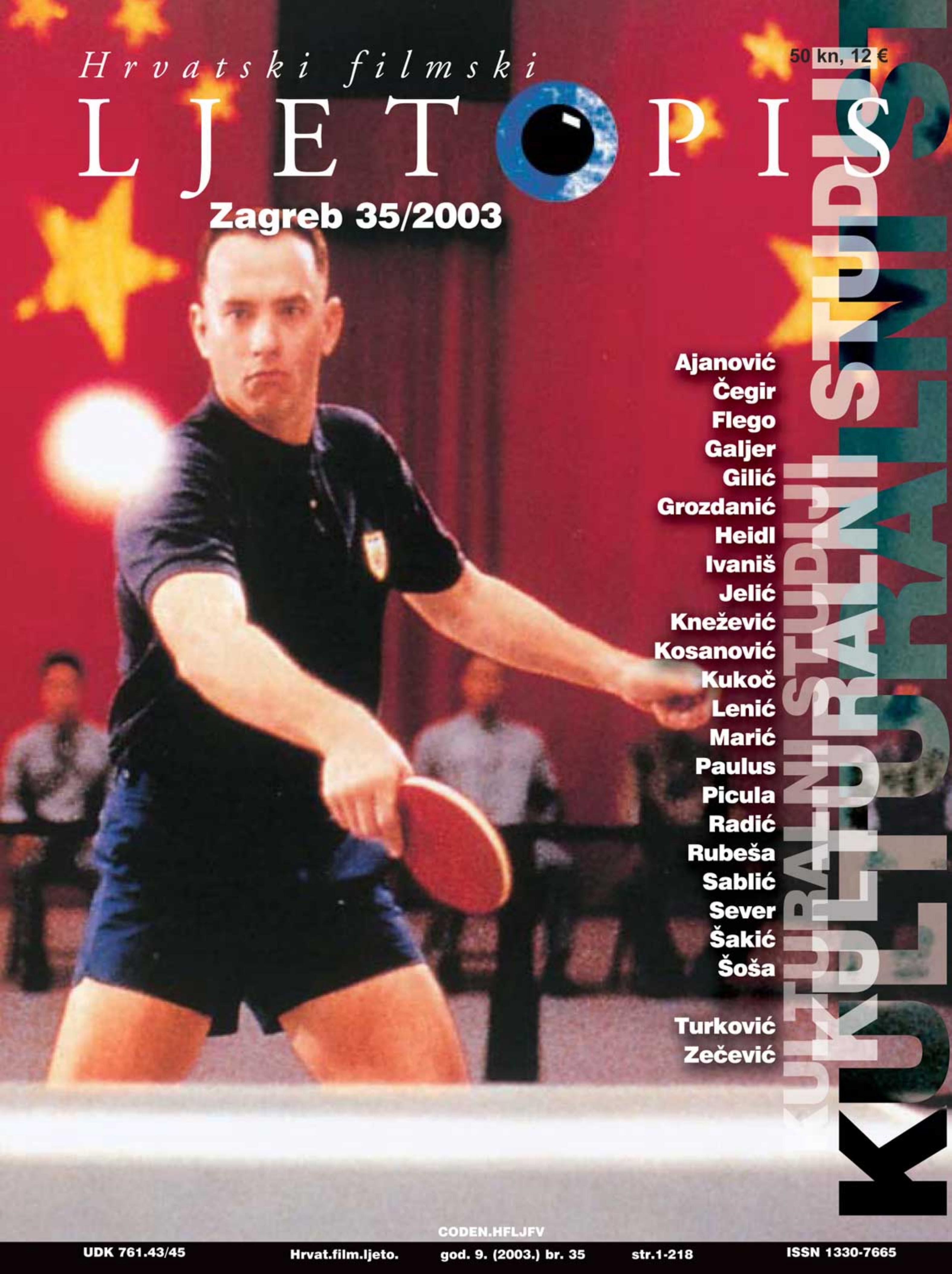
Hrvatski filmski

50 kn, 12 €

LJETOPIŠ

Zagreb 35/2003

Ajanović
Čegir
Flego
Galjer
Gilić
Grozdanić
Heidl
Ivaniš
Jelić
Knežević
Kosanović
Kukoč
Lenić
Marić
Paulus
Picula
Radic
Rubeša
Sablić
Sever
Šakić
Šoša
Turković
Zečević



CODEN.HFLJFV

UDK 761.43/45

Hrvat.film.ljeto.

god. 9. (2003.) br. 35

str.1-218

ISSN 1330-7665

Sadržaj / Contents

KULTURALNI STUDIJI I FILM

- Borislav Knežević: HRVATSKA FILMSKA ŠUTNJA: BLAGAJNICA DALIBORA MATANIĆA I TRGOVCI KEVINA SMITHA 3
 Tomislav Šakić: REPREZENTACIJA VIJETNAMSKOGA SUBJEKTA U HOLIVUDSKOM FILMU 14
 Nikica Gilić: FILMOLOŠKI FORMALIZAM I VELIKE TEORIJE (prilog polemici o kulturnim studijima) 32

LJETOPISOV LJETOPIS

- Marcella Jelić: KRONIKA 40
 BIBLIOGRAFIJA 49
 HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKE STRANICE 53
 LEKSIKON PREMINULIH (Budiščak, Petek) 54

FESTIVALI

- Damir Radić: NACIONALNI PROGRAM U PULI — SOLIDNOST PROŠJEKA 55
 Dragan Rubeša: UNA STORIA POLESANA — MEĐUNARODNI PROGRAM PULE 2003 68
 FILMOGRAFIJA I NAGRADA PULSKOGA FESTIVALA 74
 Elvis Lenić: JUBILARNO FESTIVALSKO IZDANJE — MOTOVUN 2003 77
 FILMOGRAFIJA I NAGRADA MOTOVUNSKOGA FESTIVALA 81
 Maja Flego: KINO U GOMBAONICI — REVIJA HRVATSKOGA FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA DJECE I MLADEŽI 83
 FILMOGRAFIJA I NAGRADA REVIE 90

REPERTOAR

- Gostujuća urednica Katarina Marić
 KINOREPERTOAR 97
 VIDEOPREMIJERE 120

U POVODU KNJIGA

- Jasna Galjer: PREZENTACIJA EKSCESNOGA OPUSA (*Tomislav Gotovac*) 145
 Slaven Zečević: VRSNA URBANA PROZA (Z. Tadić: 100 godina filma i nogometra) 150

TUMAČENJA

- Zoran Tadić: FILM I TELEVIZIJA — SELEKTORSKE DVOJBE 153
 Damir Radić: BIOGRAFSKI MODERNIZAM: MALCOLM X SPIKEA LEEJA 156
 Elvis Lenić: NEKE SASTAVNICE FILMA VELIKI LEBOWSKI 161

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

- Dejan Kosanović: KOPAČ BLAGA OD BLAGAJA ILI ISKOPAVAMO IZ ZABORAVA JEDAN STARI FILM 164
 Hrvoje Turković: OPISNOST NARACIJE — TEMELJNA OPISNA NAČELA 168
 Irena Paulus: TKO SPASI JEDAN ŽIVOT SPASIO JE CIJELI SVIJET — SCHINDLEROVA LIŠTA 178
 Midhat Ajanović Ajan: VIKING EGGEGLING ILI ANIMACIJA KAO UNIVERZALNI JEZIK 187

SAŽECI 193

O SURADNICIMA I UREDNICIMA 214

CULTURAL STUDIES AND CINEMA

- Borislav Knežević: CROATIAN FILM SILENCE: DALIBOR MATANIĆ'S CASHIER AND KEVIN SMITH'S CLERKS 3
 Tomislav Šakić: THE REPRESENTATION OF VIETNAM SUBJECT IN HOLLYWOOD FILMS 14
 Nikica Gilić: FILMOLOGICAL FORMALISM AND GRAND THEORIES (a contribution to the discussion of cultural studies) 32

CHRONICLE'S CHRONICLE

- Marcella Jelić: CHRONICLE 40
 BIBLIOGRAPHY 49
 CROATIAN FILM WEB SITES 53
 LEXICON OF THE DECEASED (Mladen Budiščak, Vladimir Petek) 54

FESTIVALS

- Damir Radić: NATIONAL PROGRAM IN PULA — RELIABILITY OF THE AVERAGE 55
 Dragan Rubeša: UNA STORIA POLESANA — THE INTERNATIONAL PROGRAM OF PULA 2003. 68
 FILMOGRAPHY AND AWARDS OF PULA FILM FESTIVAL 74
 Elvis Lenić: FESTIVAL JUBILEE — MOTOVUN 2003. 77
 FILMOGRAPHY AND AWARDS OF MOTOVUN 2003 81
 Maja Flego: CINEMA IN THE PLAYGROUND — CROATIAN CHILDREN AND YOUTH FILM AND VIDEO FESTIVAL 83
 FILMOGRAPHY AND AWARDS 90

REPERTOIRE

- Guest editor: Katarina Marić
 MOVIE THEATRES 97
 VIDEO AND DVD 120

DISCUSSING BOOKS

- Jasna Galjer: PRESENTATION OF THE EXCESS OPUS (*Tomislav Gotovac*) 145
 Slaven Zečević: EXCELLENT URBAN PROSE (Zoran Tadić: 100 Years of Cinema and Football) 150

INTERPRETATIONS

- Zoran Tadić: FILM AND TELEVISION — SELECTOR'S DOUBTS 153
 Damir Radić: BIOGRAPHICAL MODERNISM: SPIKE LEE'S MALCOLM X 156
 Elvis Lenić: SOME FEATURES OF THE FILM GREAT LEBOWSKI 161

STUDIES AND RESEARCH

- Dejan Kosanović: BLAGAJE TREASURE DIGGER OR DUSTING OFF AN OLD MOVIE 164
 Hrvoje Turković: DESCRIPTIVITY OF NARRATION — BASIC DESCRIPTIVE PRINCIPLES 168
 Irena Paulus: HE WHO SAVED ONE LIFE SAVED THE WHOLE WORLD — SCHINDLER'S LIST 178
 Midhat Ajanović Ajan: VIKING EGGEGLING OR ANIMATION AS UNIVERSAL LANGUAGE 187

ABSTRACTS 193

ON CONTRIBUTORS AND EDITORS 214

Hrvatski filmski
LJETOPIS 35/2003.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 9. (2003), br. 35
Zagreb, listopad 2003.

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 9 (2003), No 35
Zagreb, October 2003
Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Nakladnik:
Hrvatski filmski savez

Publisher:
Croatian Film Clubs' Association

Utemeljitelji:
Hrvatsko društvo filmskih kritičara,
Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka,
Filmoteka 16

Founders:
Croatian Society of Film Critics,
Croatian State Archive — Croatian Cinematheque,
Filmoteka 16

Za nakladnika:
Vera Robić-Škarica

Publishing Manager:
Vera Robić-Škarica

Uredništvo:

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

Editorial Board:
Nikica Gilić (executive editor), Bruno Kragić, Diana Nenadić, Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (chief editor), Katarina Marić (guest editor)

Likovni urednik:
Luka Gusić

Design:
Luka Gusić

Lektorica:
Saša Vagner-Perić

Language advisor:
Saša Vagner-Perić

Prijevodi na engleski:
Mirela Škarica

English translations:
Mirela Škarica

Priprema:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Prepress:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisk:
Tiskara CB Print, Samobor

Printed by:
Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka.

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies

Price of each copy: 12 €

Price of each copy: 12 €

Subscription abroad: 60 US Dollars, 60 €

Account Number:
S.W.I.F.T. ZABA HR 2X 2500-3234240

Godišnja pretplata: 150.00 kn
Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 €

Editor's Address:
Hrvatski filmski ljetopis / Croatian Cinema Chronicle
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association

10000 Zagreb, Dalmatinska 12
tel: 385 01/48 48 771, 385 01/48 48 764
fax: 385 01/48 48 764

10000 Zagreb, Croatia
tel: 385 1/48 48 771
fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vera@hfs.hr
hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr
diana@hfs.hr
nikica@hfs.hr

E-mail: vera@hfs.hr
hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr
diana@hfs.hr
nikica@hfs.hr

Web stranica: www.hfs.hr

Web site: www.hfs.hr

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

Hrvatski filmski ljetopis (The Croatian Cinema Chronicle) is indexed in the 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

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

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

Cover photo: *Forrest Gump* (R. Zemeckis, 1994)

Na naslovnoj stranici: *Forrest Gump* (R. Zemeckis, 1994)

Borislav Knežević

Hrvatska filmska šutnja: *Blagajnica* Dalibora Matanića i *Trgovci Kevina Smitha**

Jedan od likova u Matanićevom filmu *Blagajnica hoće ići na more*, mlada zaposlenica u trgovini, u cijelom filmu ne govori ni riječi. Glavni lik filma, blagajnica Barica, nezamjetno je rječitija. To obilje šutnje u filmu čini mi se osobito plastičnim znakom, koji zahtijeva interpretaciju i u kontekstu ovog filma i u kontekstu hrvatske kinematografije uopće. Na sasvim očitoj razini u filmu ta je šutnja ovih dviju pripadnica radničke klase u tranzicijskoj Hrvatskoj ispisana kao dijagnoza ošamućenosti s kojom su građani Hrvatske prošli kroz tranziciju u njenih prvih deset godina. No na razini govora samog filma ta je šutnja znak dubljih problema hrvatskog filma u cijelini, a osobito njegove nemoći da nam nešto doista i kaže.

U hrvatskom publicizmu već dugo postoji sintagma »hrvatska šutnja«, kojom se uglavnom misli na razdoblje od 1971. do 1989. godine u kojem su se hrvatski političari, intelektualci, i druge javne osobe, zastrašeni represijom koja je uslijedila nakon Hrvatskog proljeća, ustručavali od iznošenja svojih stavova u javnosti. Film Dalibora Matanića bavi se jednim drugim segmentom hrvatske povijesti; njegova je tema šutnja tzv. običnih ljudi u tranzicijskom, postkomunističkom i postjugoslavenskom društvu. No, Matanićev film indirektno razotkriva, a i sam se ne sasvim uspješno pokušava nositi s jednim drugim oblikom hrvatske šutnje — s nijemošću hrvatske tranzicijske popularne kulture, koja ne uspijeva uspostaviti komunikaciju niti sa sobom niti sa svijetom. Nepotrebno je podsjećati na činjenicu da hrvatski film u tranzicijskom razdoblju nije uspio impresionirati bilo domaću publiku bilo festivalske žirije diljem svijeta, da internacionalnu publiku i ne spominjemo. Premda neizmјerno prisutnija u svakodnevnom životu građana od filma, i televizija je u tom razdoblju žalosno zakazala kao proizvođač popularne kulture.

Okolnosti u kojima je Hrvatska stupila u neovisnost, parlamentarnu demokraciju, kapitalističku ekonomiju i tranziciju, bile su neporecivo teške: dugogodišnja ekonomska kriza uzrokovanja slabim dosezima socijalističkog tipa modernizacije, teret rata i svih zala koje je rat donio, nedostatak demokratskih tradicija i navika, nejako civilno društvo, slaba obrazovna struktura—sve to u trenucima kada su se u svijetu razmahali procesi globalizacije s kojima se tek valjalo uhvatiti u koštač. Zbog političke i javne šutnje u posljednja dva desetljeća komunizma, Hrvatska je za razliku od svoje mno-

go govorljivije susjede Slovenije ušla u tranziciju nepripremljena za razmišljanje o vlastitoj budućnosti, te se bez prethodnih rasprava u najširoj javnosti o tome kako i s kakvom vizijom urediti zemlju prepustila karizmatskom shvaćanju politike i društva. Hrvatska je tako u tranziciju ušla bez mnogo promišljanja i razgovora o tome kako pristupiti zamjeni neuspješnog modela socijalističke modernizacije nekim drugim modelom modernizacije u kontekstu sve intenzivnijih globalizacijskih procesa. Ta nepripremljenost velikim dijelom objašnjava—bez obzira na činjenicu ratnih problema-stihiske procese koji u razdoblju tranzicije obilježavaju sve društvene reforme, privatizaciju, i općenito, prelazak u parlamentarnu demokraciju i kapitalističku ekonomiju. Tranzicija ne samo da nije riješila probleme naslijedene iz razdoblja socijalizma, nego je i kreirala čitav niz novih, povećavajući zaostajanje Hrvatske za društвima Europske Unije, čiju razinu i tempo modernizacije većina onih koji o tome politički govore deklarativno postavlja kao cilj. Civilno društvo u modernom smislu, kao generator socijalnih vrijednosti i stalni korektiv političke sfere, u Hrvatskoj se uspostavlja teško i spor; kapitalistička ekonomija koja se razvila u tranziciji nejaka je, a dobrim dijelom stoji i na nezdravim nogama klijentelizma; a osobito je snažan problem mitski status pojma »države«, kako u ideološkom govoru svakodnevice koji državu zamišlja i ishodištem i rješenjem glavnine društvenih problema, tako i u sasvim stvarnom smislu funkciranja države, odnosno njenog proračuna, kao golumog poslodavca i menadžera i na polju ekonomije i na polju kulture.

U takvom tranzicijskom kontekstu, filmska i televizijska audiovizualna kultura zapravo i nije imala veliku priliku da postane važan segment civilnog društva i hrvatske popularne kulture. U sferi kulture u cijelom razdoblju tranzicije, od 1990. godine do danas forsirana je i subvencionirana visoko-kulturna produkcija, koja je sa državnim aparatom ostala povezana ekonomskim, ideološkim, stranačkim, cehovskim i psihološkim pupčanim vezama. Narančno, značajan dio krize u proizvodnji audiovizualnih pripovijesti ima finansijsku logiku. U svijetu danas postoje u pravilu tri načina financiranja kulture-tržišni, državno-pokroviteljski i privatno-mecenatski, te njihove raznovrsne kombinacije. Tu treba pribrojiti i sve raširenje samofinanciranje filmske proizvodnje, što postaje moguće zbog pristupačnosti digitalne tehnologije (iako valja dodati da je distribucija filma, za kinema-

* Na zahtjev B. Kneževića ovaj tekst u sklopu uredničke obrade nije prošao lekturu.



Blagajnica hoće ići na more: Dora Polić i Nina Violić

tografiju barem podjednako važna kao i produkcija, i dalje stvar tržišta, države, ili privatnog pokroviteljstva, ali u svakom slučaju i dalje skupa stvar). Premda po postojećoj regulativi Ministarstvo kulture ne financira, nego sufinancira filmske projekte, to sufinanciranje je izraženo u tolikoj mjeri da se može govoriti o tome da je u praksi u razdoblju tranzicije i dalje glavni modalitet financiranja kulture državno-pokroviteljski, kao što je bio u socijalizmu (prema Turković, Majcen, 2003:64). To pak znači da su procesi proizvodnje vrijednosti u filmskoj kulturi podložni validaciji ovakve ili onakve, prosvijećene ili neprosvijećene, »stručne« ili »nestručne« državne komisije. Popularna audiovizualna kultura, u razvijenim kapitalističkim društvima u pravilu orientirana na tržišnu validaciju, na malom tržištu poput Hrvatskog nalazi se u sasvim podvojenoj situaciji: između potrebe za državnom subvencijom kao nužnim zlom i potrebe za sasvim drugaćijim sustavom financiranja audiovizualnih pripovijesti koji bi stvorio uvjete za povećanje i kvalitete i kvantitete produkcije.

Iako je zadatak povjesničara kulture da istraže tokove ekonomskog kapitala u kulturi, te je o tome ovdje teško generalizirati, lako je pretpostaviti da korijeni loše ekonomske situacije u popularnoj kulturi sežu duboko u socijalističko razdoblje. Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen navode da je u razdoblju od 1945. do 1990. hrvatska kinematografija bila proizvodno »oskudna [...]» prosječno su se proizvodila četiri filma na godinu« (Turković, Majcen, 2003:58). Isto je tako lako pretpostaviti da je u tranziciji, što zbog tranzicije same, što zbog rata, »državnog« novca za kulturu bilo relativno malo, pa iako se u Hrvatskoj proizvodi u prosjeku koji film više, opći je dojam da je i dalje riječ o proizvodnoj oskudici.

Sasvim je pak izvjesno da je u tranziciji (ionako niska) kupovna moć hrvatskih građana drastično pala, te da je stoga pala i potrošnja kulturnih proizvoda. Kino-dvorane postajale su sve praznije, ondje gdje ih privatizacija i izostanak modernizacije nisu zatvorile. 1999. godine samo je 40 kina u cijeloj Hrvatskoj radilo svaki dan. Prosječni Hrvat odlazio je devedesetih u kino manje od jednom godišnje, odnosno oko pola puta 1999. godine (Turković, Majcen, 2003:107). — usporedbe radi, prosječni Amerikanac ide u kino 5 puta go-

dišnje. U Zagrebu se u ovom trenutku nalazi najveći dio ukupnog broja kino dvorana u Hrvatskoj, i od takve neravnomjerne raspodjele nacionalna kinematografija ne može imati puno koristi. No čak ni u Zagrebu domaći film se ne gleda, pa nekoliko stotina ili koja tisuća gledatelja predstavlja projekcija gledanosti.

U producentskom smislu, HRT se nametnula kao najveći produksijski faktor. Između hrvatskog filma i HRT-a stvorio se bizaran pakt, tako da se dobar dio filmova navodno namijenjenih kino dvoranama zapravo automatski snima za kasnije prikazivanje u obliku TV serije. Na taj način dobijamo i ersatz kino-filmove i ersatz TV serije. Naravno, kapital koji televizija troši na takve filmove mogao se utrošiti na finansiranje pravih televizijskih igralnih serija. Možda ima istine u često ponavljanoj tvrdnji da je takva surogatna simbioza pružila hrvatskom filmu u teškim danima tranzicije šansu za preživljavanje, ali ona je sigurno i najozbiljniji pokazatelj duboke krize sistema produkcije i na filmu i na televiziji. Nije sasvim beznačajno primjetiti i da u tom postojećem producentskom sistemu, koji nalikuje na mnogoglavu birokratsku hidru na monopolističkom državnom tijelu, tržište gotovo da i nema mjesto — »kino« filmovi se snimaju s pretpostavkom da na blagajnama neće zaraditi nikakav novac, dok TV serije izreciklirane iz takvih filmova možda zarađuju nešto novca na televizijskim reklamama, ali to se dešava po samom automatizmu prikazivanja u (gotovo monopolističkom) udarnom terminu.

Drugim riječima, u hrvatskom filmu i igranoj televizijskoj produkciji ne postoji smislena struktura za zaradivanje novca, nego samo za trošenje novca. Na taj način pri povjedna kultura se u praksi doživjava kao proračunsko opterećenje, stara predrasuda siromašnog socijalizma o »neproizvodnost« kulture reproducira se, a odluka o kulturnoj proizvodnji prepustena je manje ili više darežljivim birokracijama i njihovim estetskim prosudbama — sve to skupa dovodi do barokne etatizacije produkcije audiovizualnih pripovijesti. U kontekstu nesmiljene logike kapitalističke globalizacije, gdje je svaki oblik kulture sve prožetiji tržišnim mehanizmima proizvodnje, marketinga i distribucije, hrvatski vizualni pri povjedni mediji postaju sve nekonkurentniji, jer na njihovoj proizvodnji i promociji nitko ne može ostvariti profit. Bez povećanja broja kino-dvorana u svim dijelovima Hrvatske, i bez sustavnih rješenja pitanja financiranja, distribucije i promocije hrvatskog filma (što se ne može obaviti bez redefiniranja njegovog odnosa s javnom televizijom, a što se pak može očekivati tek kad bude provedena de-etatizacija, demonopolizacija i komercijalizacija televizijskog prostora), stvari se u hrvatskim vizualnim narativnim medijima neće bitno promijeniti. Naravno, mala kinematografija poput hrvatske mora dobiti određenu potporu od države (koju bi bolje bilo posredovati preko što neovisnijih zaklada a ne preko ministarstva kulture), ali ta potpora će po inerciji stvari biti kočnica razvoja hrvatskog filma tako dugo dok ne dobije korekciju i konkurenčiju u vidu komercijalne, od države neovisne produkcije.

No kad je riječ o odnosu televizije i kinematografije nije posrijedi samo kapital: od globalnog uspona televizije kao kon-

kurentnog audiovizualnog medija sredinom prošlog stoljeća, televizija i kinematografija u razvijenim društвima razvili su složen odnos kreativne komplementarnosti i simbioze, ali uglavnom ne i preklapanja (slično kao i kazaliшte i film u prvoj polovici dvadesetog stoljeća). Televizija kao medij naravno ima svoju narativnu produkciju, sa svojim vlastitim žanrovima i konvencijama, ali ona ujedno često funkcioniра i kao škola za filmske scenariste, redatelje, glumce, i sve ostale filmske djelatnike. Naravno, ako televizija odbija imati tu ulogu, i preuzima područje filmske produkcije, a ograničava svoju produkciju, kao što je to slučaj u Hrvatskoj, rezultat je zapravo sužavanje kreativnih mogućnosti obaju audiovizualnih produkcija. U svakom slučaju, jaku kinematografiju teško je postići bez jake igrane televizijske produkcije, koja bi s njome bila ekonomski i estetski komplementarna.

Bez obzira na uzroke, ostaje činjenica da su u Hrvatskoj film i televizija zakazali u svojoj osnovnoj proizvodnji, odnosno u *proizvodnji priповјести o kojima se govori*, priповijesti koje stvaraju sferu popularne tekstualnosti. Hrvatska popularna priповijest je šutnja popraćena šutnjom — ono malo filmova i TV serija što se i proizvedu privlače tek rezigniranu pozornost kritičara i zanemarivu pozornost publike. Taj je oblik hrvatske šutnje mjerljiv kvantitativno, utoliko što je hrvatska proizvodnja u priopćenim žanrovima nesrazmjerno oskudna, ali i kvalitativno, utoliko što Hrvatska nije u tranzicijskom razdoblju proizvela dojmljive, artikulirane i dobro sačinjene priповijesti.

* * *

No, umjesto jedne široke analize ove narativne oskudice, njezinih ekonomija i ideologija (što je opsežan posao za kulturne studije), ovaj esej je zamišljen kao prezentacija nekoliko vrlo fragmentarnih razmišljanja na tu temu, koja su pak inspirirana filmom *Blagajnica hoće ići na more*, najgledanijim hrvatskim filmom u kinima 2001. godine.

Te godine 60 000 gledatelja je vidjelo taj film, što ga je učinilo najvećim komercijalnim uspjehom domaćeg filma u zadnje vrijeme. Mediji su za njega pokazivali zanimanje prvenstveno zbog kontroverznog portreta Hercegovaca u Zagrebu, a i reklamna kampanja za film igrala je na relativno provokativnu temu međuhrvatske netrpeljivosti. U razdoblju nakon 3. siječnja moglo se učiniti da je *Blagajnica* prvi film koji je pokušao kritički progovoriti o desetljeću HDZ-ove vladavine, davajući glasa onoj specifično zagrebačkoj popularnoj percepciji o hercegovačkim »dotepercima« kao nositeljima nove društvene i političke elite.

Ono što je mene zainteresiralo u filmu je u javnosti uglavnom slabo zapažena sličnost između Matanićevog rada i filma *Clerks* (*Trgovci*), kojim se 1994. godine afirmirao američki redatelj Kevin Smith. Radnja američkog filma smještena je najvećim dijelom u tzv. *convenience store*, američki tip omanje trgovine mješovitom robom koja opslužuje mahom motorizirane kupce i pokojeg pješaka. U hrvatskom filmu radnja se najvećim dijelom odvija u minimarketu: drugim riječima, u oba filma riječ je o relativno kulturno-specificnim maloprodajnim punktovima uslužne industrije. Moglo bi se reći da su oba redatelja potražila svoje priče u perifernim



Blagajnica hoće ići na more: Nina Violić i Ivan Brkić

sferama maloprodaje. U američkom filmu trgovina se nalazi negdje u bezličnom prostranstvu New Jerseya, u prizemnoj građevini koju dijeli sa videotekom, spojena malim parkiralištem sa ulicom na tipičan način tzv. *strip mall* arhitekture koja poziva na brzo motorizirano kupovanje. U daljinji se pak nazire Manhattan, jedan od centara globalne ekonomije prema kojem je čak i prostorno bliski New Jersey zapravo samo jedna od bezbroj perifernih lokacija zbir kojih omogućuje tzv. ekonomiju razmjera, odnosno ono što čini profitnu racionalnost korporacijskog kapitalizma. U hrvatskom filmu trgovina se nalazi u ne sasvim definiranoj unutarnjoj zagrebačkoj periferiji poput Trešnjevke ili Trnja; ta lokacija naznačuje neintegrirane enklave predmodernosti u srcu zagrebačkog urbanog života. Priča filma je na taj način smještena u prostor koji u Zagrebu ima reputaciju nedovršene modernizacije, odnosno slijepog crijeva zagrebačke urbanizacije koje je u tranzicijskom razdoblju počeo nekontrolirano kolonizirati klijentelistički kapitalizam. Blagajnica pak na posao stiže iz prigradskog/poluseoskog naselja na rubovima Zagreba, koje je repetitivno u filmu obilježeno pozadinom sačinjenom od bizarne kombinacije mažoretkinja u treningu, seoskih dvorišta i rafinerijskih postrojenja. U kontekstu globalnog kapitalizma, Matanićev minimarket lociran je na periferiji tranzicijskog svijeta, kojin je pak sam svojevrsna čekaonica sa još nedefiniranim odnosom prema svjetskim tokovima kapitala.

Premda se Matanićev film zapravo ne bavi globalizacijom, on već samom paralelom s američkim filmom ipak bilježi tu u osnovi još ne sasvim razbirljivu poziciju ekonomije tranzicijske Hrvatske u globalizacijskim procesima. Nadalje, u tematskom pogledu, Matanić je odabrao dosta karakterističan motiv u nezavisnom filmu u doba globalizacije-senzibilnost za teme iz života običnih a često i marginaliziranih i obespravljenih ljudi. Junakinja hrvatskog filma je samohrana majka s djetetom koja radi kao blagajnica u trgovini na periferiji, dok su u američkom filmu protagonisti dvoje pripadnika tzv. generacije X, koji su osuđeni na ono što se ponekad naziva McJob-besperspektivan i slabo plaćen posao u uslužnoj industriji.



Blagajnica hoće ići na more: Anita Dijar i Dora Polić

I u američkom i u hrvatskom filmu priča je na neki način strukturirana pitanjima odnosa između radnika i uprave. U *Trgovcima* glavnom liku, po imenu Dante, na početku filma javlja se šef koji od njega traži da zamjeni kolegu u trgovini na svoj slobodan dan (čime je koncizno naznačen nezaštićeni položaj radnika u tom tipu maloprodaje u američkom kapitalizmu). U *Blagajnici*, glavni lik, po imenu Barica, planira povesti svoju kćer na more, ali joj njen šef Hercegovac uskraćuje obećani dopust (uglavnom zato da bi mogao tajno ljubovati sa Jadrankom, novom zaposlenicom pristigлом iz Hercegovine). Nije sasvim jasno u čijem je vlasništvu trgovina pod nazivom *Trešnjevka*, no u filmu postoje neke naznake da je trgovina dio privatiziranog trgovačkog maloprodajnog lanca, što je tranzicijska tema koju hrvatski gledatelji lako prepoznaju. Šef Miljenko koristi minimarket i kao paravan za svoju sivo-ekonomsku djelatnost (koja je pomalo karikaturalno prikazana u filmu kao šverc hercegovačkim vnom).

Miljenko je metonimiziran s političkom elitom koja je devedesetih vladala Hrvatskom, odnosno s Franjom Tuđmanom, prvim hrvatskim tranzicijskim predsjednikom (u jednom trenutku u gesti superpozicije Miljenkova glava se pomalja kroz prozor prekriven Tuđmanovim posterom). Ukupno govoreći, trgovina u kojoj radi blagajnica reprezentira popularne predodžbe o nizu popratnih pojava hrvatskog tranzicijskog kapitalizma u uslužnim djelatnostima (devastacijska privatizacija, siva ekonomija, nereguliranost ili neostvarivost radničkih prava, zapošljavanje preko veze, politička i/ili identitetska dimenzija u ekonomiji, itd.).

Američku trgovinu posjećuje mješovita grupa namjernika i lokalnih čudaka, a ispred nje više dvojica sitnih preprodavača marijuane, Jay i Silent Bob. Hrvatsku trgovinu posjećuju sitni kradljivci među kojima ima i osiromašenih umirovljenika i djece jedva školskog uzrasta, što na zgodan iako ne i osobito suptilan način ilustrira slom tradicionalnih socijalnih obrazaca i očekivanja: i najmlađi i najstariji, i konvencionalno najneiskvareniji i konvencionalno najodgovorniji, postaju pikarski amblemi duboke društvene krize. Uz baku i unuku kradljivice, u trgovinu navraća i poštar kojeg lopovi svaki mjesec opljačkaju kad nosi novac od mirovina, dok na-

posjetku sam ne postane lopov, te nasilni Dinamov navijač koji maltretira zaposlenice i krađe iz trgovine. Šefu Miljenku se telefonom stalno javljaju reketari, no on ih ne respektira previše, što sugerira da se on dobro snalazi u kulturi nasilja. Hrvatska verzija Jaya i Silent Boba su dvojica pijanaca, koji se motaju oko trgovine baveći se žicanjem i ispijanjem alkohola kupljenog nažicanim novcem. Svako malo navrati i pomalo rastrojeni policijski inspektor, koji lamentira nad rastućim kriminalom i mašta o radikalnim i nezakonskim mjerama njegova suzbijanja. Ta galerija likova funkcioniра u filmu kao karikaturalna suma hrvatske socijalne patologije tranzicijskog razdoblja.

Oba filma su sračunato provokativna: *Trgovci* namjerno pretjeruju u neukusnom govoru o seksu, dok *Blagajnica* namjerno rabi grube antihercegovačke stereotipe. Ta provokativnost je u službi privlačenja pažnje na nezadovoljstvo svakodnevicom koje karakterizira protagoniste oba filma. U oba filma glavni likovi imaju besperspektivan posao: u jednom su protagonisti zabušanti — dvadeset-i-nešto godišnjaci, koji bolji posao ne mogu dobiti jer nemaju sveučilišnu diplomu, a sami se doimaju bescilnjim dijelom zato što se odbijaju prilagoditi svijetu korporativnog kapitalizma; u drugom je protagonistica priprosta mlada majka, koja je na neki način među sretnicima koji imaju posao u zemlji u kojoj je nezaposlenost ogroman problem, ali je s druge strane na poslu izrabljivana i obespravljenja. I naposlijetu, oba filma postavljaju dijagnozu o svojevrsnoj društvenoj bezizlaznosti: u *Trgovcima* radi se o osjećaju bescilnosti pripadnika generacije X (tzv. gen-exera) u opreci prema ekonomskoj eksploziji deve-desetih u Americi; u *Blagajnici* se radi o osjećaju društvene nepravde i o nasilju koje je obilježilo hrvatsko tranzicijsko iskustvo.

Naravno, uz sličnosti postoje i razlike. Američki zabušanti mogu si priuštiti neozbiljan odnos prema poslu, jer takav ili sličan posao uvijek mogu naći, dok si hrvatska blagajnica, siromašna samohrana majka, takvu bezbjednost ne može priuštiti. Američki šef marginalan je i nevidljiv lik u filmu, a hrvatski je šef jedan od glavnih likova; povjesni kontekst američkog filma je postindustrijsko društvo obilja, povjesni kontekst hrvatskog filma je tranzicijsko društvo oskudice koje se u pokušaju loše pripremljenog i loše izvedenog skoka iz socijalističke modernizacije u globalizacijsku modernizaciju našlo u klijentelističkom ili «divljem» kapitalizmu. Interesantna je i razlika upisana u hrvatski prijevod naslova američkog filma-riječ »trgovci« sasvim neadekvatno prenosi značenje engleske riječi »clerks« (na hrvatskom jeziku trgovac je prvenstveno onaj koji se bavi trgovinom, a odnedavna i onaj koji u njoj radi, dok je engleski *clerk* skraćenica od *store clerk*, dakle nešto poput namještenika u trgovini; odnosno, nitko se ne može zabuniti i pomisliti da je *clerk* zapravo vlasnik trgovine). Hrvatski prijevod stoga označava i nedostatak hrvatskog iskustva u kapitalizmu, odnosno nedostatak konvencionalne i moderne taksonomije za opisivanje pojava i odnosa u kapitalističkom svijetu.

Zbog slične teme odnosa radnika i uprave, odnosno teme pozicije zaposlenika u uslužnom sektoru, te zbog same činjenice intertekstualnog odnosa između dva filma moglo se

očekivati da će se hrvatski film osloniti na američki film kao na značajnu referentnu točku koja uvodi u igru pitanja globalnog kapitalizma i globalizacije kao interpretativni horizont važan za razumijevanje društvenih i kulturnih dinamika na različitim lokalitetima. Primjerice, marginalnost američkog šefa podsjetnik je na marginalnost takvog tipa malog poduzetništva u odnosu na svijet multinacionalnih korporacija čije se proizvodi prodaju u njegovoj trgovini, ali i na ovisnost takve vrste maloprodaje o tom korporativnom svijetu; s druge strane, centralnost hrvatskog šefa izraz je značajnih dimenzija prisustva tog tipa ekonomije u hrvatskoj popularnoj imaginaciji devedesetih godina. Na taj način hrvatski film nudi kroz američku paralelu jedan sporadičan komentar o kapitalizmu uslužnog sektora kao o globalnom trendu, te ukazuje na specifičnosti tog globalnog trenda u hrvatskom tranzicijskom kontekstu, koji nije obilježio korporativni i transnacionalni, nego stihjsko-klijentelistički kapitalizam. I dok američki film rezignirano ironizira razvjeni kapitalistički svijet, hrvatski se film nastoji predstaviti kao izraz populističkog ressentimenta prema usmjerivačima prvog desetljeća hrvatske tranzicije.

No *Blagajnica* je bila, ne samo meni, već vjerujem i mnogim drugim hrvatskim gledateljima, blago razočaranje, premda sam smatrao, poput mnogih drugih gledatelja, da je taj film bolji od najvećeg dijela hrvatske filmske produkcije devedesetih godina, koja je bila obilježena uglavnom neuspješnim i nezgrapnim pokušajima hvatanja ukoštač s temama rata i tranzicije. Neke su stvari u *Blagajnici* u samom startu problematične-primjerice, gotovo naturalistička priča o ženi čija kćer boluje od neke vrste plućne bolesti, koja kao da je bila nadahnuta idejom da društveni problemi Hrvatske iz devedesetih godina 20. stoljeća zahtijevaju umjetnički jezik devedesetih godina 19. stoljeća.

Blagajnica je nakrcana klišeima zapisanim u groteskno-kulturalnom modalitetu, pa se niti jedan od likova ne odlikuje složenošću, da ne govorim o životnosti i individualnosti. Iako film pokušava ponuditi sliku o dubokim društvenim problemima kroz vizuru tzv. malog čovjeka, upravo je taj pokušaj progovaranja iz perspektive običnog čovjeka najnevjerljiviji dio filma jer je ograničen sklonosću klišeu. U duhu naturalističke plošnosti protagonistica je koncipirana kao žrtva društvenih okolnosti do te mjere da joj je govor gotovo potpuno uskraćen. Jezik kojim govore likovi u filmu čak je i u tehničkom smislu neuvjerljiv: pokušaj sociolektašnog i dialektašnog govora u filmu uglavnom je neugodno podsjećanje na standardni problem hrvatskog filma (i hrvatske televizije): otuđenje od jezika i dialekata, regionalnih, socijalnih, i generacijskih, kojima se u Hrvatskoj stvarno govoriti. U ukočenosti i artificijelnosti idioma i izgovora *Blagajnica* ozbiljno konkurira jedinoj od rijetkih recentnih hrvatskih humorističnih serija, *Vaši i naši*, s kojom dijeli istu potrebu da reprezentira hrvatsku jezičnu raznolikost.

Aspekt ovog filma koji posebno razočarava je njegova nesposobnost da prikaže ljudi koji govore živim i dijaloškim jezikom. Za razliku od *Trgovaca*, u kojima svaki lik, osim Silent Boba, govori u ogromnim količinama, u *Blagajnici* postoji naglašen nedostatak verbalne ekspresivnosti. Umjesto



Blagajnica hoće ići na more: Ivan Brkić i Drago Diklić

dijaloga, film nam nudi duge kadrove očiju blagajnice i njenog djeteta, ili pak izloga u zagrebačkoj Ilici, koji naznačuju blagajnici nedostupan svijet konzumerizma, ili pak devastirane obale s dimnjakom u pozadini kad majka i dijete konačno dodu do mora. U opreci spram bespoštenog samoispitivanja dvojice prosječnih zabušanata iz američke trgovine uz cestu, hrvatski film se obraća svojoj publici prvenstveno putem gotovo neverbalne emocionalnosti. Blagajnica o sebi govori rijetko i teško, a cijelo njeno iskustvo života svedeno je na jedan motiv — na želju da kćer odvede na more. Film inzistira na toj jednodimenzionalnosti blagajnice, primjerice kao kada njena kćer u jednom trenutku ispravno o njoj zaključuje: »nikaj ne znaš«. Blagajnica nema ni natruhe složenosti (ili dubine, ili zaokruženosti). E. M. Forster je davno zapazio jednostavnu zakonitost karakterizacije: za razliku od komičnih, ozbiljni likovi nisu uvjerljivi ako su plošni.¹ Plošnost Matanićevih likova u značajnoj mjeri proizilazi iz naturalističkog okvira kroz koji on promatra hrvatsku stvarnost: ti su likovi proizvodi vizure za koju je jedina relevantna činjenica neodoljivi presing sveopće društvene krize koji ljudi svodi na jednodimenzionalne karikature, manje ili više simpatične ili nesimpatične. Ta vizura spriječava autora da napravi bilo kakav pokušaj da likove predstavi iznutra, već su nam oni podastri iz jedne ironijske distance kao puke igračke socijalnih sila izvan njihove kontrole.

Doduše, dobromanjerni gledatelj će možda i naći uvjerljive »realistične« izgovore za blagajničinu šutnju: na koncu, Barica je stidljiva, siromašna, društveno podređena, slabo obrazovana žena. S druge strane, nije slučajno da američki zabušanti govore složenim i bogatim jezikom popularne kulture, jer su taj jezik upili kroz televiziju i filmove, a i kroz svoje srednješkolsko iskustvo, koje je i resurs i tema velikog dijela američke kulturne mitologije. Nakon srednje škole, Dante i Randall ne upisuju se na fakultet, nego se nađu u tzv. »stvarnom svijetu«, koji za njih znači besperspektivan posao, a ta se besperspektivnost u filmu pojavljuje kao temelj i izvor njihovog metadiskursa (uglavnom o popularnoj kulturi, ali i o vlastitoj marginalnoj poziciji u društvu). Neobično postignuće Smithovog postupka je da dijalog njegovih liko-

va, usprkos glomaznoj zasićenosti popkulturnim referencama, djeluje gotovo veristički neartificijelno.

Blagajnica međutim kao da nema obrazovnu pretpovijest, čime nam možda film sugerira da obrazovni sustav nije odigrao neku veliku ulogu u njenom odrastanju i socijalizaciji. To što o blagajničinoj obrazovnoj i socijalnoj pretpovijesti ne saznajemo ništa i nije neobično u kulturi poput hrvatske koja je deficitarna suvremenim popularnim pripovijestima o odrastanju, obrazovanju i sazrijevanju. Sve što od Barice doznamo o njezinom životu izvan i prije njenog rada u trgovini jest da je otac njene kćeri bio »lokalni frajer«. Nedostatak detalja ima za posljedicu depersonalizaciju blagajničinog lika, te premda je ona kao prigradska samohrana majka na rubu egzistencije zamisljena kao otjelovljenje radikalne i obespravljenе drugosti u hrvatskom društvu, sasvim klasno i spolno podređena i marginalizirana, njezina priča zapravo ostaje neispričana. Umjesto toga, Matanić se odlučio za vanjski, naturalistički pogled na njen lik, naglašavajući socijalnu uvjetovanost njezinog položaja do te mjere da je ona nespobna proizvesti bilo kakvu artikuliranu priču o sebi osim



Kevin Smith

elementarnog zaključka da joj je šef učinio nepravdu ne puštajući je na obećani godišnji odmor.

No, bez obzira na ograničenost naturalističke atmosfere ovog filma, *Blagajnicu* je moguće promatrati i kao prikladnu figuru, odnosno kao simptom, a djelimice i kao dijagnozu velikog problema hrvatske kulture u razdoblju tranzicije-njezine nesposobnosti da proizvede uvjерljive, dobro konstruirane i dobro ispričane pripovijesti. Gledajući hrvatske filmove u razdoblju tranzicije, mogu nas zasmetati neuvjernljiva patetika ili neinventivnost filmskog pripovijedanja ili široko shvaćanje da je psovanje filmski najvažniji element govornog jezika, no takvi razlozi, iako značajni, ne mogu sami za sebe objasniti nezainteresiranost hrvatskih gledatelja za hrvatski film. Osnovni problem, koji hrvatski gledatelji instinkтивno prepoznaju bojkotirajući hrvatski filmski proizvod, jest da hrvatski filmski proizvod nije dobro sačinjena stvar.

U tzv. zanatskom smislu hrvatski film je nezgrapan, nepamtljiv, neispričljiv; ali pogrešno bi bilo misliti da je taj »zanatski« dio naprosto stvar neke formalne ili tehničke (ne)umješnosti. Na žalost, problem je mnogo dublji. Svaki zanat ima svoju prepoznatljivost i vrijednost u nekoj zajednici prvenstveno kao simbolički strukturirana praksa kojom ta zajednica zadovoljava određene kulturne potrebe — zanat nije samo stvar individualnog talenta, umijeća ili tehnike nego i svojevrsnog društvenog ugovora o tome što dobra pripovijest podrazumijeva. Zanat je stoga uvjek i konvencionalan i otvoren dijalogu, odnosno pregovoru. U tranzicijskom razdoblju, dobrom dijelom i zbog problema naslijedenih iz razdoblja socijalizma, u hrvatskoj kinematografiji izostao je i dijalog a stoga i konsenzus o filmskom zanatu; sasvim pojednostavljenog govoreći, producijska oskudica plus izostanak širokog javnog (a ne samo kritičkog) razgovora o hrvatskom filmu imaju za rezultat još jedno razdoblje kinematografske šutnje.

Važan preduvjet zanatske produkcije je postojanje zalihe kulturnih tekstova na koje se igrani film može pozivati, odnosno s kojima može ulaziti u dijalog, s kojima se može usporediti ili od kojih se može razlikovati, odnosno na koje se može nadograditi. Ono što vrijedi za svaki umjetnički oblik, izgradnja vlastitog izraza kroz dijalog s tradicijom, za film vrijedi u još većem stupnju, jer film je po svom povijesnom iskustvu prvenstveno popularni medij. Bez obzira govorimo li o filmovima za masovnu zabavu ili o »umjetničkim« filmovima, »kvalitetu« i »umjetnička vrijednost« filma ne zbivaju se u vakuumu umjetničkog pregnuća, nego se pomajaju kao obilježja koja je moguće definirati jedino relacionalno, u odnosu na druge, prethodne ili supostojeće kontekste. *Blagajnica*, ne zaboravimo, pronalazi u američkom filmu *Clerks* tekst i globalni kontekst s kojim ulazi u svojevrstan dijalog; moglo bi se čak reći da Matanićev izbor »ženske teme« (socijalni problemi samohrane majke) svrstava njegov film u red globalnog tematskog trenda u nezavisnim i malim kinematografijama u posljednjih petnaestak godina; međutim, koji su to konteksti dijaloga na raspolaganju Mataniću u odnosu na hrvatski film i na hrvatsku kulturu?

O šutnji u *Blagajnici* može se govoriti na barem dva načina: o šutnji samog lika i o šutnji samog filmskog znaka, i te se dvije šutnje isprepliću. Za razliku od američkih prodavača, blagajnica ne može zagrabit u more popularno-kulturnih referenci kako bi verbalizirala svoje iskustvo. Američki *slackeri* imaju svoj čvrsto strukturirani referentni horizont, koji čine srednjoškolska mitologija odrastanja, junaci *Zvjezdanih ratova*, likovi iz stripova, televizijske serije, profesionalni hokej. Nasuprot tome, Barica, bilo kao lik ili kao govornik, ne postoji u dijalogu s lokalnim i ženskim referencama hrvatske popularne kulture, i to najčešće dijelom zato jer one ne postoje. Pokušajmo se sjetiti koje su to hrvatske televizijske serije ili filmovi kojima bi se Matanić mogao poslužiti, osim *Štefice Cvek*, koja je pak bila relativno usamljeni slučaj. Za razliku od Štefice, koja predstavlja marginalizirano žensko iskustvo ali ima svoj pripovjedni glas, Barica je šutljiva i nemušta, i ta njena šutljivost je barem dijelom posljedica nedostatka građevnog materijala: ova dva lika na samom su početku govora o ženskim temama u suvremenoj hrvatskoj audiovizualnoj kulturi, a među njima je proteklo više od petnaest godina. Zamisliti se nad tim vremenskim jazom je možda najprimjereniji način da se opiše oskudica audiovizualne pripovjedne proizvodnje u hrvatskoj popularnoj kulturi.

Pojam pripovijesti moguće je rabiti u užem i u širem smislu: s jedne strane kao općenite diskurzivne okvire koji čine javne diskurse jedne kulture-odnosno, ono što govorimo o onome što činimo; s druge strane, kao specifične kulturne proizvode u sferi narativne proizvodnje, a posebice u popularnoj kulturi koja se posreduje kroz televiziju i film. Te su dvije sfere pripovijesti u modernom, medijima prožetom društvu, sasvim uzajamne: pripovijesti u najširem smislu, javni narativni modaliteti govorenja o nama samima, uključujući edukaciju, ideologiju, govor svakodnevice, govor medija, itd., nalaze se u složenom odnosu međusobnog posredovanja sa svjetom popularnih pripovijesti, uključujući osobito audiovizualne pripovijesti.

Manjak ovih potonjih pripovijesti u Hrvatskoj dovoljno je vidljiv: tijekom razdoblja tranzicije hrvatske televizijske kompanije nisu proizvele niti jednu humorističnu ili dramsku seriju koja je ostavila dublji trag u hrvatskoj kulturi. U Hrvatskoj, načelno govoreći, ne postoji filmska proizvodnja koju je hrvatska publika prihvatile kao svoju u kinima (doduše, tu je situacija pogoršana niskom kupovnom moći hrvatskih kinoposjetitelja, kao i nedostatnim brojem kino dvorana izvan Zagreba). Hrvatska filmska proizvodnja ne uspijeva pronaći publiku ni u inozemstvu, a ne uspijeva se ni afirmirati ni u kritičko-stvaralačkim krugovima koji čine globalnu festivalsku scenu. Na hrvatskim televizijama nema novoproizvedenih domaćih dramskih serija, nema humorističnih serija, nema pripovjednih serija za djecu, nema *reality show* programa, nema sapunicu, nema televizijskih filmova (ako ne računamo dobar dio hrvatske filmske produkcije). Svi se ti žanrovi popunjavaju uvoznim proizvodima.

Osim uvozne produkcije, u medijski prostor za popularne pripovijesti i popularni diskurs u razdoblju tranzicije uselila se dnevna politika, i gotovo postala domaći pripovjedni mo-

nopolist. Neki vješt fenomenolog hrvatske kulture lako bi mogao postaviti i demonstrirati tezu da sfera politike u Hrvatskoj ima monopol pripovjedne proizvodnje do te mjeru da je sam politički prostor postao duboko narativiziran, u žanru sapunice recimo: prevrtljivi likovi kratkog pamćenja, nedoučiva savezništva i zavjere, povratci potrošenih, nevjerojatna lakoća greške i zablude — to su sve motivi koje su hrvatski mediji nametnuli hrvatskoj javnosti kao pripovjedni okvir doživljavanja hrvatske politike, i taj melodramatsko-senzacionalistički pripovjedni okvir u hrvatskom medijskom prostoru funkcioniра kao nadomjestak za istraživačko i kritičko novinarstvo. Prosječni Hrvati rijetko međusobno razgovaraju o hrvatskoj narativnoj proizvodnji, ali o politici razgovaraju mnogo i često. (Nije stoga ni neobično što je najbolje ispriovijedani hrvatski film u zadnje vrijeme bio dokumentarac o izborima 2000. godine, *Novo, novo vrijeme*, u kojem su se redatelji mogli osloniti na ogromnu kolicinu pripovijesti koja je u javnoj sferi cirkulirala o političari-ma junacima tog filma prije samog nastanka filma.)

U pogledu narativne audiovizualne produkcije, Hrvatska je lišena velikog dijela onoga što sačinjava suvremenu kulturu, a i velikog dijela onoga što sačinjava funkciju kulture. U Arnoldovskom smislu, propuštamo i ugodu i svjetlo (»*sweetness and light*«),² i estetsku i intelektualnu dimenziju djelovanja popularnih pripovijesti u društvu. U Habermasovskom smislu, izostankom pripovjedne audiovizualne kulture gubimo i važan komunikacijski forum razgovora o javnim stvarima. U hrvatskoj kulturi u razdoblju tranzicije u pripovjednom smislu kazalište i roman su relativno aktivni, pa i dominantni, u čemu nema ničeg lošeg, ali što se tiče audiovizualnih medija filma i televizije u kojima bi se trebao otvariti značajan prostor za iskušavanje raznih vrsta narativizacija suvremenog hrvatskog iskustva-takvo što gotovo da i ne postoji.

Zbog dominantnog etatističko-elitističkog i tradicionalističkog shvaćanja kulture to nepostojanje gotovo da i nije registrirano kao problem; film i televizija još uvijek nisu shvaćeni kao važni mediji kulture. Ne treba podsjećati da se i sam žanr romana prije nekih tri stotine godina javio, a zatim i nastavio postojati, kao popularni žanr, u kojem se je njegova publika mogla samoj sebi prikazati i samu sebe preispitivati/renarativizirati. U posljednjih stotinjak godina, tu ulogu imaju i narativni audiovizualni mediji, bez obzira na primjedbe komercijalizma ili ideologiziranosti kakve im se često upućuju i moraju upućivati. Europski roman 18. stoljeća funkcionirao je kao dio javne sfere kroz koju su prosvjećeni građani raspravljali o najraznovrsnijim stvarima od općeg interesa, odnosno o reformi društva, običaju, ideologiji; roman je stvarao i istodobno zahtijevao svojevrsnu narativnu pismenost koja je afirmirala i/ili kritički ispitivala središnje ideologije građanske kulture u usponu. Popularna narativna kultura je nedvojbeno i u našoj elektronskoj eri naslijedila ponešto od moralnog imperativa javne sfere da aktivno koristi svoje vlastite oblike pripovjedne pismenosti i javne rasprave.

Na koji je način hrvatska popularna kultura reagirala na taj moralni imperativ javne sfere u tranzicijskom razdoblju? Za



Kevin Smith i Jason Mewes u filmu *Trgovci*

sada, hrvatska televizija i film proizveli su tek neznatnu količinu pripovijesti, tek minimum edukacijske samorefleksivnosti, odnosno odnosa sa publikom, vrlo slabu raznovrsnost pripovjednog govora, a zabavnu kvalitetu da i ne spominjemo. Stoga i ne treba previše čuditi što blagajnica u Matanićevom filmu gotovo da nema što kazati.

Jedini oblik pop-kulturentekstualnosti u Matanićevom filmu ostvaren je kroz popularnu glazbu, jedinu sferu popularne kulture u Hrvatskoj gdje postoji relativno velika raznovrsnost izraza. Primjerice, *Blagajnica* na zgodan način podsjeća na centralno mjesto *Novih fosila* u formiraju jednog neregionalnog *mainstream* glazbenog ukusa sredoveječne »gradanske« generacije u kasnosocijalističkom razdoblju (ukusa koji bi se mogao nazvati uredsko-tranzistorskom glazbom), i kroz tu asocijaciju ugrađuje rijedak element složenosti u inače plošan lik Baričinog šefa, kojem slušanje *Novih fosila* služi kao svojevrstan bijeg od stvarnosti olike u pragmatičnoj autoritarnosti njegove »ruralne« žene (a koju i on sam povremeno otjelovljuje putem svojih drugih glazbenih odabira). Činjenica da Miljenko ima kolekciju starih gramofonskih singlova, stavljaju ga u interesantnu ulogu kulturnog arhivara/povjesničara, čiji glazbeni ukus karikaturalno modernizirana Jadranka ne može razumjeti, no to u filmu ostaje naznačeni ali i neiskorišteni motiv. Usput rečeno, stihovi *Novih fosila* u filmu uglavnom imaju ulogu podcrtavanja putem jednostavnih asocijacija neke od važnih tema filma, poput blagajničine šutnje i želje (»reci mi tihu, tihu«, ili »Tonka, reci more«). Odlična suradnja *Svadbasa* i Drage Diklića, te nekoliko pjesama Gabi Novak, Ive Robića i Zvonka Špišića, odlaze još jednu generaciju dalje u prošlost, odnosno u razdoblje zlatnog doba zagrebačke zabavne glazbe, koja u filmu simbolizira onaj snažan procvat »gradanskog« Zagreba šezdesetih godina u jednom od liberalnijih razdoblja socijalizma.

Odvojenost ovih pjesama od svijeta kojim se kreću protagonisti filma moguće je čitati kao simbol svih kulturnih diskontinuiteta koji su zadesili Hrvatsku u posljednjem stoljeću, a ne samo onih koji se tiču generacija Barice ili njenog šefa. Jadrankina pak sklonost prema techno glazbi jedno je od kulturnih općih mesta koja se vežu uz mladu, postjugoslaven-

sku, tranzicijsku hrvatsku generaciju — i podsjećanje da u zadnjem desetljeću dvadesetog stoljeća stari modeli i opreke »gradanskog« i »provincijskog« više ne vrijede. No sve ove glazbene refleksije istovremeno ističu u prvi plan oskudicu one druge vrste pop-kulturne intertekstualnosti, koja je audiovizualna, i koje pak nema, velikim dijelom i zato što takva proizvodnja nije u velikom obimu postojala ni za vrijeme socijalizma, a velikim dijelom i zato što ona nije razvijena u razdoblju tranzicije.

* * *

Hrvatski film i televizija nisu slabi samo zbog vlastitih slabosti. Njihova je krhkna pozicija u velikoj mjeri uvjetovana i globalizacijom kulturne industrije. Danas većina teoretičara i komentatora pod globalizacijom podrazumijeva novu fazu globalnog razvoja kapitalističke ekonomije, u kojoj transnacionalni kapitalizam postaje dominantna globalna snaga. To je proces koji se odvija posljednjih tridesetak godina, a o kojem se intenzivnije raspravlja posljednjih petnaestak. Mnogi komentatori ukazuju da u toj novoj fazi kapitalizma nema pošteđenih područja, te Leslie Sklair primjerice tvrdi: »Čini se da nitko i ništa nema otpornost na komodifikaciju, komercijalizaciju, na kupnju i prodaju.« (Sklair, 1998:301). Ta stara žalopjka o apsorpcijskoj snazi kapitalizma prethodi razdoblju koje se danas konvencionalno naziva globalizacijskim, ali se s razvojem transnacionalnog kapitalizma čuje mnogo češće, i sa mnogo više različitih ideoloških adresa. Lokalna kultura se često shvaća kao žrtva tog globaliziranog kapitalizma, te se stoga ugroženima smatraju i nacionalne kinematografije, koje se ne mogu tržišno natjecati s globalno dominantnim Hollywoodom. Novi Hollywood, kakav se počeo pomaljati sedamdesetih godina, kao intenzivno umreženi centar američke industrije zabave te niza drugih popratnih industrija, sasvim je marginalizirao čak i jake europske kinematografije temeljene i na autorskom filmu i na žanrovskom filmu kao što su do toga razdoblja bile talijanska i francuska.

Pokušaj da se globalnoj dominaciji Hollywooda kontrira etatizacijom kinematografije (i općenito proizvodnje vizualnih pripovijesti) može imati određenog uspjeha u autoritarnim društвima, o čemu je svjedočila i jugoslavenska kinematografija. U autoritarnom društvenom kontekstu jugoslavenske kinematografije problem financiranja bio je donekle riješen izdašnim subvencijama zbog shvaćanja filma kao reprezentativnog ideološkog izloga, a ideologizacija produkcjskog procesa često je bila subvertirana u praksi, pa su takvi filmovi ponekad bili interesantni ne zbog ideološkog okružja, nego usprkos njemu. Međutim, u demokratskim društвima sistem financiranja ne bi smio biti motiviran ideološkom reklamom, i zato se nužno otvaraju pitanja o prikladnosti etatističkog modela financiranja, kao i o silnim mogućnostima dnevno-političkog inžinjeringu u birokraciji odlučivanja o tome što treba ili ne treba financirati.

Estatističko financiranje uvijek će ostati problematična stvar, bez obzira na moguća proceduralna poboljšanja. Hrvatska se pak u pogledu rješavanja pitanja financiranja ne može ugledati na velike kinematografije poput Indije ili Brazil-a, gdje

veličina domaćeg tržišta omogućava ekonomiju razmjera — proizvodnju u kojoj se profit ostvaruje ne velikom maržom nego velikom potrošnjom (dakle upravo onaj tip proizvodnje koji karakterizira sadašnju fazu globalnog kapitalizma, ekonomiju velikih brojeva). No, malenost hrvatskog tržišta ne znači da u Hrvatskoj nije moguća filmska ekonomija koja bi samu sebe financirala kroz tržište; ipak, takvu je ekonomiju teško zamisliti bez modernizacije kinematografske infrastrukture, te prevladavanja ovisnosti domaće filmske djelatnosti o državnim jaslama.

Povremeno se mogu čuti stavovi da se zadnjih desetljeća uz ekonomsku i producijsku dominaciju Hollywooda na globalnom tržištu, može govoriti i o supstancialnoj i ideološkoj dominaciji, koja se ponekad naziva amerikanizacijom. Na razini iskustva kino posjetitelja to svakako nije teško ilustrirati. Kada u multipleksu nekog shopping centra kupite kartu za kino predstavu (što je u Hrvatskoj još uvijek rijedak slučaj), postajete klijentom jedne globalne mreže transnacionalnih ali ipak najčešće američkih korporacija koje proizvode sve od bezalkoholnih pića i konditorskih proizvoda preko filmova do obilježja raznih životnih stilova koji se u tim filmovima prikazuju. Dok su u ekonomskom smislu za američke transnacionalke sigurno važna i mala tržišta poput hrvatskog, pak sasvim drugo je pitanje u kojoj mjeri je kupovina kino karte istovremeno i kupovina određenih vrijednosti, odnosno da li samim činom kupovine karte (ili gledanja televizijskog programa) dolazi i do neke kvalitativne amerikanizacije domaće kulture (odnosno koje tipove vrijednosti ona preuzima i na koji ih načine preuzima takvim kulturnim kontaktom). Takva pitanja trebala bi biti predmetom ekstenzivne analize kulturnih studija. No prodaja kulturnog sadržaja je možda i sekundarno pitanje globalizacije za zemlju zapadnog kulturnog kruga poput Hrvatske, koja je uz to najveći dio dvadesetog stoljeća (a vrlo intenzivno i u socijalizmu) bila izložena anglofonoj kulturi u visokom stupnju, i u kojoj je veliki dio tih kulturnih utjecaja već domesticiran (glazba, sport, filmski žanrovi, životni stilovi, a u novije vrijeme i poslovna kultura, itd.). Povremeno se javljaju strahovi oko jezične kontaminacije, no u tom pogledu valja podsjetiti da Hrvatska nije odustala od prikazivanja stranog programa na originalnom jeziku (vrlo važnog elementa interakcije među kulturama), u čemu pokazujemo mnogo zreliji odnos prema jeziku i kulturi od zemalja poput Francuske i Njemačke.

Pitanje globaliziranog kulturnog sadržaja za zemlju poput Hrvatske nije postalo središnje pitanje — premda Hrvatska gotovo uopće ne proizvodi narativne sadržaje, i premda su hrvatski ekran preplavljeni američkim, europskim i latinoameričkim proizvodima.

Uz globalizaciju kulturnog sadržaja za razumijevanje kulturne globalizacije važna je globalizacija oblika, koja se često manifestira kao svojevrsna afirmacija lokalnoga unutar logike transnacionalnog kapitalizma. Jedna od najznačajnijih karakteristika svih vrsta ekonomske globalizacije jest da one idu ruku pod ruku sa onim što ekonomski analitičari zovu regionalizacijom-podjelom globalnog tržišta na regionalna tržišta koja transnacionalke snabdjevaju proizvodima prila-



Reklamni plakat filma *Trgovci* Kevina Smitha

godjenima regionalnoj, odnosno lokalnoj zajednici. Transnacionalne korporacije posvećuju veliku pažnju njegovovanju prijateljskog imagea u odnosima s lokalnim zajednicama, te svoje proizvode, bilo da je riječ o robama ili o uslugama, nastoje prilagoditi specifičnostima lokalnih tržišta. S kulturnim proizvodom stvar je naravno malo drugačija, zbog njegove specifične prirode, ali i globalizirana industrija kulture uvažava princip regionalizacije. Kulturna globalizacija se sasvim sigurno u određenoj mjeri odvija kroz modus prodaje istog kulturnog proizvoda na svim meridjanima i što većem presjeku publike (što je ideal tipičnog hollywoodskog *blockbuster* filma), međutim, podjednako je interesantan oblik kulturne globalizacije i tendencija segmentiranja globalnog tržišta kroz globalizirano opsluživanje specifičnih »demografija« (kako tu riječ primjerice rabi hollywoodska markentinška mašinerija), odnosno specifičnih kulturnih ukusa. Dobar primjer takvog trenda je tzv. *world music*, čija je globalna popularnost posredovana specijaliziranim segmentima globalnih korporacija. I industrija tzv. nezavisnog filma u svijetu organizirana je na sličnim principima distribucije i marketinga kao i Hollywood-razlika je u ukusu i u nešto drugačijim ekonomskim razmjerima, ali nezavisni film funkcioniра kao samo još jedna od kategorija u lancu globalizirane kulture, a ne kao kategorija izvan tog lanca. Na američkoj film-

skoj sceni među nekoliko snažnih kompanija koje se vežu uz nezavisni film u posljednjih desetak možda je najpoznatija Miramax, koji je pak jedna od kompanija u korporaciji Disney, i koja globalno producira i distribuira proizvode američkog i neameričkog nezavisnog filma.

Drugim riječima, globalizacija na polju kulture tendencijski stvara globalnu konstelaciju u kojoj izvan kapitalizma nema kulturu; suvremeni kapitalizam je generirao ekonomije kulture sposobne da relativno profitabilno prodaju razliku, lokalni identitet, specijalizirani ukus. Čak i u slučajevima gdje se čini da film egzistira mimo glavnih tokova kapitala (kao u nekim zemljama trećeg svijeta ili u visoko konceptualnim segmentima razvijenog svijeta), vrlo se brzo konstituiraju specijalizirana tržišta putem kojih se takva proizvodnja posreduje svjetskoj publici.

U ovoj novoj globaliziranoj kulturi posljednjih su desetljeća neke zemlje, kao Indija ili Brazil, a dijelom i Francuska, uspjele uspostaviti vlastitu, relativno održivu industriju filma, koja je na ovaj ili onaj način često u interakciji sa »hollywoodskim« svijetom, stilom, normama, ekonomijom. S druge strane, filmaši iz manjih nacionalnih kinematografija na globalnu dominaciju Hollywooda uglavnom reagiraju tako da pokušavaju raditi filmove za globalnu festivalsku/filmofilsku publiku, a svoje mjesto na specifično konstituiranom globalnom tržištu »alternativnih« ili »nezavisnih« ili »malih« filmova pokušavaju pronaći kroz svojevrsno univerzaliziranje »lokalne boje«.

U pomanjkanju ekonomskog kapitala, male nacionalne kinematografije najčešće prihvaćaju akumulaciju simboličkog kapitala kao svoju prvu zadaću, umjetničku i poslovnu, a to podrazumijeva estetsku legitimaciju kroz globalne institucije vrednovanja (festivali, godišnja priznanja, tisak, televizija, itd.) na osnovi umjetnički uvjerljive obrade neke lokalne a ipak univerzalne teme (obično to ima veze s reprezentacijom marginaliziranih iskustava). Čak i Australija i Britanija, zemlje koje su kulturno i ekonomski vrlo prisno povezane s globalnom hollywoodskom industrijom, išle su zadnjih petnaestak godina uglavnom tim putem-te su vrlo često bilježile svjetski uspjeh sa idiosinkratičnim filmovima na postindustrijske teme. *The Full Monty*, *Brassed Off* ili *Billy Elliot* su zapravo filmovi o trijumfu neoliberalističke ekonomske doktrine u Britaniji, koja je zemlju preusmjerila u tranziciju od zastarjelog industrijskog društva u postindustrijsko društvo kojim dominira ekonomija uslužnog sektora. Ovi filmovi, usprkos nostalgičnom portretiranju rudara i metalaca koje je Margaret Thatcher pomela s britanske scene ranih 1980-ih, a s njima i dobar dio britanske socijalne države, zapravo su sami dio nove Britanije 1990-ih, koja je ostavila za sobom svoju industrijsku prošlost u ime novog ekonomskog poretka zasnovanog na industriji usluga u koju spada i industrija zabave. Australski film *The Castle*, koji stilom odaje veliki utjecaj Franka Capre, da i ne spominjemo temu pobune (kaprijanski ekscentrično) običnog čovjeka protiv moćne sprege velikih ekonomskih interesa i državnog aparata, nije sam iskrčio put prema globalnoj prepoznatljivosti, nego veliki dio svoje globalne prepoznatljivosti duguje drugim australskim filmovima kao što su *Strictly Ballroom* ili *Muriel's*

Wedding, čiji je karakteristični gorkoslatkasti pristup obično-neobičnim temama učinio devedesetih godina australski filmski rukopis popularnim u svijetu. Iako britanska ili australiska filmska industrija nisu stvorili alternativu Hollywoodu niti na vlastitom tržištu, ipak su za sebe stvorili prostor i prepoznatljivost u novom, globaliziranom tržištu nezavisnog filma.

Postoje u osnovi dva tipa strateških pitanja s kojima se hrvatski filmaši nužno suočavaju. Jedno je pitanje vezano uz pokušaj uspjeha na međunarodnoj sceni, i tu zapravo nacionalna kinematografija nije nužno potrebna. Uspjehu filma može pomoći prepoznatljivost kinematografije kojoj pripada (kao u slučaju nove britanske ili australiske kinematografije), ali zapravo nije nemoguće zamisliti da neki film zabilježi međunarodni uspjeh i bez oslanjanja na reputaciju svoje kinematografije, a to se povremeno i dešava. Moglo bi se čak primjetiti i da se u tome zapravo sastoje početna pozicija svakog današnjeg hrvatskog filma u pokušaju osvajanja međunarodne legitimacije, jer naša nacionalna kinematografija ionako ne posjeduje neku osobitu prepoznatljivost u svijetu. Međutim, praksa pokazuje da se prepoznatljivost pojedinog filma lakše generira na temelju prepoznatljivosti kinematografije. Suvremena globalna filmofilska publika gaji habitus usporedbe i informiranosti: onaj tko je pogledao jedan bollywoodski film, ili jedan australski film, ili jedan finski film, poželjet će pogledati i druge proizvode tih kinematografija, radi potpunije obaviještenosti i prosudbe. Jednostavno rečeno, simbolički kapital pojedinog filma na globalnoj sceni djelom nasljeđuje simbolički kapital kinematografije kojoj pripada.

Drugi problem je pitanje uspješnosti filma za domaću publiku (i kritiku)-tu je pak gotovo nemoguće zamisliti da hrvatski filmovi budu uspješni bez snažne nacionalne kinematografije, koja će i u kreativnom i u ekonomskom smislu živjeti od navike gledatelja da idu u kino i da sa interesom razgovaraju o hrvatskom filmu. Takva kinematografija znači mnogo više od pukog zbira godišnje proizvodnje — ona znači postojanje kinematografije kao značajnog korpusa koji se stalno dograđuje i redefinira (dakle postojanje tradicije u T. S. Eliotovom smislu); ona također znači odnos prema vlastitoj publici koji je edukacijski ali ne i podcenjivački, dijaloski ali ne i podilazeći. Takva kinematografija ne jamči automatski niti umjetničku kvalitetu niti globalnu prepoznatljivost, ali ona u najmanju ruku omogućuje da nacionalna filmska proizvodnja postane škola — ne kao estetski pravac, nego kao proces obrazovanja i razgovora o filmskom zanatu kroz koji prolaze i filmaši i njihova publika. Jedina alternativa takvoj snažnoj kinematografiji je upravo ono što imamo sada-pouzdanje u iznimku individualnog uspjeha nadahnutog filmaša ili kreativnog tima u kontekstu pravila proizvodne i kreativne oskudice.

Blagajnica hoćeći na more sigurno nije prvi hrvatski film koji je pokušao napraviti proboj na globalnu scenu. Nakon niza uglavnom nekvalitetnih i neuspješnih hrvatskih filmova devedesetih, *Blagajnica* uz Brešanove filmove i filmove Lukasa Nole predstavlja nešto artikuliraniji i interesantniji pokus kreiranja filmskih rukopisa kakvi inače privlače publi-

ku u art kina diljem svijeta. Iako njegov film nije zabilježio previše uspjeha na globalnom festivalskom krugu, Matanić je imao nos da shvati da bi film o društveno marginaliziranoj samohranoj majci mogao imati određenu privlačnost u svijetu malih kinematografija, a njegov novi film o lezbijskom paru pokazuje sustavno nastojanje bavljenja ženskim temama-koje su povjesno zanemarivane u patrijarhalnoj hrvatskoj kinematografiji dok su u svijetu malih kinematografija i nezavisnog filma vrlo popularne. Taj interes za društveno marginalizirane žene nije nesličan tonalitetu primjerice australskog filma *Muriel's Wedding*. Isto tako, Matanić je *Finnim mrtvim djevojkama* krenuo u stvaranje vlastitog nartativnog univerzuma, u kojem se ponavljaju i tipovi lokacija, i neki motivi, kao i neki likovi. Iako mu možda i tu kao uzor funkcioniра Kevin Smith, Matanićev pokušaj može se čitati i kao pokazatelj potrebe hrvatskog filma da se aktivnije pozabavi i koristi vlastitom tradicijom.

Blagajnici nedostaje mnogo stvari da bi je i hrvatski kritičari i hrvatska publika, pa i svjetska publika mogli prihvati kao dobar film: kompleksnija dramaturgija, jasniji etički habitus, pamtljiva glumačka ostvarenja. Istina je da bi bolji scenariji, životnija veza s govornim varijantama hrvatskog jezika, bolja pred-produkcija, bolji sistem financiranja, učinili

hrvatske filmove kvalitetnijim. No ono što *Blagajnici* najviše nedostaje je dobar kontekst drugih hrvatskih audiovizualnih pripovijesti, i to je nedostatak koji sasvim očito nadilazi pitanje individualnog talenta. Matanić je na raspolaganju imao vrlo tanku zalihu hrvatskih popularnih audiovizualnih pripovijesti s kojima bi se mogao poigrati; odnosno, on je naslijedio sušu u hrvatskoj popularnoj kulturi koju je pak prouzročilo izostajanje iole živahnijeg i životnijeg popkulturnog dijaloga sa prošlošću i sa sadašnjosti. Ta se suša bilježi i na polju kinematografije i na polju igrane televizijske produkcije, koja bi s kinematografijom trebala biti komplementarna. *Blagajnica* doduše naznačuje potrebu korištenja i re-invencije tradicije (kao što rekoh prvenstveno kroz medij pop glazbe), no ako se glazba i električni tramvaji izuzmu iz filma, priča je doista mogla biti ispričana 1890.-ih. Međutim, iako je *Blagajnica* u estetskom smislu ne osobito dojmljiv proizvod, ipak taj Matanićev film plastično postavlja pitanja mjesta filma u hrvatskoj kulturi, pa i mjesta hrvatske kulture u globalizaciji. On pokazuje koliko je teško napraviti nešutljiv film u šutljivoj kinematografiji; odnosno, on pokazuje da naš film ni hrvatskoj ni globalnoj publici neće imati puno toga za reći dok ne bude imao svoju jaku i prepoznatljivu kinematografiju.

Bilješke

- 1 Vidi poglavje o likovima u Forster, 2000.
- 2 Vidi u Arnold, 1999. Po Arnoldovom shvaćanju funkcija kulture je difuzija putem estetskih i intelektualnih proizvoda (*sweetness and light*) »najboljeg znanja i misli nekog vremena« (79). Za Arnolda je kultura proces selekcije vrijednosti.

Bibliografija

- Arnold, Matthew, 1999, *Culture and Anarchy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Turković, Hrvoje, Majcen, Vjekoslav, 2003, *Hrvatska kinematografija*, Zagreb: Ministarstvo kulture i HFS.
Forster, E. M., 2000, *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books.
Sklair, Leslie, 1988, 'Social Movements and Global Capitalism' u *The Cultures of Globalization*, ur. Frederic Jameson i Masao Miyoshi. Durham: Duke University Press.

Tomislav Šakić

Reprezentacija vijetnamskoga subjekta u holivudskom filmu

Određenje predmeta

Unutar suvremene američke kinematografije nastao je ciklus filmova tematski vezanih uza rat u Vijetnamu, odnosno američku umiješanost u taj rat, nazvan »vijetnamskom ciklusom« (Peterlić, 1990a:532), vijetnamskim kompleksom, pa i »vijetnamskim sindromom« američkoga filma (Gradiška, 1989:58,59, Wimmer, 1992:110),¹ dvoznačno označujući tako »američku nesposobnost da pobijede« (Wimmer, 1992:129), ali i kolokvijalni naziv za posutraumatski stresni sindrom. U tu skupinu filmova ne pripadaju samo oni ratnoga žanra, već ciklus treba postaviti u mnogo šire okvire filmske i uopće kulturne reprezentacije vijetnamskoga kompleksa u američkoj kulturi. Upisom pojma *Vietnam War* u Googleovu tražilicu u roku od 0,15 sekundi dobiva se 'približno' 1 520 000 internetskih stranica na kojima se pojma citira (učitano 3. studenog 2002), a dalja pomnija pretraga otkrit će nizove knjiga i zbornika nastalih u Sjedinjenim Državama, cilj kojih je shvatiti što se zapravo dogodilo naciji u Vijetnamu. *From Hanoi to Hollywood, America Rediscovered, The Vietnam War and American Culture, American Myth and Legacy of Vietnam, Inventing Vietnam: The War in Film and Television, Vietnam Images: War and Representation, Vietnam in Prose and Film* imena su najistaknutijih monografija (*The War in Vietnam and the Movies: A Short Bibliography of Materials in the UC Berkeley Libraries*, učitano 12. travnja 2002) koje se bave još nedovoljno shvaćenim utjecajem američkoga poraza u Vijetnamu i američkih 1960-ih i 1970-ih na američku kulturu, politiku, mentalitet, strukturu osjećaja; 'amerikanizacija Vijetnama' tijekom 1960-ih obrnula se u 'vijetnamizaciju Amerike', jedno, dva i tri desetljeća nakon svršetka rata.

Teorijske pretpostavke

Pretpostavka je ovoga rada kako je filmska (re)prezentacija ovoga 'najduljega američkog rata' (Norton et. al., 2001:899) dio šire reprezentacije rata i njegovih posljedica na američku kulturu, čime se film prepostavlja ne samo kao 'kulturni proizvod', nego i kao 'društvena praksa' (Turner, 2001:49), kulturna praksa, odnosno kao jedan od sustava reprezentacije, jedan tip jezika kao glavnoga mehanizma u procesu reprezentacije u smislu »prozvodnje značenja među pripadnicima kulture« (Hall, 1997:15). Najkraće rečeno, »reprezentacija je prozvodnja značenja kroz jezik« (Hall, 1997:16,28) ili, riječima G. Turnera (2001:47), »društveni proces kojim činimo da predodžbe/slike (images), zvukovi i

znakovi stoje za nešto (stands for something).« Oni zapravo »stoje umjesto (stand in place of) i stoje za (stand for)« (Hall, 1997:15), što znači da pojma upotrijebljen za njihovu djelatnost, 'reprezentacija', obuhvaća istovremeno značenjska polja prikazivanja (predočavanja) i predstavljanja (zastupanja); ta je konotacija odnosa prikazivanja i moći neprevodiva jednoznačnom hrvatskom riječju osim ovako terminološki određenim pojmom reprezentacije.²

Kako ističe Turner u knjizi *Film kao društvena praksa* (2001:48), širenjem filmološkoga zanimanja na procese reprezentacije »filmska teorija postaje dijelom šireg područja disciplina i pristupa zvanih kulturnih studija.« Kulturni su studiji inicijalno analizirali načine na koje se »društvena značenja generiraju kroz kulturu«, a društveni se način življenja i vrijednosni sustav otkrivaju kroz »efemerne prakse poput TV-a, sporta, radija, stripa, filma, glazbe i mode« (Turner, 2001:48). Film time postaje od samosvojnoga estetskog predmeta proučavanja društvenom i kulturnom praksom, ali je kulturom unutar koje nastaje također određen: kao i svaki kulturni tekst, film je neodvojiv od i nerazumljiv izvan konteksta vlastite kulture i vremena.

Međutim, »krajnji je rezultat kulturnih pristupa 'filmu kao reprezentaciji' usredotočenje na odnose između filmskih reprezentacijskih 'jezika' i ideologije« (Turner, 2001:153). Turner ističe kako nema trajnjega određenja pojma *ideologije*, nego se taj termin nalazi u neprestanu redefiniranju unutar svih područja kulturne teorije (Turner, 2001:154); kako su to već i drugi isticali, ideologija ima »sklisko, neuvhvatljivo značenje« (Biti, 1997:133). Čini mi se kako se to trajno redefiniranje pojma odvija uglavnom između zbog determinizma kritiziranih Marxovih stajališta o ideologiji kao »manipulativnom sklopu vrijednosti, predodžbi i uvjerenja koji ljudima zastire pogled na stvarnost kakav jest« (Biti, 1997:133), Althusserovih određenja o »sustavu predodžbi sastavljenom od ideja, pojmove, mitova i slika u kojima ljudi žive svoje imaginarne odnose naspram stvarnih uvjeta postojanja« (Biti, 1997:133) i Gramscijevе teorije hegemonije kao nenasilnoga vladanja uvjeravanjem i usuglašavanjem, a u ime 'zajedničkoga dobra' (Biti, 1997:125), odnosno kao »procesa kojim su pripadnici društva uvjereni da pristanu na svoju vlastitu podređenost i napuste kulturno vodstvo u korist skupa interesa koji su predstavljeni kao istovjetni« u svrhu da se održi društveni *status quo* (Turner, 2001:158).

Ideologiju u vijetnamskom kompleksu možemo shvatiti u najširem smislu, kao cjelokupan svjetonazor i sustav vrijednosti, koji proizlaze iz »svakoj kulturi implicitne 'teorije stvarnosti'« koja motivira uređenje stvarnosti svoje kulture u kategorije dobro/loše, pravo/krivo, ili mi/oni (Turner, 2001:155). To struktorno načelo mora ostati neiskazano, odnosno poredak nametnut nevidljivom ideologijom mora se predstavljati kao prirođan i normalan.

Ideologiju u filmu možemo analizirati od najjednostavnije razine — od činjenice da su narativno suprotstavljenе pozicije zapravo sastavljene od reprezentacija sukobljenih ideo-loških pozicija (Turner, 2001:155) — do analize strukture moći koja stoji iza proizvodnje/produkcije filma metodom 'slijedi novac', i do analize svjetonazorskog i vrijednosnoga sustava prisrbljena tvorcima filma od strane kulture unutar koje oni artikuliraju svoje poslovne ili umjetničke filmske težnje. Te su analitičke opcije već prije prepoznate kao 'preprimitivne', one koje vide film kao puki »odraz dominantnih uvjerenja i vrijednosti u svojoj kulturi« (Turner, 2001:152), a koje se u širemu pristupu kulturi nazivaju »refleksivnim ili mimetičkim teorijama reprezentacije« (Hall, 1997:15,24-25), kao 'intencionalne' koje uzimaju zdravo za gotovo da subjekt reprezentacije iskazuje ono što mu je i bila intencija iskazati i što je u realnome odnosu prema materijalnome svijetu, i kao 'konstruktivističke', koje za ishodišnu pretpostavku imaju konstruiranje značenja od strane jezika i diskurza (Hall, 1997:24-26).

Okvir rada

Tema je ovoga rada reprezentacija Vjetnamskoga rata u američkom holivudskom filmu, kao jasno omedenoj skupini filmskih tekstova, što znači da po strani ostavljam nebrojene dokumentarne filmove i televizijske serije. Cilj mi je pokazati kako je diskurz vijetnamskoga ciklusa ideologiziran diskurz, i da se ta ideologiziranost ne odnosi samo na svjetonazor i vrijednosti koje pojedini film iskazuje na fonu svoje matične kulture i kinematografije — što je vijetnamskome ciklusu američka kultura i holivudska kinematografija — nego itekako i na samu nazočnost političkih struktura moći, u smislu ideo-loških i političkih opravdanja za rat i prikaz politike i ideologije koja je do rata dovela i koja je rat vodila.

Smatram kako se unutar suvremenoga američkog filma krializirala skupina filmova koja čini izvanredni analitički primjenjivi sklop koji je iskazao vijetnamski kompleks kao često opsesivni topos suvremene američke kinematografije. Prvi filmovi ciklusa nastaju na samome kraju Novoga Hollywooda, i obično se navodi da ima dva vrhunaca, prvi na kraju 1970-ih, a drugi u drugoj polovici 1980-ih. No ciklus se nastavlja tijekom 1990-ih, i danas, primjerice filmovima *Velika laž* (1998), *Zemlja tigrova* (2001), *Bili smo vojnici* (2002) i *Zeleni zmaj* (2002). Dapače, vijetnamski sindrom u kulturi općenito dobiva silan zalet tijekom 1990-ih, a poseban zamah dobiva u cyber-prostoru (*American Movies and the Vietnam War*, Uhlich, 2002).

'Čitanje' filmova može se često pojednostavljeno i ograničeno shvatiti kao jedno od simptomnih čitanja kulturnih tekstova. I produkcija i recepcija filma uokvirene su ideo-loškim

interesima (Turner, 2001:171), bez obzira koliko to opovrgavali; kako svaka teorija ideologije ističe, nemoguće je stati izvan ideologije i govoriti o njoj jezikom oslobođenim svake ideologije (Turner, 2001:171). Kao nužnu činjenicu moramo pretpostaviti da svaka interpretacija uključuje vrijednosnu evaluaciju, koliko god ona bila nesvesno ili svjesno negirana. Ideološko čitanje jedan je od mogućih načina reprezentacijske analize (filmskoga) teksta. Kako piše Turner, »ideološki pristup odbacuje stav da je filmski tekst jedinstvenoga značenja, to jest da čini samo jednu vrstu smisla, bez protuslovlja, bez iznimki i interpretacijskih varijacija od strane različitih članova publike« (Turner, 2001:171). Tekst je neka vrsta bojišta za suprotstavljenе pozicije (Turner, 2001:171), što je zapravo Turnerova uporaba Hallove ideje o »kulturi kao bojišnici ili poprištu sukoba« (Duda, 2001:156). U uobičajenome industrijaliziranom cjelovečernjem filmu obično će »nadvladati dominantna ideologija, ali ne toliko da ne ostavi rupe kroz koje se može vidjeti konsenzusni rad ideologije« (Turner, 2001:171). Te su rupe mesta slabosti priče (*narrative*), poput arbitrarne smrti negativca ili konvencionalnoga svršetka kad za njega i nisu bile stvorene mogućnosti tijekom naracije.

Međutim, za odnos publike prema filmskome tekstu, to jest ideologiji zastupljenoj u njemu, treba se vratiti Hallovu opisu suodnosa potrošača i medijskoga teksta. Svaki tekst nai-me pokušava kodirati jedan, 'preferirani način čitanja', i to je obično onaj uskladen sa značenjima proizvedenima od vladajućih ideo-loških sustava (Turner, 2001:144). Taj sadržaj može biti zaprimljen afirmacijski, no također i 'pregovarački' i potpuno 'opozicijski' nastrojeno prema prikrivenim ideo-loškim porukama teksta (Turner, 2001:145). Teorije popularne kulture koje misle da su ljudi pasivni konzumenti mas-medija »prepostavljaju da su ljudi obične budale«, (Eas-thope, 2001:161).

U smislu obične političke moći, ideologija znači odluku »*tko je reprezentiran, a tko nije*« u diskurzu (Hall, 2001:197). No, treba istaknuti dvije strane problema: s jedne strane, gledatelji ili potrošači filma postavit će se prema filmu u okviru jednog od triju Hallovi modela, a s druge strane i film će sam biti u različitome stupnju ideologiziran, artikuliran i lociran u političkome, ideo-loškom i kulturnom smislu, i gledatelj će se postaviti u odnosu prema toj ideologiziranosti filmskoga diskurza.

Film je strukturalno proizvodnje i vezanošću uz kapital popularno-kulturni proizvod. Premda često jest umjetnina, to jest umjetničko djelo 'visoke kulture', proizveden je metodama industrijske proizvodnje uz nezanemarivo ulaganje novčanoga kapitala, te je glavna briga holivudskoj kinematografiji postala, »*kao i svakoj drugoj industriji, potreba za štednjom vremena i novca, za sniženjem nepotrebnih ispada i rizika te za stabilizacijom i regulacijom tijeka proizvodnje*« (Strinati, 2000:15). Osim što je Hollywood postao ekonomski i industrijska organizacija, on je trebao »*pripovijediti priče i proizvoditi snove i ideologiju, bivajući istovremeno njihovim proizvodom*« (Strinati, 2000:26), odnosno, počeo je perpetuirati svjetonazorske temelje u kojima je utemeljen,³ stvarati ih, i još k tome misliti na povrat kapitala i zaradu. Strina-

ti navodi kako je ideologija obično povezivana s holivudskim filmom ideologija 'američkoga sna' (2000:26), premda je u holivudskim priopovjednim tekstovima »*moguće detektirati širu ideologiju društvenoga reda*« (Strinati, 2000:26), koja se, najkraće rečeno, očituje u narativnoj strukturi klasičnih holivudskih filmova koji odražavaju konzervativno nastojanje očuvanja postojećega stanja — završno uspostavljanje poremećenoga ishodišnoga reda tumači se kao ideo-loško zastupanje održavanja tradicionalnoga i zatečenoga društvenog poretka izvan svijeta filma (Strinati, 2000:30). Tako je trodijelna, zapravo još aristotelovska narativna struktura najizrazitiji odraz tradicionalnih ideo-loskih tendencija. Ideologija 'američkoga sna' najuža je ideo-loska kategorija holivudskog narativa, i prepostavlja da »*materijalno bogatstvo i uspjeh u životu može postići svatko tko posjeduje potrebitnu inicijativu, ambiciju, domišljatost, ustrajnost i posvećenost. Sam san sastoji se od novca, moći, slave, sreće, zadovoljstva, 'dobroga života'*« (Strinati, 2000:26). Američki san značenjski obuhvaća 'put od prnja do zvijezda', sposobnost pojedinca, društvenu pokretljivost pojedinca, važnost natjecanja, jednakost šansi, a »*neuspjeh je potpuno individualna pojava*« i ne smatra se krivnjom sustava (Strinati, 2000:28).

Razvoj vijetnamskoga ciklusa može biti vezan uz periodizaciju suvremene američke kinematografije, to jest ciklus može poslužiti kao ogledni uzorak na kojem se ponajbolje mogu pratiti svjetonazorske i ideo-loske tendencije američke kinematografije i američkoga društva (ili njegove službene i alternativne politike). Holivudski film ocrtava politička strujanja u Sjedinjenim Državama čak i u razdobljima trajanja političkih mandata.

Easthopeov navod kako »*teorija dominantne ideologije*« nema empirijske potvrde u zbilji, odnosno da ljudi po svemu sudeći ne žive vođeni ideologijom, nego »*svakodnevnim pritiskom ekonomskih potreba*« (Easthope, 2001:160), može se primijeniti i u primjeru filma: nameće li vlasnik kapitala ili politička struktura ideo-loski kompleks koji stoji iza filmskoga svijeta djela, ili kinematografija odražava neku uvriježenu, fantomsku, prepostavljenu vladajuću ideologiju? Tko je onaj koji diktira kakav će se film u određenom trenutku snimati, ili, kakva i čija svijest stoji iza *Forresta Gumpa*, *Apokalipse sada* ili *Lovca na jelene*? Zašto se nameće pomisao kako iza 'kritičkih' filmova ne stoji nikakva veća struktura, ili je i to privremeno zavaravanje velikih skrivenih moćnika eda bi još dodatno učvrstili pozicije za nadolazeće vrijeme, kad budu ponovno pritisnuli obični puk. Naime, ako se lako može tvrditi ne samo da neka ideologija struktura stoji iza *Ramba*, nego i mnogo suptilnija iza naizgled privlačnijih *Forresta Gumpa* i *Genijalnoga uma*, kakva onda može stajati iza *Apokalipse sada*, *Voda*, *Lovca na jelene*, koji jesu možda nositelji oporbenih ili alternativnih mišljenja svojih autora, ali su ipak snimljeni unutar skupih produkcija holivudskih studija, i netko ih je iz struktura moći odobrio i financirao.

Vijetnamski ciklus američke kinematografije zasigurno odražava ideologije — 'lijeve' ili 'desne' — koje se očituju u prikazu toga rata, subjektima perspektiva tog prikaza, koje se očituju i u argumentaciji ratovanja, prikazu neprijatelja.

Opći povjesni kontekst Vijetnamskoga rata

Hladni rat

Za razumijevanje 'kompleksa' potrebno je odrediti 'izvan-filmske', stvarne povjesne i političke događaje koji su odredili Vijetnamski rat. Premda se obično navodi kako je posrijedi »*najdulji američki rat*«, koji je trajao 1950-1975. (Sellers et al., 1996:394), sama ratna aktivnost američke vojske trajala je između 1964. i 1972. godine, dosegnuvši vrhunac početkom 1968. godine, kada se u Vijetnamu nalazilo 543 400 američkih vojnika (Norton et al., 2001:894). Paradoksalno, Ho Ši Minove 'nacionalističke snage' pomagale su SAD u 'zajedničkoj borbi' protiv Japanaca tijekom Drugoga svjetskog rata (Sellers et al., 1996:394). Godine 1945. Ho Ši Min je sastavio deklaraciju o vijetnamskoj neovisnosti od Francuske po uzoru na američku Deklaraciju neovisnosti, i htio blisko surađivati sa Sjedinjenim Državama kao saveznicima (Sellers et al., 1996:394, Norton et al., 2001:821-822). Međutim, Trumanova administracija poduprla je svoju savezniku Francusku u održanju nadzora nad svojim indokineskim kolonijama, osiguravši zauzvrat francusku potporu u hladnom ratu. Tomu je pripomogla komunistička ideologija Ho Ši Minova pokreta, suradnja s kojim je bila nezamisliva američkoj državnoj politici opsjednutoj paranoičnim strahom od 'svjetske komunističke zavjere' u kojoj je Ho smatran 'agentom međunarodnog komunizma'. Američka je vlada previdjela »*izvorne korijene nacionalističke pobune protiv kolonijalista*« (Norton et al., 2001:833-834). U strahu od »*učinka domina*« (Norton et al., 2001) SAD su nakon pada Koreje 1953. priznale marionetsku francusku vladu u Vijetnamu, i već do 1954. američki su porezni obveznici plaćali »*osamdeset posto troškova za taj francuski kolonijalni rat*« (Sellers et al., 1996:395). Vijetnam je do 1954. sam razorio Francusku u svome »*ratu nacionalnoga oslobođenja od Francuza*« (Sellers et al., 1996:395).

Ženevskim sporazumom Vijetnam je privremeno podijeljen po 17. paraleli na sjeverni komunistički, i južni, s marionetskom vladom, a sa svrhom ujedinjenja nakon općih izbora 1956. godine. Međutim, Eisenhowerova administracija — sigurna u pobjedu komunista i čvrsto se držeći svoje antikomunističke doktrine — pruža pomoći južnoj vlasti u sabotiranju sporazuma; ekipi CIA-e obavljaju česte komandske upade preko crte razgraničenja (Norton et al., 2001:849). Nakon nasilna preuzimanja vlasti, general Diem proglašava južnu Republiku Vijetnam i uz američku potporu sprječava provođenje izbora (Sellers et al., 1996:395, Norton et al., 849-850). Držeći Vijetnam ključem za održanje pobjede u Aziji, Kennedy nastavlja politiku nazočnosti u Vijetnamu. Kao odgovor na rastući gradanski rat na jugu, gdje je organiziran (komunistički) pokret otpora, Vijetkong, potpomagan od Ho Ši Minove vlade, na Kennedyjevu zapovijed 1963. u Vijetnamu redovito djeluje 17 000 takozvanih vojnih savjetnika uz obavještajnu pomoći zrakoplovstva (Sellers et al., 1996:395), a od 1955. do 1961. stvorena je država — korumpirana na svim razinama s diktatorski nastrojenim Diemom — ovisna o američkoj pomoći i s kulturom zahvaćenom svenazočnom 'amerikanizacijom' (Norton et al., 2001:850). U studenome 1963. Kennedy je osigurao CIA-

inu pomoći državnome udaru južnovijetnamskih generala i Diemovu ubojstvu, svega nekoliko tjedana prije vlastite smrti u atentatu (Norton *et al.*, 2001:891).

Vrući rat

'Pravi rat' za američku vojsku otpočeo je 1964., nakon »*kontroverznog incidenta*« (Sellers *et al.*, 1996:398) u zaljevu Tonkin. U trenutku Johnsonova dolaska na predsjedničko mjesto, sjeverni Vijetnam nadzirao je pola južnoga teritorija, i Johnsonov je izbor bio ili eskalacija rata u cilju vojne pobjede, ili pregovori za koaličisku vijetnamsku vladu (Sellers *et al.*, 1996:398). Drugoga kolovoza 1964. USS *Maddox* prijavio je napad ophodnih vijetnamskih brodica, a 4. kolovoza napad torpedima (Norton *et al.*, 2001:893). Johnsonova je administracija to proglašila činom otvorenoga rata i dobila rezoluciju od Kongresa — koji pak nije bio obavijesten o američkim bombardiranjima sjevernoga Vijetnama u toku — »*opće odobrenje za buduće akcije koje bi se mogle pokazati nužnima za suzbijanje napada na američke snage*« (Sellers *et al.*, 1996:398), koja je vrijedila kao 'funkcionalni ekvivalent' objave ratnoga stanja. Međutim, tajnom je držana obavijest da je *Maddox* povukao prijavak torpednoga napada te se »*danas sigurno zna da je sonar uhvatio odjek samoga broda*« (Norton *et al.*, 2001:893). Johnson je, »*znajući da nikakvoga napada nije bilo, objavio mjesecima spremnu izjavu da će SAD uzvratiti na ničim izazvan napad*« u zaljevu Tonkin (Norton *et al.*, 2001:893).

Istdobno je američka državna politika gubila popularnost na dvije fronte: u Vijetnamu, u kojem je kako je postajao »*malom Amerikom*« (Norton *et al.*, 2001:895) raslo antameričko raspoloženje, i u Americi, pogotovu nakon pokolja u My Laiju 16. travnja 1968. Ondje je američki vod »četiri sata terorizirao, silovao, ubijao, mučio selo, većinom žene i djecu«, ostavivši za sobom u masovnoj grobnici petsto ljudi i detaljne snimke vojnoga fotografa (Norton *et al.*, 2001:895-896). To je bio najpoznatiji u nizu ratnih zločina počinjenih od američkih vojnika, poput »*namjernog pucanja u civile, mučenja i ubijanja zatvorenika, odsijecanja ušiju za trofeje, spaljivanja sela*« (Norton *et al.*, 2001:895). Borba protiv fantomskoga neprijatelja i neprijateljstvo onih koje bi trebali braniti dovela je do općega pada morala u vojsci, nediscipline, dezterterstva, rasne netrpeljivosti. Usto su vojnici masovno pušili jeftinu vijetnamsku marihanu, dok ih je deset posto rabilo i heroin (Norton *et al.*, 2001:897). Pola milijuna Amerikanaca izbjeglo je novačenje raznim načinima, četvrt milijuna nije se ni registriralo, trideset tisuća izbjeglo ih je u Kanadu, a politički nemiri i proturatna kampanja primali su sve veće razmjere.

Tet ofenziva 1968. godine bila je psihološka prekretnica rata. Usprkos Pirovoj američkoj pobjedi u sjevernovijetnamskom napadu na Sajgon i sve veće gradove, postalo je jasno da je rat izgubljen. (Sellers *et al.*, 1996:40, Norton *et al.*, 2001:898-899). Suočen sa snažnom oporbom unutar zemlje i stranke, Johnson je odustao od ponovne kandidature, prekinuo trajno bombardiranje sjevernoga Vijetnama, u kojemu je Amerika izbacila više tona bombi nego za cijelog Drugoga svjetskog rata (Norton *et al.*, 2001:894) i zatražio pregovore s vladom Sjevernog Vijetnama. Nixon pokreće novu dok-

trinu: SAD će pomoći nacijama koje si same pomažu (Norton *et al.*, 2001:899), što je u Vijetnamu značilo proces 'vijetnamizacije Vijetnama', to jest postupno izgradnjanje južnovijetnamske vojske koja bi zamijenila američku dok se ova povlači (Norton *et al.*, 2001:899). Međutim, Nixon svoje obećanje o brzome završetku rata nije ispunio; godine 1970. napao je i Kambodžu, koju je već cijelu godinu bombardirao bez obavijesti Kongresu ili narodu (Norton *et al.*, 2001:899). Kraj rata počeo se nazirati kad je Kongres zauzvrat povukao rezoluciju o zaljevu Tonkin, a 1971. *New York Times* objavio *Pentagonske spise*, koji su dokazali sustavno obmanjivanje javnosti od strane američke administracije (Norton *et al.*, 2001:900).

Nixonova administracija nastavila je širiti rat, između ostalog snažnim 'božićnim bombardiranjem' Vijetnama u prosincu 1972. godine. Ženevski pregovori, započeti 1968., nisu bili uspješni zbog južnovijetnamskog nepristajanja na dogovor. No, američki državni tajnik H. Kissinger vodio je tajne pregovore sa sjevernovijetnamskim nasljednikom Ho Ši Mina i 27. siječnja 1973. potpisao sporazum, zajamčivši južnemu Vijetnamu zaštitu u slučaju da Sjeverni Vijetnam prekrši primirje (Norton *et al.*, 2001:900). Američka se vojska povukla, a Sjeverni i Južni Vijetnam zaratili, i 29. travnja 1975. Južni je Vijetnam pao, zajedno s Laosom i Kambodžom. Učinak domina nije se dogodio (Norton *et al.*, 2001:900). »*Duga američka noćna mora u južnoj Aziji*« završila je (Sellers *et al.*, 1996:423), stajavši 350 milijardi dolara izravnih troškova, 56 000 poginulih Amerikanaca i 1,5 milijuna poginulih Vijetnamaca, ne računajući žrtve u Kambodži i Laosu.

Obuhvat predmeta

Vijetnamski ciklus obuhvaća širi sklop filmova, a ne samo filmove ratnoga žanra. Tu mislim na sve filmove koji na neki način tematiziraju Vijetnamski rat i njegove posljedice, što uključuje i žanrove poput komedije, akcijske filmove, filme koji prate odvijanja na domaćem terenu, u pozadini rata, na 'kućnoj fronti', i filme koji manje izravno predstavljaju ratnu frustriranost koja je obilježila cijelo razdoblje u razvoju američke kinematografije. U svim tim filmovima treba promotriti načine na koje je Vijetnamski rat (i američko sudjelovanje u ratu) predocen te koji ideološki kompleksi stječe iza pojedinih filmova.

Adi Wimmer (1992:132) dijeli 'vijetnamske filmove' u pet kategorija: 1. filmove koji opisuju rat u Vijetnamu (VW), 2. filmove u kojima je barem jedan glavni lik vijetnamski veteran (Vet), 3. filmovi koji tematiziraju antiratni pokret (AWM), 4. kućna fronta: filmovi koji tematiziraju učinak rata kod kuće (H), i 5. filmove koji sadrže slike zadržanih američkih ratnih zarobljenika (POW). Tako bi u prvu skupinu spadali primjerice⁴ *Apokalipsa sada*, *Vod*, *Full Metal Jacket*, *Velika laž*, u drugu *Godina zmaja*, trilogija *Rambo*, *Vatrena lisica*, u treću *Rođen 4. srpnja* i nebrojeni niz filmova koji sadrže antiratne demonstracije kao dio svoje fabule, u četvrtu *Povratak ratnika*, *Rođen 4. srpnja*, *Jackknife* i dugi niz filmova o uklapanju ratnika u poratni život, dočim bi peta skupina bila najjasnije određena uz prvu, filmovima poput *Ramba* i trilogije *Nestali u akciji*, i nizom akcijskih nisko-



Apokalipsa sada (F. F. Coppola, 1979)

budžetnih filmova. Mnogi filmovi križaju podžanrove: *Locav na jelene* tako je film o ratu i o kućnoj fronti, a *Forrest Gump* o kućnoj fronti, samome ratu i antiratnome pokretu. Najlabavija je granica među Wimmerovom trećom i četvrtom kategorijom, gdje je prilično teško odrediti što je 'samo' antiratni pokret, a što kućna fronta. Filmom o veteranu postao bi svaki film čiji je važniji lik vijetnamski veteran, što je, smatram, odveć široko određenje, te bi trebalo ograničiti njegovo veteranstvo u smislu da je ono važno u samoj struk-

turi priče, kao u Ciminovoj *Godini zmaja*. I, naravno, kategorizacija novijim filmovima postaje nedostatna, pa je teško odrediti mjesto *Neba i zemlje*, koji bi imao elemente ratnoga filma, filma o veteranu i kućne fronte, no njegova je perspektiva vijetnamska, ili *Zemlje tigrova*, koja prikazuje ratnu izobrazbu vojnika.

Kako se ratni žanr dijeli u dvije osnovne linije: proratne filmove ili filmove mistifikacije rata te antiratne filmove odno-

sno filmove demistifikacije rata (Ilinčić, 1990:408), i ideo-loški se skloovi vezani uz Vjetnamski rat u filmovima također mogu svrstati u takve dvije skupine, bez obraćanja pozornosti na nijansiranju potpodjelu proturatne struje na pacifistički i antimilitaristički film (Ilinčić, 199:408).

Prve dijagnoze

Novi Hollywood

Vijetnamski kompleks počinje se očitovati između 1977. i 1979. godine, kada u američkome filmu završava takozvano »razdoblje značajne šutnje« (Peterlić, 1990:a:532)⁵ vezano uz rat u Vjetnamu, kada su gotovo istodobno snimljena tri filma, *Povratak ratnika* Hala Ashbyja, *Lovac na jelene* Michaela Cimina i *Apokalipsa sada* Francisa Forda Coppole. No, prvo očitovanje vijetnamskoga kompleksa zbilo se mnogo ranije, još 1968. godine, kada je John Wayne u korežiji s Rojem Kelloggom snimio *Zelene beretke*.

Taj uistinu ozloglašeni film izazvao je revolt pokreta koji se nazvao »novim Hollywoodom« (Peterlić, 1990:a:531), a obilježio je američki film 1960-ih i 1970-ih, oblikovao američki filmski modernizam i začeo postmodernizam. Novi Hollywood filmski je ekvivalent američkih »uzburkanih šezdesetih« (Sellers et al., 1996:404), i nastao je u zalasku zlatnoga doba američkog filma i zamiranja klasičnoga holivudskog filma (Peterlić, 1990:a: 530-531). U kontekstu raspada američkog sna nastali su hipiji, djeca cvijeća, studentski nemiri i demonstracije kao odgovor na rat u Vjetnamu, koji je samo bio najveća točka na popisu svega što je deziluzioniralo novu generaciju, primjerice atentati na Kennedyja i Martina Luthera Kinga te afera Watergate (Vuletić, 1997:334, Peterlić, 1990:a:531), sve što je završilo američko razdoblje velikih očekivanja. Kako navodi *Sinopsis američke povijesti*, »šezdesete će vjerojatno biti obilježene u mislima stanovništva kao vrijeme kad su američke javne osobe bile ubijane uznenirujućom učestalošću; kad se iz zgrada za poduku pričuvnih časnika na sveučilištima i iz geta unutar gradova dizao dim, kad su divlji rasni sukobi i nasilne studentske demonstracije zasjenile sva druga nacionalna pitanja i probleme, kad su se pripadnici 'generacije ljubavi', kovrčava djeca srednje klase, povukla u besposlenu kontrakulturu seksa, droge i rokenrola« (Sellers et al., 1996:410), premda su »nemir šezdesetih i prodornost mladenačkog radikalizma bili preuveličavani« (Sellers et al., 1996:404).

Film novoga Hollywooda naziva se i revizionističkim filmom, jer mnogim je redateljima cilj dekonstrukcija američkoga sna i mita amerikanizma te oni postaju »opsjednuti ikonografijom unutarnje Amerike« (Peterlić, 1990:a:531), preispitivanjem američkih vrijednosti i mitova, ponajprije ideologije američkog sna. Početak novih strujanja najavljuju već i takozvani *tough directors* 1950-ih i 1960-ih godina, prvi predstavnici američkoga filmskog modernizma. Oni su bili jedini koji su potkopavali zlatno doba vesterna, *mjuzikla*, kriminalističkog filma i melodrame (Peterlić, 1990:a:530), nakon što je po završetku razdoblja ratne propagande Hollywood preživio i MacCarthyjeve antikomunističke progone, među čijim je najpoznatijim žrtvama bio i doživotni emigrant u Europi Joseph Losey, blizak toj struji 'grubih re-

datelja' koju su predstavljali Nicholas Ray, Robert Aldrich, Don Siegel i Samuel Fuller.⁶ Oko 1960. Hollywood ulazi u krizu svoje klasične narativne formule, studijskoga i *star* sustava i cjelokupne klasične poetike (Peterlić, 1990:a:530-531, Strinati, 2000:17-20). Vertikalnu organizaciju studijskoga sustava (Peterlić, 1990:a:527, McWilliams, 1992:b:100, Strinati, 2000:17, Turner, 2001:17) odmijenio je *package-unit system* (Strinati, 2000,20-24), odnosno 'vertikalni monopol' zamijenjen je 'horizontalnim monopolom', kako mijenju objašnjava McWilliams (1992b:100).

Turner ističe kako još nitko nije zadovoljavajuće objasnio uzroke nagla pada broja gledatelja, koji se na brojke s kraja 1940-ih vratio i nadmašio ih tek od 1980-ih; televizija je, ističe, samo pojačala taj trend koji se počeo događati već prije njegina širenja u SAD (Turner, 2001:21; i Strinati, 2000:17). Strinati u svome *Uvodu u proučavanje popularne kulture* navodi nove ideje o uzrocima ove krize, vezane uz preseljenje velikoga broja obitelji iz središta u suburbana područja, što je prouzročilo njihovo prihvatanje privatnijega i kućnjeg načina života i preferiranje domaćijih načina zabave i potrošnje slobodnoga vremena (Strinati, 2000:17). No kriza je, pojačana i već naznačenim društvenim procesima, a nestanak klasičnoga Hollywooda očituje se i u strukturama



Martin Sheen u *Apokalipsi sada*

produkциje: usponu nezavisne produkcije na šezdeset postotaka, zatvaranju klasičnih studija i njihovu prelasku u vlasništvo industrijskih koncerna (Peterlić, 1990a:530, Strinati, 2000:23-24).

Uz prve filmove novoga Hollywooda, *Goli u sedlu*, *Diplomac i Bonnie i Clyde*, kao i uz *M. A. S. H.* Roberta Altmana, veže se deziluzioniranost američkim načinom života i američkim snom, povezanom uz odjeke Vijetnamskoga rata, o čemu je 'trebalo' još šutjeti, pa je *M. A. S. H.* (1970) bio film o Korejskome ratu (Peterlić, 1990.a:531). Ono što je novi Hollywood nakanio revidirati i preispitati bile su odreda društvenokritičke teme smatrane kontroverznima. Filmovi se bave politikom, u valu političke struje tadašnjega svjetskog filma, te cijelim 'novootkrivenim' nizom društvenih tema. Nastaje modernistički antivestern Sama Peckinpaha, Arthura Penna, Roberta Altmana, Ralphi Nelsona, Michaela Cimina,⁷ filmovi grade sliku svijeta kao shizofrenog ili paranoično-fašistoidnog, kao u *Letu iznad kukavičjeg gniazda* i *Taksistu* (Vuletić, 1997:335, Peterlić, 1990a:531). Kako navodi Peterlić, Altmanov *Nashville* smatra se općenito metaforičkim vrhuncem razdoblja novoga Hollywooda (1990a:531).⁸ Tijekom 1970-ih u okviru novoga Hollywooda započinju karijere prvi protagonisti vijetnamskoga ciklusa, Michael Cimino i Francis Ford Coppola.

Završetak znakovite šutnje

U razdoblju novoga Hollywooda izrazito angažirana glumica Jane Fonda bila je protagonistica prvoga kritičkoga igranoga filma o ratu u Vijetnamu, *Povratku ratnika* Hala Ashbyja (1978), koji se bavio poslijeratnom temom, u sklopu Wimmerove kategorije 'kućne fronte'. Time je film prvi dao domaću, američku perspektivu koja stoga ne dотиче Vijetnam sam po sebi ili Vijetnamce, nego u najbolju ruku smisao i posljedice toga rata i ono što se naziva unutarnjom frontom. »*Dobila sam Oscara, ali za mnoge rat još uvijek traje*« (Vuletić, 1997:411), riječi su koje je pri preuzimanju Oscara izrekla scenaristica filma, a najbolje izriču kompleks koji je u temelju vijetnamskoga ciklusa.

Činjenica je da su prvi filmovi vijetnamske tematike nastali kad je rat već bio gotov, a najveći dio ciklusa u drugoj polovici 1980-ih, kad je »*nacija nakon dvadeset godina napokon shvatila da je rat izgubljen*«, kako cinično navodi William J. Palmer (1995, učitano 12. travnja 2002), ističući činjenicu da su filmovi vijetnamskoga ciklusa oblikovali i javno mišljenje o Vijetnamskome ratu i američkoj ulozi u njemu. »*Do 1977. nitko čak nije ni želio govoriti o Vijetnamu. Od 1977. do 1980. pojavila se cijela hrpa dobrih filmova o Vijetnamu, i najednom je to bilo legitimno. Sad je OK biti vijetnamski veteran*« (Palmer, 1995, učitano 12. travnja 2002) No, treba postaviti pitanje i što je najednom legitimiralo filmske djelatnike da prekinu 'razdoblje šutnje' i počnu snimati filmove o Vijetnamu?



M.A.S.H. (R. Altman, 1970)

Zelene beretke Johna Waynea

Zelene beretke Johna Waynea bile su ne samo »*prvi, već i najekstremnije desno orientiran film o Vijetnamu*« (Vučetić, 1997:409), otvorena »*apologija američke intervencionističke politike u Vijetnamu*« (Peterlić, 1990b:708).⁹ Javno mnenje nastalo od sredine 1960-ih do sredine 1970-ih — dakle tijekom najveće kampanje u Vijetnamu — bilo je takvo da je usprkos stajalištu vladajućih struktura moglo utjecati na recepciju filma poput Wayneova. Nastala situacija ujedno može biti i pokazatelj odnosa staroga Hollywooda, koji je nestajao ostavljujući za sobom posljednje etape karijera klasičnih filmaša poput Johna Waynea, i novoga Hollywooda. Najkraće rečeno, veza Amerike i Johna Waynea bio je vestern, kojega su John Wayne i njegov najčešći redatelj John Ford bili utjelovitelji. Wayne je u unutar strukture sustava zvijezda bio simbol tradicionalne Amerike i njezina individualizma i pionirskih idea (Peterlić, 1990.b:708). Tijekom Korejskoga rata 1950-ih postao je čak svojevrsni nacionalni junak, zahvaljujući vesternima poput pogranične trilogije Johna Forda *Na apaškoj granici* — *Nosila je žutu vrpcu* — *Rio Grande* (Peterlić, 1990.b:708). Stoga je u 1960-ima Wayne postao za novi Hollywood utjelovljenjem »reakcionarnosti i američkog ekspanzionizma« (Peterlić, 1990b:708).

Kako se žanr vesterna često tumači kao simbol tradicionalnoga i konzervativnog američkog *establishmenta* (McWilliams, 1992.a:86, Wimmer, 1992:111.¹⁰), koji 1970-ih doživljava križ identiteta, koja je počela već ranije u struji anti-vesterna, ali sada se žanru događa posvemašnji gubitak svih ideoloških uporišta. »*Razlog zašto Vijetnam nastavlja polarizirati političke umove i stimulirati proturječne interpretacije je taj što je doveo do kraja gotovo dva stoljeća američkog ekspanzionizma*« (Wimmer, 1992:111). Nestanak takvih iluzija o američkome putu uzrokovao je nagli i upadljivi nestanak najtradicionalnijeg američkog žanra s ljestvica gledanosti 1980-ih, smatraju Wimmer (1992:111) i McWilliams (1992a:86), ali to ne znači da se mit Divljega zapada tijekom 1980-ih nije pokušao tražiti u drugim žanrovima, i to ponajviše unutar vijetnamskoga ciklusa (Wimmer, 1992, McWilliams, 1992a). Međutim, sva moguća kritika zbog reakcionarnosti, imperijalnosti i ekspanzionizma nisu naštete popularnosti Wayneovih filmova ni njega samoga, naime i dalje je bio pri vrhu komercijalne uspješnosti, a i danas je simbol popularna i uvijek rado gledana vesterna.¹¹

Njegovi kasni rutinski vesterni i trileri privlače publiku u kina više nego drugi glumci (Peterlić, 1990.b:708, McWilliams, 1992.a:85),¹² a dobiva i jedinoga Oscara za glumu. To sve može biti pokazatelj odnosa i utjecaja 'naprednih' novoholivudskih krugova i šire publike i holivudskih struktura. Naime, Novi Hollywood bio je, kako sam rekao, filmski ekvivalent oporbenih studentskih pokreta u SAD-u s prijelaza za šezdesetih na sedamdesete, koji je ipak bio »*pokret nekih mladih*«, odnosno »*izdvojena, ako ne i brbljava manjina*« (Sellers et al., 1996:404).

Zelene beretke postale su 'slavnii' ozloglašeni film, i to ne samo ideološki nego i filmski: ističe se montaža koja je amaterska, loša režijska rješenja, prizori koji izazivaju nemjeravani smijeh, lokacije koje s Vijetnamom veze nemaju,¹³

loše makete u plamenu i, najslavnije, zalazak sunca na istoku — naime u završnome kadru sunce zalazi na moru, a vijetnamske obale gledaju na istok. *Zelene beretke* su zapravo, kao i svaki nevestern Johna Waynea, vestern u drukčijemu ruhu. 'Crvenokošće' su zamijenili 'crveni', ovdje prikazani kao 'kosooki' Vijetnamci ružnih fisionomija, a John Wayne u svakome slučaju reda kola u kružnu formaciju i brani američki put.¹⁴ No ostaje li Wayne »*najdiskutabilnija zvijezda u povijesti Hollywooda*« (Peterlić, 1990b:708), pitanje je, s obzirom na nepomučenu popularnost koju i danas njegov lik nosi iz doba sustava zvijezda, usprkos svakoj političkoj kritici. Kako je od utjelovljenja idealna pionirske Amerike i mita o američkome individualcu na civilizacijskoj granici postao u novoholivudskome dobu utjelovljenje mačizma,¹⁵ konzervativizma, bilo je potaknuto njegovom u politici »*zapravo nedemokratskom praksom*« (Peterlić, 1990b:708), ali nije ni najmanje utjecalo na njegov popkulturni status. Njegove *Zelene beretke* ostale su zapamćene po otvorenom i nesmiljenom zastupanju ideja koje je Wayne smatrao nacionalnim, a to je borba protiv komunizma, obrana stare tradicionalne Amerike, američkoga puta, američkoga sna, i u svakome slučaju opravdanosti američkog ratovanja u Vijetnamu, koji je išao dотле da je film bio *wish-fulfillment*, kao što će poslije biti i *Rambo*, odnosno da je scenarij prikazivao američku pobjedu (Schechter i Semeiks, učitano 12. travnja 2002). Bio je to otvoreni propagandni film, koji je na propagandi dobio Wayneovom konzervativnošću, odnosno zastupanjem ideje da je vojska snaga američkoga društva. Wayneov film svrstao se možda jedini na izrazito afirmativnu stranu u vijetnamskome ciklusu.

Vijetnam kao 'drugo'

Proturječni svijet Michaela Cimina

Lovac na jelene bio je i ostao kontroverzan film, i najbolji primjer podijeljenih tumačenja vijetnamskoga kompleksa. Ako se može tvrditi da je oporbeno raspoložen prema američkom poslanju u Vijetnamu, njegova ideologiziranost ostaje problematična. Osporavana je scena bila ona koja prikazuje ruski rulet na koji vijetkongovci prisiljavaju američke ratne zarobljenike (Vučetić, 1997:409-410). Mnogi kritičari banalno ističu da, kao ni Coppola, Cimino nije bio u 'pravome' Vijetnamu (npr. Uhlich, učitano 13. listopada 2002).

Lovac na jelene kritizira sudbinu američkih vojnika u Vijetnamu, ali ideologiju koja iza nje stoji ne pokušava bitnije kritizirati, barem ne na dubljoj razini. Za opravdanje rata se ne pita, nego likovi spremno pristaju boriti za domoljubne ideale. Ideologiziranost Ciminova diskurza lakše će se proniknuti sagledavanjem unutar konteksta cijelog njegova opusa. Prva je točka Ciminov česti slavenski motiv (Pajkić, 1986:207): likovi *outsideri*, slavenski američki useljenici,¹⁶ koji daju poprilično začudnu perspektivu — njihova vjera u američki san tolika je da odlaze na vijetnamsko bojište, gdje svaki od njih prolazi svoj put uništenja — jedan ostaje bez nogu, drugi umire, treći se vraća kao junak i preuzima njegovu ženu. Na završetku priče koja uspješno doseže epski i emocionalni zanos, u svojoj pensilvanijskoj naseobini pored



Lovac na jelene (M. Cimino, 1978)

čeličana, preživjeli protagonisti pjevaju Bože blagoslovi Ameriku sa suzama u očima, i dalje ipak vjerujući u američki san.

Odjava filma — svaki lik pojavljuje se u jednome zaustavljenom kadru uz nježnu i sjetnu glazbu — sugerira da se završila velika životna i ratna priča. No, jasno ostaje da se dogodio film višeslojna i kontroverzna ideologiziranoga diskurza. Gledatelju ostaju patos i sumnja. Tumačenje preporučujem u dvama smjerovima unutar autorskoga svijeta Michaela Cimina, u početke i prema kasnijim filmovima. Prvi će nas dovesti natrag do *tough directors*, odnosno do Dona Siegela. U njegovoj i Eastwoodovoju producentskoj tvrtki Malpaso¹⁷ Cimino¹⁸ je s Johnom Miliusom — scenaristom Coppoline *Apokalipse danas* — napisao drugi nastavak *Prljavoga Harryja*, i zatim režirao uspješni film ceste na tragu *Prljavoga Harryja* s Clintom Eastwoodom u glavnoj ulozi, *Kalibar 22 za specijalista* (Pajkić, 1986:207).

Don Siegel baštinio mu je grafički i naturalistički prikaz nasilja svojstven *tough redateljima*, a pogotovo Siegelu samu, modernistički stil režije i montaže,¹⁹ ali i eksplisitniju ideologiziranost. Proturječe 'grubih redatelja', da su oni naime bili zvani i »hollywoodska desnica« (Peterlić, 1990a:532), najočitije je u Dona Siegela; prema nekim je tumačenjima čak sasvim razvidno da je inspektor Callahan — Prljavi Harry — osim ciničnosti sklon i fašistoidnim metodama u svoje policijskome poslu. Taj ideologizirani Siegelov diskurz, da kritizira militantnost i vladajuće strukture, a pritom je i

sam izrazito militant i nasilan, i vjeruje u američke ideale, ostaje i osobina Michaela Cimina. Kao argument iz njegova kasnijeg opusa dodajem film *Godina zmaja*, u kojem je protagonist policijski kapetan koji je dvostruki *outsider*, poljski useljenik i vijetnamski veteran.

Ključni prizor *Godine zmaja* događa se kada Rourkeov pogled tijekom razgovora s nadređenima pada na američku stavu koja vijori pred njegovim uredom, što bez riječi izriče njegovu namjeru da pobijedi ni više ni manje nego azijsku mafiju u svome gradu. »Vijetnam je davno završio«, upozoravaju ga prijatelji i pretpostavljeni, ali Rourke nastavlja svoju misiju koristeći metode Prljavoga Harryja, ističući »da bismo barem jednom mogli pobijediti, samo kad bismo htjeli.« *Godina zmaja* tematski ulazi u kontekst vijetnamskoga ciklusa, ona je zapravo produžetak Vijetnamskoga rata na američkim ulicama, i daje još jasniji pogled u proturječnu ideologiziranost filmskoga svijeta Michaela Cimina.²⁰ Proturječe se najkraće može opisati kao želja da se 'stvari raščiste', pa i metodama koje nisu baš demokratske, premda Cimino, kao i Siegel, i dalje vjeruje u proklamirane američke ideale slobode i demokracije.

Vrijedi još istaknuti proturječe da je Cimino nakon *Lovca na jelene* režirao epski projekt *Vrata raja* — vestern, premda su ideoološki temelji tog žanra postali dvojbeni tijekom novoga Hollywooda. Golem neuspjeh filma samo je dodatno pridonio nestanku vesterna s filmske scene (McWilliams,

1992a:86). Ciminov je film — povratak žanru ideološki osporenom kao tradicionalnom (McWilliams, 1992.a:86, Wimmer, 1992:111) — pratio slavensko dosenjeništvo na Divljem zapadu. U Godini zmaja Rourke više puta govori pozitivno o azijskim dosenjenicima, koji su izgradili »pruge Divljega zapada i ovu zemlju«, a nisu smjeli biti reprezentirani na fotografijama i u povijesnim knjigama, premda se protiv novih azijskih dosenjenika — mafije — bori u svome 'privatnom' Vijetnamu.'

Srce tame — 'vijetnamizacija' Amerike

Samo vijetnamsko bojište u Ciminovu filmu prikazano je kao i u *Apokalipsi sada* Francisa Forda Coppole — kao metaforično 'srce tame'. Vijetnam je reprezentiran kao ono 'drugo', nepoznato, on je u tradiciji američkoga mita rub divljine, granica, koju američki individualac ukročuje i osvaja (Schechter i Semeiks, učitano 12. travnja 2002). Upravo zato je Coppolin film 'apokalipsa', jer je doveo sebe do svijesti da je ta granica sada u Vijetnamu i da američki san ne postoji. Apokalipsa je obuhvaćena u Kurtzovu uzdahu »O užasa! O užasa!« Tim povikom izvorni Kurtz u *Srcu tame* obuhvaća, po Easthopovim riječima (2001:165), povjesni projekt kolonijalizma i iskupljuje ga; Kurtzov identični uzvik u Coppolinu filmu obuhvaća Vijetnamski rat i jednako ga odrješuje grijeha. Primarno tumačenje filma jest da se onđe Amerika susreće sa sobom samom — pa i doslovno, jer Kurtz je njezin najizvorniji proizvod. Osnovno je značenje dakle preuzeto iz Conradove pripovijesti, gdje svoj odraz susreću Britanci. Relacija Britanija/kolonija premeće se ovdje u Amerika/Vijetnam.

Postkolonijalna učitavanja u vijetnamski filmski diskurz najrazvidnija su ovdje, što se veže uz Conradovo *Srce tame*. No, čini se da Conrad čak bolje funkcionira u Vijetnamu, i da je film sa sobom uzeo i ideološke konotacije pripovijesti.²¹ Vijetnamaca u svakome slučaju ni u Coppole nema, ali ima onih 'drugih', koloniziranih, što je očito kad Willard dolazi do Kurtzove naseobine u srcu vijetnamske tame. Je li tu riječ o susretu Amerike sa samom sobom, na način da Willarda njegovo hodočaće uzvodno rijekom dovodi do Kurtza, kojemu postaje sve sličniji? Kurtz u konačnici postaje figura oca te svršetak filma u psihodeličnoj paralelnoj montaži prikazuje kastraciju oca (Easthope, 2001:166) — Willardovo klanje Kurtza i obredno klanje bika.²² Ili je sam Vijetnam američko 'srce tame'? Oba su odgovora moguća, kao i u Conrada. *Apokalipsa danas* prikazuje rat kao rubno stanje kulturne i civilizatorske svijesti, s nemogućnošću izbjegavanja postkolonijalnog čitanju naslijedenom od Conrada. Izravne oporbene novoholivudske ideologiziranosti ovdje i nije bilo, jer je film opterećen filozofičnošću, onkrajnim stnjima duha, i ima šire tendencije od političkih.

Coppoli nije na pameti borba protiv 'zabludejelog' američkoga puta, nego sučeljavanje s konačnim ishodom tog puta na krajnjem rubu američke civilizacije, koji se odmaknuo od paradigmatskog Divljeg zapada. Međutim Easthopeovo se tumačenje Conradove pripovijesti može primijeniti i na ovaj film: tu Vijetnamaca kao subjekta nema jer »mi smo jednako loši kao i oni, tako da ono što im mi radimo nije gore od onoga što rade jedni drugima« (2001:164). »'Poruka' Srca tame

sastoji se u tome da je zapadna civilizacija u osnovi jednako barbarska kao i afričko društvo — stajalište koje uznemiruje imperijalističke pretpostavke do te mjere da ih učvršćuje« (Easthope, 2001:164). Iste ideološke konotacije poprima i *Apokalipsa danas*. »U srcima svih ljudi postoji tame« (Easthope, 2001:165), što može biti lak put za izjednačenje krivnje. A 'srce tame' poprima jednako dvojbena značenjska polja kao i u Conrada, kako nabraja Easthope u svome tekstu o *Srcu tame* i *Tarzanu među majmunima* (2001:166): suvremeno stanje (E. Said), prava priroda imperijalizma (T. Eagleton), nesvesno, istočni grijeh, 'kasni hajdegerovski bitak'.

Tako Coppolin subjekt susreće neizrecivu metaforu tog puta u 'srce tame'. Ni u njegov diskurz Vijetnamci nemaju pristupa — dok jednog dana ne progovore o Americi kao afrički kritičari o Conradu (Easthope, 2001:164.²³) — a *Apokalipsa danas* postaje metafora istine o američkom snu. Amerika tumači vlastite tjeskobe, a ne reprezentira Vijetnamce; odnosno reprezentacija vijetnamskog 'Drugog' postaje njezin 'Orijent' (Said, 1999).

Reaganovo doba: u traženju novoga Johna Waynea

Novi Hollywood završio je potkraj 1970-ih, koje su općenito donijele uspon političke konzervativnosti nakon nemira 1960-ih i vijetnamskog doba; nastupilo je doba »beznadnije, bezosjećajnije i manje velikodušno od prijašnjeg« (Sellers et al., 1996:412-413). Osamdesete donose obnavljanje američkoga mita i amerikanizma u Reaganovoj administraciji, čija je politika bila »neumoljivo konzervativna i otvoreno nacionalistička« (Sellers et al: 443). U svome obraćanju vojsci Reagan je proglašio Vijetnam »zapravo časnim ciljem« i objavio da je »doba sumnje u sebe prošlo« (Wimmer, 1992:110). Posljedično, pojavile su se televizijske serije i filmovi koji su rehabilitirali vijetnamske veterane kao branitelje reda i mira (Wimmer, 1992:110). McWilliams dosjetljivo označava osamdesete kao potragu za novim Johnom Wayneom, nakon njegove smrti 1979. (1992a:85). Kao najprimjereniji izbor za novu ikonu reganovskog amerikanizma nametnuo se — nadvladavši ideološki Indianu Jonesa — dvojni lik Rambo/Rocky, u tumačenju Sylvester Stallonea (McWilliams, 1992a:91-92). Rambo je vijetnamski veteran koji je u svojoj



Robert de Niro u *Taksistu* (M. Scorsese, 1977)

filmskoj trilogiji — prva dva dijela bave se Vijetnamom, a treći je potpora intervenciji u Afganistanu — utjelotvorio klasični američki mit, individualca koji se bori za zajednicu, obitelj, protiv mnogobrojnijega neprijatelja i uspijeva samo zahvaljujući vlastitim sposobnostima (Schechter i Semeiks, učitano 12. travnja 2002).

Za taj film bitno je i ono što je obilježilo *Zelene beretke* — željeno preispisivanje rata (Schechter i Semeiks, učitano 12. travnja 2002). Rambo se vraća u Vijetnam da bi spasio »*nestale u akciji*«,²⁴ i u tom naknadnom povratku odnosi malu, ali slatku pobjedu, kao i John Wayne u svome filmu. Golem komercijalni uspjeh takva koncepta bio je većini filmske kritike kontroverzan. Moguća su tumačenja kako je posrijedi klasični fabularni stil, čovjek od akcije i reafirmacija američkog mita. Posljednja stavka, koju zastupaju Schechter i Semeiks u svome tekstu, nije zapravo nimalo ideološki nevina, a smatram kao nije sigurno da uspjehu nije pridonio i predložak ispunjenja želje — naime da se Rambo vraća u Vijetnam i pobjeđuje. Amerikanci vole filmove u kojima se individualac nalazi na rubu divljine u misiji civiliziranja, lakonski tvrde Schechter i Semeiks (učitano 12. travnja 2002). Ideološki diskurz uvijek je najlakše prolazio pod okriljem klasične narativne forme, i to možda objasnilo svjetski uspjeh filma, među publikom kojoj preispisivanje Vijetnama nije mnogo značilo. *Rambo* tako ima junaka u akciji spašavanja, zarobljavanje, mučenje, bijeg, pobjedu, a nema primjerice dodatke poput tematske kompleksnosti, umjetničke fotografije, psihološke dubine, karakterizacije, koji izravno ne pridonose akciji (Schechter i Semeiks, učitano 12. travnja 2002).

Rambo je samo prvi od suvremenih verzija čovjeka od akcije, i uspjeh Stalloneovih filmova treba tražiti u tome i nastavku popularnoga mita o junaku na rubu divljine — *frontier hero myth* — a ne tražiti u tome loše moralne, političke ili estetske procjene konzumenata, tvrde Schechter i Semeiks. Rambo je tipičan pop-kulturni proizvod, no činjenica jest da je on odraz nove konzervativne propagande Reaganova mandata i pokušaja obnove tradicionalnih vrijednosti nakon »revolucionarnih« ranijih desetljeća. Smatrati da to gledatelji ne shvaćaju odraz je prepostavke da su ljudi obične budale (Easthope, 2001:161). Gledatelji jednostavno ne mare jer njihova prva briga nije ideologija, nego zabava, možemo tvrditi na tragu Easthopova dokazivanja da »teorija dominantne ideologije« koja se nameće iz teksta nije dokazana. (Easthope, 2001:160,182) Možemo reći da i *Rambo* poziva na jedno, doslovno i denotativno čitanje, kao i *Tarzan* u odnosu na *Srce tame* (Easthope, 2001:177), za razliku od kritički nastrojenih filmova. Ali i njihova je ideologija eksplicitnija, jer se zalažu za oporbenu ili alternativnu perspektivu. Može se i na ovome primjeru 'vijetnamskih filmova' reći da oni rade s drukčijim tekstualnostima, pa i drukčije ostvaruju ideologiju (Easthope, 2001).

Posrijedi je razlika u različitim tekstualnostima: ona *Lovca na jelene* i *Apokalipse danas* slična je tekstualnosti Conradova *Srca tame*, a tekstualnost *Ramba* prispodobiva je *Tarzantu među majmunima*, kako je o tim dvama tekstovima raspravljaо Easthope (2001). Iz toga možemo zaključiti da je i od-

nos prvih dvaju filmova i *Ramba* prispodobiv odnosu *Srca tame* i *Tarzana*, odnosno visoke i popularne kulture. No, ostaje pitanje o odnosu zabave i ideologije za koju gledatelj navodno ne mari, budući da on mari samo za zabavu i opuštanje. Jesu li milijuni gledatelja *Ramba* shvatili o čemu je zapravo u njegovu tekstu riječ, to jest jesu li se postavili prema filmu unutar Hallovih triju modela recepcije ideologije? (Turner, 2001:145). Slika svijeta koju daje *Rambo* jest kako je ipak sve u redu s Vijetnamom. Američki mit preživljava. Gledatelj traži zabavu, ideologija je tu, a o gledatelju ovisi hoće li je, kako će je i koliko percipirati i usvojiti — kako se i pristoji popularno-kulturnom proizvodu, to je ipak izvan nadzora proizvođača.

'Realizam' Olivera Stonea

Iste godine kad i *Rambo*, golem uspjeh imao i *Vod* Olivera Stonea, film sasvim drukčijih pretenzija — barem po namjera — njegova autora. Taj je film imenovan prvim 'autentičnim' (Wimmer, 1992:115-116) i 'legitimnim' (Uhlich, *American Movies and the Vietnam War*, učitano 13. listopada 2002) filmom o Vijetnamu — Oliver Stone, napokon filmš je koji je stvarno bio ondje, isticali su kritičari i veterani — te je donio realističnost u smislu izgleda uniformi, gumba na uniformama, oružja, izgleda mjesta snimanja (Uhlich, 2002). No, tu je riječ samo o banalno shvaćenu realizmu. Na stranu činjenica da je *Vod* snimljen na Filipinima, kao i *Apokalipsa danas* i *Lovac na jelene* i većina 'vijetnamskih' filmova, riječ je o mijesaju tako pojmljena realizma s diskurzivno oblikovanim realizmom. I realizam je fikcionalni konstrukt, i na toj razini Stoneov film nije ništa 'bliži' ili *istinosličniji* 'stvarnom' Vijetnamu, onomu kakav je on bio, negoli su to Ciminov ili Coppolin film. Mnogo je zanimljivija 'istinosličnost' *Voda* stvarnoj emocionalnoj strukturi vojnika u Vijetnamu, kako navodi Uhlich (2002), misleći na gubitak ideoloških temelja koji je zadesio američke vojниke, i na prikazane ratne zločine, međutim, on odmah poravnavu, bilo ih je 's obje strane'.

Naizgled paradoksalna činjenica uspjeha i Stoneova i Stalloneova oprečna filma jednostavna je — Oliver Stone filmski je *storyteller*, i *Vod* je također strukturiran kao klasična akcijska naracija poput *Ramba*, s istim privlačnim mitom civilizacijske granice, i njegov junak prolazi »*preobrazbu kroz nasilje*« (Schechter i Semeiks, učitano 12. travnja 2002). Oliver Stone shvatio je da ideološki diskurz uvijek najlakše prolazi pod okriljem klasične narativne forme, i njegov *Vod* je »*zapravo nešto modernija varijanta klasičnoga američkog ratnog filma*« (Gradiška, 1989:60). Stone smatra kako je izrekao kritiku Vijetnamskoga rata. To je istina, međutim, ono što narativna struktura *Voda* uspostavlja napisljetu nije kritika američke državne politike u Vijetnamu. Taylor, novajlija u Vijetnamu, nalazi se između Barnesa i Elias.

Kako je više puta raspravljano (Wimmer, 1992:116), njih su dvojica dva pola Amerike u Vijetnamu. Barnes je ono isto Kurtzovo 'srce tame', a Elias u svojoj mučeničkoj smrti postaje 'kristolika figura' (Turner, 2001:178). Riječi kojima Taylor odjavljuje film, »*nismo se borili protiv neprijatelja nego protiv sebe samih. A neprijatelj je bio u nama*«, stalno su opetovana fraza za objašnjavanje poraza u Vijetnamu.

Taylor zaključuje da se Elias i Barnes bore za njegovu dušu, »ja sam sin dvaju očeva«. Takvo zaključivanje može se lako očitati kao brisanje krivnje. Amerika je u Vijetnamu upoznala sama sebe. Možda tamo nije uspjela (p)ostati Elias, ali je shvatila da oscilira između njega i Barnesa, dobra i zla, svjetlosti i tamnoga srca. Vijetnam je time kronotop identičan onome 'srca tame', ono »onkraj riječi da bi se izreklo« (Wimmer, 1992:118), poligon za preispitivanje američke svijesti, diskurz u koji Vijetnamci nemaju pristupa. Sam rat zapravo nije bitan, nego Stoneovo 'otkriće' da u svakome čovjeku postoji, Coppolinim/Conradovim riječima, prostor tame — američki rat u Vijetnamu dobiva opravdanje u činjenici da je zapravo riječ o vječnom hodu ljudske duše po takoj liniji između dobra i zla, i da je održavanje na toj crti, između dvaju očeva, put kojim ćemo možda, kako na kraju poentira Taylor, »pronaći dobro u ovome životu«.

Kubrickov 'obračun s njima'

Kubrickov 'vijetnamski' film *Full Metal Jacket* mora se također, kao i u Ciminovu slučaju, promatrati unutar konteksta njegova opusa. Naime, *Full Metal Jacket* smješta se unutar Kubrickova »antimilitarističkog kruga« (Gradiška, 1989:60), koji je on tematizirao u *Stazama slave* (1957) i *Dr. Strangeloveu* (1964).

Za Kubricka je Vijetnamski rat samo jedan od »malih prljavih ratova« (Gradiška, 1989:59), odnosno, vijetnamski sindrom mu služi kao okvir unutar kojega on nastavlja svoje redateljske preokupacije. To je film otvorene antimilitarističke tendencije koja prelazi u Kubrickovu histeriju iskušanu u *Paklenoj naranči* i *Isijanju*. Jednak režijski pristup, spektakularnost koja graniči s ludilom i izaziva gledateljsku nevjericu i fasciniranost stalna su karakteristika kasnijega Kubrickova opusa. *Full Metal Jacket* pokazuje kako se Reaganova politika na hollywoodske filmove upravo na vijetnamskome ciklusu odrazila ponajbolje. Ratni i akcijski filmovi podijelili su se u dva ideološka tabora (Gradiška, 1989:59), onaj koji je propagirao ideje amerikanizma i konzervativne Amerike glorificirajući instituciju vojske kao stup i glavnu snagu američkoga društva, što je često graničilo s »najprimitivnijim patriotskom šovinističke provenijencije« (Gradiška, 1989:59). Primjeri takvih filmova bili su ciklus o Rambu, *Vojničina* Clintova Eastwooda, *Oficir i džentlmen* Taylora Hackforda, *Top Gun* Tonyja Scotta. Kubrickov film nastavlja se na drugi tip filmova, onaj što nasljeđuje ideologizirani filmski diskurz 1970-ih. *Full Metal Jacket* zapravo je izravan odgovor na gore navedene promilitarističke filmove, a 'kritički' diskurz usmjeren je ovdje na instituciju vojske kao »najagresivnije i najreakcionarnije emanacije« establishmenta (Gradiška, 1989:59).

Prvi dio dvodijelne strukture filma usredotočuje se na psihopatologiju obuke pitomaca u vojarni, prikazanom kao »neprijepornoj socio-ideološkoj vrijednosti« u Eastwoodovoj *Vojničini* (Gradiška, 1989:60). Ono što Kubrickov instruktur priređuje svojim novacima čisti je amalgam fašizma, sadizma, kršenja svih ljudskih prava i gaženja svakog identiteta, a u svrhu stvaranja skupnoga identiteta vojske spremne žrtvovati se bespovozorno za ideologeme poput nacije i domovine, i po zapovijedi vođe. U drugom dijelu filma za Ku-



Roden 4. srpnja (O. Stone, 1989)

bricka je slučajnost što se njegovi pitomci nalaze u Vijetnamu. Rat je rat, prirodno stanje čovjeka, i Kubrick će usput, uz sotonizaciju vojske i rata, dati nekoliko kritika na račun vijetnamskoga kompleksa, ali bez posebna dodavanja matrići vijetnamskoga 'kritičkog' diskurza — pa čak, po nekim, Kubrickov film ne može izdržati usporedbu s ostalim filmovima takvoga diskurza (Gradiška, 1989:60). Kubrickov Jocker nalazi se također u 'srcu tame', rubnometriji stanju američke civilizacije, vijetnamskom stratištu svih idealna tradicionalna američke politike. Na zidu vojnog ureda, gdje Jocker bori ravi kao ratni dopisnik, stoji neobjašnjiv natpis »First to go, last to know«, poput nekog Kubrickova komentara. Nad leševima se vodi ovakva konverzacija: »— Barem su umrli za dobru stvar. — A koju to? — Slobodu? — Trgni se, novajlio. Ovo je klaonica. Ako trebam izgubiti muda zbog neke riječi, neka to bude ševa.« I lakonski zaključak o samim Vijetnamcima: »Oni bi radije bili živi negoli slobodni.« *Full Metal Jacket* ostaje tako unutar koncepcije Vijetnama koju su ocrtali Coppola i Stone, jedino je njegov politički sadržaj unutar toga koncepta eksplicitniji i deziluzioniraniji.

Kubrick nema iluzija o Americi poput Stonea, Vijetnamski rat »obradio« je grubo i bez sentimentalna osvrta. No, njegov je film konstruiran također uz pomoć kazivačkoga, dnevničkog okvira, kao i *Apokalipsa sada* i *Vod*. Jocker potentira film baš kao i Willard i Taylor — dok nastavlja marširati vijetnamskim bojištem pjevajući pjesmu Mickeyja Mousea »familijarnu svakom Amerikancu odraslot u 1950-ima i 1960-ima« (Wimmer, 1992:120), čime uspostavlja onaj isti kolektivni identitet postojanje koji je negirao.

Jocker u tome maršu u sumrak osvješćuje svoj položaj u području koje je ekvivalent onom istom rubnom stanju, prostoru tmine unutar čovjeka. Ono što ostaje najpamtljivije iz Kubrickova filma jest prvi dio, iznimno mizantropičan prikaz vojske. Kubrick po tome ostaje alternativa, a ne oporba. S



Tom Hanks u *Forrestu Gumpu* (R. Zemeckis, 1994)

današnje distancije on se čini barem jednako uspješnim u svojoj kritici kao i *Vod* i ostali filmovi ciklusa, blizinu čijeg nedavnog uspjeha Kubrick u trenutku premijere nije mogao izdržati, na štetu tadašnje recepcije filma. Također, dvostruko kodirana metaforička i realistička razina *Full Metal Jacketu*, svojstvena Kubrickovim drugim filmovima, čini se manje »kompozicijski neujednačena« i »trapavo strukturirana« (Gradiška, 1989:60) negoli je to bio slučaj pri premijeri filma, a njegovi »meandri mutne metaforike« (Gradiška, 1989:60) meandri su one iste rijeke koja vodi u 'srce tame' koje je metaforički zavladalo, kako mi se čini, cjelokupnim vijetnamskim diskurzom američkoga filma.

Urtim stazama revolucije

Potkraj 1980-ih i 1990-ih nastaje niz filmova pripadan vijetnamskome ciklusu koji su naslijedovali od Coppole, Stonea i Kubricka zacrtan kritički pristup ratu i njegovim posljedicama, često u televizijskim i nezavisnim produkcijama. Najčešće su bile ekranizacije memoarističke literature, koje su filmovima davale struktorno obilježe karakteristično za sve 'kritičke' filmove, osim dvaju Ciminovih. Naime, takvi filmovi najčešće imaju pripovjedača, ili se u okvirnoj strukturi negdje nalazi *dopisnik*, novinar. To filmovima daje legitimaciju za pozivanje na autentičnost *sujetoka*. Tomu pridonose i dokumentarne i reportažne metode primjenjene u stilskoj strukturi filmova. Coppolin film funkcioniра kao *travelogue* — njegov je Willard onaj isti kazivač iz Conradove pripovijesti, koji prolazi nekoliko epizoda na svome uzvodnome

putovanju. *Vod* je uokviren konvencionalnom strukturom Taylorovih pisama baki, koji dakako ne mogu pokriti cijelo pripovijedanje te funkcijiraju kao povremeni komentatorski dodatak radnji. U *Full Metal Jacketu* dolazi do istoga sraza s konvencijom — Jocker ne uspijeva biti ni kazivač, nego se svodi na konvencionalnoga komentatora i izvjestitelja o nekim duševnim stanjima kao i Stoneov Taylor. Uz to Kubrick primjenjuje i televizijske metode poput reportaže i ankete unutar narativne strukture filma,²⁵ nazočne i u *Apokalipsi danas*, *Roden 4. srpnja*, *Žrtvama rata*, *Velikoj laži* i *Bili smo vojnici*.

Žrtve rata Briana de Palme slijede uspostavljenu matricu. Posrijedi je ekranizacija publicističke knjige o prijavljenom i kažnjrenom ratnom zločinu. Film pokazuje besmisao Vijetnamskog rata, ratni zločin u stilu Stoneova Barnesa, nezainteresiranost vojnih vlasti da ga procesuiraju i konačno izvođenje pravde. Najzanimljivija je pritom okvirna struktura: Eriksson se nalazi u podzemnoj željeznici gdje nasuprot njemu sjedi Azijska Amerikanka. Njezina rasna predispozicija očito je dovoljna da se Eriksson sjeti svih stvari što su mu se zbole u Vijetnamu. Nakon sretne završetka retrospektivno iznesene glavne fabule, on se budi u vlaku, i ta mu se azijska žena obraća riječima: »Ružno ste sanjali, zar ne? Ali sad je gotovo.« Kamera se pritom diže u autorskome kadru iznad njih dvoje i kampusa gdje se nalaze (nakon izlaska iz vlaka), i uz zvuke božanske glazbe gledatelju se nameće apoteoza za Eriksona. Vijetnam se određuje kao noćna mora koja je sad

gotova. Sve je oprošteno, sve je zaboravljeno, sve je prošlo. Jednostavnom logikom Eriksson, koji usprkos svojoj pozitivnosti osjeća dvojbu jer se očito osjeća 'između Barnesa i Eliasa', dobiva oprost. »*Iskušljenje od krivnje bit će dano i onima koji ga ne traže.*« (Wimmer, 1992:125).

Rođen 4. srpnja Olivera Stonea ekranizacija je autobiografije Rona Kovica. Koviceva svijest funkcionira unutar okvira Kennedyjeve rečenice, koja je moto ovome radu: »*Ne pitaj što twoja zemlja može učiniti za tebe, nego što ti možeš učiniti za svoju zemlju*«, kako se to jasno kaže u filmu — naine to je inspiracija Kovicu da, indoktriniran ideologemima Boga, nacije i domovine unutar svoje katoličke obitelji i od strane državne politike 1950-ih i 1960-ih, bezrezervno krene u rat. »*Bog to želi. Komunizam mora biti spriječen*«, naravno u svojoj zavjeri da zavlada svijetom. Prvi dio ovoga filma objektivno prikazuje indoktriniranje unutar doktrine koju sam opisao u četvrtom poglavljtu. Film se u tom okviru postavlja izvan Koviceva lika, ostavljajući jasan prostor za kritiku i osvještavanje njegova zavedenog položaja. Međutim u vijetnamskome i postvijetnamskom dijelu njegova života film postaje dvojben u odnošenju prema svom protagonistu. Koviceva pozicija gubi vezu s događajima: on reakcionarno napada prosvjednike kao izdajice ne razumijevajući njihovo stajalište ni svoju slijepu točku, naime da se nije borio kao domoljub, nego da je samo nasjeo 'velikoj naraciji' vladajućih struktura, koje su ga sada izdale. To jest, da bi se njegova pozicija trebala izjednačiti s njihovom; njima je upravo on primjer onoga što su vladajuće strukture krivo radile u ime nepostojće ideje.

Upravo zato Koviceva se pozicija izjednačuje s njihovom, nakon što prode kroz sustav državne nebrige za vijetnamske veterane. Na kraju se Kovic upušta u borbe na kućnome bojištu, koje vrhunac doživljavaju na ometanju Republikanske konvencije 1972. godine, kad se u paralelnoj montaži vijetnamskim veteranima zabranjuje pristup vladajućem diskurzu, a Nixon za to vrijeme na konvenciji drži govor upravo o vijetnamskim veteranima koji su u temelju nacionalnog osjećaja i koji taj nacionalni diskurz trebaju oblikovati. Paradoksalno, film svoje čudnovate meandre završava na Demokratskoj konvenciji 1976., na kojoj Kovic nastupa kao zvijezda. Time film nivelira njegovu sudbinu, čineći je još samo jednom pričom o uspjehu i američkome snu, čak i ako ostavimo postrani činjenicu da se Kovicevo mišljenje promijenilo samo radi potrebe. On iskreno još vjeruje u one iste ideologeme utvrgljene u djjetinjstvu (Wimmer, 1992:127), naime Kovic je u Vjetnam otišao kao dobrovoljac, i to dvaput. »*Niti film niti Kovic [u svojoj knjizi] ne dotiču mjeru njegove osobne krivnje*« (Wimmer, 1992:127). Čak je i najmilitantniji marinac žrtva, »*a žrtve ne moraju reći da im je žao; one zahtijevaju da mi osjećamo krivnju za njih.*« Čini mi se da je i na primjeru filma *Rođen 4. srpnja* — kako simbolizira i slučajan datum Koviceva rođenja, kao da njegova priča postaje priča vijetnamske Amerike, poput *Djece ponoći* Salmana Rushdieja — moguće očitati isti koncept Vjetnama kao 'srca tame' i puta Amerike između tame i svjetlosti. Kovic naime vjeruje i dalje u iste homogenizirajuće ideje nacije i zemlje, samo smatra da su ih vladajuće strukture iznevjerile u Vjetnamu, to jest da je taj rat krenuo krivo jer smo se 'borili pro-

tiv nas samih' — kako to i Kovic slično frazira — dok temeljni ideologemi američke politike nisu nikad dovođeni u pitanje.

Između zemlje i neba

Završetak reganovske ere u političkoj korektnosti 1990-ih vidi se u istaknutom primjeru *Forresta Gumpa* Roberta Zemeckisa (1994). Taj film, koji je revidirao sva ključna mjesta suvremene američke povijesti doveo je svoga protagonistu do Vijetnama i do antiratnih pohoda na Washington. Sva ta ključna mjesta prošao je individualac koji je mentalno retardiran, ostvarivši svojim sposobnostima američki san. *Forrest Gump* promovirao je društvenu i političku pasivnost kroz naoko ideološki bezazelenu komediju. Kako sam već više puta poentirao, ideologija se najlakše provlači pod okriljem zabave i pod okriljem klasičnoga fabularnog stila.

Medutim, neuobičajeni se trenutak u vijetnamskome sindromu američke kinematografije dogodio 1993. godine, kada je Oliver Stone završio ono što se počelo smatrati njegovom 'vijetnamskom trilogijom' snimivši film *Nebo i zemlja*. Ovaj film također slijedi već uvriježeni obrazac: svoju legitimnost dobiva iz ekranizacije autobiografije Vjetnamke Le Ly, koja se udala za američkoga vojnika te, preselivši se u Sjedinjene Države, doživjela kulturni sraz — što se najbolje artikulira u sceni njezina prvog posjeta trgovackome centru, gdje joj suprug kaže »*Ne kupuješ rižu za cijelo selo! U Americi trgovine rade cijeli dan*«, eda bi naposljetku ostala na ničioj zemlji, ni u Americi ni u novome Vijetnamu, koji ju je odbacio, između neba i zemlje. Ta se legitimacija iskazuje njezinim pripovjedačkim komentarom. Dogodila se perspektiva koje dvostruko nije bilo: perspektiva Vjetnamaca — toliko dugo protjeranih iz vijetnamskog diskurza — i perspektiva žene. Američka je žena bila ona koja naravno ostaje doma, i u najboljem slučaju vodi pozadinski rat na demonstracijama. Vjetnamski vojnici nisu bili reprezentirani, a u diskurzu su bili pripušteni samo kao plošni negativci ili urođenici, kao u *Lovcu na jelene* i *Apokalipsi sada*; vijetnamska žena bila je stoga dvostruko nepostojanje, bez obzira što se u predstavljenoj vijetnamskoj hordi obično nalazila pokoja žena istaknuta u stilu komunističkih komesarki.

U svome američkom životu Le Ly postaje uspješna poslovna žena, čime film također pokazuje težnju svođenja na još jednu priču o ostvarenju američkoga sna. Bračno nasilje, kojemu je izvrgava suprug, nalazi opravdanje u prikazu muža kao tipičnog vijetnamskog veteranu, u tradiciji prethodnih dvaju Stoneovih filmova. I on je bio 'između Barnesa i Eliasa', i 'prostor tmne' kojeg njegov lik nosi u sebi perpetuirala sve obrasce *Voda* i *Rođen 4. srpnja*: Le Ly će mu udjeliti oprost, a on će se iskupiti pred njom i djecom počinivši samoubojstvo.

Kad su bili vojnici

Dva su filma na početku stoljeća privukla pozornost i uvrstila se među istaknutije predstavnike vijetnamskoga ciklusa. Prvi je *Zemlja tigrova* Joela Schumachera (2000), hvaljeni prikaz obuke u nekoj vrsti vojnoga tematskog parka zvanog *Tigerland*. Schumacher u potpunosti nasljeđuje Kubrickovu



Bili smo vojnici (R. Wallace, 2002)

temu i diskurz u prikazu kampa. Pravoga Vijetnama u filmu nema, nego je fabularna struktura zaokružena protagonistovim odlaskom i napuštanjem vojnoga centra. Istodobno se slijedi stari predložak: film je posredovan likom novajlje koji priča njihovu priču, diskurzivno oblikujući stanja svijesti koja obuka za rat uzrokuje.

Film s jedne strane također slijedi predložak kritičkog odnosa prema formirajuju jedne svijesti i jednoga identiteta u vojsci — kao *Full Metal Jacket* i *Tanka crvena linija* Terrencea Malicka — a s druge nosi teret kritičkih opservacija prema Vijetnamu koje se iz perspektive filma mogu činiti prilično čistima, ali u ranijem tijeku filmskoga vijetnamskog diskurza stvari nisu bile tako jasno razlučive. Prvu tvrdnju učvršćuju početne komentatorske rečenice filma, »*U vojsci svi ljudi postanu kao jedan, rekao je moj otac. Ali nije rekao koji.*« Drugu pak simbolizira ratna pjesma koja dopire s radija, sa stihovima »*They got me lookin' for Charlie / But I don't know who he is.*« Lik Colina Farrela novi je Elias, dobra strana rata, premda je on rođeni vođa, a svjedok koji legitimira film odraz je Kubrickova Jockera. Na kraju ovaj film postaje film o muškom zajedništvu, 'nama koji smo to prošli', koji 'znamo', i naše znanje ne možemo prenijeti 'onima koji nisu bili tamo' jer je 'to' onkraj riječi i iskaza.

Bili smo vojnici Randalla Wallacea (2002) želi posjedovati, baš kao i *Zemlja tigrova*, neku vrstu ideoške čistoće. Taj je film dočekan kao »*napokon neideologizirani film o Vijetnamu koji su veterani odavno zasluzili*« (*Times — and Vietnam Movies — Have Changed*, učitano 12. travnja 2002). Međutim, je li moguće govoriti o vijetnamskome ratu bez ideologizacije, odnosno kakva se ideologija krije iza dezideologizacije? Kritičar otvoreno govoriti o duhu »*koji ponovo trebamo nakon 11. rujna*« (*Times — and Vietnam Movies — Have Changed*, učitano 12. travnja 2002) Film ostaje unutar okvira oblikovana diskurza o Vijetnamu nekolikim strukturnim činjenicama — da je opet ekranizacija memoara, ovaj put generala Hala Moorea, te da se ta legitimacija 'bio sam ondje' posreduje kazivačkim komentarom. Prva rečenica, i moto filma, jest kako će biti riječ o »*ratu kojeg se naša zemlja ne želi sjećati*«. Bitku koju film prenosi istodobno prati novinar, svjedok, koji po Mooreovim riječima mora preživjeti da bi razumio i da bi pokušao pričati, pričati ono što je, i po ovo-

me filmu, onkraj iskazivosti riječima, i to u doslovnome smislu: na kraju filma, mnoštu novinara koji dolaze na poprište bitke vojnici nisu u stanju ništa reći; dok se slaže hrpa vijetnamskih leševa u sceni koja je citat istovjetne scene s kraja Malickove *Tanke crvene linije*, ostaje samo riječima oblikovana tišina.

Ono što lik ratnoga dopisnika mora razumjeti jest rat, tijek kojega se u ovome filmu prikazuje bez izrazitijega stupnja ideologizacije, to jest u kôdu izmišljenu filmom *Black Hawk Down* Ridleyja Scotta (2002). Prikaz bitke prikaz je besmislenog pokolja, a ideologija koja se filmskim tekstom nameće jest politika *leave no man behind*, inaugurirana u Scottovu filmu. Ideološki podtekst Wallaceova filma govori da su vojnici ostali bez ideoške utemeljenosti u Vijetnamu, te da stoga postoji samo ideologija bratstva, velike obitelji, međusobna oslanjanja. U novoj poetici *prijenos-a* — ne više prikaza — bitke, inauguriranu spomenutim filmom Ridleyja Scotta, pokazuje se prvi put u ravnopravnome vremenu i druga, vijetnamska strana, kao i skupna posveta filma žrtvama obiju strana. Međutim, Moore je prikazan kao onaj koji prvi stupa na bojište i prvi ga napušta, dok vijetnamski general poput genijalnog stratega vodi bitku iz svoga planinskog bunkera. Odnos njih dvojice — koji se nisu nikada sreli, ali se strateški međusobno čitaju — prikazan je kao častan odnos dvaju suprostavljenih vojskovođa. U *Bili smo vojnici* ideološki su dvojbene dvije stvari. Prva je prikaz predratnih priprema, gdje se prilično konzervativno propovijedaju ideali američke 'svete' obitelji, figure majke, oca i Boga i Crkve, u skladu s privatnim pretenzijama glavnoga glumca Mela Gibsona.

Povlače se i paralele s generalom Custerom, odnosno pokoljem koji Gibsonov Moore očekuje od strane Vijetnamaca uspoređujući stare grafike Custerove smrti i fotografija francuskih poraza u Vijetnamu. No, istina o Custeru kao istrebljivaču izvornih Amerikanaca kojega je sustigla zaslužena sudbina naglo se i ironično probija u Wallaceov film: u citiranoj sceni slaganja žrtava njegov će mu pomoćnik reći da je 'Custer bio pićkica', na što on odgovara 'da to zna'. Custer je time detroniziran sa svoga 'časnog mjesta', koje mu nameće nekritička vojna historiografija, a Mooreov lik svjestan je njegove ideoške dvojbenosti. Moore se osjeća kao Custer, gledajući stotine vijetnamskih leševa, vijetnamski se general osjeća kao Custer jer je žrtvovao tolike vojnike vodeći bitku iz bunkera. Osim te uočljivije ideoške predispozicije, druga se tiče niveliranja koje pokušava zahvatiti vijetnamski diskurz samom činjenicom da se u filmu, kao i u *Black Hawk Down*, nameće nova američka vojna doktrina nenapuštanja makar i jednog (pa i mrtvog) vojnika te da ideologemi postaju 'velika obitelj', zajedništvo, međusobno pomaganje, uz povratak na neke konzervativne i patrijarhalne ideologeme poput obitelji i zajednice, dočim se i dalje ne pita za strukturu koja iza ideologema stoji i uz njihovu pomoć ostvaruje svoje ciljeve. Zašto se rat vodi vojnici se više i ne žele pitati, nego se upućuju jedni na druge u cilju preživljavanja. »Duh 11. rujna« kojeg kritičar zaziva duh je zajedništva, jedinstva i sličnih ujedinjujućih pojmova kojeg linija obrane zahtijeva.

Zaključak: vijetnamski diskurz i vijetnamski subjekt

Vijetnamski ciklus uistinu je artikulirao 'vijetnamski diskurz' unutar američke kinematografije u posljednjih dvadeset i pet godina. Taj je diskurz nužno ideologiziran. Bez obzira na činjenicu da se u svemu može očitati nekakva ideologija kao cjelovita slika svijeta, i da je svaki tekst stoga nužno političan, vijetnamski diskurz, odnosno 'filmski diskurz o Vijetnamskome ratu' ostaje bitnije i eksplicitnije ideologiziran, i angažiran, bilo na tragu konzervativnih, 'desnih' ideja, bilo na tragu 'lijevih' ideja i novoga Hollywooda protiv toga rata kao imperijalističkoga rata, odjeka novoholivudske borbe protiv struktura moći.

Ostaje nekoliko pitanja. Prvo je od njih zašto i 'kritička', 'lijeva' angažiranost preispituje taj rat i tradicionalne ideologeme, a da ih potpuno ne ospori; ta kritika ponekad djeluje kao da želi samo preispisati i kritikom dodatno učvrstiti iste ideologeme, ili čak od oporbene pozicije postati dominanta, nastavljajući funkcionalistički promijenjena lika. Oni ne žele drukčiju Ameriku, oni žele drukčiju Ameriku za sebe, a u biti istovjetnu za ostale, one smještene izvan nje. Drugo je ključno pitanje gdje je Vijetnam u toj ideološkoj borbi, to jest nije li on samo sredstvo u toj borbi. Domaća fronta Jane Fonda ili Olivera Stonea nije vijetnamska fronta za Vijetnamce, pa i ako se prikažu kao žrtve. Ipak je u tom kompleksu bitnije da su žrtve Amerikanci, koji su nasjeli svojoj vlastitoj 'velikoj naraciji', a Vijetnamci su tu samo da povećaju ulog borbe.

Vijetnamskim subjektom u tako artikuliranu diskurzu nazvao bih američkog vojnika u Vijetnamskom ratu, a ne Vijetnamca. 'Vijetnamski subjekt' poslan je u rat ne znajući zašto se zapravo bori, i nalazi se deziluzioniran u 'srcu tame', koje se otkriva kao tama njegova vlastita nacionalnog mita. Vijetnamac je 'drugi', neprijatelj, ili sotoniziran kao u *Lovcu na jelene i Rambu*, ili divlje pleme kao u *Apokalipsi danas*. Žena čeka doma ako je Amerikanka, i barem postoji na rubovima diskurza, za razliku od Vijetnamke, koja je dvostruko nepoštovanje, do neobičnoga trenutka *Neba i zemlje*, dvaju mješta između kojih se to njezino nepoštovanje odvija, u kojem se ipak uspijeva ponoviti mjesto u diskurzu oblikovano za vijetnamski subjekt. Amerikanci doslovno nisu imali vremena za reprezentaciju Vijetnamaca, jer je vijetnamski sindrom proizšao iz kompleksa frustracije i potrebe da se o padu ideala i američkoga sna progovori. Vodili su vlastiti privatni rat.

Vijetnamski diskurz oblikovao je govor o Vijetnamskome ratu, i pitanje je kad će se pojaviti film koji neće biti već unaprijed oblikovan tim diskurzom. Ciminova višeslojnost kritike, američkog domoljublja i vjere u ideale koje treba revidirati ponajprije je iskrena, posebice u *Godini zmaja* u kojemu dolazi do čudna amalgama Ciminovih i Stoneovih idea. Oliver Stone u svojoj je trilogiji pokazao upornost istovjetnoga ideološkog formiranja vijetnamskog diskurza, gdje se ideologemi ne ukidaju, nego samo revidiraju. Coppolin

film, premda daje temeljnu metaforu diskurzu, djeluje kao *outsider* u kompleksu, jer ne stvara mjesto za vijetnamski subjekt kako to čine ostali filmovi — on to mjesto samo uokviruje pojmovima poput tame, rubnoga stanja svijesti, fantazmagorije, onkraja, hipnotičnosti, karakterističnima za sve druge filmove ciklusa u njihovim prikazima protagonista. Kubrickov je film jednako iskren kao i Ciminovi, ali u svome prikazu militarne svijesti.

Bili smo vojnici pokazuje, kao na određen način i *Zemlja tigrova*, što se događa kako vrijeme prolazi. Hoće li filmovi postati vjerniji, jer zadobivaju potrebnu vremensku distanciju, ili će gubiti autentičnost i legitimnost koju osigurava vremenska blizina rata, i svesti se na puku rekonstrukciju? U Wallaceovu filmu očita je karakterizacija prostora nepoznata u dosadašnjem govoru o Vijetnamskome ratu, odnosno, bolje rečeno, lokacije nisu odgovarale toposima artikuliranih unutar dosadašnjega vijetnamskog diskurza američkoga filma. No u tom filmu još je upadljivije nedostatak nečega što ni u dosadašnjosti diskurza u njemu nije bilo reprezentirano — mislim na strukture moći. Gdje su oni koji su zapovijedali? Gdje su oni koji su se obogatili? Wimmer (1992:127) citira pismo vijetnamskih veterana u kojemu oni uspoređuju svoje sudbine sa sudbinama 'gospodara rata'. Robert McNamara postao je predsjednik Svjetske banke, Henry Kissinger nikad nije spomenut u 'vijetnamskim' filmovima. Kamo su nestali generali, stratezi, savjetnici, industrijalci i političari, svi oni što su se obogatili?

Također, rat na kućnoj fronti, legitimnost ratovanja u Vijetnamu i odgovornost građana nisu nikad raspravljeni. »*Pogranični mit bio je prejak da bi ga nadvladalo iskustvo Vijetnama*« (Wimmer, 1992:128). Na memorijalnom zidu u Washingtonu ispisano je šezdeset tisuća američkih imena, ali gdje su reprezentirana dva milijuna mrtvih Vijetnamaca? Što je najvažnije, pravi krivci još nisu pozvani na odgovornost. Dapače, diskurzivno pokušavaju reartikulirati Vijetnamski rat, Reaganim riječima, kao »*zapravo časnu stvar*« i izjednačiti taj rat s ranijim, 'časnijim' ratovima (Wimmer, 1992:120).

Vijetnamski diskurz iskazao se dosad kao poprište najvećih sukoba unutar američke kinematografije, i on će zasigurno i dalje ostati njezino najideologiziranije mjesto. Borba za značenje Vijetnamskoga rata još traje. Sa sve većim odmakom od rata rast će i broj onih koji će htjeti dati 'autentičnu' istinu; pitanje je samo što je istina o Vijetnamskome ratu. Budućnost će pokazati kako će se oni u diskurzu pozicionirati, hoće li doći do pomaka od oprosta posredovana metaformom 'srca tame' i američkih duša 'između Barnesa i Elias', hoće li doći red na ljude od vlasti da kažu svoje u diskurzu, i hoće li se diskurz otvoriti za istinska pitanja drugih identiteta, umjesto onih prividnih pod kojima se krije ista tendencija zajedničkom identitetu. Sve dok Amerikanci budu govorili da su se u Vijetnamu zapravo borili protiv sebe samih do važnijega pomaka neće doći.

Bilješke

- 1 Izvorno politički pojam, usp. Norton *et al.*, 2001:901.
- 2 Napomena prevoditeljice u Said, 1999:7.
- 3 Pragmatizam, biheviorizam, individualizam, usp. Peterlić, 1990a:527.
- 4 Tekstu je priložen popis svih filmova spomenutih u tekstu, a bibliografija navodi izvor za popis svih 'vijetnamskih' filmova.
- 5 No u Peterlićevu tekstu nema podataka o izvoru za takvu periodizaciju.
- 6 Međutim njihov prikaz svijeta i svjetonazor po nekim je tumačenjima bitno desne orijentacije pa i fašistoidan. Usp. Peterlić, 1990a:532.
- 7 Raspon ovdje varira od *tough* redatelja, jednog između, novoholivudana.
- 8 Peterlić, 1990a:531, »SAD kao neurotični konglomerat spektakla, otudenosti i etičkog relativizma.«
- 9 J. Wayne drži za ruku vijetnamsko dijete: »Vidiš li? Sve ovo radimo radi tebe.« (Gledateljska recenzija na <http://www.amazon.com>, učitano 12. travnja 2002)
- 10 Literatura o vesternu kao ideološkom žanru velika je, ovdje citiram samo dva teksta koja su temu dotaknula u kontekstu bavljenja vijetnamskim kompleksom američkoga filma. Usp. Peterlićevu natuknicu *western* u Peterlić (ur.), 1990.
- 11 Tu se može primijeniti teza da je za to zasluzna uvijek najpopularnija klasična fabularna struktura njegovih filmova.
- 12 *Chisum, Cahill — šerif SAD-a, Vatrena karavana, Pljačkaši vlaka.*
- 13 J. Uhlich podsjećaju 'začudno' na jugoistočni SAD. (Uhlich, učitano 13. listopada 2002)
- 14 Prema gledateljskome komentaru objavljenom na <http://www-imdb.com>, učitano 12. travnja 2002.
- 15 Zamjerani mačizam osporava međutim »nehnijena sramežljivost i diskretnost« (Peterlić, 1990b:708)
- 16 Kao i u kasnijim *Vratima raja i Godini zmaja*.
- 17 I danas pripada Eastwoodu i producira svaki njegov film.
- 18 A tu je i činjenica da je Cimino autor novoholivudske italoameričke struje, sa Scorsesejem i Coppolom.
- 19 Kao i Eastwoodu uostalom.
- 20 Autori su scenarija Oliver Stone i Michael Cimino, što film postavlja u zanimljiva proturječja između ideja karakterističnih za Stoneove filme, i za one Ciminove koje vuku podrijetlo iz Siegelova ciklusa o Prljavome Harryju.
- 21 *Srce tame* Nicholasa Roega pak u ekrанизaciju natrag preuzima Coppolin vijetnamski kompleks i transponira ga u kolonijalnu Afriku. Čini se da jedno bez drugog više ne ide.
- 22 Easthope poistovjećuje klanje s kastracijom (Easthope, 2001:166).
- 23 Npr. Chinua Achebe (Easthope, 2001:164).
- 24 Tu je i ciklus *Nestali u akciji* s Chuckom Norrisom.
- 25 Premda bih se složio s Gradiškom da te sekvencije »ne predstavljaju baš inovativni zahvat u dijegetičku strukturu filma« (Gradiška, 1989:60).

Literatura

- Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Duda, Dean, 2001, *Krivo srastanje: bilješke o diskurzu kulturnih studija*, u: Quorum 1/2001, 148-162.
- Easthope, Anthony, 2001. [1991], *Visoka kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima*, prevele Martina Kado i Katmerka Kurtović, u: Quorum, 4/2001, 156-188.
- Gradiška, Ante, 1989, »Drugi svjetovi« *Stanleyja Kubricka*, u: Si-neast, 80/81, 1989, 55-60.
- Grünzweig, Walter, Maierhofer, Roberta, Wimmer, Adi (ur.), 1992, *Constructing the Eighties: Versions of an American Decade*, Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Hall, Stuart, 2001, *Kulturalni studiji i njihovo teorijsko naslijede*, preveo Višeslav Kirinić, u: Quorum, 1/2001, 182-200.
- Hall, Stuart (ur.), 1997, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications and the Open University
- Ilinčić, Dražen, 1990, *Ratni film*, u: Peterlić (ur.), 1990, 406-408.
- McWilliams, Dean, 1992a, *The Search for an Icon: Values in American Popular Films in the 1980s*, u: Grünzweig, Walter, Maierhofer, Roberta, Wimmer, Adi (ur.), *Constructing the Eighties: Versions of an American Decade*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 85-96.
- McWilliams, Dean, 1992b, *American film Production in the 1980s*, u: Grünzweig, Walter, Maierhofer, Roberta, Wimmer, Adi (ur.), *Constructing the Eighties: Versions of an American Decade*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 97-107.
- Movre, Dražen, 1986, *Fonda, Jane*, u: Peterlić (ur.), 1986, 418-419.
- Norton, Mary Beth, Katzman, David M., Blight, David W., Chudacoff, Howard P., Paterson, Thomas G., Tuttle, William M. Jr., i Escott, Paul D., 2001, *A People and a Nation: A History of the United States, Vol. 2: since 1865*, Boston New York: Houghton Mifflin Company
- Pajkić, Nebojša, 1986, *Cimino, Michael*, u Peterlić (ur.), 1986, 207.
- Palmer, William J., 1995, *Do Movies Shape Our Opinions?*, USA Today Magazine 123/2598 (ožujak 1995), učitano 12. travnja 2002. s: <http://searc.epnet.com>
- Peterlić, Ante (ur.), 1986, *Filmska enciklopedija 1: A-K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Peterlić, Ante (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija 2: L-Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Peterlić, Ante, 1990a, *Sjedinjene Američke Države*, u Peterlić (ur.), 1990, 526-532.
- Peterlić, Ante, 1990b, *Wayne, John*, u: Peterlić (ur.), 1990, 707-708.
- Said, Edward, 1999. [1978], *Orijentalizam*, prevela Biljana Romić, Zagreb: Konzor
- Schechter, Harold i Semeiks, Jonna G., *Leatherstocking in Nam: Rambo, Platoon, and the American Frontier Myth*, u: Journal of Popular Culture, 198?, učitano 12. travnja 2002. s: <http://search.epnet.com>
- Sellers, Charles, May, Henry, McMillen, Neil R., 1996. [1992], *Povijest Sjedinjenih Američkih Država*, preveli Nedeljka Batićović i Nenad Popović, Zagreb: Barbat

- Strinati, Dominic, 2000, *An Introduction to Studying Popular Culture*, London: Routledge
- Turner, Graeme, 2001. [1999], *Film as Social Practice: Third Edition*, London and New York: Routledge
- Uhlich, Jennifer, 2002, *American Movies and the Vietnam War*, učitano 13. listopada 2002. s http://www.thingsasian.com/go-to_article/article.881.html

- Vuletić, Marina, 1997, *Oscar između tradicionalnosti i progresivnosti, 1927-1997*, Zagreb: Vedis
- Wimmer, Adi, 1992, *Recyclings of the Frontier Myth in Vietnam War Movies of the 1980s*, u: Grünzweig, Walter, Maierhofer, Roberta, Wimmer, Adi (ur.), *Constructing the Eighties: Versions of an American Decade*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 109-137.

Internetski izvori

- Amazon, <http://www.amazon.com> (učitano 12. travnja 2002)
- Battlefield: Vietnam, <http://www.pbs.org/battlefieldvietnam/history/index.html> (učitano 13. listopada 2002)
- Google, <http://www.google.com> (učitano 3. studenoga 2002)
- Internet Movie Database, <http://www.imdb.com> (učitano 12. travnja 2002)
- The Vietnam War on Film, <http://www.sru.edu/depts/artsci/english/dpitard/vietnamfilms.htm> (učitano 13. listopada 2002)

- The War in Vietnam and the Movies: A Short Bibliography of Materials in the UC Berkeley Libraries: <http://www.lib.berkeley.edu/> (učitano 12. travnja 2002)
- Times — and Vietnam Movies — Have Changed: http://sptimes/2002/02/28/Weekend/Times_and_Vietnam.shtml (učitano 12. travnja 2002)
- Vietnam Movies Database: <http://www.geocities.com/warmovie-database/mvietnam.html> (učitano 12. travnja 2002)

Filmografija

Popis od 505 filmova vezanih uz Vijetnamski rat može se naći na web-sitetu *The Vietnam War on Film* (vidi bibliografiju). Ovdje se navode filmovi koji se spominju u tekstu i neki važniji filmovi.

- ZELENE BERETKE (John Wayne i Richard Kellogg, 1968)
- POVRATAK RATNIKA (Hal Ashby, 1978)
- LOVAC NA JELENE (Michael Cimino, 1978)
- APOKALIPSA SADA (Francis Ford Coppola, 1979)
- SAJGON: GODINA MAČKE (Stephen Frears, 1983, Velika Britanija)
- PRVA KRV (RAMBO 1) (Ted Kotcheff, 1982)
- NESTALI U AKCIJI (Joseph Zito, 1984)
- NESTALI U AKCIJI 2 (Lance Hool, 1985)
- RAMBO: PRVA KRV 2 (George Pan Cosmatos, 1985)
- GODINA ZMAJA (Michael Cimino, 1985)
- VOD (Oliver Stone, 1986)
- FULL METAL JACKET (Stanley Kubrick, 1987)
- DOBRO JUTRO, VIJETNAME (Barry Levinson, 1987)
- HAMBURGER HILL (John Irvin, 1987)

- THE HANOI HILTON (Lyonel Chetwynd, 1987)
- ABOVE THE LAW (Andrew Davis, 1988)
- OFF LIMITS [SAIGON] (Christopher Crowe, 1988)
- RAMBO 3 (Peter MacDonald, 1988)
- BRADDOCK: NESTALI U AKCIJI 3 (Aaron Norris, 1988)
- 84 CHARLIE MOPIC (Patrick Sheane Duncan, 1989)
- JACKNIFE (David Jones, 1989)
- ŽRTVE RATA (Brian de Palma, 1990)
- ROĐEN 4. SRPNJA (Oliver Stone, 1989)
- NEBO I ZEMLJA (Oliver Stone, 1993)
- FORREST GUMP (Robert Zemeckis, 1994)
- VELIKA LAŽ (Terry George, 1998)
- ZEMLJA TIGROVA (Joel Schumacher, 2000)
- ZELENI ZMAJ (Timothy Linh Bui, 2001)
- BILI SMO VOJNICI (Randall Wallace, 2002)

Nikica Gilić

Filmološki formalizam i velike teorije

(prilog polemici o kulturalnim studijima)

Kao što je poznato, u filmskoj teoriji pripovijedanja posljednjih desetljeća osobito se često koriste neke postavke i metode ruskoga formalizma te strukturalizma i naratologije, pa analitičari govore o formalizmu i neoformalizmu, koji se često pojavljuje u sklopu kognitivističkih strujanja u filmologiji. Kada je, primjerice, o naratologiji riječ, ona, dakako, ni u jednom razdoblju nije zamrla niti je prestala postojati, no za vrijeme akademsko-političke prevlasti poststrukturalista i kritičarske ljevice (u drugoj polovici 1960-ih te u 1970-ima), malko je zanemarena u vizuri povijesti književnih i filmskih teorija iz koje nove teorije »smjenjuju« stare, premda se često ne bave istim predmetom niti imaju metode koje bi ukinule relevantnost nekih starih zaključaka (pa nisu jasni mehanizmi tih smjenjivanja).

Dakako, marksistički (filmski) kritičari i teoretičari u novije su vrijeme sve skloniji krilatici o potrebi za kulturalnim studijima u proučavanju svega što sačinjava kulturu, osobito popularnu, a filmski se medij, uz filmološko-estetičku, pravnu ili pedagošku može promatrati i iz te vizure, kao dio (popularne) kulture. Ta je vizura, čini nam se, dio šire tendencije koju David Bordwell naziva velikim teorijama (Bordwell, 1996), teorijama sa sveobuhvatnim ambicijama, podjednako primjenjivim na *Anu Karenjinu*, *Harryja Potera*, filmove *Proše godine u Marienbadu* i *Moje pjesme, moji snovi* te na dizajn muške cipele.

Još je Robert Scholes (1980), od kojega se takvo što možda i nije trebalo očekivati, u prikazu Chatmanove knjige *Story and Discourse* ustvrdio kako je riječ o dobroj formalnoj analizi, ali samo o formalnoj analizi, koja ne otvara pitanja kritičkih prokazivanja buržoaske ideologije 'transparentnih' narativnih tekstova,¹ a ta napomena (prigovor), nastala negdje u razdoblju ranih znakova revitalizacije formalizma, čini nam se znakovitom i za suvremeno stanje na tržištu akademskih ideja. Naime, Scholes upućuje i na jedan od mogućih razloga zašto je Chatmanov rad 'nekritički': on predaje na državnom sveučilištu sa širokim (dakle, neelitističkim) pristupom, dok primjerice Roland Barthes radi na elitnom fakultetu u kojem su studenti, ako smo dobro shvatili, dovoljno napredni za kritičku analizu književnosti (odnosno ideologije/društva). Dakako, ako promatramo stvari iz Scholesove kulturološko-ideološke perspektive, između analize romana/filma i analize društva nema velikih razlika.

Svakako je zanimljiva teza da se studenti dovoljno napredni za kritičku analizu Zapada i njegovih kapitalističkih kodova

mogu pronaći samo na elitnom fakultetu. Naime, sukladno logici kritičkih teorija o visokom obrazovanju u kapitalističkom društvu, na elitni se fakultet vjerojatno najčešće upisuju djeca iz dobrostojećih obitelji, odnosno ona djeca iz siromašnijih obitelji spremna izdati svoju klasu — pristati na uhodane mehanizme reproduciranja dominantne ideologije kakvi karakteriziraju školstvo kao državni represivni ideološki aparat. No takav Scholesov elitizam, kakav u krugovima akademске ljevice nije tako rijedak kako bi se možda moglo misliti, ipak nije najveći problem njegove primjedbe.

Naime, ne treba smetnuti s uma kako 'kritički' poststrukturalistički diskurz može biti *apsolutno* 'napredniji' od 'formalističkog' Chatmanova samo prema općim, transteorijskim kriterijima prema kojima se naprednost može mjeriti. Takvih kriterija, međutim, vjerojatno ipak nema; barem ih nema izvan znanih ideoloških i religijskih predložaka, pa prije govor o bilo kakvu napretku ipak treba pokušati precizirati koji su kriteriji napredovanja te naznačiti metode kojima se može napredovati. Ne bi k tome nezanimljivo bilo dozнати i da li je riječ o napretku usmjerenu prema nekom konačnom cilju, osobito ako je (kako zaključujemo iz političkih začina ovoj polemici) taj cilj razumijevanje proizvodnih odnosa, odnosno društvenih mehanizama distribucije moći.

Ako, dakle, analitičku metodu smisljenu za razumijevanje narativnih struktura (četmanovska naratologija) vrednujemo prema kriteriju vođenja prema cilju s kojim nema nikakve veze (npr. cilj razumijevanja proizvodnih odnosa / raskrinkavanja buržoaske ideologije, ili cilj poboljšavanja razumijevanja među narodima), logično je da će 'konzervativna',² formalistička metoda lošije proći od analitičke metode koja tom cilju jest namijenjena (primjerice, razni marksizmi, sve jedan napredniji od drugog). Napokon, čak i ako bi takvo vrednovanje neprimjerenim kriterijima bilo (politički) opravdano, ipak se ne čini sasvim uputnim vatreno prihvatanje zdravo za gotovo čak ni društveno-analitičke, a kamoli društveno-reformske učinkovitosti kritičkih metoda lociranih u geto humanističkih sveučilišnih odsjeka i instituta. Pojednostavljeno rečeno: društvenu korist ('profesorskog') napuštanja vlastitih humanističkih diskurzivnih praksi u korist pozitivističkog nasljeda marksizma tek treba dokazati. Dakako, o utjecajnosti društvenoznanstvenih (socioloških, politoloških...) odsjeka i instituta (s njihovim društvenoznanstvenim marksizmima, liberalizmima i drugim 'izmima') ovdje ne sudimo, jer se za takve prosudbe ne osjećamo nimalo kompetentnima.

Teorijska polemika ili sukob ideologija

No, bilo bi pogrešno reći da su filmski naratolozi, kognitivisti i drugi 'formalisti' žrtve nekakve hajke zagovornika kulturnih studija / marksizma, psihoanalize i drugih *velikih teorija*. Robyn Warhol, primjerice, ističe kako su feminističke kritičarke zainteresirane za formu (narativnoga) teksta isprva bile podjednako kritizirane i od naratologa i od glavne struje feminističke kritike (Warhol, 1999:342) a, koliko nam je poznato, među *formalistima* samo se Barry Salt žali na svojevrsnu urotu uglednih sveučilišta i časopisa (npr. britanski časopis *Screen*) protiv njegovih tekstova kritičkih prema velikim teorijama (Salt, 1992: *Preface*³). Zapravo su kognitivistički usmjereni teoretičari filma ti koji su kritički nastupili prema suprotnom taboru (vidi npr. i u Gilić 2000), a zagovornici velikih teorija isprva se nisu odvezli obazirali na kritike kognitivista i drugih 'formalista'.

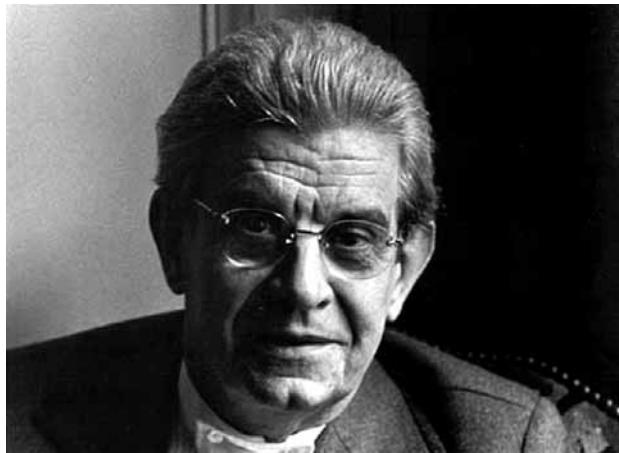
Kritičkog je dijaloga (ili barem polemike), međutim, ipak bilo. Robert Stam (2000:240), jedan od najutjecajnijih zagovornika multikulturalizma i kulturnih studija među proučavateljima filma, sagledava kognitivističke teorije filma kao *nostalgično vraćanje unatrag*, u vrijeme prije de Saussurea, frankfurtske škole, Lacana, Foucaulta te marksističkih i froudističkih kritika 'zdravoga razuma' (*common sense*), a slično gledište, uostalom, zastupa i Slavoj Žižek (vidi, npr. u Žižek, 2001:13-4), koji u knjizi *The Fright of Real Tears* iskazuje za-

brinutost zbog dominacije kognitivista te zaziva povratak izvornome Lacanu, tom stalno izmičućem (dakako, time samo još privlačnijem) označitelju svega što je čovjek ikada napisao ili snimio. Takvim povezivanjem Marx-a, Freuda, Lacana i Foucaulta u jedan diskurzivni (kritički) tabor Stam i drugi kulturolozi, čini nam se, sami konstruiraju ono što Bordwell kritički naziva velikim teorijama, pa se utoliko ispravnijim te smislenijim čini i naše (globalizirajuće te neizbjegno pojednostavujuće) prihvaćanje takve perspektive. To, dakako, ne znači da se ne bi moglo vrlo argumentirano dokazivati kako između Marx-a i Lacana zapravo nema nekih velikih srodnosti, odnosno da iz Lacanove teorije proizlazi radikalna i temeljita kritika Marx-a, Freuda i ostalih falo(go)centričnih teorijskih likova formiranih devetnaestostoljetnim pozitivizmom.

Bilo kako bilo, Robert Stam drži kako kognitivizam »*pokazuje dirljivu vjeru u razum (nakon Auschwitza) i znanost (nakon Hirošime)*. Zadržava svoju vjeru u znanost, premda je 'znanost' ne tako davno 'dokazala' inferiornost crnaca, Židova i američkih starosjedilaca (Native Americans)« (isto). Stamov kliše o vezi razuma i Auschwitza, odnosno znanosti i Hirošime te rasizma, dakako, nije na istoj razini razmatraњa kao pitanje o načinu na koji razumijevamo priču, ili pitanje o načinu na koji pamtimo neke filmske podražaje; u logičkoj je nakani na višoj (društveno-analitičkoj) razini, a



Popularna kultura na djelu: Julie Andrews u filmu *Moje pjesme, moji snovi* (R. Wise, 1965)



Jacques Lacan

Stam toga, čini se, nije svjestan, ili pak ne smatra besmislenim miješati analitičke razine.

Uostalom, u kontekstu kognitivističke filmologije termini 'razum' i 'znanost', čak i kada se rabe kao načelno opravdavanje kognitivističke metode (to i nije čest slučaj kako bi Stam htio sugerirati), obično imaju partikularnije (konkretnije, kontekstualno specifičnije) značenje od istih temina u Stamoševim napomenama o konč-logorima i atomskoj bombi. Uzdignuti na razinu općih kulturnih vrijednosti i načela, razum i znanost ne znače takorekuć ništa ako ne definiramo što znače u konkretnim, historijski prilično jasno odredivim⁴ slučajevima, kao što je zahtjev provjerljivosti nekih zapažanja u filmologiji. Primjerice, ako kažemo da je u filmu *Amerikanac u Parizu* režija ritmična, ili da postoje prizori locirani na ulice Pariza, ili da je riječ o glazbenom filmu u boji, gledanjem filma svatko može provjeriti jesu li ta zapažanja točna (pod uvjetom, dakako, da može prepoznati ritmičnu režiju, ulice Pariza, glazbeni film i boju), a ta provjerljivost doista ni na koji način ne vodi u holokaust.

Teorija i proizvodnja žargona

Ako bi čak i postojala spomena vrijedna veza između kognitivističkoga 'razuma' i nacističkih koncentracijskih logora, tada bi Stam i psihoanalizu te marksizam (kulturne studije, kritičku ljevicu...) trebalo optužiti kako velik dio legitimata i društvenih utjecaja izvlače iz istih mehanizama moći i racionalističkih ambicija.⁵ Znakovito je, nadalje, i Žižekovo meandriranje između dviju teza: prema jednoj kognitivistu i kritici psihoanalitičke filmske kritike/teorije nisu u pravu, a prema drugoj zapravo jesu u znatnoj mjeri u pravu, ali se te kritike mogu odnositi samo na teoriju *degeneriranu u žargon*, a ne na prave *lakanovce*. Pravi su lakanovci, dakako, uz Joan Copjec, još samo Žižek i poneki njegov sunarodnjak (vidi u Žižek, 2001:1-5 i dalje).

S druge pak strane 'formalistica' Kristin Thompson, koju unatoč privatnim i poslovnim vezama s Davidom Bordwellom teško možemo svrstati među kognitiviste, ističe kako je tijekom proučavanja filma polako počela napuštati dominantnu (psihoanalitičku...), k tome prilično redukcionističku paradigmu traženja argumenata i ilustracija za već postojeće

diskurzivne modele (Thompson, 1988:3-5 i dalje), a Bordwell je u više navrata polemizirao s kritikama kognitivizma koje toj metodi podmeću 'prirodoznanstvenu' ambiciju absolutne istinitosti (Bordwell, 1999:9). Naime, čak ni u prirodnim znanostima nije riječ o absolutno istinitim modelima, nego samo o *uzastopnim aproksimacijama zbiljskih procesa* (isto), pa o absolutu, čini se, najviše govore oni koji najglasnije tvrde da o absolutu ne bi trebalo govoriti.

Jedan od najistaknutijih hrvatskih teoretičara književnosti i kulture Vladimir Biti u svome književnoteorijsko-kulturološkom pojmovniku (2000), međutim, nema u bibliografiji Chatmanovu (1990) knjigu *Coming to Terms*, a u prvome (književnoteorijskom) izdanju toga pojmovnika natuknica o naratologiji završava neobičnom rečenicom pomalo nalik smrtnoj presudi: *Naratologija ustupa mjesto polivalentnoj teoriji pri povijedanju* (Biti, 1997:239). No još je ozbiljniji propust što Chatmana nema u kazalu imena Stamove film-skoteorijsko-povijesne knjige, a u bibliografiji je samo Chatmanov (1980) *Story and Discourse* (Stam, 2000:347), čije nedostatke u znatnoj mjeri ispravlja knjiga *Coming to Terms*.

Nadalje, kognitivističke su zanimacije, u opsežnu udžbeniku filmske teorije *The Cinema Book* 'obrađene' zajedno s formalizmom Kristin Thompson u vrlo kratku poglavlj u o formalizmu (Cook, Bernink 2000:341) a, unatoč kratkom osvrtu na naratologiju, Chatmana u toj knjizi nismo našli. Dakako, neke kulturološki (ideološki) ispravnije analitičke metode su bolje prošle — feministam primjerice, u kazalu te knjige ima čak osamnaest poduputnica na pojedine probleme kojima se feminističko proučavanje filma bavi. U pojmovniku *Key Concept in Cinema Studies* (Hayward, 2002), k tome, nema poglavlja ni natuknica o kognitivizmu, mentalnim obrascima i drugim temama te terminima iz kognitivističke misaone orbite, a i naratologija je više nego škrobobrađena (vidi, npr. na str. 257), dok je s druge strane u natuknici *Black Cinema — USA* izložena nevjerojatna (no zato vrlo *kritička*) teza prema kojoj između ideologije *Rođenja jedne nacije* i ideologije Fordovih *Tragača* nema bitnih razlika, nego je samo odnos prema Crncima transponiran u odnos prema Indijancima.⁶

Dakako, kada cijele teorijske škole izostanu iz (kulturološki usmjerene) knjige o 'ključnim konceptima' proučavanja filma, sasvim je jasno da izostavljeni koncepti ili nisu *ključni* ili ne pripadaju u istu diskurzivnu praksu (u *Cinema Studies*). Uostalom, kada kognitivisti izrijekom odobravaju koristeњe svojih formalističkih zapažanja za proučavanje kulture (reprezentacije ženskosti, ideoloških učinaka formi ili, primjerice, masovnoga ukusa), jasno je da tim odobravanjem ističu kako je proučavanje kulture — dakle filma kao medija za prenošenje i djelovanje političkih kodova, nesvesnog, djelovanja kapitala i tome slično — radikalno različita diskurzivna praksa. Stoga nam se ne čini preuzetnim reći (s malim metodološkim smješkom na rubu usana) kako kulturni studiji i psihoanaliza (i, primjerice, postkolonijalizam, itd.) formalističkim filmološkim školama predstavljaju Drugo, a vrijedi, jasno, i obratna tvrdnja — formalisti su Drugo za marksiste, postkolonijaliste, kulturologe, psihoanalitičare...

Relativnost i dosljednost

Premda je kod metateorijskih i programatskih deklaracija katkada teško razlučiti što je važna teza, a što retoričko uljepšavanje vlastite pozicije, šteta bi bilo prešutjeti Bordwellovu napomenu kako bi sve o čemu govoril moglo *ispasti pogrešno i beskorisno*, jer je takva većina teorija, a one *teorije kojima se posrećilo tek su malim dijelom u pravu, te ponegdje znaju biti korisne* (Bordwell, 1999:17). Koliko god takva skromnost mogla zazvučati kao šuplja retorika (rabljena kako bi jasniji bio kontrast s, recimo, žžekovski bombastičnim analogijama i alegorijama, ili s pozitivističkim samopouzdanjem koje obilježuje mnoge marksističke analize umjetničkih djela), ipak vrijedi pohvaliti uzimanje u obzir vlastitih ograničenja i mogućnost pogreške, osobito u klimi na akademskom tržištu u kojoj se uspjehom nekoga teksta često smatra nalaženje ograničenja (i mogućih grešaka) drugim metodama, prokazivanje tuđega sljepila.

Premda primjerice teorijske polemike o fokalizaciji najčešće ne negiraju postojanje problema *subjektivnosti* pripovijedanja te potrebu analitičkog raščlanjivanja tekstualnih mehani-

zama i indikatora takve subjektivnosti, Mieke Bal (bivša naratologinja i jedna od istaknutijih stručnjakinja za kulturne studije) u Genetteovim napomenama o mogućnosti shvaćanja vanjske fokalizacije u odnosu na jedan lik kao unutrašnje fokalizacije na drugi lik⁷ vidi priznanje nemoći njegove (kruće, staromodno lingvistički utemeljene) teorije sukobljene sa stvarnim složenostima fenomena pripovijedanja (Bal, 1992:318-320).

Nama se međutim čini da je to Genetteovo priznanje zapravo rječit odgovor kritičarima naratologije koji pokušavaju banalizirati tu teorijsku školu, svodeći je na mehanicistički kostur, sugerirajući kako naratolozi krutim tipologijama pokušavaju rascijepiti složene fenomene pripovijedanja (odnosno kako pokušavaju totalizirajući podrediti složenu narativnu igru označitelja svojoj krutoj diskurzivnoj mreži).

Genette, naime, čak izrijekom uvida da se nefokalizirani tekst zapravo može shvatiti kao ekstremno složeno fokaliziran, iskazujući time (doduše u granicama svoga teorijskog okvira, no drukčije je vrlo teško govoriti⁸) svijest o tome da govoril s jedne pozicije (koja dakle nije ni apsolutna ni egzak-



Amerikanac u Parizu (V. Minnelli, 1951)



Tragači (J. Ford, 1956)

tno potpuno odrediva), dok bi stvari drugačije izgledale kada bi bile sagledane s neke druge pozicije: »Nijedna formula fokalizacije ne odnosi se, dakle, uvijek na čitavo djelo, već prije na određeni pripovjedni segment, koji može biti veoma kratak (...). S druge strane, razlika između različitih gledišta nije uvijek tako jasna kao što bi se iz razmatranja čistih tipova moglo povjerovati. Vanjska fokalizacija u odnosu na lik ponekad se može isto tako dobro odrediti kao unutrašnja fokalizacija u odnosu na neki drugi lik: vanjska fokalizacija Philéasa Fogga istodobno je unutrašnja fokalizacija Passepartouta« (...). Isto tako, ponekad je veoma teško uspostaviti granicu između promjenjive fokalizacije i ne-fokalizacije, jer se nefokalizirani pripovjedni tekst najčešće može analizirati kao multifokaliziran ad libitum (...), a ipak nitko ne može na toj točki pobrkatи Fieldingov postupak sa Stendhalovim ili Flaubertovim« (Genette, 1992:100-1).

O toj važnoj točki naratoloških klasifikacija slično je mišljenje iskazao i naratolog Gerald Prince (1982:52), pa je i to dobro imati na umu kada se čitaju neke kritike krutosti naratoloških shema i tipologija — naratolozi su čini nam se, često svjesni da je ono što pišu naratologija, a ne, kako bi to fizičari rekli, teorija svega. Genetteovo je priznanje relativnosti nekih aspekata vlastite teorije¹⁰ k tome sasvim u skladu s Bordwellovim zagovaranjem istraživanja srednje razine (Bordwell, 1996b:26-30), usredotočenih na konkretne fenomene (kao što su problemi vezani uz pripovijedanje), bez teoretskog okvira primjenjiva na cjelokupnu ljudsku civilizaciju.

Unatoč ambiciji strukturalizma i semiotike da obrazlože cijelu kulturu, može se stoga reći (barem kada je riječ o provedbi njihova projekta u konkretnim istraživanjima) kako su sveobuhvatni i apsolutni strukturalizam i formalizam s kojim neki kritičari ratuju ipak najčešće tek zmajevi od papira. Proтивnici te zmajeva sami sastavljaju kako bi s njima mogli ratovati, a zapravo su tzv. velike teorije (osobito psihanaliza, feminizam te marksizam, s pripadajućim kulturnim studijima) te koje su sveobuhvatne, *velike*. One razrađuju temeljne i sveobuhvatne probleme čovjekove egzistencije i društvenih odnosa, a na većinu pitanja (npr. o različitim vrstama umjetničkoga izlaganja) zagovornici neke od velikih teorija znaju, k tome, ponuditi neobično sličan, katkada i isti odgovor.

S druge se strane pak može reći kako, ako značenje izmiče, a označitelji klize, te ako je sve što kažemo definirano, primjerice našom socioekonomskom pozicijom u društvu, značenjski se procesi ne mogu zamrznuti na granicama nekoga teksta (te ostati izvan nečije studije), a neka pozicija ne prestaje biti relativna i kontekstualno određena (i ograničena) kada je zauzme zagovornik stalne svijesti o klizanju označitelja ili društvenoj definiranosti umjetničke komunikacije.¹¹ Ukratko, i sve što kaže, primjerice, Stamo tada je socioekonomski kodirano, a kategorije kojima ratuje protiv formalista (razum, holokaust...) ne prolaze ni dijagnostičko/eliminacijsko traganje za klizanjem značenja i tragovima razlika, uz to što, dakako, ne prolaze ni konzervativnije vrednovanje

pomoću kriterija valjanosti, referencije, dosljednosti i tome slično.

O ljevici i konc-logorima

Spomenuto stamovsko pozivanje na nacističke zločine (ili na američku nuklearnu politiku te na biologisku utemeljenje rasizma) kao sinegdohe desničarske politike, s kojom se potom na retorički prilično neotesan način pokušavaju izjednaciti formalističke teorije, čini nam se, dakle, vrhuncem lažno referencijalne (a, paradoksalno, istodobno i lažno antireferencijalne) polemike. Vjerojatno se mnogi seljaci, intelektualci i političari, pripadnici nacionalnih manjina i vjerskih većina od Berlina do delte Mekonga i Sahalina, okreću u grobu kad čuju tezu da ljevica (i 'njezine' države), za razliku od desnice, ne pate od esencijalnog nasilja,¹² a razni Sibiri i Goli otoci ugostili su golem broj idealista koji nisu vjerovali da bi i ljevica mogla provoditi teror.

Dakako da je pogrešno svoditi neku teorijsku struju na njezine najekstremnije i najzazornije zastupnike, no razumnim se čini ukazati kako bi se politikantskim prigovorima s ljevice lako mogli pronaći i kontraargumenti. Primjerice, mnogi kulturolozi, Žižekovi i marksisti ne smatraju neobičnim i besmislenim potkopavanje legitimite nemarksističkih i 'neradikalnih' teorija spominjanjem Hitlera, konc-logora i spašljivanja knjiga, a kada bi netko neotesan pokušao diskreditirati respektabilne autore poput Eagletona, Jamesona, Althusera, Kristeve, Sartrea, Stama ili Žižeka spominjanjem komunističkih zločina, zacijelo bi nastupilo sveopće zgražanje nad takvim primitivizmom i verbalnim nasiljem.

Provđemo li do konačnih konzekvenci primjenu Stamovih podmetanja na njegov vlastiti teorijsko-politički tabor, čak bismo mogli zaključiti kako je veza filmoloških te književno-znanstvenih primjenjivača marksizma s komunističkim logorima čvršća od veze formalista s nacističkim konc-logorima. Naime, veze marksizma i komunizma ipak su čvršće od veza, primjerice, strukturalizma i nacizma (a nacističke su države k tome od znanosti postavljale slične zahtjeve kao i komunističke), pa ne čudi da su neki su od prvaka lijeve humanističke misli lijepo mislili i govorili o Lenjinu, Staljinu te o azijatskim komunističkim despotima. S druge pak strane, Roman Jakobson, Boris Tomaševski, David Bordwell, Seymour Chatman i ostali viđeniji formalisti, barem koliko nam je poznato, nisu zagovarali ukipanje prava glasa ženama i obnovu robovljenštva, a članstvo u Ku Klux Klanu i naklonost Hitleru tek im treba dokazati.

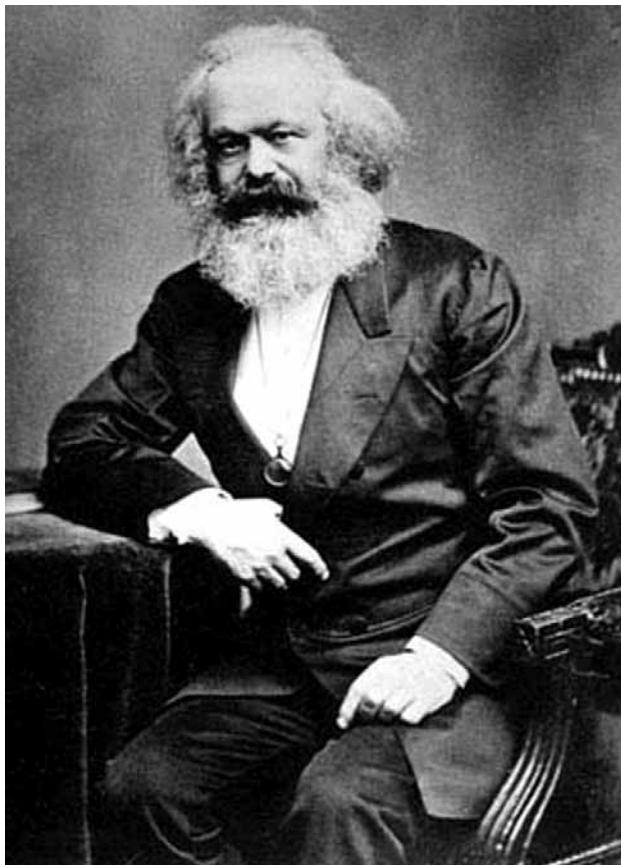
No, premda u govoru ljevičarskih teoretičara veliku naraciju o (dijalektičkom) napretku posljednjih godina nešto rjeđe možemo čuti jasno formuliranu (uglavnom je skrivena u kritici suprotnoga tabora koji se želi »vratiti« u razdoblje prije Lacana), ne treba dugo psihoanalizirati ili dekonstruirati suvremene teorijske diskurze da bi se prepoznali njeni tragovi, te naslutili mehanizmi legitimacije naslijedeni od marksističkog (devetnaestostoljetnog) tipa znanstvenosti.

U tom čemu smislu, pri kraju našeg razmatranja, navesti kako su svojedobno radikalni filmski marksisti iz časopisa *Cinéthique* zamjerili utjecajnom filmologu Christianu Met-

zu nedostatak materijalističke svijesti i (ispravne) društvene funkcionalnosti, napominjući s ganutljivom iskrenošću ono što se (često neizrečeno jer, hm, prešutne pretpostavke obično jesu neizrečene) krije ispod diskurzivnih nanosa velikih teorija i kulturnih studija u nekih novijih kritičara: »Mec postavlja pitanja koja su slična našim pitanjima, a elementi njihovih odgovora mogu, pod uslovom da se preobrave u marksističko-lenjinističkoj perspektivi, da unaprijede revolucionarnu filmsku teoriju i praksu.« (*Cinéthique*, 1976:28).

Nakon Metzova suzdržanog te, dodali bismo, razboritog odgovora kako o društvenim učincima (i zahtjevima što ih društvo postavlja pred film) ne bi htio zaključivati prije sustavnih proučavanja tog složenog sklopa fenomena, *sinetički* zaključuju: »Nadamo se da će promjene — vezane za klansku borbu u Francuskoj — na polju na kome djeluje (a naročito stvaranje filmova zasnovanih na proleterskoj ideologiji — jer nije neznačajno primijetiti da semiologija obično pružava samo filmove 'najnabijenije' buržoaskom ideologijom), navesti Kristijana Meca da se suoči s problemima koje su postavili naš tekst i naša pitanja... možda suviše ozbiljno i preuranjeno.« (Isto, str. 49).¹³

Dakako, naš kritički osvrt na kulturologe i njihove političke saveznike (odnosno na njihovu čestu i, rekli bismo, reprezentativnu polemičku taktku) nikako ne isključuje potrebu za kulturnim studijima u Hrvata. Za slučaj da kulturni



Karl Marx



Christian Metz

studiji doista imaju neku društvenu svrhu i korist onkraj akademске zajednice svakako bi ih trebalo tu i tamo provoditi, osobito u zemlji u kojoj je kulturno pamćenje na sve manjoj cijeni, a poželjnom se literaturom za prijamne ispite na fakultetima počinju smatrati popkulturni magazini i križaljke s novinskih štandova. Potrebu kritičke analize (popularne) kulture, primjerice, prodora pop-kulture i komercijalizacije na sveučilišta (koja su i bez toga imala dovoljno svojih problema) opravdava k tome i tržišna kodiranost ideoloških i političkih odrednica neke teorije (osobito se u Sjedinjenim Državama s razlogom govori o akademskom tržištu). Pojednostavljeno rečeno, u nekim je specijaliziranim tržištima marksizam postao kurentna roba, u nekim je akademskim mikrosegmentima čak postao i valuta, a nema ništa zanimljivije od teorije koja, premda se pretvorila u idealan predmet vlastitog proučavanja, svejedno promatra suvremenost s epistemološkim samopouzdanjem svojih pretprijeđatelja.

Bilješke

- 1 Mnogi marksisti, međutim, poput Colina MacCabea, zahtijevaju neku vrstu 'transparentnosti' umjetničkih tekstova.
- 2 Termin 'konzervativan' čini nam se vrlo konzervativnim, i to konzervativnim u smislu pokušaja povratka na razdoblje osobito snažnoga utjecaja dogmatskog socealizma na Istru te, nešto kasnije, radikalnog krila šezdesetosmaške ljevice na Zapadu Europe (te u SAD).
- 3 Predgovor je na stranicama bez numeracije. Vrijedi, međutim, napomenuti kako je Saltovo polemiziranje s 'velikim teorijama' znatno ispod kvalitativne razine njegovih stilističkih analiza, pa je grijeh časopisa koji nisu primili njegove metateorijske tekstove manji no što se njemu čini.
- 4 Historiografska se literatura, koliko nam je poznato, prilično intenzivno bavi fašizmom, nacizmom i njihovim zločinima, definirajući pritom i fašizam i nacizam kao ideologije i sustave mišljenja te političkog djelovanja, zborog kojih su nastali, primjerice konč-logori, a ideološke pretpostavke i konotacije neke znanosti ipak su nešto sasvim drugo od ideologije Nacional-socijalističke stranke.
- 5 O (pseudo?)racionalističkim pretpostavkama psihanalize vidi kod Bordwella (1996:95, itd.), a Žižek ovako legitimira Lacana: »nasuprot iskrivljenoj slici Lacana kao pripadnika 'poststrukturalizma' ova knjiga pokazuje njegov radikalni razilazak s 'poststrukturalizmom'; nasuprot iskrivljenoj slici o Lacanovu opskurantizmu smješta ga u tradiciju racionalizma. Lakanovska je teorija možda najradikalnija s vremena verzija prosvjetiteljstva« (Žižek, 2002:21).
- 6 Takva je teza potpuno neutemeljena, što se može nadugo obrazlagati, ali je na ovom mjestu dovoljno podsjetiti, primjerice, na virtuoznu funkcionalnost (poluzatamnjene) krupnog plana u karakterizaciji Ethana (J. Wayne), te na činjenicu da taj rasno čisti junak, kao prvo,
- popušta pred snagom vrijednosnoga sustava svoga rasno nečista štićenika te, kao drugo, da je Ethan potpuno nesposoban za život u društvenoj zajednici (na kraju sam odlazi u pustoš, odakle je i došao te gdje mu je mjesto), po čemu se opet razlikuje od rasno nečistih likova. Dakako, da se autorica potrudila, mogla je pronaći i brojne napisne o tome kako *Tragači* uspostavlja jednakost između Ethana i indijanskog 'zlikovca' Scaru, no da bi gledatelj shvatio tako suptilne odnose ipak mu nije dovoljna ideološka ispravnost i kritička svijest.
- 7 Na primjeru Verneova *Puta oko svijeta*.
- 8 A kada se k tome, u paničnu bijegu pred ograničenjima vlastite teorije teorijski okvir radikalno proširi, posljedica često nije dublje spoznavanje umjetnosti/svijeta (a pogotovo ne bijeg izvan okvira kao takvih), nego promjena žanra, upadanje u impresionizam koji dokida čvrstoču okvira i ostale elemente po kojima se teorija razlikuje od lirske pjesme u prozi.
- 9 To se zbiva na početku Verneova *Puta oko svijeta u 80 dana*.
- 10 Dakako, Genette ne iskazuje stalno tu autoreferencijalnu svijest, no čak i kad bi htio ili mogao stalno demonstrirati, teško je zamisliti ozbiljan razlog zbog kojega bi to morao ili trebao činiti.
- 11 U ovom se kontekstu zanimljivim čini i spominjano Žižekovo razlikovanje pravih teoretičara od proizvođača epigonskog žargona — pobrojani su grijesi, svakako, primjenjiviji na nastavljajuće negoli na utemeljitelje velikih teorija.
- 12 Uostalom, veoma je nepoštreno prešućivati lijeve korijene organizacije, ideologije i retorike nacionalsocijalizma i Hitlerove velike inspiracije fašizma.
- 13 Glede recepcije i respektabilnosti ovoga teksta (nastalog 1972) možemo uputiti na priređivačku napomenu kako je, prije prijevoda u bosansko-hercegovačkom časopisu *Izraz*, preveden na engleski (i to u časopisu *Screen*) te talijanski jezik (časopis *Bianco e nero*).

Bibliografija

- Bal, Mieke, 1992, 'Prema kritičkoj naratologiji' u: *Suvremena teorija priповijedanja*, ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus, str. 313-340.
- Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, Vladimir, 2000, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Bordwell, David, 1996, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory u Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ur. David Bordwell, Noël Carroll, Madison: The University of Wisconsin Press, str. 3-36.
- Bordwell, David, 1999, 'Argumenti u prilog kognitivizmu' u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 19/20 (V), str. 7-20.
- Carroll, Noël, 1996, *Prospects for Film Theory: A Personal Assessment*, u *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ur. David Bordwell, Noël Carroll, Madison: The University of Wisconsin Press, str. 37-70.
- Cinemethique, 1976, 'O »Jeziku u širem smislu i filmu«', u: *Izvori* 7-8, XX, str. 29-51, Sarajevo.
- Chatman, Seymour, 1980, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press, (prvo izdanje iz 1978).
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Cook, Pam, Bernink Mieke, 2000, *The Cinema Book*, 2nd edition, London: British Film Institute.
- Genette, Gérard, 1992, *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost u Suvremena teorija priповijedanja*, ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus, str. 96-115.
- Gilić, Nikica, 2000, 'Filmološki kognitivizam i teorijski model Hrvoja Turkovića', *Zarez*, 34, II, str. 34-5.
- Hayward, Susan, 2002, *Cinema Studies, Key Concepts*, London, New York: Routledge.
- Prince, Gerald, 1982, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers.
- Salt, Barry, 1992, *Film Style and Technology: History & Analysis*, 2nd, expanded edition, London: Starword.
- Scholes, Robert, 1980, 'Seymour Chatman: »Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film« CUP, 1978 Review', u: *Poetics Today*, Vol 1, No 3, str. 190-1.
- Stam, Robert, 2000, *Film Theory, an Introduction*, Malden, Oxford: Blackwell Publishers.
- Thompson, Kristin, 1988, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton: Princeton University Press.
- Žižek, Slavoj, 2001, *The Fright of Real Tears, Krzysztof Kieslowski Between History and Post-Theory*, London: BFI Publishing.
- Žižek, Slavoj, 2002, *Sublimni objekt ideologije*, Zagreb, Sarajevo: Arkzin, Društvo za teoretsku psihoanalizu.
- Warhol, Robyn R., 1999, 'Gulty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies' u: *Narratologies*, ur. David Herrman, Columbus: Ohio University Press, str. 340-355.

Marcella Jelic

Kronika: lipanj-kolovoz 2003.

10. lipnja

U dvorani splitskoga Multimedijalnog centra prikazan je ciklus filmova austrijskog redatelja Michaela Hanekea. Publika je imala priliku vidjeti filmove *Sedmi kontinent*, *Šaljive igre*, *Bennyjev video*, *71 odlomak iz kronologije slučajnosti* i *Das Schloss*. Ciklus je organiziran u suradnji s Austrijskim kulturnim forumom i Filmskim centrom Zagreb.

10. lipnja

Objavljeni su dobitnici *Vjesnikovih* nagrada za umjetnost. Nagradu *Krešo Golik* za prinos nacionalnom filmskom stvaralaštvu dobio je Fadil Hadžić. Nagrade će se dodijeliti na dan *Vjesnika*, 24. lipnja, u Maloj dvorani Koncertne dvorane Vatroslav Lisinski. Osim plakete i skulpture, laureati će dobiti i novčani iznos od po 25 000 kuna.

10-30. lipnja

Rijeka, Zagreb i Split bili su od 10. do 30. lipnja domaćini filmske revije na kojoj je prikazana svojevrsna retrospektiva bosanskohercegovačkih filmova. Manifestacija se održava pod naslovom *50 godina BiH kinematografije — 10 najboljih filmova*, a na listi desetorice najboljih nalaze se *Sjeća li se Dolly Bell i Otac na službenom putu* Emira Kusturice, *Žena s krajolikom* Ivice Matića, *Mali vojnici* i *Slike iz života udarnika* Bate Čengića, *Most Hajrudina Kravaca*, *Crni biseri* Tome Janića, *Horoskop* Bore Draškovića, *Miris dunja* Mirze Idrizovića te *Kuduz* Ademira Kenovića. Lista je rezultat ankete koju je organizirala Kinoteka BiH, a u kojoj je sudjelovalo 13 uglednih imena filmskog kruga BiH. Revija se održala u splitskoj Kinoteci Zlatna vrata od 10. do 14., u zagrebačkom Kinu SC od 13. do 18. te u Hrvatskom kulturnom domu u Rijeci od 20. do 30. lipnja.

12. lipnja

Hrvatski film *Dnevnik pobjednika* autora Brune Kovačevića i redatelja Ranka Varlaja, osvojio je prvu nagradu na najvećem Međunarodnom filmskom festivalu dokumentarnog filma za istočnu Europu, održanom u bugarskoj Albeni, izvijestio je producent filma Renato Munitić. Film o skijaškoj obitelji Kostelić osvojio je Grand Prix u konkurenciji 160 filmova iz svijeta. Žiri je *Dnevniku pobjednika* nagradu dodijelio »zbog emotivnog naboja i nevjerojatne želje pojedinca da pobijedi sistem i uspije«, prenijela je direktorka bugarskoga festivala Vera Zlateva.

13. lipnja

U zagrebačkom hotelu Opera predstavljen je projekt CineStar Zagreb, prvo multipleks kino u Hrvatskoj i jedno od najvećih u ovom dijelu Europe, zahvaljujući kojem će Zagreb potkraj rujna dobiti trinaest novih kinodvorana. Vlasnici su novoosnovane *joint-venture* kompanije Blitz-CineStar Heiner Kieft i Hrvoje Krstulović. CineStar Zagreb prvi je hrvatski pravi multipleks sa trinaest kino dvorana i 2954 mjesta, a otvara se potkraj rujna u poslovno-trgovačkom kompleksu Branimir, na mjestu nekadašnje tvornice Josip Kraš u Branimirovoj ulici. CineStar je njemačka prikazivačka kompanija, peta po veličini u Europi, koja objedinjuje 104 kina sa 673 platna u Njemačkoj, Švicarskoj, Nizozemskoj, Italiji, Austriji i Češkoj.

16. lipnja

Opsežni pregled trideset godina Animafesta, svjetskog festivala animiranog filma, *Z... znači Zagreb — priručnik za sjećanje*, predstavljen je u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, gdje se festival održava od 1972. Objavljena u povodu 30. obljetnice, monografija na 400 stranica podsjeća na proteklih 15 festivala, sa cijelovitim popisom festivalskih nagrada i indeksom filmova prikazanih u konkurenciji. Urednica knjige je Margit Antauer Buba. Joško Marušić, predsjednik Vijeća idućeg festivala, izvijestio je da će 2004. nagradu Animafesta za životno djelo dobiti Hayao Miyazaki, a posebno priznanje za teoriju animacije Donald Crafton. Studentska će se nagrada od idućeg festivala zvati po Dušanu Vukotiću, a počasni će direktor biti Michael Dudok de Wit, prošlogodišnji dobitnik festivalskog Grand Prixa.

18. lipnja

Novi film Zrinka Ogreste *Tu i prije* svoje prve službene projekciju uvršten je u programe dvaju svjetskih filmskih festivala A-kategorije. Filmski festival u Berlinu uputio je Ogrestinu filmu poziv u program *Internationales Forum*, a festival u Montrealu u *Competition of the Continents-Cinema of Europe*.

19. lipnja

Na svečanosti u Preporodnoj dvorani Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (HAZU), u Zagrebu, dodijeljene su nagrade *Vladimir Nazor* za 2002., koje Republika Hrvatska dodjeljuje za najbolja umjetnička ostvarenja u književnosti, glazbi, filmu, likovnoj i primijenjenoj umjetnosti, kazališ-

noj umjetnosti te arhitekturi i urbanizmu. Nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo za filmsku umjetnost dobio je animator Borivoj Dovniković Bordo. Godišnju nagradu *Vladimir Nazor*, za videofilmsko djelo *Das Lied ist aus*, dobio je Ivan Faktor, jedan od najuglednijih eksperimentalista-umjetnika tzv. nove umjetničke prakse u Hrvatskoj.

19. lipnja

Film *Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića dobio je specijalnu nagradu ocjenjivačkoga suda na 10. međunarodnom filmskom festivalu u ruskom Sočiju. U konkurenciji trinaest filmova nagrađena je Matanićeva »redateljska inovativnost i beskompromisno filmsko suočavanje s problemom«.

23. lipnja

Premijera dokumentarnog filma Hrvoja Juvančića *Otac znanosti o špijunaži* održana je u dubrovačkom kazalištu Marina Držića. Film se bavi životom znanstvenika burne biografije Stevana Dedijera.

26. lipnja

Uoči jubilarnog 50. Pula Film Festivala u Pulu je kao gost stigla američka glumačka zvijezda hrvatskoga porijekla John Malkovich. U ime predsjednika Republike Hrvatske Stjepana Mesića, pomoćnica ministra kulture Željka Udovičić uručila je Johnu Malkovichu, u pulskoj Gradskoj palaci, odličje predsjednika Republike *Red Danice hrvatske* s likom Marka Marulića za posebne zasluge u kulturi.

27. lipnja

Prvi svjetski festival filmova snimljenih u jednom kadru *One Take Film Festival* održat će se u Zagrebu od 14. do 16. studenoga, najavljeno je na konferenciji za novinare. Bit će to festival filmova snimljenih u jednom kadru, odnosno u jednom dahu, od trenutka uključenja do trenutka isključenja rada kamere. Duljina trajanja filmova neće biti ograničena, a uključene su sve filmske vrste i žanrovi. Festival će imati natjecateljski karakter. Mogu se prijaviti svi filmovi nastali nakon 1. siječnja 2000. Rok za slanje filmova je 15. rujna. Do sada je prijavljeno nekoliko filmova iz Velike Britanije, Norveške i Izraela, a bit će prikazan i hvaljeni ruski film *Ruska arka* Aleksandra Sokurova. Direktor festivala je Vedran Šamanović, a umjetnički direktor Goran Kovač. Ministarstvo kulture financira festival s 30.000 kuna, dok će Gradski ured za kulturu sudjelovati sa 60.000 kuna.

28. lipnja — 5. srpnja

Hrvatski film *Prezimiti u Riju* redatelja Davora Žmegača prikazan je na Međunarodnom filmskom festivalu u Münchenu, najuglednijem njemačkom festivalu nakon berlinskoga, priopćio je producent Maxima film.

1. srpnja

Nezadovoljni situacijom u Zagreb filmu, najvećem producentu animiranih filmova u Hrvatskoj, sindikat tog podu-

zeća i Savez samostalnih sindikata Hrvatske pozvali su vlasnike tvrtke da preispitaju poslovanje Zagreb filma. Zaposlenici prosvjeduju protiv novoga direktora Damira Beloševića

2. srpnja

U Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku u Rijeci premjerno su prikazana videoostvarenja Filmske radionice i Radionice za kreativni izričaj kroz digitalne tehnologije Filmaktiv. Uz prezentaciju edukacijskih programa koji djeluju pri Domu mladih u Rijeci prikazana su i četiri videoostvarenja: dječjiigrani video *Tamo gdje ja pripadam* autorica Suzane Sadiku i Dore Karmelić, dokumentarni rad *12/24-12/48* autorice Ane Kutleša, dokumentarni videorad *Zdrava hrana svakog dana* Ive Kelentrić i dokumentarni videorad *Komunalno društvo Viškovo Martine Čip*. Filmu *Tamo gdje ja pripadam* dodijeljena je prva nagrada zaigrani film od strane dječjeg žirija na 41. reviji hrvatskog filmskog i videoostvaralaštva djece i mladeži u Sesvetama.

3. srpnja

U dvorani MM Studentskoga centra u Zagrebu prikazan je francuski film *Grad je miran* (2001) redatelja Roberta Guédiguiana. Film je dobio nagradu svjetskog udruženja filmskih novinara i kritičara FIPRESCI za najbolji europski film 2001.

4. srpnja

Projekcija filma francuske redateljice Claire Denis *Lijep posao* održana je u dvorani MM Studentskog centra u Zagrebu. Program je ostvaren u suradnji s klubom Močvara, Francuskim kulturnim institutom i Hrvatskim filmskim savezom.

4. srpnja

Prvi hrvatski festival svadbenoga filma održan je u Koprivnici u sklopu kulturno-turističke manifestacije *Podravski motivi*. Filmove je odabrao Kruno Heidler a žiri u sastavu Petar Krelja (predsjednik), Damir Mađarić i Dražen Pokec dodijelio je sljedeće nagrade: Gfand prix »Velika zlatna jabuka Koprivnice« doble su *Sutješke svadbe* Stjepana Stjepića iz Ludbrega, Zlatnu jabuku Koprivnice doble su *Zgode ili nezgode* Ervina Debeuca i Borisa Marinčića, Srebrnu jabuku dobili su *Slavonski svatovi* Andeline Bosančić, a Brončanu jabuku *Svadba Marije i Miroslava Patačko Siniše Milašinovića*. Snimatelj *Slavonskih svatova* Boris Zengal dobio je Diplomu za snimatelski rad Hrvatskog filmskog saveza koji je suorganizirao festival s TZ Koprivnica te FKK »Đurđevac«. Hrvatski festival svadbenoga filma će se održavati u Koprivnici svake godine.

7. srpnja

Desetak dana uoči početka jubilarnoga 50. Pula Film Festivala umjetnička ravnateljica Dijana Mlađenović, imenovana prije svega mjeseca, ponudila je neopozivu ostav-

ku. Kako navodi u obrazloženju, Mlađenovićeva je odstupila zbog nezadovoljstva odnosom Ministarstva kulture prema funkciji umjetničkog ravnatelja te zbog odnosa prema programu festivala.

7. srpnja

Fadil Hadžić i njegov producent Alka film odlučili su povući s filmskog festivala u Puli film *Doktor ludosti*. Time je program jubilarne manifestacije smanjen na sedam filmova u natjecateljskoj konkurenciji.

8. srpnja

Britanski umjetnik i predavač Steven Eastwood održao je u Klubu Mama predavanje *Cinema into the Real*. On je govorio o filmskoj naraciji, filmskom posredovanju i posredovanju proživljenjem iskustvom, primjeni / vraćanju filmskih procesa u kontekstu svakodnevice. Filmsko iskustvo Stevena Eastwooda obuhvaća dokumentarni i igrani film te eksperimente s naracijom. U posljednje vrijeme Eastwood je proširio filmsko djelovanje na rad sa »živom komponentom« i kontekstima izvan kinodvorane. *Projekt Kino* u zbilji je pokušaj sjedinjavanja svega navedenog u nešto što autor naziva kontekstualnim filmom. Projekt se manifestira kao serija testova. U Zagrebu je Eastwood postavio još jednu filmsku intervenciju, *Test četiri*, gdje će tramvajske postaje na nekoliko sati članove javnoga prostora uključiti u prostor fikcije. Ti prostori postaju razrađeni filmski setovi.

8. srpnja

Objavljeno je da se Charlemagne Capital Limited, vlasnik najvećega hrvatskog kinoprikazivača Kinematografa Zagreb, povlači iz Hrvatske. Prema napisima u medijima taj fond rasprodaje sve svoje interese u hrvatskim bankama, a navodno se rješava i Kinematografa. Zbog toga, navodi se, direktorici Ini Čavlini poručeno je da raskine ugovor s Universalom i Paramountom za distribuciju njihovih filmova na hrvatskom tržištu kao i da obustavi pripreme za pregradnju Kina Zagreb u minipleks. Takva situacija izaziva bojazan da će Zagreb ostati bez monodvorana u središtu grada.

9. srpnja

Ostavku Dijane Mlađenović Vijeće pulskoga festivala jednoglasno je prihvatilo. Dužnost umjetničkog ravnatelja obavlјat će Tedi Lušetić, inače ravnatelj javne ustanove PFF.

10-12. srpnja

Filmovi Tomislava Gotovca prikazani su u Galeriji Nova u organizaciji udruge za vizualnu kulturu »Što, kako i za koga«. Održana je projekcija trilogije: *Pravac — Blue Rider — Kružnica*.

15. srpnja

Prvi Zagreb Film Festival (ZFF) održat će se od 7. do 11. listopada u Studentskom centru (SC), najavio je Propeler Film, izvršni producent Festivala. U sklopu ZFF-a održat će se nekoliko programa — glavni program s prvim i drugim filmovima redatelja iz cijelog svijeta, *Festival prvih* s debitantima s različitih umjetničkih područja, program *Digital Exchange Croatia* (DECro01) te prateći filmski program na kojem će se predstaviti radovi sa sličnih svjetskih festivala. Proračun Festivala je 1,5 milijuna kuna, od čega polovicu osigurava zagrebački Gradski ured za kulturu i Ministarstvo kulture, a ostatak sponzori.

U glavnom filmskom programu prikazivat će se dugometražni igrani, dokumentarni i kratkometražni igrani filmovi iz cijelog svijeta. U svakoj od tih kategorija bit će desetak filmova, redateljevo prvo ili drugo djelo. Oni će se natjecati za *Golden Bib*, novčane nagrade od tri tisuće eura za dugometražni film i po tisuću eura za dokumentarni te kratki igrani film. Direktor festivala je Boris T. Matić.

15. srpnja

Upravo dovršeni film *Infekcija* Krste Papića uvršten je u službeni program filmskog festivala u Montrealu, koji će se održati od 27. kolovoza do 4. rujna, izvjestila je producentska kuća Ozana film. Papićev film, koji je premijeru imao 22. srpnja na Pulskom festivalu, uvršten je u sekciju *Europski film*, koja je dio natjecateljske sekcije *Competition of the Continents*. Glavna nagrada *Festivala filmova svijeta* u Montrealu je *Zlatni zenit* za najbolji film. Scenarij za film fantastike *Infekcija* napisali su Mate Matišić i Krsto Papić. Film je snimljen u produkciji Ozana filma iz Zagreba, New Wave Pictures iz Bruxellesa i Hrvatske radio-televizije.

15. srpnja

Film *Beba* redatelja Lukasa Nole i scenaristice Anite Jukić ušao je u program sufinanciranja producijskog razvoja koji dodjeljuje SEE Cinema Network — mreža za kinemalografsku suradnju u jugoistočnoj Europi. To je jedini hrvatski film koji je ušao u ovaj program kao jedan od pet projekata koje će SEE Cinema Network sufinancirati ove godine. *Beba* tematizira seksualno zlostavljanje djece.

15. srpnja

Dokumentarni filmovi redatelja Bernardina Modrića i scenarista Gorana Ježića prikazani su u Novom Vinodolskom, u atriju Srićine kuće. Riječ je o naslovima: *Vitez crne psovke*, *Plać kamene tišine* i *Zemlja na hridi*. Filmovi su već prikazani u Barceloni, Kawasaki, Udinama, Trstu, Sarajevu, Zagrebu, Rijeci i Splitu.

17. srpnja

Film *Svjedoci* redatelja Vinka Brešana u produkciji Interfilma i HRT-a dobio je službeni poziv na Filmski festival u Berlinu, koji će se održati početkom veljače 2004. Nakon što su ga odgledali selektori festivala i uvrstili ga u pro-

gram festivala, film je gledao direktor Berlinskog festivala Dieter Kosslick i osobno uputio poziv producentu filma. Brešanov film istodobno je dobio poziv na Montrealski filmski festival (Cinema of Europe Section), koji se održava od 27. kolovoza do 7. rujna 2003, a već prije *Svjedoci* su pozvani i na Sarajevski filmski festival.

19-25. srpnja

Na jubilarnom 50. izdanju filmskog festivala u Puli prikazano je sedam domaćih dugometražnih i granih filmova. Još dva naslova koprodukcija *Milost mora* Jakova Sedlara i dokumentarac *Sretno dijete* Igora Mirkovića prikazani su izvan konkurenčije. Jubilarni festival obilježila je opsežna retrospektiva od dvadesetak filmova prikazanih tijekom povijesti festivala, a među uglednim gostima bili su britanski glumac Jeremy Irons, koji je predstavio svoj film *Callas Forever* Franca Zeffirellija, i Goran Bregović, koji je glumio i skladao glazbu za švedski film *Glazba za vjenčanja i sprovođe*. Predsjednik ocjenjivačkog suda bio je češki oskarovac Jiří Menzel. Najboljim filmom proglašen je *Tu Zrinka Ogreste*, kojemu su pripale još tri *Zlatne arene*. Najviše nagrada, ukupno pet *Zlatnih arena*, osvojio je film Vinka Brešana *Svjedoci*, uključujući i onu za najbolju režiju i scenarij.

20. srpnja

Igrani film *Oproštaj* Damira Lukačevića pozvan je na međunarodni filmski festival u Montrealu, izvijestila je pro-ducentska kuća Maxima film. Glavne uloge tumače Mu-stafa Nadarević, Vlasta Knezović, Relja Bašić i Kruno Šarić. Film *Oproštaj* (*Heimkher*) prikazat će se u selekciji europskoga filma na festivalu koji se održava od 27. kolovoza do 7. rujna.

21. srpnja

David Rimmer, jedan od bardova kulturne scene američkog kontinenta, nakon predstavljanja u Parizu, stigao je sa svojim programom u Split. Filmaš iz kruga eksperimentalnih autora, kao što su Bruce Baillie i Stan Brakhage, splitsku je projekciju održao u Multimedijalnom kulturnom centru. Rimmer je na sveučilištu u Vancouveru predavao teoriju filma i videa. U Split je stigao zahvaljujući suradnji Međunarodnog festivala novog filma i MKC-a. Prvi put u Hrvatskoj prikazano je osam Rimmerovih filmova koje je njavio sam autor. Naslovi *Variations on a Cellophane Wrapper*, *Beaubourg Boogie Woogie*, *As Seen on TV*, *Bricolage*, *Divine Mannequin*, *Local Knowledge*, *Gathering Storm* i *An Eye For an Eye* predstavili su svojevrstan presek Rimmerova stvaralaštva od početaka do danas.

21. srpnja

Kratki iigrani film *Rastanak* autora Branka Ištvančića uvršten je na Međunarodni filmski festival kratkog filma *Movimiento*, koji se tijekom kolovoza održava u Berlinu, Amsterdamu, Bernu, Barceloni i Zagrebu. Nakon prikazivanja na Međunarodnom festivalu studentskog filma u Münchenu 1993, taj je film bio uvršten i u program *New*

Direction za izbor šest najzapaženijih mladih evropskih redatelja. Nakon toga film *Rastanak* sudjelovao je na više stranih festivala, među njima i na festivalu čeških studentskih filmova (FAMU). Film *Rastanak*, koji je Ištvančić snimao tijekom studiranja na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu, priča je bez dijaloga o ljubavnom paru koji se rastaje na kolodvoru, ali zbog kašnjenja vlaka njihova ljubav iščezava.

22. srpnja

U Makarskoj je premijerno prikazan 60-minutni dokumentarni film *Fra Andrija Kačić Miošić 1704-2004*, snimljen u povodu 300. obljetnice Kačićeva rođenja. Film se temelji na Kačićevu životopisu te povjesnom i političkom kontekstu njegova vremena. Redatelj je Ivan Jukić, a produkciju potpisuju CTV i HRT. U naslovnoj ulozi pojavljuje se fra Zvonko Tolić, a Kačiću glas daje Božidar Alić.

23. srpnja

Ministarstvo kulture objavilo je popis odobrenih programa filmske djelatnosti za 2003. Za filmsku produkciju odobreno je 10.877.000 kuna, od čega 4.480.000 za dugometražni i grani film, 3.000.000 za dokumentarni i kratki, 2.195.000 za animirani i 1.480.000 za eksperimentalni film. Među dugometražnim i granim, povjerencima Igor Tomljanović i Zrinko Ogresta, najveću svotu, 800.000 kuna dodijelili su projektu *Ta divna splitska noć* Antona Arsena Ostojića. Po 500.000 kuna dobili su *Dva igrača s klupe* Dejan Sorka i *Živi i mrtvi* Eduarda Galića. Od groba do groba Jana Cvitkovića dobio je 400.000 kuna, a po 300.000 pripalo je projektima *Bruce Lee* Ognjena Sviličića, *Kako je Potjeh tražio istinu* Tomislava Rukavine i Tomislava Vujnovića te *Doktor ludosti* Fadila Hadžića i *Milost mora* Jakova Sedlara. Po 350.000 dobili su *Sex, piće, krvoproljeće* Matića, Nuića i Jurića te *Oproštaj* Damira Lukačevića, a *Ledeni* Ljubiše Samardžića pripalo je 100.000 kuna. Odobreno je i 11 alternativnih, 8 animiranih, 13 dokumentarnih i 3 kratka igrana filma. Natječaj je završen 4. srpnja.

24. srpnja

Nagrada Hrvatskog društva filmskih redatelja *Fabijan Šovagović* za iznimno prinos hrvatskoj kinematografiji dodijeljena je Božidarki Frait u sklopu održavanja Pula Film Festivala. Žiri za dodjelu Nagrade *Fabijan Šovagović* radio je u sastavu Zoran Tadić, Bruno Gamulin i Snježana Tribuson.

24. srpnja

Tomislav Pinter dobitnik je specijalne Kodakove nagrade u iznosu od dvije tisuće dolara, u povodu jubilarnog 50. Pula Film Festivala. Nagradu je dobio za rad na filmu Gorana Rušinovića *Svjetsko čudovište* — za uvijek svjež pristup fotografiji, koji zadržava već više od pedeset godina. Nagradu za najboljeg snimatelja 50. Pule u iznosu od također dvije tisuće dolara dobio je Slobodan Trninić za film *Konjanik* Branka Ivande. Nagradu tvrtke *Synchro film i video* za najbolji film na Festivalu ravnopravno su podijelili

Ivan Maloča, producent filma *Tu Zrinka Ogreste i Veljko Krulčić*, producent filma *Ispod crte Petra Krelje*.

25. srpnja — 1. kolovoza

Sedam filmova iz novije hrvatske produkcije: *Fine mrtve djevojke*, 24 sata, *Je li jasno, prijatelju, Nebo, sateliti, Prezimiti u Riju*, njemačko-britansko-hrvatska koprodukcija *Josephine, Kraljica noći* i *Ne dao Bog većeg zla naći* će se na ovogodišnjem Međunarodnom filmskom festivalu u Paliću pored Subotice. Hrvatski redatelj iz Vojvodine Branko Ištvančić imenovan je za izbornika hrvatskih igranih filmova na ovogodišnjem festivalu. »Ovogodišnji izbor predstavlja presjek različitih filmova po žanru, pristupu i autorima koji su se zapaženo istakli u zadnje tri godine u Hrvatskoj«, napisao je za katalog festivala Ištvančić. Palički filmski festival od ove se godine nalazi u obitelji filmskih festivala europskog filma. U sklopu ovogodišnjega, desetog, festivala prikazana su 84 dugometražna igrana, kratka igrana, dugometražna dokumentarna i kratka dokumentarna filma.

25. srpnja

Nagradu *Jubilarna festivalska Pula* režiseru Veljku Bulajiću uručio je u Areni pulski gradonačelnik Luciano Delbianco. Bulajić je, kako stoji u obrazloženju te odluke, filmskim djelima pridonio afirmaciji hrvatske kinematografije, pulskoga filmskog festivala i promociji Pule kao filmskoga grada.

25. srpnja

Novi film Daniela Šuljića *Mogu si to jako dobro zamisliti* prikazuje se u konkurenciji uglednoga festivala animiranog filma *Animamundi* u Brazilu. Festival Animamundi, jedanaesti po redu, održava se u dva najpoznatija brazilska grada, od 11. do 20. srpnja u Rio de Janeiru te od 23. do 27. srpnja u São Paolu. Uz Animamundi, Šuljićev film primljen je i u konkurenciju prvoga festivala *Salzburger Kurzfilmtage* (održava se od 29. srpnja do 3. kolovoza) te 8. međunarodnog festivala novog filma i videa u Splitu (22. do 28. rujna). Film *Mogu si to jako dobro zamisliti* rađen je u tehničici kave na staklu, a traje 3 minute i 45 sekundi.

26. srpnja

Pobjednički film 50. Pula Film Festivala, *Tu Zrinka Ogreste*, prikazan je u dubrovačkom Kinu Sloboda u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara. Time je započela suradnja dvaju festivala. Na projekciji je bio dio članova ekipe, Zrinko Ogresta i Alma Prica.

28. srpnja — 1. kolovoza

Na petom Motovunskom filmskom festivalu, na kojem je ove godine prikazano više od osamdeset filmova s raznih strana svijeta, glavnu je nagradu, *Propeler Motovuna*, dobio film *Pijani od ljubavi* američkoga redatelja Paula Thomasa Andersona, koji je bio posebni gost festivala. Specijalno priznanje žirija pripalo je islandskom filmu *Noi albinoi* autora Dagura Karija, a nagradu *Od A do A* za najbolji film u regiji dobio je Vinko Brešan za film *Svjedoci. Svjet-*

sko čudovište

Gorana Rušinovića i *Svjedoci* jedini su hrvatski filmovi prikazani u konkurenciji za nagrade. Nagrada FIPRESCI dodijeljena je filmu *Margaretino slavlje* Renata Falca iz Brazila. Najbolji u programu *Motovun On Line* kratki je film *Eso utan (Poslije kise)* Petera Meszarosa iz Madarske. U glavnom programu motovunskog festivala prikazano je 25 filmova. Slavni gosti festivala, uz Andersona, bili su Agnieszka Holland i Stephen Daldry. Ocenjivački žiri djelovao je u sastavu: Srđan Dragojević (redatelj, Srbija i Crna Gora), Daniel J. Goulding (filmolog, SAD), Nick Powell (producent, Velika Britanija) i Ante Tomić (pisac, Hrvatska). Dobitnik je posebnoga priznanja što ga motovunski filmski festival tradicionalno dodjeljuje za cjelokupnu karijeru posvećenu radu na filmu u 2003. godini glumac Relja Bašić.

29. srpnja

U povodu Dana domovinske zahvalnosti na Trgu bana Jelačića u Zagrebu prikazana su tri dokumentarna filma u programu *Da se ne zaboravi — 12 godina poslije*. Riječ je o filmovima *Zastava i jedan grad* Ninoslava Lovčevića, *Vojno-redarstvena akcija — Oluja Vladimira Tadeja*, i *Hrvatski barjak 1990-1997*. D. Dovranića. Organizatori su HTV i UBIUDR iz Podravke.

29. srpnja

Projekcijama dvaju dokumentarno-eksperimentalnih filmova, prvoga sačuvanog rada *Prije podne jednog fauna* (9 min) iz 1963. za sada posljednjeg autorova djela *Dead man walking* (49 min) iz 2002. posljednjega dana 50. Pula Film Festivala predstavljena je u Multimedijalnom centru Luka, a u okviru izložbe *Cinemania[c]*, monografija svestranog umjetnika Tomislava Gotovca, *Tomislav Gotovac, Čim ujutru otvorim oči, vidim film*.

30. srpnja

Novi film Krste Papića *Infekcija* uvršten je u službeni program Međunarodnog filmskog festivala u Quebecu, izvijestila je producentska kuća *Ozana film*. Riječ je o festivalu koji će se održati deset dana nakon velikog Međunarodnog filmskog festivala u Montrealu (od 27. kolovoza do 4. rujna) na kojem će *Infekcija* imati svoju svjetsku premijeru.

31. srpnja

Kompjutorski 3D animirani film Simona Bogojevića Narathra *Plasticat* nastao u produkciji studija *Kenges* iz Zagreba, prikazan je i na 11. *Anima Mundi Festivalu* u Brazilu, jednom od najvažnijih svjetskih festivala posvećenih animaciji. U konkurenciji od 586 filmova iz 39 zemalja, *Plasticat* je na festivalu u Brazilu dobio dvije prve nagradu publike u kategoriji »najbolji kratki film na videu«, i to jednu u Rio de Janeiru, a drugu u São Paolu. Osim toga film je dobio i drugu nagradu profesionalnog žirija u kategoriji »specijalna nagrada za debitantski film«. Producenci desetominutnog filma su Lado Skorin i Ivan Ratković, a uz Bogojevića na animaciji su još radili i Saša Budimir i Boris

Goreta, dok je za glazbu i zvuk bio zadužen Hrvoje Štefotić.

1. kolovoza

Knjiga *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience/Oslobodena kinematografija: Jugoslavensko iskustvo američkoga profesora emeritusa Daniela J. Gouldinga predstavljena je u Motovunu u sklopu programa tamošnjega međunarodnog filmskog festivala. Prema riječima predstavljača Jurice Pavičića to je jedina povijest jugoslavenske kinematografije na engleskom jeziku, ali ujedno i jedina povijest jugoslavenskoga filma uopće. Predstavljeno je drugo, prošireno izdanje te jedinstvene knjige, u kojoj autor daje sintetički prikaz povijesti jugoslavenske kinematografije od 1945. do 2001. godine. Prvo izdanje objavljeno je sredinom osamdesetih godina, a nakon toga Goulding je obudio i razdoblje nakon raspada Jugoslavije. Analizirajući što se događalo s filmom u državama nastalima nakon raspada Jugoslavije, Goulding zaključuje da su filmaši u svakoj od tih država pokazali iznimnu žilavost i kreativnu otpornost u održavanju domaćeg filma.*

1. kolovoza

Na motovunskom filmskom festivalu predstavljen je rad Europske filmske akademije, o čijoj je djelatnosti govorio Nick Powell, predsjednik Savjeta EFA-e i predsjednik žirija motovunskog festivala. Europska filmska akademija osnovana je 1989. s pokretanjem Europske filmske nagrade *Felix*, a cilj joj je promocija i popularizacija europskog filma. Uz svoju središnju aktivnost — organizaciju dodjele Europske filmske nagrade, EFA organizira niz aktivnosti s jedinstvenim ciljem premošćivanja jaza koji ponekad postoji između filmskih umjetnika i filmske industrije.

6-16. kolovoza

Dvadesetak umjetnika iz Hrvatske, Italije i Slovenije sudjelovalo je na Festivalu vizualnih i audio medija *Visura aperta*, koji se održavao u istarskom gradu Momjanu. Riječ je redom o suvremenim umjetnicima mlađe generacije, među kojima su Ana Hušman, Lala Rašić, Viktor Daldon, Borut Korošec, Simone Sandretti i drugi. Različite načine suvremenoga likovnog izražavanja festival će predstaviti u sedam izložbi polazeći od slikarstva koje u sebi sadrži elemente drugih medija, preko fotografije, videa i eksperimentalnog filma, do umjetničkih intervencija vezanih uz arhitekturu i stanovnike grada-domaćina. U sklopu festivala prikazana su neka od antologiskih djela eksperimentalnog filma i videa u Hrvatskoj po izboru filmologa Hrvoja Turkovića. Prikazani su radovi Tomislava Gotovca, Sanje Ivezović, Dalibora Martinisa, Gorana Trbuljaka, Ivana La-dislava Galete, Zdravka Mustaća, Vladislava Kneževića. Nagradu za najbolji rad festivala dobila je Ana Hušman za *Kuću*. Nagrađena su i tri najbolja rada nastala u Momjanu: instalacija *Reinkarnacija domaćinstva* autorica Anastazije Vidmar i Soraje Tarabar, zatim audio-vizualna instalacija Antuna Božićevića *Andrijaševci*, te videoinstalacija *Sirovića — Two Tinas Bena Caina*. Specijalnu nagradu žiri je do-

djelio talijanskom umjetniku Simunu Sandrettiju zbog njegove sposobnosti da publiku uključi u festival, a sudionici festivala nagradu su dodijelili Tini Gverović za video *They always write the place names in two languages*.

7. kolovoza

Odabrani naslovi s netom završena Motovun Film Festivala u dva trodnevna ciklusa, sastavljena od šest kratkih i šest dugih filmova, prikazani su Zagrebu i Osijeku. Zagrebačke projekcije u Kinu Grič počele su 7. kolovoza, a u Osijeku dan poslije. Inače projekcijom motovunskih filmova otvoreno je potpuno obnovljeno osječko Kino Urania. Zgrada Uranije sagradena je 1912. i zaštićeni je spomenik kulture. Na programu su *Ostani ovako*, *Dalek*, *U svitanje*, *Kukavica*, *(A)torzija*, *Božja intervencija*, *Bježi zeko, bježi*, *Noi the Albino*, *Između ratova*, *Hukkle te Poslije kiše i Pijani od ljubavi*, koji su dobili glavne nagrade u kategoriji dugoga i kratkog filma.

7. kolovoza

Čelnici Motovun Film Festivala najavili su mogućnost osnivanja Istrian Film Commissionary Office (Istarski ured za film), ustanove nalik na one u svjetskim gradovima i regijama, kojima je svrha filmskoj industriji ponuditi lokalne resurse za filmsku proizvodnju, prije svega lokacije i druge tehničke te ljudske resurse za snimanje filmova. »Motovun bi mogao biti središte tog budućeg officea, a prema sadašnjem stanju, razgovorima s Istarskom županijom i drugim mogućim partnerima, s kojima je dogovoren da se naprave elaborati i studije, za jednu do dvije godine projekt bi mogao poprimiti oblik konkretnog prijedloga«, izjavio je Rajko Grlić, umjetnički direktor MFF-a.

10-18. kolovoza

Labin Art Express u KUC-u Lamparna organizirao je projekt/izložbu *Plato's Cave/Platonova špilja*. Riječ je o izložbi foto, video i filmskih radova petro petersburških umjetnika, posvećenih projektu *Podzemni grad Labin XXI*. Voditelji su projekta psihoanalitičar Viktor Mazin i kritičarka Olesja Turkina, inače kustosi ruskog paviljona na 48. bijenalu u Veneciji. U sklopu *Platonove špilje* rade Julija Strauss, Jevgenij Jufit, Vladimir Kustov, Andrej Molodkin i Ivan Razumov, priznati autori suvremene umjetnosti. Završnom izložbom predstavili su neke od svojih radova koji se kreću u rasponu od kompjutorskih animacija, preko filmova, konceptualne umjetnosti do crteža. Program je realiziran platformom Clubture, u suradnji s ruskim časopisom za umjetnost i znanost *Kabinet*, Freudovim muzejom snova iz St. Peterburga, pod sponzorstvom Ministarstva kulture, Istarske županije i Instituta Otvoreno društvo — Hrvatska.

13. kolovoza

U okviru *Rovinj art programa* u rovinjskoj Crkvi svetog Tome osječki umjetnik Ivan Faktor 'potpisao' zvučnu instalaciju i performans pod naslovom *Alergija*. Uz zvučnu kužu — snimak autorova kašljanja izazvanog alergijom i pje-

smu *Ich habt noch einen Koffer in Berlin* u interpretaciji Marlene Dietrich, publici se predstavio i sam umjetnik sklupčan na sredini kamenog poda crkvice.

14-18. kolovoza

U dvorcu Veliki Tabor pokraj Desinića održan je prvi Tabor film festival, dio projekta Tabor u Taboru, na kojem su prikazani kratki filmovi o konfliktu. Na festival je pristiglo osamdeset filmova iz cijelog svijeta:

TABOR FILM FESTIVAL, međunarodni festival kratkometražnoga filma Dvorac Veliki Tabor, Desinić, 14-18. srpnja 2003.

Nagrade

(Članovi žirija: Ryan Deussing, redatelj iz New Yorka, Heinz Hermanns, direktor interfilm Berlin festivala, Branko Maleš, književnik):

- 1) Prva nagrada *Veronikina lubanja* za najbolji film *TERMINAL / Terminus / Posljednja postaja* Aitzol Aramaio / Španjolska — Baskija 2002 / 12 min / drama
- 2) Nagrada *Veronikina lubanja* za najbolji film s temom konflikta *DORTOKA UHARTEA / Turtle Island / Otok kornjača* Maru Solores / Španjolska — Baskija 2002 / 15 min /igrani
- 3) Diploma za najbolji studentski film *OTROVI DA BROSJ / Devil My Care / Otkini i baci* Zhanna Sokolova / Rusija 2001 / 23 min /igrani
- 4) Diploma za najbolju animaciju *STANLEY / Stanley* Suzie Templeton / V. Britanija / 7 min /animirani
- 5) Specijalna pohvala žirija *VERY FANTASTIC / Veoma fantastično* So Man Yee / Hongkong 2002 / 7:45 min /animirani
- 6) Specijalna pohvala žirija *SUŠA / Drought* Dalibor Matanić / Hrvatska 2002 / 14 min /igrani
- 7) Nagrada publike *RUBBERMAN / Čovjek od gume* Ujj Meszaroš Karoly/ Mađarska 2002 / 16 min / drama

Filmografija festivala:

- GREEN ROSE / *Zelena ruža* JC Hung / Taiwan 2002 / 12 min /igrani
RUBBERMAN / *Čovjek od gume* Ujj Meszaroš Karoly/ Mađarska 2002 / 16 min / drama
RUBIKON / *The Rubicon* Željko Radivoj / Hrvatska 2002 / 18 min / dokumentarni
SOLDADITOS DE LATÓN / *Tinplate Soldiers / Kositreni vojnici* Gabriel Velázquez / Španjolska 2001 / 9 min / dokumentarni
AMOR BASURA / *Trash Love / Smetlarska ljubav* Juan Carlos Maneglia — Tana Schembri / Paragvaj 2000 / 11 min /igrani
DORTOKA UHARTEA / *Turtle Island / Otok kornjača* Maru Solores / Španjolska — Baskija 2002 / 15 min /igrani
STANLEY / *Stanley* Suzie Templeton / V. Britanija / 7 min /animirani
MY FANTASIA / *Moja fantazija* Cheng Kwong Chuen / Hongkong 2002 / 4:30 min / 3D animacija
GACK GACK / *Kva kva* Olaf Encke / Njemačka 2002 / 6:26 min /animirani
L' HOMME TORCHE / *Torchman / Čovjek baklja* Ron Dyens /Francuska 2002 / 4 min /animirani
JEDAN / *One* Davor Klarić / Hrvatska 2002 / 1 min /animirani
DORMENTES / *Sleepers / Spavači* Ines Cardoso / Brazil 2003 / 15 min / dokumentarni

- KREŠO / *Kresho* Ana Blažić, Marija Brekalo, Ines Samardžija, Ana Turkalj / Hrvatska 2002 / 23 min / dokumentarni
SHENGLET / *Šengenska narukvica* Laurent Negre / Švicarska 2002 / 5 min /igrano-eksperimentalni
THE DAY STASHI RAN OUT OF HONEY / *Dan kada je Stashi ju nestalo meda* Sonia Bridge / V. Britanija — Kanada 2000 / 5 min / animirani
CONSTRUCTING DESTRUCTING / *Graditi rušiti* Sin Chi Man / Hongkong 2002 / 15 min / animirani
CARNEVAL-LIHAN JUHLA / *A Feast of Meat / Krvava gozba* J. Tapaninen, A. Janhunen, N. Borzova, J. Pitkanen / Finska 2002 / 4:37 / animirani
KONTRA / *Repartee* Vedran Vugec / Hrvatska 2002 / 0:36 min / 3D animacija
FREEDOM OF THOUGHT / *Sloboda misli* Rudolf Egensperger / Njemačka / 3 min / animirani
DEAD END / *Sljepja ulica* Aki Salmela / Finska 2002 / 1:47min /animirani
SOMLOI GALUSKA / *Somlo-i Galuska* Zsolt Mesko / Mađarska 2002 / 16 min /igrani
GAY PRIDE / *Gay Pride* Hrvoje Mabić / Hrvatska 2002 / 10 min / dokumentarni
LA PESCADILLA QUE SE MUERDE LA COLA / *The Fish That Bites Its Tail / Riba sebi grize rep* Txema Matías / Španjolska — Baskija 2002 / 12 min. / drama
ROLANDO & ROSITA / *Roland & Rosita* Claire Warnier / Belgija 2003 / 4 min / eksperimentalni
O' BLI HOS MEG / *Abide With Me / Ostani uz mene* Anette Oster / Norveška 2002 / 20 min / drama
VERY FANTASTIC / *Veoma fantastično* So Man Yee / Hong Kong 2002 / 7:45 min / animirani
CRVULJAK / *A Little Worm* Mladen Kovačić i Dubravko Orlović / Hrvatska 2002 / 2 min /animirami
FLOURMAN / *Čovjek od brašna* Vivian & Lilian Jin /Hongkong 2002 / 7:27 min / animirani
PATTERN / *Uzorak* Vesna Miličević /Srbija / 1 min / eksperimentalni
TERCERO B / *Third Floor, B / Treći Kat, stan B* Jose Mari Goenaga / Španjolska — Baskija 2002 / 18 min /igrani
SUŠA / *Drought* Dalibor Matanić / Hrvatska 2002 / 14 min /igrani
SAY YES / *Reci da* Juan Carlos Maneglia / Paragvaj 1999 / 8 min /igrani
SUICIDE HOTEL / *Hotel samoubojica* Jervis Suen /Hong Kong / 14:42 min /igrani
EDUARDO PELAEZ / *Eduardo Pelaez* Nick Igea / Španjolska 2001 / 25 min
CASUALTY / *Nesreća* Andy Abrahams Wilson / USA 1999 / 5 min / eksperimentalni
FAYD / *Deluge / Poplava* Lina Bokhary / Palestine 2002 / 15:45 min / eksperimentalni
SHIT Ivan Škoc / Hrvatska 2002 / 1:18 min / 3D animacija
EXTRANOS VECINOS Tana Schembri / Paragvaj 1999 / 8 min /igrani
IM SOMMER / *In Summer Time / Ljeti* Anke Hentschel / Njemačka 2001 / 23 min / drama
T. P. (39) Dejan Diklić i Goran Butorac / Hrvatska 2003 / 4:45min / animirani
KOHTALO / *Fate / Sudbina* Samuel Abaijon — Nurmisuo / Finska 2002 / 2:56 / animirani
FATE (Knocking on the Door) / *Sudbina (Pokucala na vrata)* Eu-nzung Hwang / Korea 2002 / 5:30 min / amimirani

- LETOPOSTI — AIR MAIL / *Zračna pošta* Kaisa Penttila / Finska 2002 / 13:56 min / animirani
- SINFONIA DESCONCERTANTE / *Diconcerting Symphony / Uznemirujuća simfonija* Belen Santos / Španjolska 2002 / 26 min / drama
- SPINNAKER LEECH / *Pijavica* Mark Simon Hewis / V. Britanija 2003 / 13 min / muzikal
- BELARRA / *Grass / Trava* Koldo Almandoz / Španjolska — Baskija 2002 / 10min / igrani
- CAGE / *Kavez* Shinnura Yusuke / Japan 2002 / 8 min / eksperimentalni
- THE MAN WITHOUT OF NAVEL YET LIVES IN ME / *Čovjek bez pupka još živi u meni* Helena Schultheis, Azra Svedružić / Hrvatska 2002 / 4:40 min / eksperimentalni
- OTROVI DA BROSJ / *Devil My Care / Otkini i baci* Zhanna Sokolova / Rusija 2001 / 23 min / igrani — eksperimentalni
- VIA WIRE / *Preko žice* Mok Ka Tai / Hongkong / 5 min / animirani
- THE EDGE / *Rub* Shum Wing Man / Hong Kong 2002 / 2:51 min / animirani
- TAHDEN LENTO / *When You Wish Upon a Star / Kad zaželiš želju* Antti Janhunen / Finska 2002 / 0:40 / animirani
- JUGOSLAVIJA/ESPAGNA / *Jugoslavija/Španjolska* Julien Giradot & Stephane Suflaj / Francuska 2003 / 5:27 min
- MUŠULE U VINU / *Mussules in Wine* Danilo Šerbedžija / Hrvatska / USA 2002 / 8:30 min / igrani
- TERMINAL / *Terminus / Posljednja postaja* Aitzol Aramaio / Španjolska — Baskija 2002 / 12 min / drama
- COLLAPS / *Slom* Laura Heit / V. Britanija 2002 / 4:08 min / animirani
- POSSIBLE CITIES / *Mogući gradovi* Safira Lyra / Brazil 2002 / 12 min / fikcija
- KOU & JORDY / *Kou & Jordy* Hui Chung-yin / Hongkong 2002 / 16:04 min / drama
- SHE WRITES A POEM / *Ona piše pjesmu* John Ho / Hongkong 2002 / 6:30 min / animirani
- TOPEKA / *Topeka* Asier Altuna / Španjolska — Baskija 2002 / 3:30 min / komedija
- BEZ GLASA / *Voiceless* Božena Končić Badurina / Hrvatska 2003 / 2:22 min / eksperimentalni
- BEAUTY NEVER ENDS / *Ljepota ne nestaje* Jayce Sallooum / Libanon — Kanada 2003 / 11 min / dokumentarno-eksperimentalni
- UNCONDITIONALLY / *Bezuvjetno* Janos Peter Molnar / Mađarska 2002 / 15 min / igrani
- ŽENSKA POSLA / *Women Business* Martina Globočnik, Iva Kraljević / Hrvatska 2003 / 31 min

15-23. kolovoza

Deveti Sarajevo Film Festival (SFF) okupio je ove godine 161 film. U regionalnom programu prikazana su dva hrvatska dugometražna igrana filma, *Tu* Zrinka Ogreste i *Onaj koji će ostati neprimijećen* Zvonimira Jurića te kratki film *Suša* Dalibora Matanića. Među poznatim gostima ovogodišnjeg SFF-a bio je škotski redatelj Peter Mullan, zatim Patrice Chereau (*Kraljica Margot, Intimnost, Son Frere*), Brad Silberling, (redatelj hita *City of Angels*), Stephen Frears i drugi. U ocjenjivačkom sudu ovogodišnjeg Sarajevo Film Festivala za izbor najboljega filma iz regionalne selekcije sjedila je i hrvatska glumica Nina Violić.

16. kolovoza

Hrvatski igrani film *Ne dao Bog većeg zla* redateljice Snježane Tribuson, u produkciji Maxima filma i HRT-a, pozvan je na ugledni Međunarodni filmski festival u Kairu, koji će se održati od 7. do 17. listopada ove godine, i bit će prikazan u glavnom natjecateljskom programu. Film je na prošlogodišnjem pulskom festivalu dobio tri *Zlatne arene*, a dosad je obišao mnoge međunarodne filmske festivalle — u Solunu, Ljubljani, Kölnu i Wiesbadenu. Producent je Maxima film.

19-21. kolovoza

Art radionica Lazareti priredila je trodnevni međunarodni festival eksperimentalnog filma i videa *Obilježavanje medijskog teritorija* u Dubrovniku. Program *Zvučno-slikovni dar* predstavio je radevine nastale u uskoj suradnji vizualnih umjetnika i glazbenika koji se na austrijskoj umjetničkoj sceni bave elektroničkim zvukom. Slijedio je program *Obilježavanje teritorija* uz projekcije pet kratkih filmova i videozadrova, koji pokušavaju stvoriti kartografiju i topografiju teritorija kako bi se »iznova osvojila konstruktivna smislenost i time ostvario funkcionalni doprinos cjelinici«. Predstavljanjem trilogije Petera Tscherkasskyja (*Dreamwork, L'arrive i Outer Space*) zaključen je prvi međunarodni festival eksperimentalnog filma i videa u Dubrovniku, ostvaren u suradnji s MM Centrom iz Zagreba te Multimedijskim kulturnim centrom iz Splita, Austrijskim kulturnim forumom iz Zagreba, Sixpackfilmom iz Beča te uz potporu Ministarstva kulture.

22. kolovoza

Dvodnevna revija dokumentarnih filmova o Domovinskom ratu, u organizaciji Podravkine udruge branitelja i u suradnji s dokumentarno-povijesnim programom HTV-a, održana je u Koprivnici. Bili su prikazani filmovi Vladimira Tadeja *Svi zavojevači srbijski*, Marijana Hodaka *Mara Bareza*, Pavle Vranjicane *Vukovarska bolnica* 1991, Nino-slava Lovčevića *Zastava i jedan grad*, *Priča o zlatnom lanciću* Miroslava Mikuljana, *Koprivnica u Domovinskom ratu* Marijana Hodaka, *Prvi hrvatski redarstvenik* Edija Mudronje i *Hrvatski barjak* 1990-1997. Darka Dovranića.

22. kolovoza

U Zagrebu je boravio čikaški kustos Hamza Walker, koji putuje srednjom i istočnom Europom u potrazi za videoartom. Upravo priprema izložbu njemačke filmske umjetnice Urlike Ottinger, koja radi instalaciju *South East Passage*, šestosatni putopis, zapis autoričina putovanja od Poljske do Crnog mora. Drugi dio izložbe iniciran je idejom Hamze Walkera o protuizložbi, koja bi nasuprot »zapadnjačkom poimanju Istoka« predstavila radevine nekih istočnoeurropskih i srednjoeuropskih videoumetnika, a zasad nosi radni naslov *Further Passages*. Za vrijeme boravka u Zagrebu, Hamza Walker pogledao je vrlo opsežan pregled videoumetnosti u Hrvatskoj od 70-ih do danas. Još nije odlučio koji će hrvatski umjetnici biti predstavljeni na izložbi *Further passages* u siječnju iduće godine.

25. kolovoza — 3. rujna

Škola medijske kulture, koju organizira Ministarstvo prosvjete i športa i Hrvatski filmski savez, održala se peti put od 25. kolovoza do 3. rujna u Trakoščanu. U školu se prijavilo 147 polaznika, a nositelji su programa stručnjaci na području filmske, televizijske i medijske kulture te pedagozi (Nikica Gilić, Damir Cučić, Petar Krelja, Silvestar Kolbas, Mato Kukuljica, Irena Paulus, Ante Peterlić, Ivo Škrabalo, Zoran Tadić, Stjepko Težak, Goran Tribuson, Hrvoje Turković, Slaven Zečević i drugi). Održana je i pretpremijera filma *Ispod crte* redatelja Petra Krelje, uz sudjelovanje članova ekipe (redatelj, snimatelj Karmelo Kursar, montažer Slaven Zečević, koscenarist Drago Kekanović).

Škola medijske kulture ponudila je tri seminarska i dva radionička programa. Prvi seminarski program, koji daje temeljna znanja, namijenjen je onim nastavnicima koji ta znanja nisu mogli steći u okviru svojeg studija ili ih trebaju utvrditi, a drugi i treći seminarski program pružaju dodatna specijalizirana znanja. Prvi radionički program — sastavljen od radionice zaigrani film, radionice za dokumentarni film, radionice za TV-reportažu i radionice za animirani film — namijenjen je voditeljima filmskih i videodružina. Specijalizirani radionički seminar (kamera, montaža, scenarij) namijenjen je onima koji su završili neki od temeljnih programa i žele produbiti znanje iz nekoga specifičnog područja proizvodnje.

Bibliografija

Knjige

Margit Antauer (ur.)

Z.. znači Zagreb, priručnik za sjećanje: Svjetski festival animiranog filma, Zagreb 1972-2002. / uredila Margit Antauer; Zagreb: 15. svjetski festival animiranog filma Zagreb 2002. i Koncertna direkcija Zagreb, 2003. — 403 str — tekst usporedno na hrv. i engl. jeziku — Index — Svjetski festival animiranog filma, Zagreb 1972-2002. filmovi u natjecanju — prijevodi Andrianna Hewitt... <et al.> — fotografije Marko Čolić... <et al.>

ISBN 953-96779-8-X

UDK 791.43.091.4-252(497.5 Zagreb)(091)061.7(497.5 Zagreb):791.43-252

Sadržaj: Riječ urednice; Festival, mjesto susreta naših snova; Čestitam; Predigra; 1/72 1. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 19. 6-24. 6. 1972, Dom JNA; 2/74 2. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 10. 6-15. 6. 1974, KD Vatroslava Lisinskog; /76 Svjetski festival animiranog filma, Zagreb; 3/78 3. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 19. 6-21. 6. 1978, Dom JNA, Kino Mosor; 4/80 4. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 16. 6-20. 6. 1980, Studentski centar; 5/82 5. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 21. 6-25. 6. 1982, Studentski centar; 6/84 6. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 11. 6-15. 6. 1984, KD Vatroslava Lisinskog; 7/86 7. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 23. 6-27. 6. 1986, KD Vatroslava Lisinskog, 8/88 8. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 30. 5-3. 6. 1988, Kino Balkan, Kino Zagreb, OKC; 9/90 9. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 4. 6-8. 6. 1990, Kino Balkan, OKC, KD Vatroslava Lisinskog; 10/92 10. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 22. 6-26. 6. 1992, KD Vatroslava Lisinskog; 11/94 11. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 13. 6-17. 6. 1994, Kino Zagreb, KIC; 12/96 12. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 10. 6-14. 6. 1996, KD Vatroslava Lisinskog; 13/98 13. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 17. 6-21. 6. 1998, KD Vatroslava Lisinskog; 14/00 14. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 21. 6-25. 6. 2000, KD Vatroslava Lisinskog; 15/02 15. Svjetski festival animiranog filma, 18. 6-23. 6. 2002, KD Vatroslava Lisinskog; Index; Svjetski festival animiranog filma, Zagreb 1972-2002. filmovi u natjecanju.

Katalozi

Veljko Krulčić (ur.)

Croatian Film 2003 / uredio Veljko Krulčić, suradnici: Lidiya Prskalo... <et al.>, prijevod na engleski: Sanja Radović <et al.>, Zagreb: VEDIS, 2003. — 86 str. — Filmografija 1991-1997. — Adresar.

ISBN 953-96819-4-4

UDK 791.43(497.5)"1991/2003"

Sadržaj: Uvodnik; Producija 2003; Pre-produkcija; Ko-produkcija; Producija 2002-1998; Filmografija 1991-1997; Adresar.

Igor Mirković (ur.)

5. Motovun Film Festival / uredio Igor Mirković, autori tekstova Josip Visković, Zoran Lazić, Igor Mirković, Andrej Korovljev, prijevodi na engleski Duško Čavić, Josip Visković, Ozren Soldo, lektorica Neda Džakula, Motovun: Motovun Film Festival d. o. o., 2003. — 167 str. — Indeks — Fotografije.

Sadržaj: Uvod; Glavni program; Nagrade; Made in Russia; Zdravi ljudi za razonodu; Motovun On Line; Motovun-ska filmska škola; Diplomski film; Test projekcije; Off Off Croatia; 50 godina; Dogadanja; Indeks, hvala, impressum.

50. Pula film festival / uredio Pula film festival, suradnik na katalogu Miodrag Kalčić-Kina, prijevod na engleski Danijela Bilić, Gordana Trajković, lektor Nana Maferdin, Pula: 2003. — 91 str. — Kronologija nagradenih filmova i autora na pulskim festivalima — Fotografije.

Sadržaj: Antun Vujić: Arena kao poprište filmskog festivala! — Dr. sc. Luciano Delbianco: Pozdravna riječ — Tedi Lušetić: Pozdravna riječ — Nacionalni program — Međunarodni program »Music« — Pula off — Retrospektivni program.

Časopisi

Hollywood/filmski magazin; god. IX, br. 92, lipanj 2003. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Sanja Radović —

Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcije: Lidija Prskalo — Suradnici: Marina A. Vujaklija, Zoran Anić, Vinko Brešan, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Ivana Crnica, Damir Demonja, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Marijeta Milošević, Marko Njegić, Danijel Pačić, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Maja Šegrt, Ivo Škrabalo, Dijana Štambak, Živorad Tomić, Marina Vuletić, Hrvoje Turković — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladoljev (Houston), Rada Šesić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićevo 14, 10 000 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 preplata 240 kn; 70 eur.

Sadržaj — Dragi prijatelji (Urednik) — Ljeto nam se vratilo (piše Oleg Sladoljev Jolić) — Hot line — Panoptikum: Preview *Van Helsing* (piše Sanja Radović, Snježana levar, Dijana Štambak i Lidija Prskalo), *Indiana Jones IV*, Prvi pogled — 20 novih kino dvorana u Zagrebu (piše Vid Mesaric) — Heineken pretpremijera: *Master and Commander* (piše Sanja Radović) — 56. Cannes: festivalski masakri (piše Dragan Rubeša) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krele: Potresna spoznaja o veličini počinjenja grijeha — NOVO... u kinima — Cro film business (piše Ladislav Sever) — Intervju: Jack Nicholson (pripremila Aida Mandich) — Portret: Opasni um Charliea Kaufmana (piše Sanja Radović) — 50 najboljih soundtrackova (pripremila Lidija Prskalo) — Martin Scorsese: Glazba za uši — Cro film (piše Miran Stihović i Lidija Prskalo) — NOVO... u videotekama — portret: Ralph Finnes Od ljubavnika do čudočišta (piše Marko Njegić) — Mini portret: Krista Allen — Obljetnice: Pula '54: Revija domaćeg filma (piše Miran Stihović — FUJI film predstavlja: *Doktor ludosti* (piše Sanja Radović) — Preview: *Underworld* (piše Tanja Prpić) — Dragi Hollywood (pisma čitatelja) — Cinemania — Hollywood ring! Greške na filmu (*Matrix Reloaded: X-Men 2*).

Hollywood/filmski magazin; god. IX., br. 93, srpanj 2003. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Sanja Radović — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcija: Lidija Prskalo — Suradnici: Marina A. Vujaklija, Zoran Anić, Vinko Brešan, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Ivana Crnica, Damir Demonja, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Marijeta Milošević, Marko Njegić, Danijel Pačić, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Maja Šegrt, Ivo Škrabalo, Dijana Štambak, Živorad Tomić, Marina Vuletić, Hrvoje Turković — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladoljev (Houston), Rada Šesić (Am-

sterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb

Sadržaj — Dragi prijatelji (Urednik) — Prijateljsko uvjerenje Petra Krele: Telefonska govornica kao 'vruća' ispovjedaonica — *Hot line* — Prvi pogled (pripremila Snježana Levar i Dijana Štambak) — Cure, auti i rock 'n' roll (Oleg Sladoljev-Jolić) — Panoptikum: CineStar Zagreb (piše Miran Stihović) — Tko je McG? (piše Sanja Radović) — Panoptikum: Pozitivci i negativci: odvjetnik protiv kanibala (piše Kristina Dukić) — Panoptikum: Taurus 2003. (piše Aida Mandich) — Pretpremijera: *Mystic River* (piše Tomislav Hrastovčak) — Pula 1954-2003. (piše Danijel Pačić) — Interview: Zrinko Ogresta (razgovorala Sanja Radović) — NOVO... u kinima — NOVO... u videotekama — Cro film, kinematografija i business (pripremila Lidija Prskalo) — Portret: Lawrence Kasdan *Snolovac* ili inteligenčni filmaš jasne autorske vizije (piše Marko Njegić) — Napustio nas je... Gregory Peck (piše Lidija Prskalo) — Cinemania — Pretpremijera: *Freddy Vs. Jason* (piše Mislav Paisni) — Preview: *Garfield* (piše Sanja Radović) — Portret: Susan Sarandon Senzualnost mimo pravila (piše Rajko Radovanović) — Zagrebački susret Barry Gifford: Moj prijatelj David Lynch — Fenomeni: Bajke & film (piše Dragan Rubeša) — Portret: Tajna Leoninog osmjeha (piše Petar Krelja) — Preview: *The Texas Chainsaw Massacre* (piše Tomislav Hrastovčak) — Preview: *Spy Kids 3D* (piše Miran Stihović) — Dragi Hollywood (pisma čitatelja) — Filmovi s... ruba (piše Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. IX, br. 94, kolovoz 2003. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Sanja Radović — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcija: Lidija Prskalo — Suradnici: Marina A. Vujaklija, Zoran Anić, Vinko Brešan, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Ivana Crnica, Damir Demonja, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Marijeta Milošević, Marko Njegić, Danijel Pačić, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Maja Šegrt, Ivo Škrabalo, Dijana Štambak, Živorad Tomić, Marina Vuletić, Hrvoje Turković — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladoljev (Houston), Rada Šesić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićevo 14, 10 000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; faks: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eura; Godišnja preplata 240 kn; 70 eura.

Sadržaj — Dragi prijatelji (Urednik) — Lijevo, desno, nigdje mogu kraja (piše Oleg Sladoljev-Jolić) — HOT LINE — Festivali: 50. Pula. Žiri za Brešana i Ogrestu, publika za Krelju (piše Elvis Lenić) — Prvi pogled — Panoptikum Ratovi zvijezda III, Napustila nas je... Katharine Hepburn (piše Sanja Radović i Lidija Prskalo) — Pušča Bistra film by

Filip Šovagović (piše Sanja Radović) — Portret: Arnold Schwarzenegger Posljednji akcijski junak (piše Marko Njegić) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Krvni srodnici? — NOVO... u kinima — Intervju: Dustin Hoffman (pripremila Aida Mandich i Sanja Radović) — Intervju: Žvonimir Berković (razgovarao Dean Šoša) — Cro news (piše Miran Stihović) — Cyberpunk na filmu (piše Tomislav Hrastovčak) — Portret: John Cusak (piše Snježana Levar) — Kino prikazivaštvo: Kakva je budućnost ove djelatnosti u Europi? (piše Damir Demonja) — NOVO... u videotekama — Pretpremijera: Open rage (piše Tomislav Hrastovčak) — Dominantni ženski likovi na filmu (piše Snježana Levar) — Intervju: Kristanna Loken Treminatorica (pripremila Aida Mandich) — Intervju: Elma Tataragić (razgovarao Ladislav Sever) — Cro kino-business 2003. (pripremila Lidija Prskalo) — Pretpremijera: Gospodar prstenova Povratak kralja (piše Sanja Radović) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — cinemania — Filmovi s... ruba: Aguirre, gnjev božji.

Hollywood/filmski magazin; god. IX, br. 95, rujan 2003. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Sanja Radović — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcija: Lidija Prskalo — Suradnici: Marina A. Vujaklija, Zoran Anić, Vinko Brešan, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Ivana Crnica, Damir Demonja, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Marijeta Milošević, Marko Njegić, Danijel Pačić, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Maja Šegrt, Ivo Škrabalo, Dijana Štambak, Živorad Tomić, Marina Vuletić, Hrvoje Turković — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladoljev (Houston), Rada Šesić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10 000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; faks: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eura; Godišnja preplata 240 kn; 70 eura.

Sadržaj — Dragi prijatelji (urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — HOT LINE — USA ljeto 2003. Trijumf Nema, propast franšiza (piše Oleg Sladoljev-Jolić) — Prvi pogled — Panoptikum: Američki katolici vs. Gibson, Mulan... (piše Lidija Prskalo i Sanja Radović) — Pretpremijera: *The Last Samurai* (piše Ivan Kovačević) — Motivi: Gušarski filmovi Egzotika-Akcija-Romantika (piše Marko Njegić) — NOVO... u kinima — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Noyce, zaboravi Reeda! — Portret: Michael Bay Maestro skupih pop-corn filmova (piše Marko Njegić) — Cro news (piše Miran Stihović i Lidija Prskalo) — Fenomeni: CGI Imaginacija bez granica (piše Tomislav Hrastovčak) — Intervju: Sean Connery (pripremila Aida Mandich i Snježana Levar) — NOVO... u videotekama — Portret: Emily Watson (piše Snježana Levar) — Festivali: 9.

Sarajevo Film Festival. *Gori vatra* — apsolutni pobjednik — 5. Motovun Film Festival (piše Elvis Lenić) — Pretpremijera: *Intolerable Cruelty* (piše Sanja Radović) — Preiew: *The Woman Trap* (piše Tomislav Hrastovčak) — Portret: Campbell Scott Zaboravi Hollywood! (piše Tomislav Hrastovčak) — Cinemania — Filmovi s... ruba: Kleopatra (piše Tomislav Hrastovčak).

Total Film, srpanj 2003, broj 4, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Muščet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andrea Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d. o. o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb, tel. 01/4668-961 — fax. 01/4668-962 — totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Tiskara Meić — preplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — Dolazi... — FAMA specijal: Devon Aoki, Paul Walker, Tyrese Gibson, Eva Mendes, Teror(izam) u Cannesu (piše Stjepan Hundić) — Intervju: Gus Van Sant (razgovarao Stjepan Hundić) — Ljetne noći u Areni 50. Pula (pišu Marcella Jelić i Nataša Trslić) — *Prebrzi i prežestoki Daj gas do daske* (piše Ceri Thomas) — Novi metalni Arnie *Terminator 3* (piše Richard Ellison) — *Total film* Premijere — What is *Animatrix* (razgovarao Stjepan Hundić) — DVD premijere — DVD Regija 1 — DVD egzotika — Kućno kino — Filmska glazba — Filmske knjige.

Total Film, kolovoz 2003, broj 5, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Muščet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d. o. o.

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — Dolazi... — Šparoge Malvazija i film 5. Motovun (Marcella Jelić) — Pridruži nam se... *Charlijevi anđeli 2* — Sav taj bijes *Hulk* (pišu Dan Jolin i Kevin Murphy) — Interview: Jennifer Connely (razgovarao Stjepan Hundić) — Interview: Ang Lee (razgovarao Stjepan Hundić) — Interview: Morgan Freeman (razgovarala Ceri Thomas) — *Jim Svetogruči* (piše Jenny Cooney) — 20 najvećih Kradljivci scena (pišu Leigh Singer i Dan Jolin) — *Total film* Premijere — DVD premijere — Kako je nastao *Trainspotting* (piše Dorian Lynskey) — Kućno kino — Filmska glazba — Filmske knjige.

Total Film, rujan 2003, broj 6, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjur, Bojan Muščet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d. o. o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb, tel. 01/4668-961; faks. 01/4668-962 e-mail: totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tiskar: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — A mislili ste da je znate: Alyson Hannigan Prva klapa — Dolazi... — In memoriam — Intervju: Eric Bana Naše gore Hulk (razgovarao Stjepan Hundić) — Tomb Raider 2 Larine priče iz grobnice (piše Jamie Graham) — Angelina Jolie — Zanimanje: producent (piše Nataša Trslić) — Iza oka kamere: Paul Schrader (piše Ceri Thomas) — Kino premijere — DVD premijere — Filmske priče: Steven Soderbergh (razgovarao Stjepan Hundić), Antonio Banders (razgovarao Stjepan Hundić) — Kako je nastao Bad Taste (piše Richard Luck) — Kućno kino — Filmska glazba — Filmske knjige.

Zapis, glasilo Hrvatskog filmskog saveza, Škola medijanske kulture Trakoščan, 26. kolovoza — 3. rujna 2003, posebni broj, godina XI, ljeto 2003.

ISSN 1331-8128

Nakladnik: Hrvatski filmski savez, Zagreb — Urednica posebnog broja: Vera Robić-Škarica — Za nakladnika: dr. Hrvoje Turković — Uređivački odbor: Marijan Krivak, Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović i Vera Robić-Škarica — Lektorica: Saša Vagner-Perić — Adresa uredništva: Hrvatski filmski savez, Dalmatinska 12, 10 000 Zagreb, tel.: 01/48 48 771, faks.: 01/48 48 764 — e-mail: diana@hfs.hr, vera@hfs.hr — Grafičko uredjenje i tisk: C. B. PRINT Samobor.

Sadržaj: TEORIJSKE TEME — Hrvoje Turković: *Što se čini kad se »filmski opisuje«* — Nikica Gilić: *Uvod u analizu filmske priče* — Krešimir Mikić: *Počeci filma u boji* — Joško Marušić: *Animirani film i strip* — Dario Marković: *Vrste dokumentarnog filma* — Irena Paulus: *Kratka priča o filmskoj glazbi* — Dario Marković: *Filmska scenografija* — RADIONICE — Petar Krelja: *Sjećanje na Denisa* — Slaven Zečević: *Dobrodošlica u igraonicu gledanja* — Silvestar Kolbas: *Objektivi i perspektive* — REPORTAŽA — Hrvoje Turković: *Što je reportaža?* — METODIČKI PRISTUPI — Jasminka Marinović: *Reklamiranje animacijom* — Krešimir Mikić: *Obrazuju li mediji?* — METODIČKE OBRADE — Marija Radočaj: *Obrada igranog filma* — Vesna Šredl: *Rani Charlie Chaplin u očima trećaša* — VEĆERNJE PROJEKCIJE — Krešimir Mikić: *Paklena naranča* — Dario Marković: *Živa istina* — Dario Marković: *Gospodar prstenova* — Nagradeni videoradovi djece i mladeži — PREPORUČENA LITERATURA — PROGRAM ŠKOLE MEDIJSKE KULTURE S PRIJAVLJENIM POLAZNICIMA

Hrvatske filmske internetske stranice

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

<http://www.alka-film.hr> — produkcijska kuća Alka film.

<http://animafest.hr> — stranica svjetskog festivala animiranoga filma u Zagrebu

<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/> — Hradska revija jednominutnih filmova (Požega) — pravilnik, prijavnica, kontakti.

<http://www.corner.hr/film/index.asp> — vijesti, recenzije, razgovori, linkovi.

<http://croatia-film.hr> — produkcijska i prikazivačka tvrtka Croatia film — podaci o filmovima, kinu, itd.

<http://www.culturenet.hr> — internetski portal za hrvatsku kulturu, sadrži podatke o institucijama u kinematografiji, festivalima i časopisima te o aktualnim zbivanjima u hrvatskoj kinematografiji

<http://dalibormatanic.com> — stranica redatelja Dalibora Matanića; biografski podaci, filmovi

<http://www.dhfr.hr> — Društvo hrvatskih filmskih redatelja; podaci o članovima i filmovima, vijesti, statut.

<http://www.gralfilm.8m.com> — produkcijska kuća Gral film; produkcijski i ostali podaci o filmovima.

<http://factumdocumentary.com> — produkcijska kuća Factum, podaci o filmovima, autorima i pratećim djelatnostima.

<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.).

* 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.

<http://hollywood.cro.net> — stranice filmskoga časopisa *Hollywood*; informacije o časopisu i izdavačkoj kući Vedis, kontakti.

<http://www.hrt.hr> — Producija Hrvatske radiotelevizije, prikazivanje filmova, program filmskih emisija.

<http://interfilm.hr> — produkcijska kuća Interfilm produkcija.

<http://jadran-film.com> — produkcijska kuća Jadran film; podaci o uslugama i djelatnostima.

<http://www.kkz.hr> — stranice Kinokluba 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 festivalove i revije; podaci o autorima i filmovima.

<http://www.motovunfilmfestival.com> — stranice međunarodnoga festivala u Motovunu.

<http://onetake.kkz.hr> — stranice međunarodnoga festivala filmova snimljenih u jednome kadru (Zagreb)

<http://plavifilm.com> — produkcijska kuća Plavi film.

<http://pomet.adu.hr> — Akademija dramske umjetnosti

<http://pulafilmfestival.com> — stranice međunarodnoga festivala u Puli, vijesti, nagrade, filmografski podaci.

<http://www.revijaamaterskogfilma.hr> — stranice RAF-a (revije amaterskoga fima) — vijesti, programi, projekcije, podaci o prikazanim filmovima, o organizatoru.

<http://www.splitfilmfestival.hr> — stranice Međunarodnog festivala novoga filma u Splitu; o festivalu, nagrade, prošli festivali...

<http://www.tunafilm.hr> — produkcijska kuća Tuna film

<http://www.uazg.hr/medijska-kultura/> — medijska stranica Učiteljske akademije (vijesti, linkovi, filmovi, obavijesti za studente).

<http://www.zagrebfilm.hr> — stranice produkcijske kuće Zagreb film.

<http://www.webmoviefest.com> — stranice internetskog festivala kratkog i reklamnog filma Web Movie Fest

Preminuli

Mladen Buduščak (zvan *Budilica*) (Zagreb, 8. rujna 1945. — Zagreb, 16. lipnja 2003); diplomirao glumu na Akademiji za kazališnu umjetnost 1971. Iste se godine zapošljava u Dramskom kazalištu Gavella, čijim članom ostaje sve do smrti. Još se na Akademiji istakao nastupom u monodrami *Lamentacije Valenta Žganca* Miroslava Krleže u režiji Mira Medumoreca, a posebno ga je učinila popularnim više godina izvođena monodrama *Kužiš stari moj* prema romanu Zvonimira Majdaka, u režiji Mira Medumoreca (1973) u Teatru ITD. Među brojnim ulogama osobito se istaknuo u *Svrsi od slobode* Ivana Kušana (1971) i u *Noveli od Stanca* Marina Držića. Posljednji nastup bio mu je u Krležinu *Kroatenlageru*, režija Zlatko Vitez, u Dramskom kazalištu Gavella (2001-2002). Na filmu mu je prva glavna uloga bila u *Kud puklo da puklo* (1974) Rajka Grlića s kojim je potom najviše surađivao (*Bravo Maestro*, 1978; *Samo jednom se ljubi*, 1981; *Za sreću je potrebno troje*, 1985; *Čaruga*, 1991). Glumio je epizodnu ulogu u *Novinaru* Fadila Hadžića (1979), jednu od glavnih u *Nemirima* Adija Imamovića (1982), a igrao je i u televizijskoj adaptaciji Krležina *Kraljeva* (1981). Na filmu je osobito bio dojmljiv u ostvarivanju naturalistički koncipiranih urbanih antiheroja, majstor kolovljajnoga dijaloga. Kronično bolestan, tijekom 1990-ih rijetko je glumio.

Vladimir Petek, hrvatski redatelj, snimatelj i videoumjentnik (Zagreb, 24. lipnja 1940 — Vukovina / kraj Velike Gorice / 5. rujna 2003), filmom (uglavnom amaterskim) bavi se od 1957. kao asistent režije i kamere te glumac, samostalan je au-

tor od 1958. Već tijekom 1970-ih istražuje mogućnosti računalne tehnologije, od 1985. bavi se videoumjetrošću. Studirao je snimanje na zagrebačkoj Akademiji za kazalište, film i televiziju. Poetika njegovih eksperimentalnih filmova izrazito je srodna poetici Mihovila Pansinija (Petek je bio jedan od članova organizacijskoga odbora GEFF-a, u sklopu kojega se raspravljalo o njegovim djelima), no brzo razvija samosvojan stil usvajajući elemente poetike američkog eksperimentalnog filma, modernističkog igranog filma i druge utjecaje, eklektično istražujući mogućnosti kreativne uporabe medija. Majstor je izravne intervencije na vrpcu (npr. *Srna no. 1*, 1962, *Sretanje*, 1963), a po fiksiranju, dosljednoj provedbi izabranog postupka (*Sybilla*, 1963, *Miss no one*, 1964, *Metabolizam kao rad tijela*, 1973) jedan je od hrvatskih prethodnika strukturalnoga filma. Dobitnik više nagrada, suosnivač je Filmskog autorskog studija (FAS) te osnivač Zagrebačke autorske grupe Camera (1965) i multimedijskog projekta FAVIT (Film, audiovizualna istraživanja, televizija; 1971). Jedan od najistaknutijih hrvatskih autora eksperimentalnoga filma, intenzivno istražuje mogućnosti multimedijskoga izražavanja (npr. *Filmski roto projekt* — istodobna projekcija iz dvanaest filmskih projekatora na pet rotirajućih ekrana, Zagreb, 1995). Radio je na televiziji (kao snimatelj) te se bavio i publicistikom. Ostali važniji filmovi: *Pastelno mračno* (1960), *Trio* (1962), *Doktori lijepo sviraju* (1965), *Ahat* (1966), *Jedna ruka — 30 mačeva* (1967), *Zaklon* (1967), *Srnek — Luminoplastika* (1969), *I Love You* (1972), *Z Is for Zagreb* (1972-1982), *Između crnog i bijelog kvadrata* (1995, video), *Plovidba* (1997, video).

Ispravci

Damir Radić

Činjenice o Hadžiću

U prošlom broju *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, u tematu o Fadilu Hadžiću, potkrale su se neke činjenične greške. Pišući o filmu *Abeceda straha*, Jurica Pavićić krivo navodi da je mlađu kćerku Molnarovih glumila Nada Kasapić (str. 8). Beogradska glumica Nada Kasapić, pripadnica generacije Rade Markovića i Olivere Marković, glumila je međutim Molnarovu suprugu, dok je njihovu mlađu kćer utjelovila zagrebačka šiparica Jasenka Kodrnja, kojoj je to ostao jedini filmski nastup — poslije se naime posvetila znanstvenoj djelatnosti, doktorirala, ako

se ne varam, sociologiju, a u posljednje je vrijeme podosta eksponirana sudjelovanjem u raspravama spolne i rodne tematike te je nedavno, također povezano s tom temom, objavila i zbirku pjesama. Jurica Pavićić pogriješio je i kad je, pišući o filmu *Druga strana medalje*, ustvrdio da je inspektora Hribara igrao beogradski glumac Voja Mirić (str. 18). Voja Mirić u tom filmu je tumačio lik zavodnika, dok je Hribara igrao manje znani beogradski glumac Toma Janić. U intervjuu pak koji je Dean Šoša vodio s Fadilom Hadžićem pogrešno se tvrdi da je lik staroga novinara u filmu *Novinar* Fabijanu Šovagoviću donio jedinu *Zlatnu arenu* (str. 52). Fabijan Šovagović dobio je tu nagradu još dvaput (oba puta, kao i u *Novinaru*, za episodne uloge): u *Ambasadoru* samog Fadila Hadžića 1984. i u *Čovjeku koji je volio sproveste* Zorana Tadića 1989.

D a m i r R a d i c

Nacionalni program u Pulji — solidnost projekta

Pula Film Festival 19-24. srpnja 2003.**Konkurenca****Konjanik**

Nakon više od dvadeset godina stanke Branko Ivanda ostvario je svoj peti cjelovečernjiigrani film, adaptaciju istoimenoga ranog romana Ivana Aralice, objavljena 1971. godine. Araličin solidan roman tzv. je gusto refleksivno štivo brižne stilske obrade i izrazito eliptične naracije, u kojem su likovi ponajprije nositelji određenih ideja i mentaliteta, a cjelokupna struktura u funkciji iznošenja svjetonazora po kojem je pojedinac žrtva kolektivističkih sila što ga tlače, od religije — bilo koje religije (čak se stjeće dojam da je Aralica blaži

prema islamu i pravoslavnom kršćanstvu no prema katoličanstvu, što bi današnjega čitatelja, svikla na piščev 'ognjištarski' diskurs iz devedesetih, moglo jako iznenaditi), do politike. Po uobičajenim mjerilima *Konjanik* je uvelike afilmičan roman pa je bilo zanimljivo vidjeti kako će Ivanda, uz scenarističku suradnju samog Aralice, riješiti taj problem. Ono što je odmah pobudivalo sumnju bila je Ivandina izjava kako ga je romanu prije svega privukla prekrasna ljubavna priča, jer u Aralice ljubavne priče gotovo da i nema. Odnos katoličkog najamnika Petra Revača i muslimanske plemkinje Lejle sredinom osamnaestog stoljeća na granici Hrvatske i Bosne, odnosno Mletačke Republike i Osmanlijskog (Osmanlij-

Nikša Kušelj i Zrinka Cvitešić u *Konjaniku* B. Ivande



Konjanik (B. Ivanda)

skog) Carstva, Aralici je samo okidač za osnovnu temu o 'prokletom' pojedincu na vjetrometini njemu tuđih političkih i vjerskih interesa, stoga o nekakvoj elaboraciji ljubavnog odnosa u Aralice nema govora, jednako kao što ga malo zanima ukupna psihika njegovih protagonistova, koji su, rečeno je, ponajprije nositelji određenih ideja, a ne cijelovito obrađeni karakteri. Štoviše, od četvoro glavnih likova u romanu — Revača, Lejle, oca Nikodema i Nikole Scarsija — njega su mlađi Revačov brat, katolički dječak koji je utočište pronašao u pravoslavnom manastiru i poslije se zaredio pod imenom Nikodem, i mletečaki diplomat Scarsi očito, kao senzibilni, trezveni i temeljno dobromamjerni intelektualci, intrigirali više od inteligentna no primitivna ratnika Revača i zanesene adolescentice Lejle, čija ljubavna priča, stječe se dojam, nije mnogo više od iznenadna proplamsaja ertoške strasti. Kakvu je tu veliku ljubavnu priču vidio Branko Ivanda, nije najjasnije, ali je znakovito za njegov doživljaj romana, a onda i njegovo filmsko utjelovljenje.

Gust, refleksivan Araličin tekst u osnovi antipolitičkog i antireligijskog (barem u slučaju kad religijsko djelovanje izravno postaje i političko) usmjerenja, Ivanda je, na temelju nekih romanesknih motiva, odlučio pretočiti u pustolovno-povjesnu melodramu. Taj dakako posve legitiman izbor realizirao je pak vrlo traljavo. *Konjanik* je film umnogome kaotične dramaturgije: u radnju nas uvodi Nikodem pripovijedanjem u *offu*, da bi vrlo brzo njegov, tako snažno uveden lik bio posve marginaliziran, a *off*-naracija zaboravljenja; također, ukoliko gledatelj prethodno nije čitao roman, teško će razaznati brojne likove koji niču na platnu i njihove međusobne odnose. Ivanda je izbacio romaneskne elipse i dugo trajanje romana sabio u kratko, čime je pokušao dobiti na koherentnosti naracije i dramaturškoj impregniranosti, no spomenuto slabo profiliranje likova u tome ga je onemogućilo.

Dakako, veći je naglasak stavio na ljubavni odnos Revača i Lejle nego Aralica u romanu, no nije time mnogo dobio: i u

njega, kao i u Aralice, motivi začinjanja ljubavnog odnosa ne individualiziraju se, nego se uzima najlakši oslonac — opća muško-ženska ertoška iskra koju nije potrebno objašnjavati i psihološki razradivati, s tim da se u romanu podrazumijeva da je nastanak i razvoj društveno nepočudna ljubavnog odnosa zahtijevao određen vremenski tijek, dok se u filmu, vremenski sabijene radnje, tanka mlada djevojka smješta zاغleda i zaljubi u brkata mačističkog ratnika i nekoliko dana poslije već s njim bježi od (islamske bosanske) kuće u daleki (katolički hrvatski) svijet. Uglavnom, elaboracija ljubavnog odnosa koje se Ivanda poduhvatio svela se na par očijukanja budućih ljubavnika, na Lejlino spravljanje kolača za Revača, na jedan strastven seksualni čin i međusobno dozivanje ljubavnika u divljini netaknute prirode. Nedovoljno da bismo u iznimnost i posebnu ljepotu njihove ljubavi povjerivali. Kako Ivanda, za razliku od Aralice, upravo na ljubavnom odnosu Revača i Lejle želi graditi strukturu djela (za razliku od Aralice, njega manje zanimaju likovi Nikodema i Scarsija odnosno politički i kulturni aspekt problemske situacije), jasno je da je slabo utemeljenje i razrada tog ljubavnog odnosa velik problem filma.

Kostimografsko-scenografska kompetentnost i relativno dobro pogodena atmosfera, kao i pokoj dobro realizirana scena te vrlo ertočna debitantica fascinantne gracilnosti Zrinka Cvitešić u glavnoj ženskoj ulozi nedovoljna su protuteža dramaturško-karakterizacijskim slabostima, kojima nije nadmet pridružiti i zapažanje o lošem 'maskirnom' tretmanu glumca Nikše Kušelja u ulozi Revača. Tek kad se Kušelj uživo pojavio u Puli, moglo se shvatiti koliko je njegov lik u filmu vizualno unižen. Kušelj naime ima iznimno sugestivno lice, pomalo nalik na mladog Alaina Delona, pomalo na američkog glumca Deana Stockwella (*Plavi baršun*), no s mačo brčinama, brodom i raskuštranom kosom on u filmu nimalo ne lici na sebe. Da je na platnu sačuvana posebnost njegova lica, gledatelj bi lakše povjeravao u Lejlino zaljubljivanje na prvi pogled.

Konjanik se doima slabašnim uratkom kojem ipak treba priznati dobrodošlo okušavanje u povijesno-pustolovnom žanru, kakvo u hrvatskom filmu nismo imali, ako se ne varam, još od Mimičina *Banovića Stratinje*. Kad se spominje taj film, zanimljivo je napomenuti da se završna sekvenca *Konjanika*, sa 'samurajskim' obračunom u predjelu niskih voda, oslanja upravo na Mimičina 'samurajska' rješenja u *Banoviću Stratinji* (gdje se također tematizira zabranjen islamsko-kršćanski ertoški odnos), a Mimičin film tim prije pada na pamet jer spomenuta završna sekvenca Ivandina ostvarenja u Araličinu romanu ne postoji.

Svjedoci

Nakon dvije u domaće publike megauspješne, a i međunarodno zapažene komedije, Vinko Brešan odlučio se na promjenu intonacije i zaronjavanje u vrlo ozbiljne vode. U nas se često može čuti ili pročitati da je publiku mnogo teže namijati nego rasplakati i da je prema tome komedija najzahajtevniji žanr; kako moje iskustvo to apsolutno opovrgava — ne sjećam se da sam ikad u kinu čuo plač ili video uplakana gledatelja, dok sam se smijeha i previše naslušao — drago mi je da mogu konstatirati da je Brešan svojim prvim 'dram-



Dražen Kühn u *Svjedocima* (V. Brešan)

skim' filmom potvrdio moje mišljenje o precjenjivanju zahtjevnosti žanra komedije. Sudeći naime po *Svjedocima*, za Brešana je žanr drame ipak zahtjevniji, što samo potvrđuje zdravorazumsko nepouzdanje u generalizacije — žanrovska zahtjevnost nema neku objektivnu težinu izvedbe, nego je ovisna o individualnim sklonostima i senzibilitetima.

Svjedoci su adaptacija debitantskoga romana Jurice Pavičića *Ovce od gipsa* (1997), uratka dijametralno različita od predloška kojim se pozabavio Branko Ivanda. Naspram Aralićine 'guste teksture', narativne eliptičnosti i refleksivnosti, Pavičićev je roman obilježen narativnom kompaktnošću i 'pitkom teksturom'; najjače su mu strane, kao i autorova romanesknoga pisma uopće, izrazito vješta narativna konstrukcija i dobar tretman prostora, dok mu stil obilježuje izrazita osrednjost s patetičnim ekskursima (primjerice Pavičićevi likovi često se osjećaju 'kao u lošem vesternu' ili 'lošoj melodrami'), a karakterizacija se oslanja na rigidno Engelsovo viđenje realizma — tipični likovi u tipičnim društvenim situacijama. Pavičićev romanесkni postupak zapravo se doima gotovo idealnim adaptacijskim predloškom za (holivudski) film: zanimljiva i dobro isprirovjedana priča slaba stila i stereotipnih, no dobro profiliranih likova; intelligentan režiser uzeo bi od romana ono što je dobro — priču odnosno njezinu narativnu konstrukciju i čvrsto utemeljene likove, dok bi stilsku 'nadgradnju' i oplemenjivanje likova psihološkim usložnjavanjem video kao prostor vlastite kreacije.

Brešan je na vizualnostilskoj razini doista oplemenio predložak: gledajući užerediteljski, 'tehnički', njegovo se režijskoj izvedbi nema što zamjeriti, štoviše ima tu podosta izvedbene sofisticiranosti, potpomognute izvrsnom fotografijom Živka Zalara. No, želeteći slijediti donedavne svjetske filmske trendove, Brešan se odlučio odreći Pavičićeve narativne konstrukcije, onoga dakle najboljeg od romana koji je odlučio adaptirati, i umjesto suverene linearne fabule s nekoliko nizova posegnuti za narativnom slagalicom: ključni fabularni događaj, ubojstvo srpskoga civila i otmicu njegov maloljetne kćeri, što su počinili pripadnici Hrvatske vojske (u romanu u Splitu, u filmu u Karlovcu), ispričati sukcesivno iz tri različite perspektive. Time je poprilično osiromašio izvornu fabulu romana pa je bilo i onih kritičara koji su zaključili da *Svjedoci* zapravo i nemaju priču dostatnu za dugometražni film te da je Brešan posegnuo za narativnim 'trikom' kako bi 'nafilao' minutažu.

Ključni su problemi takva postupka, pored činjenice da nije osobito primijenjen priči tako kako je postavljena u filmu, ipak nedostatno Brešanovo umijeće u njegovoj primjeni (prelasci između različitih perspektiva začuđujuće su nemušti) te slaba profiliranost likova iz čijih se očišta događaji sa gledavaju; uopće, karakterizacija je najveći balast *Svjedoka* — brojni likovi uvedeni u film (gotovo) nijednoga se trenutka ne pretvaraju u punokrvne karaktere, ostajući ispraznim sjenama koje jednostavno ne mogu privući gledateljsku pozornost.



Alma Prica u *Svjedocima* (V. Brešan)

Neki bi drugi režiser od likova koje igraju Dražen Kühn (policijski inspektor) i Alma Prica (novinarka), sa svim njihovim relacijama (on ima teško bolesnu ženu, ona je u kriznoj vezi s invalidnim vojnikom koji je povezan s ubojicama srpskog civila i otmičarima njegove kćeri; zbliže se istražujući isti slučaj te ostvare jednokratan seksualni odnos), složio slojevitu psihološku mrežu, no Brešan se u *Svjedocima* tako nečem pokazao nedoraslim: ne uspijeva iole uvjerljivije motivirati njihov seksualni 'prijestup', a motivacija pravedničkog djelovanja Alme Price dana je kao nešto što se podrazumijeva, pri-

čemu nismo ostali lišeni ni posve patetična prizora u kojem ona iz telefonske govornice histeričnom dramatičnošću upozorava svog invalidnog sudruga (Leon Lučev koji sve vrijeđe glumi s patničkim izrazom lica) da će njegov brat i njegovi kompanjoni ubiti otetu djevojčicu.

Pored užefilmskih problema *Svjedoka*, postoje i oni takozvani izvanjski, riječju — politički. Već je Pavičićev roman u političkom smislu bio vrlo sporan uradak. Napisane pune dvije godine nakon završetka rata i jasno oslonjene na ubojstvo zagrebačke srpske obitelji Zec (o čemu je budući romanopi-

sac Robert Naprta objavio iznimno hrabar i potresan tekst u *Globusu*), *Ovce od gipsa* nisu se odvažile tematizirati psihu hrvatskih *kilera*, nasilnih pasa rata koji su u njemu tražili užitak nasilja i moći te materijalni probitak, nego su pod svoj okular stavili 'naše dečke', one prepoznatljive tipove karaktera, često problematične, ali temeljno dobromjerne, koji su u ratnim uvjetima pokatkad znali 'skrenuti s pravog puta', pa eto možda slučajno nekoga nevinog i ubiti. Pavičićevoj orijentaciji na takve ljudе načelno naravno nema prigovora, no moralno je sporno što je kao polazište za njihovu tematizaciju uzeo stvaran i užasan događaj koji su skrivili ljudi bitno drukčijega psihičkog profila i bitno drukčije pozicije u ustroju hrvatskih oružanih snaga. S obzirom na to, *Ovce od gipsa* doimaju se kao roman koji je iskoristio užasnu tragediju obitelji da bi ispričao priču koja s njom nije imala nikakve veze, u krajnjoj liniji, makar to i ne bila autorova namjera, da bi ublažio zločin koji je danas jedan od simbola stradanja hrvatskih Srba od hrvatske ruke u proteklom ratu.

Brešanov pak film, snimljen punih osam godina nakon svršetka rata i šest nakon objavlјivanja Pavičićeva romana, također uzima kao polazište ubojstvo obitelji Zec, no kao da mu ublažavanje stvarnog događaja iz romana-predloška nije bilo dovoljno pa je njegova filmska varijanta još pitomija. Tako Brešan u film, u *flashbacku*, uvodi u romanu nepostojecu epizodu s likom oca (Ivo Gregurević) invalidnog vojnika i njegova blesastog brata (koji je sudjelovao u ubojstvu srpskog civila i otmici njegove kćeri), epizodu u kojoj otac biva

'bizantinski' podmuklo ubijen u akciji čišćenja teritorija koji su držali srpski pobunjenici, a čija je jasna motivacija pokazati kako su traumatizirani morali biti oni 'naši dečki' koji su počinili neki kriminalni čin (kontra srpskih civila). Još je sporno često ponavljanje tijekom filma kako je ubijeni srpski civil bio 'švercer i reketar', tako da se na kraju stječe dojam da slučajno ubojstvo tog čovjeka i nije neki naročit prijestup (pri čemu se ne smije zaboraviti da ubijeni na neki način simbolizira ubijene srpske civile uopće pa ako je on društveni parazit onda se to, barem do neke mjere, proteže na cjelokupni srpski stradalnički korpus).

Istina, Brešan u filmu, jednako kao i Pavičić u romanu, ima lik beskrupulozna liječnika i političkog funkcionara (Ljubomir Kerekeš) koji neće prezati od prešutna ucjenjivanja policijskog inspektora valjanim liječničkim tretmanom njegove teško bolesne supruge, a kako bi inspektor zataškao rezultate istrage koji vode do počinitelja ubojstva; također, u filmu je i lik majke Hrvatice (Mirjana Karanović) koja se zajedno s pokvarenim liječnikom-funkcionarom zapravo prešutno slaže da otetu srpsku djevojčicu kao svjedokinju ubojstva treba likvidirati, a kako bi zaštitila svog sina. No, motiv pokvarenoga beskrupulognog političara mogao je biti provokativan 1995. ili 1996, možda i 1997, kad je Pavičić napisao svoj roman, no danas je on opće mjesto i malo komu može biti sporan, dok je doista provokativan motiv majke koja je po svemu sudeći spremna na likvidaciju tuđeg djeteta da bi svoje spasila nekoliko godina zatvora izrazito podigran te ga



Krešimir Mikić i Mirjana Karanović u *Svjedocima* (V. Brešan)



Svjetsko čudovište (G. Rušinović)

manje pozorni gledatelji možda neće ni zapaziti. Brešanu također valja zamjeriti izolirano uzevši uspjelu scenu s albanskim poduzetnikom, kojeg uvjerljivo glumi Rene Bitorajac, koja je očito zamišljena kao intertekstualna poveznica s likom albanskog vojnika u JNA (također ga je glumio Bitorajac) iz Brešanova debija *Kako je počeo rat na mom otoku*, odnosno kao jak humoristički signal publici.

No, niti je opći tonalitet *Svjedoka* tražio takvo humoristično 'olakšanje', niti je stereotipan karakterizacijski kroki Albanača nešto na čemu bi inteligentan i zreo autor trebao ustrajavati, ma koliko eventualno osjećao poriv da se dodvori gledateljskoj masi. Zreo autor također ne bi film završio na način na koji je to učinio Brešan: idiličnim kadrom u kojem vojnik-invalid, njegova draga-novinarka i oteta srpska djevojčica koju su spasili prisustvuju izlasku sunca; možda su Brešanove namjere bile plemenite, možda je to njegova željena utopijska vizija Hrvatske, no nakon oписанog političkoj sloja djela takav vid političke korektnosti djeluje neuvjerljivo, iskreno rečeno — licemjerno.

Posle svega gore napisanog nije čudno da se Brešanov film, sudeći po kuloarskim pričama, većini kritičara nije osobito dopao, no na kraju je ipak, s jednom stotinkom prednosti, kao u najuzbudljivijim atletskim ili skijaškim utrkama, pobijedio Ogrestin *Tu u natjecanju za Oktavijana*. Čini se da je prevagu odnijela superiorna tehničko-dizajnerska strana *Svjedoka* (film se zaista doima 'svjetski') i već tradicionalna neosjetljivost hrvatskih kritičara na političke fineze.

Svjetsko čudovište

Godine 1997. Goran Rušinović, diplomant zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti sa svršenim filmskim tečajem na Europskom filmskom koledžu u Danskoj te posvemašnji anonimac u hrvatskim filmskim krugovima, izazvao je malu senzaciju svojim nezavisnim ultraniskobudžetnim dugometražnim debijem *Mondo Bobo*, trijumfiravši na Pulskom festivalu i održavši lekciju iz modernih filmskih trendova demodiranim 'praktikantima' hrvatske cijelovečernje igrane produkcije. Istini za volju, kvalitativno je *Mondo Bobo* bio tek donekle korektan uradak, zapravo skica ili stilski vježba za 'pravi' film, djelce u kojem likovi nisu postojali, a zbivanja su bila jasna samo 'odabranima'.

No stilska i senzibilna svježina, tada aktualni *revival* Godarda kroz prizmu američkog nezavisnog filma, kao i činjenica da je jedini cijelovečernji film hrvatske povijesti u kojem je veliki Jean-Luc (i tzv. njujorška škola) ostavio trag, prije Rušinovićeva debija, bila dvadeset pet godina stara *Ziva istina* Tomislava Radića, naveli su mnoge kritičare da Rušinoviću progledaju kroz prste. Oni pak koji su tri godine poslije na Motovunskom festivalu imali prilike vidjeti slabašan Rušinovićev (i Borisa T. Matića) kratkometražni dokumentarac *Bosnavision* produbili su početnu skepsu spram autorovih kreativnih mogućnosti, a nakon ovoljetnoga pulskog *Svjetskog čudovišta* većina je kritičara (ne i potpisnik ovih redaka) Rušinovića potpuno otpisala.

Drugi Rušinovićev dugometražniigrani film spoj je eksperimentalno-asocijativnog i konvencionalnog (pa i trivijalnoga) narativnog prosedera sa snažnim utjecajem groteske, a ako su u *Mondu Bobu* glavne asocijacije bile Godard i američki nezavisni film, ovdje su to Fellini i Lynch, u manjoj mjeri Visconti. Rušinovićev velik problem, slično Lordanu Zafranoviću, jest u neshvaćanju da ukoliko film sadrži i narativan sloj, i taj sloj traži kreativnu predanost. Slično Zafranoviću, Rušinović je nadaren vizualni stilist: pojedine kadrove ili prizore zna, ovdje uz dragocjenu asistenciju snimateljskog klasika Tomislava Pintera, upravo fascinantno oblikovati, a impresivan je i njegov osjećaj za izbor vizualno sugestivnih i markantnih glumačkih lica. Debitantica Mirta Haramina, u ulozi ruralne djevojke kojoj je svinja kao dojenčetu pojela obje šake, ima izvanredno dojmljivo lice koje Rušinović maksimalno učinkovito eksplorira, sugerirajući intenzivan psihološki svijet lika koji utjelovljuje. No tako sjajnu 'startnu poziciju' ne zna dalje razviti, jer je narativno insuficijentan — ne zna protagonisticu staviti u takve situacije i odnose u kojima bi se njegina 'unutarnja' i 'vanjska' priča mogla doista ispričati.

Ili Goran Šušljik u ulozi protagonističina brata, koji ima markantno lice *par excellence* (uspit rečeno poprilično podsjeća na Svena Medveščaka, nositelja naslovne uloge u *Mondu Bobu*): Rušinović taj lik karakterizira na vrlo trivijalan način (rudar koji se pokušava društveno izdici u gradu tamo poziva navodno voljenu sestruru obećavajući joj bolji život, da bi je onda bezdušno prodao liječniku koji će na njoj provoditi eksperimente kojima će se pokušati proslaviti), iz kojeg onda čini mehanički pomak u područje ekscentričnog i grotesknog (brat nastupa po sajmovima kao čovjek-ptica ili čovjek-kokoš).

Uopće, čitav je film obilježen narativno-dramaturško-karakterizacijskim nedorečenostima (na primjer odnos invalidne protagonistice i njezina liječnika o kojem se mogao snimiti čitav film u Rušinovićevu je izvedbi tek nejasna skica ispunjena samo bliјedim, što altrističkim što erotskim sugestijama koje ne pružaju ni nužan minimalan oslonac u razabiranju složene naravi tog odnosa) i proizvoljnostenima, pri čemu je Rušinović vjerojatno mislio da će visoko ekspresivnim vizualnim stilom i simbolički bremenitim aspektom djela nadoknaditi i oplemeniti nehajno posijane narativne fragmente, nesvjestan da njegovi uzori u prosedeu takve vrste mnogo više polažu na narativno-karakterizacijsku stranu djela no

što bi se na prvi pogled moglo učiniti, pa su im i filmovi da-kako znatno sugestivniji od njegova.

Ipak, *Svjetsko čudovište* zrelij je film od *Monda Boba*. Premda su mu neki orientirni (Fellini, Visconti), kako se danas čini, staromodniji od onih debitantskog ostvarenja, u ovom filmu, uza sve velike primjedbe, likovi se ipak daju nasluti, dok ih u prethodnom takoreći nije bilo, ovdje kakva-takva naracija postoji, prethodnik je naraciju samo (porazno) 'od-glumio'. Užitak za osjetilo vida, frustracija za racionalni(ji) aspekt bića, *Svjetsko čudovište* film je kojim se Goran Rušinović pridružuje maloj zajednici hrvatskih art-filmaša, Vicku Ruiću i Lukasu Noli. Nola u kritičara kotira najbolje, no osobno ēu simpatičnu nemuštvost *Serafina* i *Svjetskog čudovišta* uvijek pretpostaviti neizdrživo pretencioznom alibi-djelu kakvo su *Sami*.

Tu

Podosta je hrvatskih kritičara koji ne vole ni Zrinka Ogrestu ni njegove filmove. No što god mislili o Ogresti samom, čini mi se čistom predrasudom ili jednostavno inatom ne priznati da je on autor solidna opusa, zapravo najuvjerljiviji autor hrvatske dugometražne igrane produkcije koji se pojavio u devedesetima. I, što je posebno važno, Ogresta je iz filma u film bio bolji, tako da recimo iritantan značenjsko-politički sloj iz oblikovno svježih debitantskih *Krhotine* nestaje u *Ispranima*, a određena (psihološka) pojednostavnjivanja u karakterizaciji likova tog filma i ocrtavanju društvenog am-

bijenta, kao i ambijentu neprimjeren knjiški govor likova, bivaju prevladani u *Crvenoj prašini* koja pritom dobiva vrijedu dimenziju nesputane narativne razvedenosti. *Tu* je novi korak naprijed za Ogrestu.

Nakon linearne naracije *Ispranih* i *Crvene prašine*, Ogresta je posegnuo za nekonvencionalnijom narativnom strategijom, kakva je obilježavala i *Krhotine*. Dok su se tamo isprepletale tri vremenske razine zbivanja, ovdje je riječ o šest labavo povezanih priča »iz suvremenog života«, po načelu da se sporedni ili posve marginalni lik jedne priče u nekoj drugoj javlja kao glavni ili pobočni karakter. Jednako kao i Brešan, Ogresta se očito želio priključiti aktualnim svjetskim filmskonarativnim tokovima, no za razliku od svoga mladeg kolege zadano je narativnu koncepciju realizirao znatno vještije. Prijelazi među pričama izvedeni su nadasve kompetentno, a još je važnije da su sve priče uvjerljivo zaokružene, premda nisu sve jednakо sugestivne i jednakо efektno poenitirane.

Najbolje su prve dvije, u kojima Ogresta slijedi naturalističku ili ultrarealističku poetiku koja je vladala kreativno ambicioznom svjetskom kinematografijom u drugoj polovici devedesetih: prva, koja se jedina događa u prepoznatljivoj (bliskoj) prošlosti (Domovinski rat) i jedina je ruralno ambijentirana, nudi vrlo dojmljivu atmosferu i glumačku bravuru Jasmina Telalovića u ulozi retardirana marginalca koji usred ratnih opasnosti skrbi o vrapcu ozljedenih krila, dok druga



Zrinko Ogresta



Miraj Grbić i Slaven Knezović u *Tu* (Z. Oresta)

izvanrednom autentičnošću tematizira grozničav napor mlađe narkomanke (izvrsna debitantica Marija Tadić) da dođe do novca za drogu, pri čemu je Ogresta uspio uprizeroriti scenu takve dokumentarističke uvjerljivosti i siline (narkomanka živčano pokušava nahraniti i tako primiriti rasplakanu bratovu bebu) kakva se ne pamti u suvremenom hrvatskom filmu.

U trećoj priči o umirovljeniku (korektni Zlatko Crnković, poprilično iznenadjuće nagrađen *Zlatnom arenom* za najbolju mušku glavnu ulogu) kojeg mlada i privlačna turistkinja (nakon Ruićeva *Serafina* ponovo uvjerljiva slatkica Barbara Prpić) pozove na večeru mijenja se intonacija, ugodač postaje (oporo) melankoličan, a sofisticiranost te epizode u četvrtoj priči, s pouzdanim Ivom Gregurevićem kao glumcem propaloga privatnog života, smjenjuje u našem filmu rijetko viđena izravnost u prikazu gorčine, prožete mržnjom, u odnosu bivših supružnika; u toj epizodi Ogresta učinkovito poseže i za 'egzotizacijom' hrvatskog urbanog ambijenta, uvodeći 'američki' motiv automobila na željezničkim tračnicama kojim društveni ološ (dvojica bivših hrvatskih vojnika i prostitutka) 'lagano' maltretira Gregurevića (inače, dominantne urbane dionice filma, koliko se da razabratiti, snimane su u Zagrebu, ali Ogresta dezintegriра prepoznatljiv za-

grebački prostor blisko povezujući njegove u zbilji odvojene i udaljene sastavnice, vjerojatno pokušavajući onemogućiti prostornu identifikaciju filma kao ekskluzivno zagrebačku, nego mjesto zbivanja utemeljiti kao općehrvatsko).

Peta priča s korektnim debitantom privlačna lica Ivanom Hercegom (nastupio i u prvoj priči u drugoj glavnoj ulozi) kao mladićem koji očito podosta nakon demobilizacije nije uspio osmisliti vlastitu egzistenciju, traumatiziranu i činjenicom da mu je propala veza s voljenom djevojkom te da ne poznaje vlastito dijete rođeno u toj vezi, kombinira melankoličan osjećaj beznađa i silovitost 'života na rubu', da bi završna priča o bivšem hrvatskom vojniku, sredovječnom ocu obitelji, bila posve obilježena nježnom melankolijom snažno prožetom sugestijom egzistencijalne praznine; završni kadar muškarca u procijepu između sina (obitelji) kojeg voli te neporecive i možda neispunjive praznine koju osjeća u sebi dok gleda kroz prozor u noć praćen je zvukovima hrvatske himne s ponoćnoga radijskog programa, što jasno označava i poentira Ogrestino viđenje egzistencije u današnjoj Hrvatskoj.

Reklo bi se, programatsko pesimističko sagledavanje hrvatskog aktualiteta polučilo je i neke vrlo kritičke komentare filma (npr. veterana Mate Relje), jer da Ogresta jednoobra-

zno, pristrano, iskonstruirano tumači zbilju. Istina, *Tu* jest jedna od mogućih varijanti tzv. visokog koncepta, a u takvima konceptima reduciranje zbilje na koju se referira česta je pojava. No presudno je pitanje ima li to reduciranje 'dubinsko', 'unutarnje' opravdanje i s kolikom je svjetonazornom i izvedbenom (kreativnom) uvjerljivošću ostvareno. Iz pret-hodna tri filma jasno je da je Ogresta autor sumorna pogleda na (hrvatske) ljudi i njihov svijet, pa je *Tu* očito izraz svjetonazornog kontinuiteta. S obzirom da svjetonazorni kontinuitet u umjetničkom djelovanju nije sam po sebi nužna kvaliteta, važnije je imo li potporu u izvedbenom djelovanju. A i ovaj tekst, nadam se, potvrđuje da kreativnost Oresteine izvedbe nije sporna. Iako su kritičari u kuloarima uglavnom kritički govorili o *Svjedocima*, a hvalili *Tu*, Oktavijan je za dlaku otisao u Brešanove ruke. Žiri je na sreću stavio stvari na svoje mjesto i doista najboljem filmu u konkurenciji, Orestinu, dodijelio *Veliku zlatnu arenu*.

Onaj koji će ostati neprimijećen

Jedini debitant ovogodišnje Pule, Zvonimir Jurić, mladi je osječki autor koji je reputaciju stekao kao student zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti kratkometražnim dokumentarcima, napose *Nebom iznad Osijeka* i *Tvrđom*. Jedini meni poznat njegov dokumentarac, *Crnci su preživjeli, a ja?*, diletantsko je adolescentsko ostvarenje, tako da sam spram autorova cjebovečernjeg igranog debija bio poprilično skeptičan, pokazalo se s pravom. *Onaj koji će ostati neprimijećen*, oskudna pričica o dvoje mladih bivših supružnika (Bojan Navojec, Nataša Dangubić) koji rješavaju nezarasle rane tijekom jedne noći u Novom Zagrebu, a suflira im neobično biće (andeo?, mesija?) glumački utjelovljeno u Dariji Lorenici, još jedna je adolescentska Jurićeva izvedba.

Kao tipični zakašnjeli pubertetlja Jurić je u središte narativa postavio dvoje 'sjebanih' mladih ljudi, od kojih je lik koji tumači Navojec poprilično iritantan. Citava situacija pomalo podjeća na onu iz glasovitog Resnaisova arta *Prošle godine u Marienbadu*, gdje jedan beskrajno bezlični muškarac neprestano dosađuje jednoj ne pretjerano zanimljivoj ženi, a to ordinarno 'nabacivanje' Resnais 'učeno' prikriva pretencioznim filozofskim implikacijama; u Jurića posve nezanimljivu Navojec čitav film gnjavi potencijalno zanimljivu Natašu Dangubić, teške filozofske artiljerije kao alibi za značenjsku banalnost istina nema, ali zato je tu iritantno patetični *Weltschmerz* 'mladih sjebanih ljudi', a za razliku od Resnaisa Jurić nam gledanje ne olakšava senzacionalnim vizualnim izvedbama kao kakvoj-takvoj kompenzaciji za nametljivo intelektualističko, u Jurićevu slučaju adolescentsko, prenemaganje.

Istini za volju, Jurić odlično otvara film scenom u WC-u ne-kakva noćnog lokalja koji daje lažnu nadu da ćemo prisustvovati beskompromisnu, energičnu i blago pomaknutu realizmu jednog, primjerice, Ulricha Seidla. No ubrzo postaje jasno da je autor filma jako daleko od takvih mogućnosti i da bi radije krenuo stopama Wima Wendersa ili Akija Kaurismäki (uvodenje bezazlena, krajnje nevinog andeoskog lika kao posrednika). Koliko god Kaurismäki bio precijenjen filmaš i koliko god se kasni Wenders rijetko sastajao s jakim



Darija Lorenci, Nataša Dangubić i Bojan Navojec u *Onaj koji će ostati neprimijećen* (Z. Jurić)

filmom, u ugledanju na njih dvojicu ne bi bilo ničeg lošeg da Jurić zna, kao što oni znaju, što činiti sa svojim likovima.

Strašan Jurićev problem jest što je potpuno nesposoban uobličiti likove (a ako ne računamo onaj andeoski, ima ih samo dvoje), staviti ih u bilo kakvu intrigantniju situaciju, ili barem postojećoj karakterizacijsko-situacijskoj sterilnosti dati samo i privid sugestivnosti (to recimo zna Nola, jer ima stilski dar na koji se nekad više, nekad manje uspješno izvlači). Posvemašnjoj bezidejnosti Jurić se ipak uspijeva otregnuti na samom kraju filma, u završnoj sekvenci u stanu bivše supruge, gdje se, kao i na početku, film podiže, gdje likovi bivših supružnika napokon poprimaju nekakve punokrvnije obrise, otkrivaju nešto toplih emocija i izlaze iz patetične ljuštore 'sjebanih'. No solidno uobličen svršetak, koji međutim psihološki nije osobito uvjerljiv (hladno-topli suodnos Navojca i Nataše Dangubić, u kojem hladnoća dominira najvećim tokom filma, nije dao povoda za posve 'toplji' kraj), pre malo je da bi *Onaj koji će ostati neprimijećen* ostao u, po dobru, primjetnijem sjećanju.

Film ipak ima jednu nezaobilaznu svjetlu točku — kulturnu kazališnu glumicu zagrebačke off-scene Dariju Lorenci, koja je nakon svih Capri, Wendersa i Rešickih već stereotipnom liku, ili bolje reći ideji andela, dala nužno potrebnu dozu posebnosti (premda utemeljenu na znanim premisama), sjajno utjelovivši biće slade od ananasa u morfiju (da se poslužim davnom pjesničkom formulacijom Oskara Daviča). Za privlačnu i funkcionalnu Natašu Dangubić šteta je što je uzalud trošila svoj dar, dok za Bojana Navojca mogu tek reći da mi



Lucija Šerbedžija u *Infekciji* (K. Papić)

razlog njegove velike popularnosti među aktualnim hrvatskim filmašima nije najjasniji.

Infekcija

Kad je 1976. Krsto Papić režirao prvi hrvatski i jugoslavenski fanta-horor *Izbavitelj*, bio je to doista prvorazredan filmski događaj. Iz današnje perspektive mnogo smo kritičniji prema tom filmu, no neporecivom ostaje njegova povijesna važnost, a i razne izvedbene nespretnosti doimaju se šarmantno. Sam Papić, međutim, dugo je sanjao o novoj verziji *Izbavitelja*, uvjeren da će u uznapredovalim tehničkim (kompjuterskim) uvjetima, a valjda i s u međuvremenu skupljenim životnim iskustvom, napraviti zrelijе ostvarenje. I tako je nastala *Infekcija*, remake *Izbavitelja*, film neočekivano čudne izvedbe. Ako je, naime, *Izbavitelj*, kao pionirski fanta-horor na ovim prostorima, imao neku dozu infantilnosti, ona se od *Infekcije* nije imala razloga očekivati.

Dobili smo međutim ultimativni *trash* film, stopostotnu trivijalu do neke mjere usporedivu s kulnim Vukotićevim *Gostima iz galaksije*, s tim da Papićev film nema ludost Vukotićeva pa mu je kulni potencijal vjerojatno manji. Ima u Papi-

ća ambicioznijih motiva — napose se to odnosi na kritiku masmedija (sa zabavnim *cameo* nastupima Sandre Antolić i Darija Markovića), no u posve prevladavajućem kontekstu trivijale ni jedna autorova ambiciozno odasvana poruka ne može se shvatiti ozbiljno. Posebno poglavljje *Infekcije* jest njezina politička orijentacija — vjerovali ili ne, Papić prokazuje zagovornike europskih i transatlantskih integracija kao tvorne negativce (štakore), ostalo je samo nejasno čini li to s desnih ili lijevih pozicija, premda s obzirom na njegov znani politički *background* to nije teško dokučiti. No shvatiti ozbiljno politički ili bilo koji drugi Papićev angžaman u *Infekciji* bilo bi posve krivo (iako je on naravno mislio vrlo ozbiljno): taj film doista je ortodoksnja trivijala, režirana lakom rukom, izrazito pitka i zabavna pa će poklonici *trash* i *camp* doći na svoje. Dakako, nekakva *campovska* samosvijest teško da je bila Papićeva nit vodilja (kao što zasigurno nije bila ni Vukotićeva), ali kako je djelo načelno uvijek nezavisno i važnije od svog tvorca, tko će se za desetak ili dvadeset godina pitati je li njegov autor imao ovakve ili onakve intencije? Ostat će film, u ovom slučaju komad poprilično dopadljive trivijale, osobno mi draže od prethodnog, vrlo hvaljena Papićeva uratka *Kad mrtvi zapjevaju*.



Anja Šovagović, Leona Paraminski i Rakan Rushaidat u *Ispod crte* (P. Krelja)

Ispod crte

Ugledni dokumentarist i kritičar Petar Krelja rijetko se okušavao u igranom filmu, posljednji put još 1990. kad je u hrvatsko-srpskoj koprodukciji snimio slabašnu *Stelu*. Autor mnogo bolje primljenih filmova *Godišnja doba* i *Vlakom prema jugu* ovaj se put ambiciozno poduhvatio onoga što se na anglo-američkom području naziva *character study*, od čega suvremenim hrvatskim filmaši obično bježe glavom bez obzira. U zahtjevnoj drami o traumatiziranoj obitelji odnosno porodicici i obiteljskim susjedima Krelja je suvislo profilirao čak desetak likova, što i u svjetskim okvirima nije prečesta pojava (a Krelja se u tom pogledu već dokazao u *Vlakom prema jugu*), vrijedno nastojeći oko psihološke slike svakog od njih. Uvjerljivo psihološko profiliranje ide ruku pod ruku s elaboriranom naracijom (također vrlo rijetka pojava u suvremenoj domaćoj produkciji), a kad se doda da film sadrži i nekoliko dirljivih emocionalnih vrhunaca, jasno je da je riječ o jednom od najboljih uradaka ovogodišnje Pule.

U *character study* filmovima dakako veliku ulogu imaju glumci i s njima je autor uglavnom pogodio. Filip i Anja Šovagović uobičajeno su pouzdani, Relja Bašić i Nada Subotić izrazito uvjerljivi u ulogama iritantnih buržuja, Jasna Bilušić (nepravedno zaobidena u dodjeli nagrada) i Dubravka Ostojić (zasluženo nagrađena *Zlatnom arenom* za epizodu) odlične kao nižestaleške žene mlađih srednjih godina. Problem su međutim najmlađi članovi glumačke ekipe: Rakan Rushaidat kao dvadesetgodišnjak iz (ratom) traumatizirane obitelji i Leona Paraminski kao njegova susjeda i bivša djevojka koju još voli glume tipičnom artificijelnom manirom zagrebačke ADU (obavezne teatralne stanke u izgovaranju teksta), pri čemu Rushaidatovoj izvedbi nedostaje intenzivnost, ali ostaje u granicama korektnosti, što se ne može reći za Leo-

nu Paraminski, čiji pokušaji dosezanja intenziteta u emociонаlno zahtjevnim scenama redovito završavaju neuvjerljivo.

Mala pak Buga Marija Šimić u ulozi otete unuke pomiješala je prirodnost nastupa s drcanjem, nerijetko završivši u preglumljivanju. Šteta što je taj dio glumačkoga tima podbacio, jer *Ispod crte* doista je film koji imponira autentičnošću društveno-psihološkog segmenta izabrana za seciranje te odlučnošću da se to seciranje izvede izravno, da se uhvati ukostac s psihološkom složenošću karaktera i tzv. graničnim situacijama. Krelja je koji put skrenuo u pretjeranu dramatizaciju zbivanja, što je uz navedene glumačke podbačaje glavni prigovor filmu, no *Ispod crte* svakako je uradak na kojem autoru treba čestiti, usprkos žalu što nisu ispunjeni svi potencijali koje je film imao.

Izvan konkurencije

Milost mora

Često pretjerano pa i nepotrebno naruživani Jakov Sedlar anglofonom hrvatsko-izraelskom koprodukcijom *Milost mora*, koju redateljski potpisuje sa sinom Dominikom, ponovo je održao producijsku lekciju domaćim filmašima. Iako su ga mnogi nakon HDZ-ova silaska s vlasti otpisali, on je pokazao da mu vještina namicanja filmskoga novca nije bila uvjetovana privrženošću tadašnjem režimu te je uz *Milost mora* ove godine dovršio još jednu izraelsko-hrvatsku koprodukciju — *Jeruzalem* (taj film, po Sedlarovim riječima, nije prikazan u Puli jer je izraelski partner zahtijevao da i hrvatska država financijski sudjeluje u produkciji, kako bi film i formalno imao status izraelsko-hrvatske koprodukcije; kako novac nije uplaćen, Izraelci nisu željeli film uvrstiti u program Pulskog festivala).



Drago Utješanović, Rakan Rushaidat i Hrvoje Kečkeš u *Ispod crte* (P. Krelja)

Milost mora — priča o Vukovarki Ani (korektna Renée Estevez, kćerka Martina Sheena, koji tumači malu, ali važnu rolu) koja je u ratu izgubila supruga, sina i brata — televizijski je projekt čija se struktura zasniva na prepletanju realnosti i junakinjinih fantazmagorija, a svojom povijenom emocionalnošću na 'kuhinijski način' (tj. na način primijenjen prepostavljenom senzibilitetu američkih i inih svjetskih, ali i hrvatskih kućanica) računa na poslijepodnevne ili ranovečernje 'abiteljske' televizijske termine.

Nema dvojbe, Sedlarovi su u samozadanu kontekstu, u kojem marketing igra važniju ulogu od autorske kreativnosti, obavili dobar posao — priča je uglavnom ispropovijedana precizno, protagonistica zadobiva gledateljsku pozornost i suočeće, 'zgodna' povjesna krivotvorina (JNA u Vukovaru razdvaja djecu od njihovih majki, što treba izazvati asocijacije na naciste) ne bode previše oči, a sitičari koji uvijek u Sedlara pronalaze primjere užeredateljske nekompetentnosti ovđe neće imati lak posao. Uglavnom, s mnogo manje novca, u skromnijim producijskim uvjetima od onih u kojima su navikli raditi aktualni hrvatski filmaši, Sedlar je pokazao da izbor projekta zna uskladiti s vlastitim kreativnim mogućnostima (što nije bio slučaj s *Četveroredom*, jedinim stvarnim kreativnim i finansijskim *disasterom* njegova opusa) i, što je najzanimljivije, da između njegovih kreativnih mogućnosti i onih recimo neusporedivo uglednijega Krste Papića (ne kao autora *Lisica ili Predstave Hamleta u Mrduši Donjoj*, nego kao tvorca *Tajne Nikole Tesle, Priče iz Hrvatske ili Infekcije*), kao reprezenta 'pravih' sineasta, a ne dilatanata (kako obično krste Sedlara), baš i nema prevelike razlike.

Sretno dijete

Najbolji film ovogodišnje Pule nije igrani i nije prikazan u konkurenciji. Drugi dugometražni dokumentarac Igora Mir-

kovića (nakon korežije hita *Novo, novo vrijeme* s Rajkom Grlićem) *Sretno dijete* (dok je politički prethodnik dobio ime po antologijskoj pjesmi Buldožera, aktualni kulturnički film duguje naslov znamenitoj pjesmi Prljavog kazališta) nije ono što se možda ili vjerojatno očekivalo — iscrpan i 'objektivan' prikaz jugoslavenskoga, ponajprije hrvatskoga (zagrebačkoga), novog vala s prijelaza sedamdesetih u osamdesete, kao prekretničkog vremena u popularnoj kulturi i cjelokupnoj društvenoj klimi nekadašnje Jugoslavije. Mirković je suprotno tome film zamislio kao svojevrsnu vlastitu ispovijed, nostalgično intimno sjećanje na vrijeme u kojem se presudno formirao. Iako povremeno nategnut i patetičan u tom autobiografskom diskursu, film njime simpatično barata, a čini se da je primjetna i doza autoironije u činjenici da je nekadašnji buntovnik poslije postao *mainstream* novinar školovan u HDZ-ovoj radionici. Kažem čini se, jer se Mirković u tom aspektu nije želio previše izložiti, moguće smatrajući da je samorazumljivo kako svoje novinarske dane na HTV-u 'iskupljuje' današnjom filmskom aktivnošću (koja uključuje i organizacijsko sudjelovanje na 'alternativnom' Motovun Film Festivalu).

Film je uglavnom organiziran kronološki, od revolucije koju je u jugoslavenski rock 1979. donijelo Prljavo kazalište svojim nezaboravnim eponimnim debitantskim albumom do zaminanja 'pokreta' 1982., a uz *rock-scenu* obuhvaćeni su njezini 'pridruženi' sastojci — legendarne omladinske novine *Polet* i njihova strip 'podružnica' *Novi kvadrat* predvodena karizmatičnim Mirkom Ilićem, dok je, pomalo čudno, potpuno zaobidjen tadašnji svojevrsni filmski novi val (Šijan i *Tko to tamo peva*, Kusturica i *Sjećaš li se Dolly Bell?*, Grlić i *Samo jednom se ljubi*, Radivojević i *Dečko koji obećava*). Kritičniji gledatelji mogli bi prigovoriti potpuno izostavljanje nekih od novovalnih ikona: npr. nema ni spomena kul-

tne riječke grupe Parafi i njihove antologijske pjesme o 'narodnoj miliciji' (čiji je izvorni tekst bio zabranjen), dok se beogradski Šarlo akrobata, skupina koja je potpisala možda najbolji album jugoslavenskog rocka uopće, ingeniozni *Bistriji ili tuplji čovek biva kad...*, spominje tek usput, a njezini legendarni lideri Milan Mladenović i Koja nijednom.

Također, primjetno je Mirkovićevu nastojanje da se zaobiđu neugodne stvari vezane uz heroje njegove mladosti, stoga se brzo prelazi preko opozicije Bogović — Houra i pravi se da se ne zapaža distanca s kojom Max Juričić govori o Juri Stubiću. Takvi su prepostavljeni prigovori utemeljeni, no i amortizirani jasnim Mirkovićevim stavom da je taj film 'njegova priča' — stvari su prikazane onako kako ih je on vido i doživio. Kad se prihvati sagledavanje filma iz vizure onoga što on jest, a ne onoga što je mogao biti, onda mu se ne može poreći vrlo vješta strukturiranost, dragocjenost 'iskopanih' arhivskih materijala (Mirković je npr. iz privatnih zbirki uspio pribaviti raritetne snimke koncerata Prljavog kazališta u Domu sportova 1980. i Električnog orgazma u Jabuci 1981) i niz znakovitih 'karakternih' minijatura — dirljiv nastup rastresenoga Renata Matessija kao 'vodiča kroz bolju prošlost', zaigranost 'vječnog dječaka' Davorina Bogovića, spomenuta oporost Maxa Juričića u sjećanju na 'dane ponosa i slave', iskrenost i tuga s kojom Boris Leiner govori o Johnnyju Štuliću kao svom »duhovnom ocu«, dječački entuzijazam Mirka Ilića dok u svom prestižnom njujorškom stanu opisuje davne zagrebačke dane.

Za one pak koji su, poput potpisnika ovih redaka, koji stoga potpuno razumije Mirkovićevu autorsku poziciju, imali sreću da im se pubertet poklopio s vremenom novoga vala, dovoljno je što film nudi pregršt pjesama i autentičnih vizualnih zapisa od kojih čitavim tijelom žubore trnci. Uostalom, teško je objasniti onima koji nisu bili svjedoci tih vremena u svojim najdelikatnijim godinama što su značile pjesme poput *U mraku na posljednoj tramvajskoj stanici* ili *Subotom uvečer, Retko te viđam s devojkama* ili *Ona se budi* u odnosu na opuse heroja prethodne generacije, Smak, Tešku industriju ili Time, uključujući i kreativno superiorno Bijelo dugme.

Rezime

Za razliku od prijašnjih godina vrlo dobro posjećena, Pula je u jubilarnom 50. izdanju donijela najviše filmova u nacionalnoj konkurenciji od uspostave nezavisne Hrvatske. Iznimno vrijedan film nismo dobili ni ove godine, ali bilo je manje potpunih promašaja no u većini prijašnjih festivalskih izdaja — tek debi Zvonimira Jurića. Dva filma u konkurenciji



Martin Sheen

— Ogrestin *Tu i Kreljin Ispod crte*, te Mirkovićevu *Sretno dijete* izvan konkurencije, respektabilni su radovi, dok pristojne dosege, kad se sve zbroji i oduzme, postižu, neki više neki manje, Brešanovi *Svjedoci*, Rušinovićevu *Svjetsko čudovište*, Papićeva *Infekcija* i izvan konkurencije Sedlarova *Milost mora*; Ivandin pak *Konjanik* malo nudi ispod plašta relativne površinske atraktivnosti, ali dobrodošao je svojim obnovljenim zanimanjem za povijesno-pustolovni film.

Onaj ugledni hrvatski kritičar kojem je draže da nam kinematografija ima solidan prosjek nego nekog našeg Kusturicu za čije bi se filmove potrošilo previše novaca može biti zadovoljan. Osobno, više bih volio da se konačno pojavi neki domaći Almodovar ili von Trier i uzme novaca koliko god mu treba. Novac se potroši ovako ili onako, samo što ga ovako troše manje talentirani. No, možda je ovo ipak navještaj nekoga novog početka, nekih boljih godina, iako njih neće biti bez novih autorskih imena. Zrinko Ogresta i Dalibor Matačić danas su glavne uzdanice, a vrijeme će pokazati koliko se može očekivati od Stanislava Tomića, Kristijana Milića ili Danila Šerbedžije, mogu li ti dečki ispuniti potencijale koje se čini da imaju. Sutra je novi dan?

Dragan Rubesa

Una storia polesana — međunarodni program Pule '03

Zivot je zaboravio stanovnike mahale, siromašne multikulturalne zajednice, udaljene svega stotinjak metara od pulskog amfiteatra. Tako nam barem kazuje kratki sinopsis dokumentarca *Una storia polesana*, čiji autor Andrej Korovljev ispisuje odu jednostavnu načinu života jednostavnih ljudi, ali i posvetu gradu koji nepovratno tone u crnilo poslijeratne depresije. Ništa mračnije nije bilo ni crnilo protekla desetljeća u genezi jedne mastodontske filmske manifestacije, koja se održava u njezinu susjedstvu. O Puli je tijekom posljednjih desetak godina izrečeno mnoštvo prezirnih riječi. A oni koji su o njoj pokušavali napisati nešto lijepo moralili su se potruditi iz petnih žila. U hrvatskom filmu kao da je vrijeme stalo. Inovativnost je u devedesetima bila potpuna nepoznаницa. Nove snage gotovo da su bile kontradikcija samima sebi. Uostalom, nemalen je broj hrvatskih kritičara katastrofičara koji predlažu da bi jubilarno pedeseto izdanje Pula Film Festivala trebalo biti i njegovo posljednje izdanje. To je jako bolno za svaki festival, koji ima svoje uspone i padove. Jer, nijedna manifestacija slična karaktera koja drži do sebe, bila ona A ili B lige, nacionalna ili međunarodna, ne želi da joj se dogodi 'kraj povijesti'. No, ovakav ishod bio je neizbjegjan

već samim time što je Pula jedna od rijetkih priredbi ovakve vrste koja se od osnutka 'šlepa' na nacionalni karakter, bio to festival jugoslavenskoga ili hrvatskog filma. Uostalom, na globalnoj festivalskoj karti, pojam 'nacionalnog festivala' gotovo da i ne postoji. Postojali su neki pokušaji prezentiranja nacionalnih kinematografija u paralelnim selekcijama Cannes (*Cinemas en France*) i venecijanske Mostre (*Panorama Italiano*). No, getoizacija je ubrzo ukinuta kako bi se matičnim kinematografijama pružila šansa da odmjere svoje snage s 'ostatkom svijeta'.

Zato gotovo da i nema europske države kojoj je stalo do organizacije nekakve 'glamurozne' prirede na kojoj bi se tijekom desetaka dana prezentirala njezina nacionalna produkcija. Zato u Europi ne postoji 'British Film Festival', 'Festival del Cinema Italiano', 'Festival du Film Français' ili 'Festival de Cinema Español'... Ali zato postoje britanske filmske nagrade (BAFTA), talijanske filmske nagrade (David), francuske filmske nagrade (César) i španjolske filmske nagrade (-Goya). Dakle, trosatne manifestacije koncipirane po uzoru na Oscara, koje nagradjuju dio onoga što smo već vidjeli u mraku kinodvorana u redovitoj distribuciji, a ne ono što bi tek trebalo krenuti u redovitu distribuciju. U nas je situacija obrnuta. Pula dodjeljuje svoje *Zlatne arene* premijernim filmovima, koji će poslije biti prezentirani u polupraznim hrvatskim dvoranama, dok su njihovi *box-office* rezultati katastrofalni, ne računajući poneku iznimku. I takva se praksa primjenjuje unedogled. Zato bi doista trebalo ukinuti Pulu, ali kao festival nacionalnoga filma, i ustanoviti neku hrvatsku filmsku nagradu, koja bi funkcionalila u kontekstu godišnje inventure hrvatskoga filma.

Republički ključ

Premda pripadam generaciji koja je prošla ritualne grupne školske odlaske u lokalno kino na projekciju *Bitke na Neretvi i Sutjeske*, Pula mi je tada bila totalna nepoznanica, dok sam njezina 'glamurozna' zbivanja mahom pratilo u filmskim vijestima. Da je festival pokušavao udovoljiti svim republikama, narodima i narodnostima moje bivše socijalističke domovine, to sam shvatio nešto kasnije. A kinotečni materijal potom me uvjerio da je pulski 'republički ključ' otključao vrata suvremenom jugoslavenskom filmu u svom njegovu trendovskom i tematskom šareniliu, od soorealističkog filma pedesetih do partizanskih spektakla, praške škole i najcrnijih izdanaka srpskoga crnog vala. O njezinoj 'svjetskoj' relevantnosti govori i činjenica da su festivalski press-bilteni nekoć



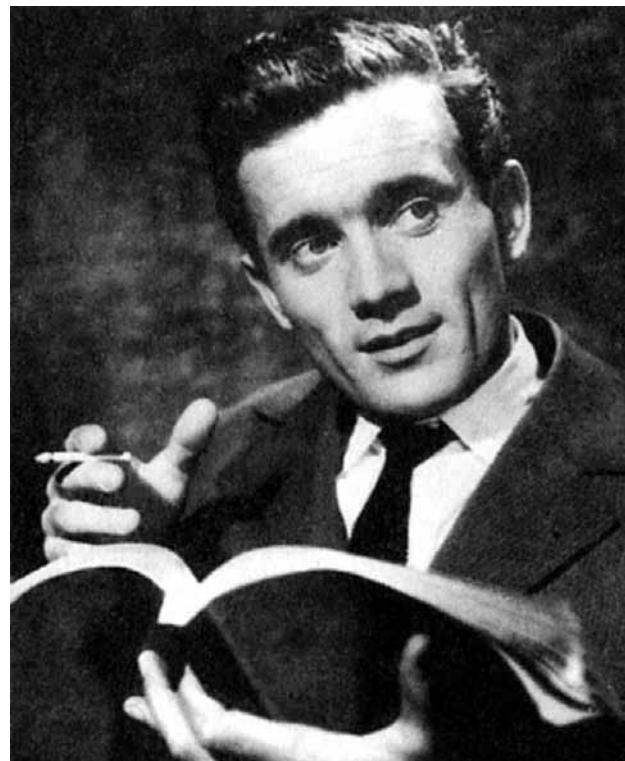
Josip Broz Tito

izlazili na četiri jezika, a da su se filmovi u Areni znali simultano prevoditi i na desetak jezika. No, premda je dobar dio kritičara naglašavao da se Pula razlikuje od sličnih filmskih smotri po njezinoj jedinstvenoj isprepletenosti filma i politike, nezamislivoj za druge festivale, takvu 'ljubav' proživljavale su i brojne druge manifestacije (sjetimo se kanskog izdanja iz 1968., koje je bilo prekinuto jer se njegova direkcija solidalizirala s pariškim prosvjednicima, pa sve do njegova ovogodišnjeg izdanja, koje je proteklo u atmosferi energična antiamerikanizma). Jer, gotovo da ne postoji manifestacija slična karaktera koja nije ispolitizirana ili se barem pokušava ispolitizirati. A ni utjecaj koji je Hadžićev *Vjesnik u srijedu* prema tvrdnjama Antuna Vrdoljaka odigrao u pokretanju pulskoga festivala, po njemu daleko veću nego što je to bila inicijativa Marija Rotara, direktora pulskoga kinematografskog poduzeća, nije nikakvo epohalno otkriće. Uostalom ni jedan festival očito ne može proći bez upletanja medija, bilo da se ono odnosi na njegovo pokretanje ili programsku konцепciju (ove je godine *Variety* proizveo najveći kanski skandal, optuživši 'kritičarski lobi' utjecajnih političkih dnevnika *Liberation* i *Le Monde* da podupire samo određenu vrstu *auteura* i time snažno utječe na stajalište festivalskog selektora). No, neprijeporna je činjenica da su sva burna zbivanja tijekom proteklih pedesetak godina, od hladnoratovskog detanta pedesetih i burne 71. godine, pa sve do raspada bivše SFRJ i stvaranja nekih drugih država na području biće Jugoslavije, imala odjeka i u pulskom amfiteatru.

Posljednje 'hrvatsko' razdoblje u festivalskoj genezi bilo je ujedno i najcrnje, zatekavši Pulu pred brojnim pitanjima vezanim za njezinu budućnost. Jer, ako se nekoć u Puli merala 'udovoljiti svim republikama', sada se moralo 'udovoljiti svim hrvatskim filmašima'. Za razliku od 'jugoslavenske' Pule na kojoj je od 1961. zbog povećane proizvodnje domaćeg filma uvedena selekcija, pa se program podijelio na službeni i informativni dio, festival je u proteklom desetljeću izgubio svaki kriterij u izboru filmova, transformiran u Festival godišnje produkcije hrvatskog filma. Zato su na njegov veliki ekran zalutali i užasi poput *Fergismajnhta*, *Vukovar se vraća kući* i *Četveroreda*, koji nipošto nisu zaslužili povlašteni festivalski tretman. Potom se čarobna formula pokušavala razotkriti u njegovu novom 'europskom' ruhu, iako je paralelna selekcija europskoga filma više nalikovala na prebrzo ugaslu zagrebačku Reviju filmova Evropske unije. Bilo kako bilo, 'storia polesana' dobila je i svoj europski pečat, koji je barem malo osvježio festivalski program.

Arhivi i stenogrami

A potom se Puli dogodilo i njezino jubilarno pedeseto izdanie, popraćeno dokumentarnim filmom Tomislava Mršića *Magična arena — 50 godina pulskog festivala*, koji počiva na identičnom arhivskom pristupu kao i nostalgično povijesni dokumentarac kanskoga direktora Gillesa Jacoba *Les marches, etc.*, čiji se dvadesetominutni nastavci već drugu godinu zaredom prikazuju u Cannesu kao predigra filmu izvan konkurenčne kojim se inauguriра festival. Arhivska građa oduvijek je bila presudna za pravilnu percepciju uloge i značaja festivala u vremenima i na prostoru koji su ga formirali dugi



Antun Vrdoljak

niz godina. No, arhivi imaju i ulogu lekcije. Ne samo povijesne nego sociološke i etnološke, ali i domoljubno zanosne. Tako u njegovu sinopsisu saznajemo da se Mršićev dokumentarac »afirmativno prisjeća slavne festivalske prošlosti i ni u jednom trenutku ne dovodi u pitanje smisao održavanja filmskog festivala u Vespačijanovoј areni, najljepšem i u svakom slučaju jedinstvenom kinematografu koji se uopće može zamisliti«. No, što onda reći za Taormina Film Festival, koji se održava u ništa manje jedinstvenu ambijentu grčkog amfiteatra (Teatro Greco)?

No, neprijeporna je činjenica da je Pula jedna od rijetkih manifestacija ovakve vrste koja je čarobnom formulom pokušava združiti elitizam i populizam. To je u Cannesu, koji još njeguje rituale svečanih 'smoking'-projekcija nezamislivo. S jedne strane, njezin glamurozno elitistički pečat dali su brojni gosti zvjezdanoga sjaja, od Elizabeth Taylor i Sophie Loren, do Richarda Burtona i Orsona Wellesa, što je bilo pomalo atipično za godišnju smotru filmova neke komunističke zemlje, iako njezin komunizam nije bio toliko ortodoksan u odnosu na zemlje iza željezne zavjese. Bila je mahom riječ o gostima predsjednika Tita, koji je Pulu 'pretvorio u svoj privatni festival, kao što je i cijela država bila njegova privorna država', kako su to znali naglašavati cinici. No, i Tuđman je imao svoju 'privatnu državu', samo što mu u goste nisu dolazile holivudske zvijezde, nego ih je zamijenila Oja Kodar. S druge strane, Pula je kao smotra jugoslavenskoga filma oduvijek mogla računati na veliko zanimanje publike, čija je povezanost s autorima filmova bila simptomatična, pogotovo u njezinim zlatnim vremenima. Popularnost glu-



Antun Vrdoljak i Ewa Krzyszewska u filmu *Rat* (V. Bulajić, 1960)

maca i redatelja često je ovisila o njezinim ovacijama i zvižducima u Areni, a umjesto klasičnih rajčica letjelo je i kamenje (sjetimo se slučaja Vatroslava Mimice nakon projekcije njegove kompleksne i slojevite metafore *Kaja, ubit ću te!*, koji se čitateljima u potrazi za senzacijama pokušavao plasirati kao 'kamenovanje'). Jer, festival traži festivalsku publiku, pa makar se u njoj znalo naći i 'nekoliko tisuća mornara', kako to navodi u svojim impresijama duhoviti Zvonimir Berković, koji smatra da je pulska publika najgora na svijetu. No, bez obzira na sve to, ta ista publika bila je 1974. spremna izviždati Grlićev film *Kud puklo da puklo* (zviždanje nije jenjavalo do kraja filma), da bi mu samo deset godina poslije dodijelila *Jelena za Štefici Cvek u raljama života*.

U stenogramima razgovora s osobama koje su činile festival ili ga još čine, koji su mi postali dostupni zahvaljujući susretljivu producentu Mršićeva filma, počiva mala povijest Pule, začinjena neizbjježnim tračevima, pikantrijama, skandalima i anegdotama. No, već sam pojmom 'stenograma' u nas je povezan s fabriciranjem afera koje se plasiraju u senzacionalističkom tisku, popraćene turboekskluzivnim fotokopijama 'važnih' dokumenata. Jer, Mršićevi sugovornici, od Mate Relje, Fadila Hadžića i Borisa Dvornika do Milene Dravić,

Ljubiše Samardžića i Dušana Makavejeva, funkcionišuju kao akteri pulskе povijesti *par excellence*. U tom kontekstu, arhivu se može pripisati i potkazivačka uloga. No, ovaj tekst nema namjeru igrati na skandaloznu kartu, premda je radna verzija tih razgovora očito pokušavala izvući svoj najjači adut u liku Antuna Vrdoljaka. Za Vrdoljaka, festival je bio čista politička tvorevina. Smeta mu čak i to da je počinjao svake godine 27. srpnja, na Dan ustanka naroda Hrvatske, što on smatra krivotvorinom jer on priznaje samo 22. lipnja, dan nakon napada Njemačke na Sovjetski Savez, što se nikad nije priznavalo. Smeta mu i to što je njegova uprava bila u Beogradu. No, u redateljevoj potrazi za izgubljenim vremenom sitne nacionalističke frustracije zamjenjuju bizarniji trenuci, kad ga je Veljko Bulajić natjerao da smršavi za ulogu u *Ratu* i slao ga na injekcije inzulina u kliniku za nervne bolesti (»*U ludnicu beogradsku me slao!*«). Film je prikazan u Puli. U žiriju su među ostalima sjedili Marijan Matković i Jure Kaštelan. Vrdoljak osvaja *Zlatnu arenu* u kategoriji glavne muške uloge. A publika zviždi. No, skandali i afere za *Pola ure kulture* ostaju i bez njih nije moglo proći ni jubilarno pedeseto izdanje Pule, premda se oni zaboravljaju već nakon pola ure.

Fedora u playbacku'

No, što se u Puli zbivalo s ostatkom evropskoga filmskog svijeta? Selekcija stranog filma za koju je bio zaslužan britanski kritičar Mike Downey protekla je u znaku glazbe. No, izbor njezinih naslova, koji se kretao u rasponu od svijeta ope-re (*Tosca*, *Callas Forever*) do prežvakanoga Bregovića (*Muzika za vjenčanja i sproveđe*), dao nam je prilično ograničeni uvid u ono što se trenutno zbiva na evropskoj glazbeno-filmskoj sceni. Kao da nam evropski glazbeni film ne može ponuditi ništa više od opernih arija i etnozvukova, pa su u pomoć pozvane američke *disco&rap* snage (šifra: *Party Monster*, *Biggie and Tupac*), premda iza drugih stoji europski filmaš, istražitelj Nick Broomfield. Ostaje pak nepoznаницa zbog čega je Downey ignorirao naslov koji na najbolji mogući način utjelovljuje fuziju francuskog autorskog filma i britanske glazbene scene, osim ako ga na to nisu navele distributerske igre i problemi u nabavi filmskih kopija. Riječ je o već tradicionalnoj suradnji velike francuske redateljice Claire Denis i britanskoga glazbenika Dickona Hincliffea (šifra: *Tindersticks*), koja je kulminirala njezinim najnovijim remek-djelom *Vendredi soir* (kad bismo autoričine filmove označili kao 'glazbene' filmove, a glazbu Tindersticksa kao 'filmsku', bio bi to za njih najveći kompliment). No, selektor se barem donekle iskupio, naknadno ubacivši u program *disco-house* anime-operu *Interstella 5555* tandem Daft Punk-Leiji Matsumoto kao zamjenu za neprikazani, ali pomozno najavljeni *blues*-dokumentarac Wima Wendersa *The Soul of a Man*.

Dakle, Europa je u Puli pjevala ili barem prekopavala po fiktivnim životima njezinih opernih legendi. U kvazibiografiskom filmu Franca Zeffirellija *Callas Forever* slavna opera diva nije ono što je bila Gloria Swanson u *Bulevaru sumraka*, nego se više može promatrati kao neka vrsta *Fedore* na *playbacku*. Evocira je Fanny Ardant, združivši u svojoj glumačkoj pojavnosti svu njezinu eleganciju, sjetu i energiju. Zeffirelli ju je jako dobro poznavao. I više no dobro. Bio je njezin veliki prijatelj, ali i njezin redatelj na opernim pozornicama. No, sve to nije pomoglo njegovu filmu da se osloboди sapunaste poetike talijanskoga fotoromana iz serije *Grand Hotel*. Zato je to više film o životu Franca Zeffirellija, nego o životu Marije Callas.

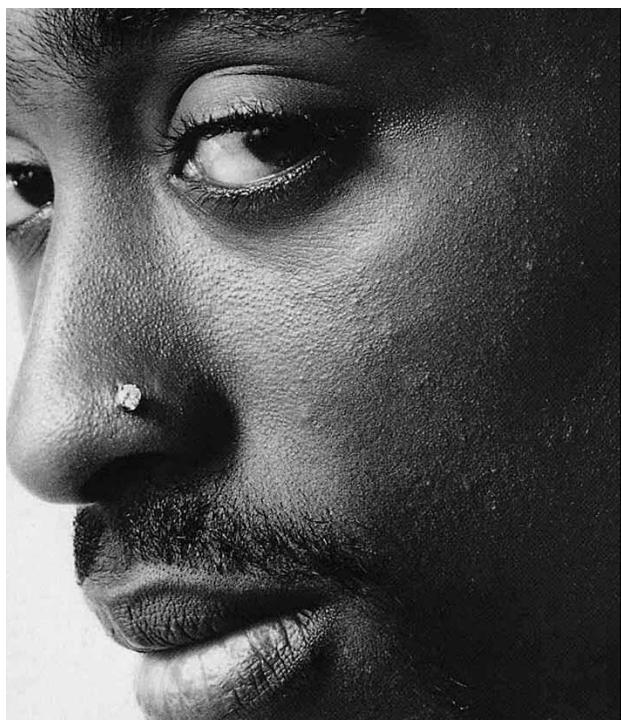
Za razliku od njegova filma *Mladi Toscanini*, koji počiva na žanrovskim konvencijama biografskog filma, *Callas Forever* imaginarna je biografija, neka vrsta hipoteze 'alternativnog' života. Mogli bismo ga čak promatrati i kao znanstvenofantastični film, ili još bolje, opernofantastični film. Zeffirellijev *alter ego* ovđe postoje homoseksualni glazbeni menedžer Larry Kelly (bezlični Jeremy Irons), koji dolazi u Pariz u pratinji svog benda Bad Dreams (riječ je o imaginarnu sastavu, premda im glasove posuđuju Clash). Iz zračne luke odlaže u društvu jednog mladića u njegovo boemsко potkrovje (»Kao da sam se zatekao u prvom činu La Boheme«, kaže Larry). Prostorija je okupana zvucima Marije Callas. Larryjeva reakcija je perfidna (»Nisi li ti jedna od onih tetkica koje su zaludene Callasicom«), ali tužna. Jer, upravo je Larry godinama bio menedžer slavnoj divi, koja se na zalazu operne karijere povukla u osamu pariškoga stana. Njegov faustovski



The Soul of Man (W. Wenders)

pakt nudi joj drugu mladost: ona bi se trebala pojaviti na videu kao Carmen, ali bi arije izvodila u *playbacku*, sa snimkom njezina glasa iz bolje prošlosti, kad se nalazila na vrhuncu karijere. Razapet između retoričkih dvojbii, plošnih metafora i uzvišenih atmosfera, Zeffirellijev film nudi prežvakanu lekciju o sukobu kurvinskih zakona komercijalnoga spektakla i umjetnikova plemenitog integriteta, pokušavajući nam dokazati da se Umjetnost može na filmu predstaviti samo posredovanjem pravoga remek-djela, pa čak i onda kad je spremna postati žrtvom vlastite manipulacije.

U *Callas Forever* legendarna se diva nakon sinkronizirane Carmen na videu trebala ukazati i kao sinkronizirana Tosca. No, njome se pozabavio francuski *auteur* Benoit Jacquot. Da bi štos bio veći, arije koje izvodi Angela Georgiu također se



Tupac Shakur



Callas zauvijek (F. Zeffirelli)

izvode u *playbacku*, što je za predana ljubitelja opere najveća moguća hereza. No, Jacquotova *Tosca* očišćena je od dekorativnog i narativnog balasta, premda njezini kadrovi pulsiraju u začudnoj snazi. Sve se, dakle, svodi na tri čina, tri glavna lika, njihove tri smrti (jedna u drugom činu, a ostale dvije u trećem) i tri rimske lokacije (interijer jedne crkve, salon jedne palače i terasa jednog dvorca). One postaju teatar u kojem se isprepleću ljubav, strast, posjedovanje, ljubomora, zavist, vjernost, izdaja i manipulacija. Dakle, teatar na kojem počivaju gotovo svi međuljudski odnosi. No, Jacquotova kamera voli krupne planove i gotovo da se ne odvaja od lica njegovih junaka, što se nadasve pokazalo efektnim u senzualnoj ariji *Vissi d'arte, vissi d'amore* (sjetimo se kako je to nakaradno izgledalo u filmu *Callas Forever* dok Zeffirellijska kamera uokviruje lice zavodnika Gabriela Garka). Dakako, *Tosca* razotkriva i Jacquotu filmofila (ovdje se on voli



Goran Bregović

pozivati na Cocteaua, ali i na Oliveira). No, ono što uzdiže njegov film od sličnih adaptacija leži u tome da on istom snagom voli i operu i film.

Rap&disco istražitelji

Filmskoglazbeni izleti europskih filmaša na američko tlo imali su istraživački karakter. U svojim pokušajima da rasvijetli nerazjašnjena umorstva repera Biggiea Smallsa i Tupaca Shakura (šifra: *Biggie and Tupac*), britanski dokumentarist Nick Broomfield igra na *whodunnit* kartu i slijedi utrtu stazu Olivera Stonea, premda paranoje zamjenjuje samoza-tajnim afektiranjem (»*U toj fazi nisam bio posve siguran koliko ću još obroka morati potamaniti kod Danny'sa dok ne dobijem Russellovu izjavu*«). Broomfield voli postavljati pitanja. Je li ubojstva Biggieja i Tupaca naručio rep poduzetnik Suge Knight? Je li Knightova diskografska kuća Death Row dugovala Tupacu deset milijuna dolara? Jesu li Biggie i Tupac u trenutku ubojstva bili pod zaštitom FBI-a? Kako to da nijedan od osumnjičenih policajaca nije bio pozvan na razgovor? Brojna pitanja ostaju bez dgovora, premda će najsenzacionalnije otkriće Broomfieldove egzistencijalističke potrage uslijediti s njegovim ulaskom u zatvorsko dvorište, kad postaje evidentno da *Biggie and Tupac* ne zatvara jedan slučaj, nego se tek drži načela: pazi za čim tragaš, jer bi to mogao i pronaći.

Poput Nicka Broomfielda, debitantski igrani film autorskoga tandem Fenton Bailey & Randy Barbato *Party Monster* također počiva na istrazi. Riječ je o igranofilmskoj verziji njihova istoimenog dokumentarca, koji se pozabavio slučajem Michaela Aliga, miljenika dekadentne njujorskog disko-scene kasnih osamdesetih, kojega su tabloidi opisivali kao 'narkomana i homoseksualnog ubojicu', nakon što je likvidirao jednog dilera. Michaela portretira preglumljeni Macaulay Culkin, koji je 1993. naglo nestao s velikih ekranata, kad su ga s glumačkog prijestolja svrgnula mlađa braća, Rory i Kieran. No, Culkinov veliki *comeback* pretvorio se u fijasko, premda će ga vječno pratiti sjena nepopravljiva čudovišta. To je bio u odjeći malog terminatorka, dok je boravio 'sam u kući'. To je ostao u odjeći njujorskog blaziranog hedonista, koji je želio da mu život bude veliki *party*, premda platoski odnos Michaela i Jamesa više počiva na homoerotском glamuru nego na hormonima.

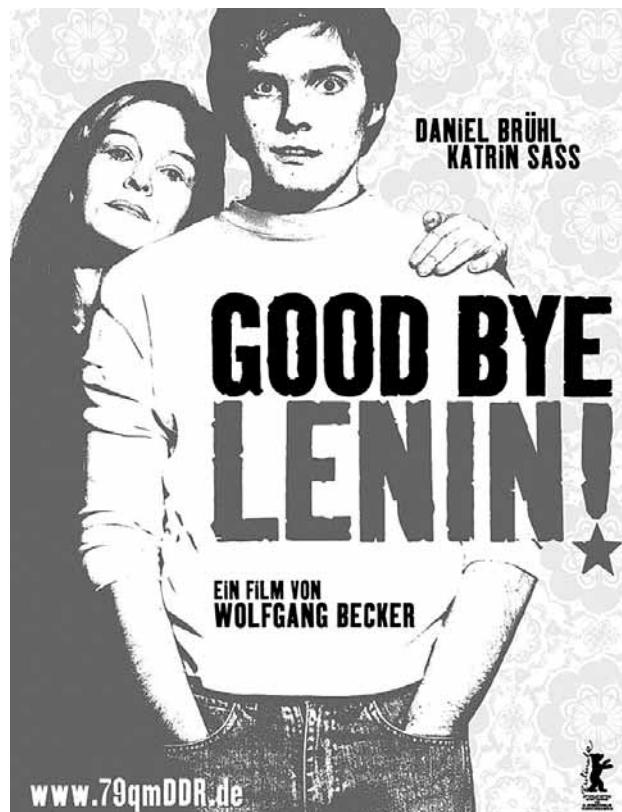
U prekopavanju po glazbenim osamdesetim godinama daleko je efektniji bio animirani film *Interstella 5555* tandem Bangalter-Matsumoto. Početak njihove suradnje vezan je za animirani videospot grupe Daft Punk *One More Time*, a *Interstella 5555* njegova je proširena verzija u obliku srednjometražne anime, kojoj su pridodane preostale numere s Bangalterova albuma *Discovery*, kojim se Daft Punk odlučio uhvatiti ukoštač s pop-estetikom jednoga umjetnog desetljeća, onog istog kojim je fasciniran i autorski tandem Bailey-Barbato. Njihov valcer slike i zvukova funkcioniра kao izlet u svijet čudesnih oblika i boja koje se napajaju psihodeličnom vizualnom estetikom osamdesetih, nalik na crtarije iz kičasta spomenara, začinjen gracioznim sintesajzerima, eksplatičnim semplovima i neizbjježnim Romanthonyjem za vokoderom. A naivna filmska priča o zločestu vlasniku korporacije koji otima skupinu intergalaktičkih glazbenika kako bi

ih reprogramiranjem pretvorio u najpopularniji bend na Zemlji reciklirana je varijanta Matsumotovih kultnih manga-serijala (*Albator, Galaxy Express 999, Sexaroid*).

Europa pjeva i pleše

Da etnozvuci Gorana Bregovića još visoko kotiraju na Zapadu, dokazala nam je norveška redateljica Unni Straume, u čijem filmu *Muzika za vjenčanja i sprovođe* on ne samo da pjeva nego i glumi, premda bi ga trebalo savjetovati da se drži *stagea*. Prije no što nam se u filmu ukazao Bregović u ulozi srpskog emigranta Bogdana, trebali smo otrpjeti neprobavljuvu seriju pseudobermanovskih traktata njegove dobročinateljice, koja ga je ugostila u svojoj raskošnoj vili na jezeru, što ju je projektirao njezin bivši muž. Muž počini samoubojstvo kad sazna da ima tumor na mozgu. To je, dakle, 'sprovod', tijekom kojeg se spisateljica mora suočiti s njegovom drugom ženom i njegovom ljubavnicom. A što se tiče 'vjenčanja', ono se odvija na TV-ekranu (izravni prijenos vjenčanja norveškoga prinčevskog para). Dakako, 'vjenčanja i sprovođi' ostaju na *soundtracku*, premda Bregovićevi uazvredi ritmovi nisu bili dovoljni da spase film, koji tek funkcioniра kao besplatni reklamni spot za norveške dizajnere interijera.

Dostatnu dozu *campu* i queer-estetike, začinjene drskim glazbenoplesnim numerama (šifra: *Fuch... Fuch... Fuchsia*), osigurao nam je nizozemski redatelj Pieter Kramer u euro-mjuziklu *Yes Nurse, No Nurse* u kojem Busby Berkeley susreće Almodovara. No, dok je suludi Kramerov film kao najugodnije festivalsko iznenadenje bio osuđen na pulske marge-ne s ostatkom europskoga glazbeno-filmskog *team-a* (ponoćne projekcije u Kaštelu), populističkom megahitu Nijemca Wolfganga Beckera *Goodbye Lenin!* pripala je čast da u Areni zatvori festival. Beckerova komedija kao reciklirana varijanta Kusturićina *Undergrounda*, priča o umiranju totalitarnoga režima koji ne želi umrijeti, ali i o strahovima dijela žitelja DDR-a da će u novom dobu izgubiti zaštitu i sigurnost koju im je jamčio bivši sustav. Prošlo je, dakle, vrijeme, kad je jedina 'koprodukcija' između Istočne i Zapadne Njemačke bio Berlinski zid, kako je to naveo američki filmski kritičar J. Hoberman. No, Beckerov film ne pokazuje povijest onakvom kakva ona jest, nego onakvom kakvom bi njezini gubitnici htjeli da bude.



Plakat njemačkoga hita *Goodbye Lenin* (W. Becker)

Pula je na neki način pokušavala osigurati tu istu zaštitu retrospektivnim programom. Poput junakinje Beckerova filma koja se probudila iz kome, budenje festivala iz jednogodišnjeg sna rezultiralo je osjećajem gubitka za prostor i vrijeme. Konačna lista filmova iz paralelne selekcije *Music* bila je dostupna tek tjedan dana prije početka festivala, zbog čestih programske izmjene, premda se konačni izbor naslova na sličnim manifestacijama najavljuje barem mjesec ranije. O ostavkama koje su zaredale u organizacijskom *team-u* ne treba trošiti previše riječi. One su postale dio pulskoga folkloра. No, Pula ide dalje. Oni koji su se ponadali da će ovo biti njezino posljednje izdanje očito su se prevarili.

Bilješka

1 Autor teksta bio je spriječen doći na pulski festival, ali kako ima uvid u sve filmove međunarodnog programa glazbenih filmova na ovogodišnjoj Puli, uredništvo ga je svejedno zamolilo da napiše prikaz tih filmova i dade ocjenu selekcije. Napomena uredništva.

Nagrade na Pulskom festivalu

Velika zlatna arena za najbolji film

TU (režija: Zrinko Ogresta)

Zlatna arena za režiju

Vinko Brešan (*Svjetjadi*)

Zlatna arena za scenarij

Vinko Brešan, Jurica Pavičić, Živko Zalar (*Svjetjadi*)

Zlatna arena za glavnu mušku ulogu

Zlatko Crnković (*Tu*)

Zlatna arena glavnu žensku ulogu

Alma Prica (*Svjetjadi*)

Zlatna arena za sporednu mušku ulogu

Danko Ljuština (*Konjanik*)

Zlatna arena za sporednu žensku ulogu

Dubravka Ostojić (*Ispod crte*)

Zlatna arena za kameru

Živko Zalar (*Svjetjadi*)

Zlatna arena za glazbu

Mate Matišić (*Svjetjadi*)

Zlatna arena za montažu

Josip Podvorac (*Tu*)

Zlatna arena za scenografiju

Ivica Trpčić, Kemal Hrustanović (*Konjanik*)

Zlatna arena za kostimografiju

Ante Tonči Vladislavić (*Svjetsko čudovište*)

Nagrada Oktavijan Hrvatskoga društva filmskih kritičara

SVJEDOCI (režija: Vinko Brešan)

Vjesnikova nagrada Breza za najbolje debitantsko ostvarenje

ONAJ KOJI ĆE OSTATI NEPRIMIJEĆEN (režija Zvonimir Jurić)

Nagrada publike

ISPOD CRTE (režija Petar Krelja)

Filmografija

Pula 19–24. srpnja 2003

HRVATSKI PROGRAM

INFEKCIJA / pr.: Ozana film, nWave pictures, HRT — r.: Krsto Papić — sc.: Mate Matišić i Krsto Papić — k.: Goran Trbuljak — mt.: Robert Lisjak — gl.: Mate Matišić i Alan Bjelinski — sgf.: Mario Ivezic — kgf.: Jasna Novak — ul.: Leon Lučev, Lucija Šerbedžija, Sven Medvešek, Filip Šovagović, Ivo Gregurević, Boris Mihaljević, Dražen Kühn, Božidar Alić, Dejan Aćimović, Ana Karić, Vanja Drach, Nada Gaćešić-Livaković, Vili Matula, Slavko Jurača — trajanje: 105 min.

ISPOD CRTE / pr.: Vedis, HRT — r.: Petar Krelja — sc.: Petar Krelja i Drago Kekanović — k.: Karmelo Kursar — mt.: Slaven Zečević — gl.: Davor Rocco — sgf.: Tanja Laco — kgf.: Latica Ivanjšević — ul.: Rakan Rushaidat, Leon Paraminski, Filip Šovagović, Jasna Bilušić, Dubravka Ostojić, Anja Šovagović Despot, Relja Bašić, Nada Subotić, Buga Marija Šimić — trajanje: 105 min.

KONJANIK / pr.: Telefilm, HRT — r.: Branko Ivanda — sc.: Branko Ivanda i Ivan Aralica — k.: Slobodan Trninić — mt.: Maja Rodica Virag — gl.: Mojmir Novaković i Krišes, Igor Savin i Igor Savin jr. — sgf.: Ivica Trpčić i Kemal Hrustanović — kgf.: Jasna Novak i Vjera Ivanković — ul.: Nikša Kušelj, Zrinka Cvitešić, Goran Grgić, Mladen Vulić, Borko Perić, Božidar Orešković, Dejan Aćimović, Gordana Gadžić, Dragan Despot, Danko Ljuština, Dinka Grubišić — trajanje: 136 min.

MILOST MORA / pr.: Orlando film — r.: Jakov Sedlar, Dominik Sedlar — sc.: Paul Gronseth — k.: Igor Sunara — mt.: Zdravko Borko — gl.: Matej Meštrović — sgf.: Ivan Hušnjak — kgf.: Ruta Knežević — ul.: Martin Sheen, Renee Estevez, Mike Bernardo, Božidar Alić, Božidar Smiljanić — trajanje: 90 min.

ONAJ KOJI ĆE OSTATI NEPRIMIJEĆEN / pr.: Propeler film, HRT — r.: Zvonimir Jurić — sc.: Zvonimir Jurić — k.: Vjeran Hrpka — mt.: Dubravka Turić — gl.: Domagoj Lozina — sgf.: Nedjeljko Mikac — kgf.: Ante Tonči Vladislavić — ul.: Daria Lorenci, Nataša Dangubić, Bojan Navojec, Rakan Rushaidat, Krešimir Mikić, Ašja Potočnjak — trajanje: 92 min.

SVJEDOCI / pr.: Interfilm, HRT — r.: Vinko Brešan — sc.: Vinko Brešan, Jurica Pavičić i Živko Zalar — k.: Živko Zalar — mt.: Sandra Botica Brešan — gl.: Mate Matišić — sgf.: Mario Ivezic — kgf.: Željka Franulović — ul.: Leon Lučev, Alma Prica, Mirjana Karanović, Dražen Kühn, Kre-

šimir Mikić, Marinko Prga, Bojan Navojec — trajanje: 90 min.

SVJETSKO ČUDOVISTE / pr.: Mlječni put, Romulić, Jadran film, HRT, Gama studio — r.: Goran Rušinović — sc.: Goran Rušinović, Aris Monsesijan, Tena Štivičić — k.: Tomislav Pinter — mt.: Ivana Fumić — gl.: Hrvoje Štefotić — sgf.: Nedjeljko Mikac — kgf.: Ante Tonči Vladislavić — ul.: Goran Šušljik, Mirta Haramina, Gorica Popović, Ivica Vidović, Zlatan Zuhrić, Slobodan Milovanović, Nino Bantić, Edvin Liverić, Krešimir Mikić — trajanje: 72 min.

TU / pr.: Interfilm, HRT — r.: Zrinko Ogresta — sc.: Zrinko Ogresta i Josip Mlakić — k.: Davorin Geč — mt.: Josip Podvorac — sgf.: Gorana Stepan — kgf.: Željka Franulović — ul.: Jasmin Telalović, Marija Tadić, Zlatko Crnković, Ivo Gregurević, Ivan Herceg, Nikola Ivošević, Filip Jurčić, Barbara Prpić — trajanje: 90 min.

SRETNO DIJETE / pr.: Gerila DV film & Vizije s. f. t. — r.: Igor Mirković — sc.: Igor Mirković — k.: Silvestar Kolbas — mt.: Ivana Fumić — gl.: Azra, Bijelo dugme, Elektročni orgazam, Film, Haustor, Idoli, Pankrti, Patrola, Preljavo kazalište — akteri: Davorin Bogović, Vlada Divljan, Srđan Gojković Gile, Jasenko Houra, Mirko Ilić, Max Jurčić, Boris Leiner, Renato Metessi, Goran Pavelić Pipo, Darko Rundek, Ivan Piko Stančić, Jura Stublić, Srđan Šaper — trajanje: 97 min.

MEĐUNARODNI PROGRAM »GLAZBA«

CALLAS ZAUVIJEK (*Callas Forever*), Rum/Španj/Franc/Vel. Brit/Ita, 2002, r.: Franco Zeffirelli, sc.: Martin Sherman, k.: Enio Gurrieri, mt.: Sean Barton, gl.: Alessio Vlad, sgf.: Carlo Centolavigna, ul.: Fanny Ardant, Jeremy Irons, Joan Plowright, Jay Rodan, Gabriel Garko — trajanje 108 min.

DA SESTRO, NE SESTRO (*Ja zuster! Nee zuster!*), Nizozemska, 2002, r.: Pieter Kramer, sc.: Frank Houtappels, Pieter Kramer, k.: Piotr Kukla, mt.: Elja de Lange, gl.: Raymund van Santen, Ferdinand Bolad, sgf.: Vincent de Pater, ul.: Loes Luca, Paul R. Kooij, Paul de Leeuw, Tjitske Reidinga, Waldemar Torenstra, Lennart Vader, Edo Brunner — 104 min.

GLAZBA ZA VJENČANJA I SPROVODE (*Musikk for bryllup og begravelser*), Norveška, 2002, r. i sc.: Unni Straume, glazba: Goran Bregović, ul.: Lena Endre, Bjorn Flo-

berg, Petronella Barker, Goran Bregović, Wenche Foss, Kristoff joner, Sophia Kaushal — 97 min.

LUD ZA ZABAVOM (*Party Monster*), SAD, 2002, r.: Fenton Bailey, Randy Barbato, sc.: James St. James, k.: Teodoro Maniaci, mt.: Jeremy Simmons, sgf.: Laura Ballinger, gl.: Jimmy Harry, ul.: Macaulay Culkin, Seth Green, Chloe Sevigny, Natasha Lyonne, Justin Hagan — 97 min.

TOSCA, Ita/Franc/Njem/Vel. Brit, 2001, r.: Benoit Jacquot, sc.: Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, k.: Roman Winding, mt.: Luc Barnier, glazba: Giacomo Pucini, sgf.: Sylvain Chauvelot, ul.: Angela Gheorghiu, Roberto Alagna, Ruggero Raimondi, David Cangelosi — 120 min.

INTERSTELLA 5555: PRIČA O TAJNOM ZVJEZDANOM SISTEMU (*Daft Punk & Matsumoto's Interstella 5555: The Story of the Secret Star System*), Japan, 2003, animirani, r.: Kazuhisa Takenouchi, sc.: Thomas Bangalter, Cedric Hervet, Guy Manuel de Hornem-Christo, k.: Fumio Hirokawa, Haruhiko Ishikawa, animacija: Katsumi Tamegai, Keiichi Ichikawa, dizajn i vizualna supervizija: Leiji Matsumoto, mt.: Shigeru Nishiyama, Olivier Gajan, glazba: Daft Punk featuring Romanthony, Todd Edwards, DJ Sneak — 67 min.

AMANDLA! REVOLUCIJA U ČETVERODIJELNOJ HARMONIJI (*Amandla! A Revolution in Four Part Harmony*), JAR/SAD, 2002, r.: Lee Hirsch, k.: Clive Sackie, Ivan Leathers, mt.: Johanna Dematrakas, gl.: Gary Rydstrom, akteri: Miriam Makeba, Hugh Masekela, Vusi Mahalesela, Abdullah Ibrahim — 108 min.

BIGGIE I TUPAC (*Biggie and Tupac*), SAD, 2002, r.: Nick Broomfield, k.: Joan Churchill, mt.: Mark Atkins, Jaime Estrada Torres, gl.: Christian Henson, glazba: The Notorious B. I. G. (Biggie Smalla), Marion Suge Knight, Tupac Shakur, Nick Broomfield — 107 min.

U SJENI MOTOWNA (*Standing in the Shadows of Motown*), SAD, 2002, r.: Paul Justman, sc.: Walter Dallas, Ntozade Shange, k.: Doug Milsome, Lon Stratton, mt.: Anne Erikson, gl.: The Funk Brothers, Joan Osborne, Me'Shell Ndege Ocello, Ben Harper, sgf.: Amy Yaroch — Carroll, akteri: Andre Braugher, Alex Alexander, Donald Becks, Gary Bosek, Michael Ellison — 108 min.

ŽIVJETI ZAUVIJEK (*Live Forever*), Vel. Britanija, 2003, r. i sc.: John Dower, k.: Fred Fabre, mt.: Jake Martin, akteri: Damon Albarn, Ozwald Boateng, James Brown, Jarvis Cocker, Kevin Cummins, Liam Gallagher, Noel Gallagher — 84 min.

Elvis Lenic

Jubilarno festivalsko izdanje — Motovun 2003

(28. srpnja – 1. kolovoza)

Motovunski filmski festival uspio je dogurati do petoga izdanja, a kako vrijeme odmiče, i ta priredba pokazuje tendenciju razvoja. Zbog prostorne ograničenosti Motovuna festival je gotovo nemoguće proširiti, ali organizatori posežu za drugim metodama. Tako svake godine pozivaju poznate i atraktivne goste. Ovogodišnji festival navodno je trebala posjetiti slavna glumica Nicole Kidman, a kad nema sjajnih glumačkih pojava, zanimljive su i redateljske zvijezde. Najviše pozornosti privukao je Paul Thomas Anderson, američki vunderkind koji je svjetsku slavu stekao ambicioznim dramama *Kralj pornića* i *Magnolija*. Bio je prisutan britanski redatelj Stephen Daldry, iako to nikog posebno ne iznenaduje jer dolazi gotovo svake godine, kao i cijenjena poljska redateljica Agnieszka Holland.

Filmovi redateljskih zvijezda

Andersonov film *Pijani od ljubavi* (*Punch-Drunk Love*, 2002), dobitnik glavne nagrade *Propeler Motovuna*, nema velike sličnosti s njegovom ranjom fazom. Dok je u prijašnjim projektima pratilo brojne likove, čiji se životi prepleću i sudaraju u raznim traumama, ovdje se bavi isključivo životnim problemima jednoga čovjeka. Adam Sandler tumači mladića, okružena poslovnim problemima i nemogućim sestrukama, koji ne može dovesti u red svoj emocionalni život, ali promjenu nabolje donosi tajanstvena djevojka (Emily Watson). Iako je radnja filma prilično spora i zamarajuća, a čini se kao da je sniman po razvučenom scenariju za kratki film, Andersonov redateljski talent neupitan je. Prizori zrače nadrealnim ugođajem netipičnim za ljubavne filmove, a dojmliji su i nastupi sjajnih glumaca s kojima uvijek suraduje (Philip Seymour Hoffman, Luis Guzman i drugi). Daldryjevi *Sati* (*The Hours*, 2002) pomalo su apsurdan slučaj. Hrvatski gledatelji mogli su taj film vidjeti još na proljeće, a uvršten je u glavni festivalski program samo zbog Daldryjeve nazočnosti. Slično je s dramom *Julie ide kući* (*Julie Walking Home*, 2002), o obiteljskim problemima istoimene žene, koja ide u slabija ostvarenja Agnieszke Holland. Osim filmova poznatih redatelja koji su došli na motovunsko brdo prikazana su atraktivna ostvarenja još nekih važnih suvremenih autora. Najveće zanimanje publike polučio je *Dogville* (2003), kojim Lars von Trier otvara novu trilogiju posvećenu Americi. Njegova tajanstvena junakinja (Nicole Kidman) bježi pred gangsterima i pronalazi utočište u zabitom gradiću Rocky Mountainsa. Stanovnici Dogvillea pružaju joj uto-

čište pod uvjetom da za njih čini dobra djela, ali njihovi zahtjevi postaju sve složeniji.

Zanimljivo je da von Trierova priča nije snimljena u planinskom krajoliku, nego u improviziranom studiju u Švedskoj. Gradić Dogville zapravo je velika pozornica na kojoj su kredom nacrtane kuće, ulice, vrtovi, čak i kućice za pse, a razlika između dana i noći postignuta je studijskom rasvjetom. Na toj pozornici odvija se trosatna priča koju nosi iznimno snažna glumačka ekipa (Lauren Bacall, Ben Gazzara, Philip Baker Hall, John Hurt, James Caan, Stellan Skarsgard i dru-

Adam Sandler u filmu *Pijani od ljubavi* (P. Th. Anderson)



Emily Watson u filmu *Pijani od ljubavi* (P. Th. Anderson)

gi). *Dogville* ipak nije kazališna predstava, jer su izbori planova, pokreti kamere, montaža i baratanje vremenom primjereni filmskom mediju. Čini se da između von Trier i većine proslavljenih art-redatelja postoji bitna razlika. Iako konstantno želi biti potpuno drukčiji, von Trier je svjestan činjenice da cijelina ne može funkcionirati bez razvijene dramaturgije i suvisle priče. Iznimno atraktivna bila je i projekcija razvikanog dokumentarca *Kuglanje za Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002), u kojem redatelj Michael Moore istražuje američku patološku opsesiju oružjem. Iako pokazuje otvoreni politički aktivizam i polučuje prilično burne reakcije javnosti, njegov dokumentarac očito neće promijeniti svijet. No, riječ je o zabavnu i dobro ispričanu ostvarenju. Moore vješto izmjenjuje tragične i humorne ugodaje, svjestan činjenice da je ironija često najbolja obrana od patetike, a istodobno uspješno vodi paralelnu naraciju. Cijelina je sastavljena od priloga različitih vizualnih kvaliteta. Amaterski zapisi tragičnih događaja spojeni su s igrano izvedenim dijelovima i animiranim umecima, a kratak crtić o povijesti Amerike kroz uporabu vatrengog oružja pripada najduhovitijim dijelovima filma. Kineski redatelj Zhang Yimou napravio je iznenadnu promjenu u svojoj karijeri. Nakon filmova smje-



Dogville (L. von Trier)

renijega ritma i meditativnih ugodaju okrenuo se silovitom spektaklu iz daleke kineske povijesti. Njegov *Junak* (*Ying Xiong*, 2002) oduševljava sjajno komponiranim i snimljenim kadrovima i majstorski izvedenim borilačkim sekvcama. Rezultat je redateljski savršeno akcijsko djelo, iako manje dojmljivo od Zhangovih intimističkih drama.

Turski redatelj Nuri Bilge Ceylan sklon je konzervativnijem izričaju. U njegovoј drami *Dalek* (*Uzak*, 2002), nagrađeno na ovogodišnjem Cannesu, sredovječnom fotografu rutinu osamljeničkoga života narušava rodak sa sela. Izvrsni glumci (Muzaffer Ozdemir i Emin Toprak) razvijaju dramsku napetost do neizbjježnog vrhunca i uvjerljivo ističu problematiku krize srednjih godina i sraza različitih svjetova. Napose su dojmljive vizualne sastavnice, a redatelj Ceylan potpisuje se i kao direktor fotografije. Palestinac Elia Suleiman autor je koji mnogo obećava, iako u *Božoj intervenciji* (*Yadon Ilahayya*, 2001) nije pružio maksimum. Riječ je o ljubavnoj priči između Palestinca i Židovke, koja se ne može ostvariti zbog političkih uvjeta u kojima žive. Film ispočetka iznimno dojmljivo i osebujnim humorom opisuje život lokalnog stanovništva, zatim se razvija u ljubavnu priču prožetu političkom tematikom i najzad prerasta u silovitu akcijsku pustolovinu kojoj bi mogli pozavidići i tvorci *Matrixa*. Stilski raspored između pojedinih dijelova toliko je velik da ih redatelj nije uspio sklopiti u skladnu i koherentnu cijelinu. Švedanin Lucas Moodysson i Britanac Michael Winterbottom režirali su filmove sličnih tematskih preokupacija. Moodysson u *Ljila 4 Ever* (2002) prati tinejdžerku bez obitelji koja luta siromašnim predgradima negdje u Rusiji, a Winterbottom u drami *Na ovome svijetu* (*In This World*, 2002) afganistske izbjeglice koji kreću potražiti bolji život na Zapad. Riječ je o ostvarenjima koja gotovo dokumentarističkim pristupom, dosljedno i bez patetike, razotkrivaju suvremene ljudske tragedije.

Odlični mali filmovi

Motovunski festival ipak najviše iznenađuje malim filmovima zavidne izvedbene razine, koji vjerojatno neće završiti u domaćim kinodvoranama ili videodistribuciji. Ovogodišnje izdanje također je iznjedrilo nekoliko odličnih primjeraka. Islandski redatelj Dagur Kari u debitantskom filmu *Noi Albinoi* (dobitnik specijalne nagrade žirija) prati istoimenog tinejdžera koji s bakom i ocem živi u fjordu na sjeveru Islandsa. Iako iznimno nadaren, Noi koristi svaku priliku da izbjegne školu i sanjari o tome kako će s lokalnom djevojkom otići na Havaje. Uobičajeni tinejdžerski problemi (odrastanje, ljubav, sukobi s autoritetima) ovdje su iznimno vješto uklopljeni u dopadljivu priču protkanu finom ironijom i humorom. Pritom napose zadivljuje sklad koji redatelj uspostavlja između izgleda krajolika i karaktera likova, ostavljajući dojam kao da se hladnoća okrutnih bijelih prostranstava otapa u njihovoj humanosti i životnom optimizmu. Čak i kad Noi doživi najveću životnu tragediju i kad izgleda da su mu sve lađe potonule, gledatelj je uvjeren da će nastaviti dalje.

Nakon Fridrika Thora Fridrikssona i Baltasara Kormakura (*101 Reykjavík*), Dagur Kari je nova nada islandske kinematografije. Sljedeći izvrstan film (dobitnik nagrade *FIPRESCI*) dolazi iz potpuno drukčijega klimatskog podneblja. Marga-

retino slavlje (A Festa de Margarete, 2002) priča je o brazilskom siromahu (Hique Gomez) koji svojoj ženi želi priredići veličanstvenu rođendansku zabavu. Nakon što dobiva otak i poveću otkupninu konačno im se pruža prilika da barem jedan dan provedu kao bogataši. Renato Falcão (redatelj, scenarist, snimatelj i montažer) uspio je stvoriti priču iznimne dinamike, vješto izmjenjujući tragične i komične ugodaje, a sjajna filmska glazba (skladatelj Hique Gomez) precizno naglašava zaokrete priče i promjene u životima glavnih likova. Iako u filmu nema ni jednoga titla, radnja je sve vrijeme iznenađujuće pregledna i zanimljiva. Među iznimno ugodna iznenađenja spada i australski film *Aleksandrin projekt (Alexandra's Project, 2003)*, redatelja i scenarista Rolfa de Heera, koji govori u slomu dobrostope obiteljske zajednice. Otac obitelji uspješan je poslovni čovjek, koji za rodendan doživljava dugoočekivano promaknuće i dolazi kući na očekivanu proslavu. No, kuća je mračna i prazna, a slavljenik nalazi videokasetu na kojoj supruga izjavljuje da ga zauvijek napušta i odvodi sa sobom djecu. To su najosnovnije odrednice priče, ali Rolf de Heer običnu obiteljsku dramu uspijeva razviti u iznimno napet psihološki triler. Od sama početka prisutan je osjećaj da će se uskoro nešto opako dogoditi, a kad ogorčena žena počinje vladati situacijom, napest priče ne popušta do posljednjega kadra.

Osim de Heerove iznimne redateljske vještine, cjelinom dominiraju izvrsna glumačka ostvarenja Garyja Sweeta i Helen Buday. Svakako treba spomenuti i odličan rumunjski film *Zapad (Occident, 2002)*, redatelja Cristiana Mungiu, o ljubavnim problemima mladih Rumunja i njihovim nastojanjima da se dočepaju Zapada. Zahvaljujući finom humanističkom portretiranju likova i mozaičkoj naraciji — tri narativne epizode prate parove koji se nalaze u više ili manje stabilnim vezama, a pritom se likovi iz jedne epizode pojavljuju i u ostalima — Mungiuov uradak podsjeća na film *Tu, pulska goba* pobjednika Zrinka Ogreste. Oba slučaja idu u prilog tezi da male istočnoeuropejske kinematografije mogu postići uspjeh upravo djelima koja nemametljivo i iskreno ocrtavaju njihovu svakodnevnicu.

Sjaj i bijeda Rusije

Selektori motovunskoga festivala nastavljaju s tradicijom predstavljanja utjecajnih svjetskih kinematografija. Nakon talijanskih, danskih i hongkonških, ove godine prikazivani su ruski filmovi, a izbor je napravila filmska kritičarka i producentica Evgenija Tirdatova. Redatelj Aleksander Sokurov pripada najistaknutijim suvremenim ruskim autorima i miljenik je selektora uglednih svjetskih festivala. Mnogi ga smatraju legitimnim nasljednikom Tarkovskog, iako film *Ruska arka (Russkij kovčeg, 2002)*, kojim se predstavio u Motovunu, pokazuje da je definitivno pretjerao u toj ulozi. Riječ je o putovanju kroz dvorac Ermitaž u St. Petersburgu koje započinje početkom 19. stoljeća. Cinični diplomat vodi nas golemlim prostorima dvorca i raznim epohama novije ruske povijesti, pritom sreće važne povijesne likove i vodi dugotrajne razgovore o umjetnosti i kulturi. Iako tematski pristup nije loš, *Ruska arka* zamara svojom pretencioznosću. Cijeli film snimljen je u jednom kadru isključivo zbog podgrijavanja autorske taštine i megalomanije. Da je klasično



Junak (Zh. Yimou)

sniman i raskadriran, autor bi vjerojatno uspio očuvati zanimljivost, a ovako stalno svjedočimo njegovim očajničkim nastojanjima da nekako ispunji kadar.

Poput mnogih razvikanih autora, Sokurov je po svaku cijenu htio napraviti nešto drukčije, žrtvujući pritom kvalitetu i funkcionalnost cjeline. Ratni film *Kukavica (Kukuška, 2002)*, manje poznatog redatelja Aleksandra Rogožkina, smješten je u noviju povijest i mnogo je dojmljivije ostvarenje. Početkom jeseni 1944, nakon što Finska i Sovjetski Savez konačno potpisuju primirje, sredovječni ruski kapetan, finski snajperist i mlada Laponka prisiljeni su neko vrijeme živjeti zajedno, iako se ispočetka ne trpe i ne govore zajednički jezik. Motiv o nemogućnosti uspostavljanja verbalne komunikacije, koja se može nadomjestiti emocionalnom, nije Rogožkinov izum. Primjerice, sustavno se provlači cijelim opusom američkog redatelja Jima Jarmusch-a. No, takav pristup prisiljava redatelja da se gotovo u potpunosti posveti vizualnom izlaganju. Spajanjem krasnih kadrova finskih krajolika (snimatelj Andrej Žegalov) i dojmljivih tjelesnih nastupa glumaca (Kristina Juuso, Ville Haapasalo, Viktor Bytchkov) Rogožkin stvara skladnu priču s nemametljivim idejama o ljepoti i okrutnosti prirode, o nužnoj potrebi za razumijevanjem i tolerancijom. Najveća zamjerka može se



Na ovome svijetu (M. Winterbottom)



Noi Albinoi (D. Kari)



Margaretino slavlje (R. Falcão)

uputiti pretencioznom kraju. Kadrovi u kojima finski snajperist šeta pustim kamenjarom u pratrni dječaka u bijelom, paralelno montirani s prizorima njegove borbe za život, ipak su odveć očita metafora. Bez tog dodatka Rogožkinov film bio bi još uspjeliji.

Rusi očito ne mogu bez ratnih tema, ni u književnosti ni na filmu, što potvrđuje i slučaj redatelja Alekseja Balabanova. Njegov film eksplicitnu naslovna *Rat* (*Voina*, 2002) počinje u brdovitim predjelima Čečenije, nakon što pobunjenici puštaju britanskog glumca i ruskog vojnika. Glumac mora skupiti golemu otkupninu u kratku roku, ukoliko želi da mu oslobođe zaručnicu. Balaban je režirao solidan ratni film, dobre priče i visokih produkcijskih standarda, ali prilično smeta očita jednostranost u njegovu pristupu. Čečene prikazuje isključivo kao bradate silovatelje, nemilosrdne ubojice i vjerske fanatike, a ni jedan među njima ne pokazuje mrivicu ljudskosti. S druge strane, ruski zarobljenici humani su i solidarni, staloženim ponašanjem i nevinim izgledom nastoji se dodatno sugerirati njihova nevinost. U takvu pristupu smeta ne samo činjenica da Balabanov prikaz definitivno ne odgovara stvarnom stanju, nego i očito smanjenje intrigantnosti dramske cjeline. Mučne teme iz ruske suvremenosti nastavljaju se u filmu *Zmaj* (*Zmei*, 2002), debitanta Alekseja Muradova. Njegov je junak policajac zadužen za izvršavanje smrtnih kazni u ruskom provincijskom gradiću. Ubija ga svakodnevica ispunjena besparicom, prigovaranjima nezadovoljne supruge i incidentima lokalnih pijanaca, posao koji obavlja istinski mu se gadi, ali ne može odustati jer treba novac za operaciju teško bolesna sina. Vjerojatno Muradov nije gledao izvrsni dokumentarac *Od 3 do 22*, iako njegov film dosta podsjeća na Golikovo djelo. I ovdje se glavni lik diže u rane jutarnje sate, ostavlja bespomoćno dijete i cijeli dan provodi na teškom poslu, a onda umoran liježe navečer. Doduše, Muradovljev policajac radi morbidniji posao od Golikove junakinje i narativna je cjelina razvučenija, ali prikazi nesretnih sudbina protagonista pogadaju istim osjećajem beznađa.

Kinematografija regije

Na ovogodišnjem Motovunu uvedena je nagrada *Od A do A*, koja će se ubuduće dodjeljivati filmovima snimljenim na području od Albanije do Austrije. Sastoji se od pet tisuća eura

namijenjenih redatelju i pet tisuća koje idu za potrebe distribucije filma. Nagrađen je Vinko Brešan za film *Svjedoci* (2003), koji je osvojio najviše nagrada i na jubilarnom festivalu u Puli. Brešan opisuje stravične događaje početkom devedesetih, kad hrvatski vojnici mučki ubiju lokalnog Srbina, a nakon toga saznaju da ih je vidjela i prepoznala njegova maloljetna kćerkica. Ta zbivanja iznesena su u cikličkoj narrativnoj strukturi, iako učestalo ponavljanje istih kadrova i drsko skakanje iz jednog vremena u drugo prilično zamara gledatelja. Povrh toga, Brešan voli izvoditi švenkove i složene pokrete filmskom kamerom čak i tamo gdje nije potrebno. Zalarova fotografija tamnih tonova dojmljivo naglašava okrutnu ratnu svakodnevnicu, ali mnogi bi kadrovi imali snažniji učinak kad se kamera ne bi okretala oko likova i kad bi vožnje bile manje intenzivne. Čini se kao da je premještanjem priče u kontinentalno područje i stavljanjem naglasaka na tragičnost događaja Brešan izgubio dojmljivost u odnosu na doba kad je ratnim filmovima pristupao kroz humorističku optiku u ozračju mediteranskoga podneblja (*Kako je počeo rat na mom otoku, Maršal*).

U konkurenciji za ovu nagradu nalazilo se još nekoliko filmova. Rušinovićev *Svjetsko čudovište* (2003) prati djevojčicu bez ruku (pojela ih je svinja) koja radi prekrasne vezove. Oko nje vrti se još nekoliko likova u kaotičnim i narrativno prilično nepovezanim epizodicama. Rušinović je nevjerojatno pretenciozan i ustajan u svojim artističkim nastojanjima, pa je *Svjetsko čudovište*, unatoč kratku trajanju, iznimno teško odgledati do kraja. Njegov prethodni film *Mondo Bobo* neki su uspoređivali s radovima Jima Jarmuscha, iako, osim nekoliko vizualnih detalja, između njihovih svjetova nema sličnosti. U *Svjetskom čudovištu* Rušinović obilato posuđuje motive iz Lynchova filma *Čovjek slon*, ali ni to mu ne može pomoći. Srpski redatelj Miloš Petričić nije stvorio velik film, ali je barem glatko zaobišao zamke na kojima je Rušinović pao. Njegova *Skoro sasvim obična priča* (2003) simpatična je urbana pričica o dvoje zaljubljenih mladih ljudi. Filmom dominiraju narrativna lakoća, zgodno odabранe glazbene teme i ozračje mladenačke opuštenosti. Iako mnogi misle suprotno, ni takvo djelce nije jednostavno napraviti. Preostala su dva filma o jadnicima iz siromašnih zemalja koji po svaku cijenu nastoje potražiti sreću na Zapadu. U *Borbi*



Svjedoci (V. Brešan)



Rezervni dijelovi (D. Kozole)

(*Struggle*, 2003), austrijske redateljice Ruth Mader, mlada žena s kćerkicom bježi iz Čehoslovačke u Austriju. Tamo radi najteže poslove i najzad upoznaje rastavljenog agenta za nekretnine, neuobičajenih seksualnih sklonosti, s kojim potkušava ostvariti sretniji život. *Borba* je neujednačeno ostvarenje koje ostavlja podijeljene dojmove. Redateljica Mader pokazuje talent za kompoziciju kadrova i za kreiranje cjelovitih i dojmljivih sekvenci, no problem je u tome što ne uspijeva uskladiti navedene dijelove s filmskom cjelinom. Njezin postupak praćenja likova s vremenom toliko iscrpi da vam na kraju nije važno što će se s tim likovima dogoditi. Konačni je rezultat iznimno zamorna cijelina, unatoč kratku trajanju od samo sedamdesetak minuta.

Slovenski film *Rezervni dijelovi* (*Rezervni deli*, 2003), redatelja Damjana Kozolea, prati skupinu slovenskih kriminalaca koji krijumčare ljude od hrvatske do talijanske granice. Kozole je uspio ostvariti čvrstu i koherentnu priču (montažer Andrija Zafranović) s emocionalno razrađenim likovima. Vrijedan prinos filmu dao je snimatelj Radislav Jovanov — Gonzo, poznati hrvatski redatelj glazbenih spotova, koji vizualno snažno portretira Krško kao mjesto za tiho umiranje u kojemu ne postoji ništa osim nuklearne elektrane i spidveja (kružna utrka motorima po šljunčanoj stazi). Ipak, film nosi fenomenalni Peter Musevski. Njegove interpretacije junaka koji su dotakli najniže stepenice ljudske egzistencije u

ozračju provincijske truleži i učmalosti doista su izvanserijske (podsjetimo se uloge oca obitelji u izvrsnom filmu *Kruh i mljeko*). Musevski svoje uloge ostvaruje suludom energijom slovenskoga Harveyja Keitela, pa je barem to trebalo potaknuti žiri da nagradi *Rezervne dijelove*. Kozole je definitivno napravio bolji film od Brešana.

Zaključak

Jubilarni motovunski festival u nekim sastavnicama podudara se s prijašnjim izdanjima. Tijekom pet dana opsežna programa prikazan je solidan broj svjetski razvikanih filmova, izbor iz jedne nacionalne kinematografije, kao i nekoliko sjajnih filmskih otkrića. Tu su i popratni programi kratkih filmova, dokumentaraca i novootvorena filmska škola. No, uočljiva je sve veća potraga na slavnim filmskim gostima, iako je upitno koliko velike zvijezde (poput Nicole Kidman) mogu pridonijeti festivalu ovakva tipa. Sigurno je da mogu povećati broj posjetitelja, ali organizatori se ionako muče s nedostatkom prostora. S druge strane, uvođenje nagrade *Od A do A vrlo* je koristan potez. Tako nagrade neće dobivati samo svjetski poznati gosti festivala, kojima *Propeler Motovuna* ionako ne znači mnogo, nego i redatelji iz regije kojima je to iznimno vrijedan poticaj. Osim predstavljanja svjetski relevantnih ostvarenja, podizanjem uloge regionalne kinematografije produbljuje se značenje festivala.

Nagrade

Motovun 2003

Propeler Motovuna — glavna nagrada

PIJANI OD LJUBAVI, Paul Thomas Anderson; SAD, 2002.

Nagrada Od A do A

SVJEDOCI, Vinko Brešan; Hrvatska 2003.

Nagrada kritike

MARGARETINO SLAVLJE, Renato Falcão; Brazil, SAD, 2002.

Filmografija

Motovun Film Festival, Motovun, 28. srpnja do 1. kolovoza 2003.

ALEXANDRIN PROJEKT (*Alexandra's Project*); Australija, 2003; r. i sc.: Rolf de Heer, df.: Ian Jones, glazba: Graham Tardif, ul.: Gary Sweet, Helen Buday, Bogdan Koca

BOŽJA INTERVENCIJA (*Yadon ilaheyya*); Francuska, Palestina, 2001; r. i sc.: Elia Suleiman, df.: Marc-André Batigne, ul.: Elia Suleiman, Manal Khader, Nayef Fahoum Daher

DALEK (*Uzak*); Turska, 2002; r., sc. i df.: Nuri Bilge Ceylan, ul.: Muzaffer Ozdemir, Emin Toprak, Zuhal Gencer Erkaya, Nazan Kirilmis.

DOGVILLE; Danska, 2003; r. i sc.: Lars Von Trier, df.: Anthony Dod Mantle, ul.: Nicole Kidman, Harriet Anderson, Lauren Bacall, Jean-Marc Barr, James Caan, Ben Gazzara, Phillip Baker Hall, John Hurt, Željko Ivanjek, Udo Kier.

HUKKLE; Mađarska, 2002; r. i sc.: György Pálfi, df.: Gergely Pohárnok, glazba: Balázs Barna, Samu Gryllus, ul.: Ferenc Bandi, gđa Rácz, Ferenc Nagy.

JULIE IDE KUĆI (*Julie's rueckkehr*); Njemačka, SAD, Poljska, Kanada, 2002; r: Agnieszka Holland, sc.: Roman Green, Agnieszka Holland, Ariene Sarner, df.: Jacek Petrycki, glazba: Anton Gross.

JUNAK (*Ying Xiong*); Hong Kong, Kina, 2002; r.: Zhang Yimou, sc.: Li Feng, Zhang Yimou, Wang Bin, df.: Christopher Doyle, glazba: Tan Dun, ul.: Jet Li, Tony Leung Chiu Wai, Maggie Cheung, Man Yuk, Zhang Ziyi, Chen Dao Ming.

KUKAVICA (*Kukuška*); Rusija 2002; r. i sc.: Alexander Rogožkin, df.: Andrej Žegalov, glazba: Dmitrij Pavlov, ul.: Anni-Kristina Juuso, Vile Haapasalo, Viktor Bičkov.

KUGLANJE ZA COLUMBINE (*Bowling for Columbine*); Kanada, SAD, Njemačka, 2002; r. i sc.: Michael Moore, df.: Brian Danitz, Michael McDonough, glazba: Jeff Gibbs.

LILJA 4-EVER; Danska, Švedska, 2002; r. i sc.: Lukas Moodysson, df.: Ulf Brantås, glazba: Nathan Larson, ul.: Okasana Akinšina, Artjom Bogučarskij, Ljubov Agapova, Ljilja Šinkarova.

MARGARETINO SLAVLJE (*A festa de Margarete*); Brazil, SAD, 2002; r., sc. i df.: Renato Falcão, glazba: Hique Gomez, ul.: Hique Gomez, Hana Kaplan, Carmen Silva, Jefferson Silveira.

MORVERN CALLAR Velika Britanija, 2002; r.: Lynne Ramsay, sc.: Lynne Ramsay, Lianna Dognini, df.: Alwin Kuchler, glazba: Andrew Cannon, ul.: Samantha Morton, Kathleen McDermott, Raife Patrick Burchell, Dan Cadan.

MRTVA STRAŽA (*Deathwatch*); Velika Britanija, Njemačka, Francuska, Italija, r. i sc.: Michael Basset, df.: Hubert Taczynovsky, Curt Cress, Chris Weller, ul.: Jamie Bell, Hugo Speer, Matthew Rhys, Andy Serkis.

NA OVOME SVIJETU (*In this World*); Velika Britanija, 2002; r.: Michael Winterbottom, sc.: Toni Grisoni, df.: Marcel Zyskind, glazba: Dario Marianelli, ul.: Jamal Udin Torabi, Enayatullah, Imran Paracha.

NOI ALBINOI; Island, Njemačka, Velika Britanija, Danska, 2003; r. i sc.: Dagur Kári, df.: Rasmus Videbaek, glazba: slowblow, ul.: Tómas Lemarquis, Þröstur Leó Gunnarson, Elin Hansdóttir, Hjalti Rögnvaldsson.

PIJANI OD LJUBAVI (*Punch-Drunk Love*); SAD, 2002. r. i sc.: Paul Thomas Anderson, df.: Robert Elswitt, glazba: Jon Brion, ul.: Adam Sandler, Emily Watson, Philip Seymour Hoffman, Luis Guzman, Mary Lynn Rajskub, David Stevens.

PONEDJELJICI NA SUNCU (*Los lunes al sol*); Španjolska, 2003; r. i sc.: Fernando Léon de Aranoa, df.: Alfredo Mayo, glazba: Lucio Godoy, ul.: Javier Bardem, Luis Tosar.

REZERVNI DIJELOVI (*Rezervni deli*); Slovenija, 2003; r. i sc.: Damjan Kozole, df.: Radislav Jovanov — Gonzo, glazba: Igor Leonardi, ul.: Peter Musevski, Aljoša Kovačič, Primož Petkovsek, Valter Dragan, Aleksandra Balzamovič, Vladimir Vlaškalič.

SATI (*The Hours*); SAD, 2002; r.: Stephen Daldry, sc.: David Hare, df.: Seamus McGarvey, glazba: Philip Glass, ul.: Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep, Stephen Dillane, Miranda Richardson, George Loftus, Linda Bassett, John C. Reilly.

SKORO SASVIM OBICA PRIČA; Srbija i Crna Gora, 2003; r.: Miloš Petričić, sc.: Dušan Ristić, df.: Vladan Pavić, ul.: Milica Zarić, Vuk Tosković, Hristina Popović, Stefan Kapičić, Dara Džokić, Boba Latinović, Miloš Pavlović, Dobrila Stojnić.

STRUGGLE; Austrija, 2003; r.: Ruth Mader, sc.: Ruth Mader, Martin Leidenfrost, Barbara Albert, df.: Bernhard Keller, ul.: Alexandra Justa, Gottfried Breitfuss, Margit Wrobel.

SVJEDOCI; Hrvatska 2003; r.: Vinko Brešan, sc.: Vinko Brešan, Živko Zalar, Jurica Pavičić, df.: Živko Zalar, glazba: Mate Matišić, ul.: Leon Lučev, Alma Prica, Mirjana Karanović, Dražen Kuhn, Krešimir Mikić, Predrag Vušović, Marinko Prga.

SVJETSKO ČUDOVİŞTE; Hrvatska, 2003; r.: Goran Rušinović, sc.: Aris Movsesijan, Goran Rušinović, Tena Štivičić, df.: Tomislav Pinter, glazba: Hrvoje Štefotić, ul.: Goran Šušljik, Mirta Haramina, Slobodan Milovanović, Ivica Vidović, Gorica Popović, Frane Rušinović, Nino Bantić.

ZAPAD (*Occident*); Rumunjska, 2002; r. i sc.: Cristian Mungiu, df.: Vivi Dragan Vasile, glazba: Petru Mrgineanu, Ioan Gyuri Pascu, ul.: Alexandru Papadopol, Dorel Vian, Tania Popa, Coca Bloos, Tora Vasilescu, Ioan Gyuri Pascu.

Maja Flego

Kino u gombaonici

**41. revija filmskog i videostvaralaštva djece i mlađeži u Sesvetama,
5-8. lipnja 2003.**

Broj filmskih družina u hrvatskim osnovnim i srednjim školama i njihova produkcija naprsto bujaju. Za 41. reviju filmskog i videostvaralaštva djece i mlađeži, održanu od 5. do 8. lipnja 2003. u Sesvetama, čak 85 školskih filmskih družina prijavilo je 189 filmova u ukupnom trajanju od gotovo sedamnaest sati. Među njima barem je četrdesetak dovoljno kvalitetnih da mogu konkurrirati programu koji snimaju profesionalci na državnoj televiziji. A kad se uzme u obzir da su polovicu od toga snimila djeca u dobi od osam do petnaest godina, uz pomoć voditelja amatera, to je doista uspjeh koji zadivljuje. Impresivne su brojke koje svjedoče o razvoju učeničkoga filmskog stvaralaštva. Na reviji učeničkih filmova održanoj prije dvije godine u Čakovcu natjecalo se 56 družina sa 101 filmom, zatim se na Reviju u Pagu 2002. prijavilo 75 družina sa 142 filma, da bi u Sesvetama u konkurenciji bilo spomenutih 85 družina sa 189 filmova.

Gotovo je nevjerojatno koliko su filmova uspjele snimiti pojedine škole, uz svoj redoviti nastavni i izvannastavni program te poprilične učeničke i nastavnicike obveze. Videodružina Gimnazije Karlovac na reviju je poslala čak sedamnaest filmova, Prva gimnazija u Osijeku šesnaest, Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile u Pazinu snimila je sedam filmova, a pojedine osnovne škole natjecale su se sa po pet rada. Sve to govori o erupciji energije i stvaralaštva, o silnoj volji i odlučnosti da se filmovi rade unatoč teškim uvjetima.

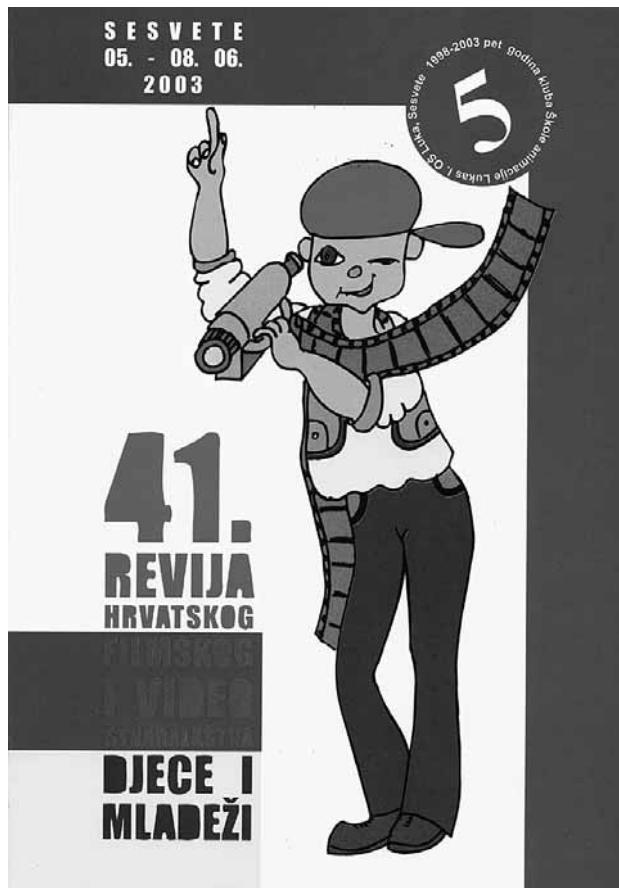
Mnogi nastavnici, voditelji videodružina, rade taj posao u slobodno vrijeme kao pravi amateri, što ponajprije znači da rade iz ljubavi, jer novca za izvannastavne aktivnosti u školi ionako nema. Mjerodavni budno paze da učiteljski entuzijazam ne naruše plaćanjem dodatnih sati rada, budući da je poznato kako novac kvari ljude. Potpuno oslobođeni te opasnosti, naši nastavnici hrvatskoga, poneki *likovnjak*, *povjesničar* ili *tehničar* okupljaju učenike, tragaju s njima za atraktivnim idejama, zajedno svladavaju filmski jezik, uče na pogreškama i uspjesima, posuđuju kamere i ostalu potrebnu opremu, *žicaju* novac za kasete i — uporno snimaju filmove.

Sve više filmova i nagrada

Srećom i nagrade za učeničko filmsko stvaralaštvo iz godine u godinu dobivaju na ugledu, sve više privlače medijsku pozornost pa je možda i to pridonijelo množenju filmskih družina. Za to je ponajviše zaslужan Hrvatski filmski savez, koji potiče i pomaže družine i voditelje, a osobito je dragocjena stručna pomoć koju im pruža putem ljetne Škole medijske

kulture za nastavnike, koju redovito organizira potkraj kolovoza u Trakošćanu. Proteklih su godina mladi filmski stvaratelji bitno podigli razinu kvalitete i standarde učeničkoga filmskog stvaralaštva. Stoga je ocjenjivački sud 41. revije, čija je predsjednica bila Snježana Tribuson, imao težak zadatak načiniti selekciju filmova za prikazivanje u Sesvetama. U službeni je program uvršteno 90 filmova, što je polovica ukupno prijavljenih, a od toga 51 dječji rad i 39 radova mlađeži, u trajanju od gotovo osam sati.

Novost je ovogodišnje revije uvodenje TV-reportaže kao nove natjecateljske kategorije, uzigrani, dokumentarni i animirani film te otvorenu kategoriju. Tako iz godine u godinu na Reviji raste i broj mogućih nagrada. U svakoj kategoriji dodjeljuju se po tri nagrade, posebno u konkurenciji djece te





In memoriam



Pupine vrše

u konkurenciji srednjoškolaca. Nagrade daju stručni ocjenjivački sud te ocjenjivački sudovi djece i mladeži pa bi njihov ukupni zbroj bio 60. Unatoč nedvojbenoj kvaliteti filmova, u pojedinim kategorijama izbor je bio slabiji pa je stručni ocjenjivački sud odlučio da ne dodijeli sve predviđene nagrade — podijelio je 23 umjesto 30 — što je, čini se, iznenadilo pa i ogorčilo neke natjecatelje.

Domaćini 41. revije bili su Prva osnovna škola Luka u Sesvetama i njezina Škola animacije Lukas, koju su prije pet godina osnovali učitelji Dora i Dragomir Dančević. Hrvatski filmski savez bio je glavni organizator, kao i svake godine, a pokrovitelji Ministarstvo prosvjete i športa i Poglavarstvo Grada Zagreba. Šteta što na Reviji nije bilo njihovih službenih predstavnika pa je izostao i službeni pozdrav grada domaćina sudionicima važne državne manifestacije učeničkog stvaralaštva. U ime organizatora pozdravio ih je doprdsjednik Hrvatskoga filmskog saveza Željko Balog (pokretač čuvene požeške Revije jednominutnih filmova), a u skladu s dugogodišnjom tradicijom Reviju je službeno otvorila učenica. Dječja folklorna grupa izvela je šarmantan program i помогла da Revija započne razdragano i s osmijehom.

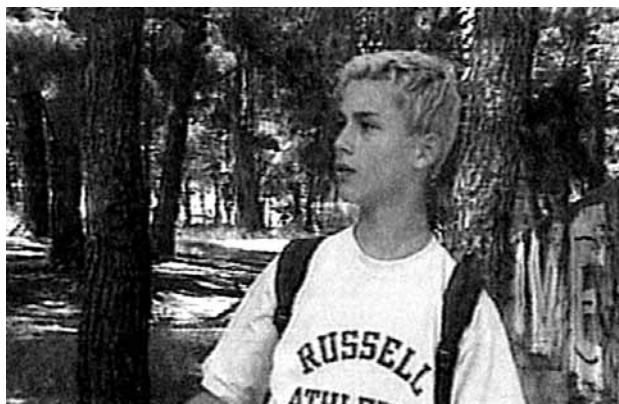
Dobrodošli u metropolu

Više od tri stotine djece i nastavnika iz cijele Hrvatske okupilo se tom prigodom u Sesvetama. Domaćini, nastavnici Prve osnovne škole Luka, dali su sve od sebe da, unatoč teš-

koćama, sve protekne u najboljem redu. A teškoća je bilo poprilično. Prvo je iznenađenje bilo održavanje projekcija u gimnastičkoj dvorani Srednje škole Sesvete, jer taj gradić više nema kino-dvorane. Nekadašnje kino u derutnom je stanju pa trenutno služi kao skladište. Iako je sjedenje na tvrdim klupama bez naslona u pregrijanoj i zagušljivoj zamraćenoj gombaonici ovoj filmskoj reviji dalo stanoviti spartanski ugodač, osim bolnih leđa, ostavilo nam je u sjećanju i mnoge izvrsne filmove. Ove su godine osobito dobri biliigrani filmovi, a srednjoškolci su pokazali iznenadujuću kreativnost i u filmovima otvorene kategorije.

Još veće ovogodišnje iznenađenje za učenike i nastavnike, sudiovine Revije, bio je smještaj u Gradu mladih, u paviljoniima i adaptiranim učionicama sa po deset do dvanaest ležajeva. Takve izvidačke uvjete malo je koji učenik dosad iskusio, a kad se tomu doda i venecijanski stil potopljene zajedničke kupaonice, gosti iz Šibenika, Osijeka, Pazina, Poreča, Križevaca, Požege i Rijeke zacijelo će dugo pamtitи boravak u metropoli. Vječni optimist Tomislav Crnogaća, voditelj Kinokluba Faust iz šibenske Osnovne škole Fausta Vrančića, svojim učenicima to predočio kao pustolovinu.

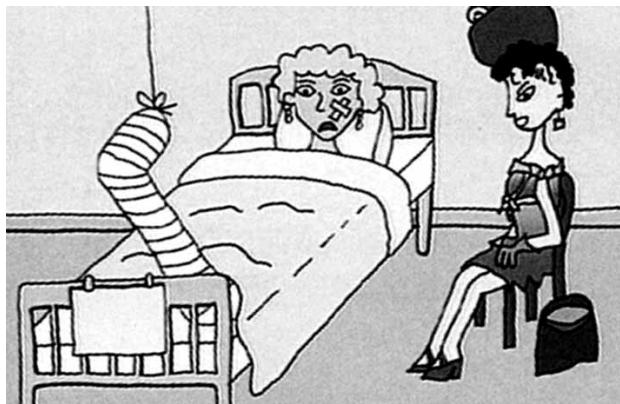
»Ajde recite jeste li ikad spavali u sobi s dvanaest kreveta? Niste, nikad! E, sad ćete moći svima pričat kako je to«, pričao im je priče za malu djecu, kako bi sprječio one nježnije da izvuku mobitele i plačući zatraže od roditelja da smjesta



Ulovljeni lovac



Petica iz poštenja



Tres muheres



Ritam

dođu po njih. Ipak, mnogim se klincima i onim malo starijima svidio šumski život i blagotvorna hladovina u Gradu mladih. Uzbudjenja ondje nije nedostajalo pa čemo možda nešto od toga vidjeti u novim dječjim filmovima na sljedećoj filmskoj reviji. Pod neuobičajeno žestokim lipanjskim suncem djeca su se strpljivo ukrcavala u autobuse koji su ih vozili na osam revijskih projekcija u Sesvete te ih vraćali u Grad mladih na objed i noćenje. Po njihovim reakcijama reklo bi se da im to nije bilo preteško, no na iscrpljenim licima voditelja vidjelo se komu je bilo najteže.

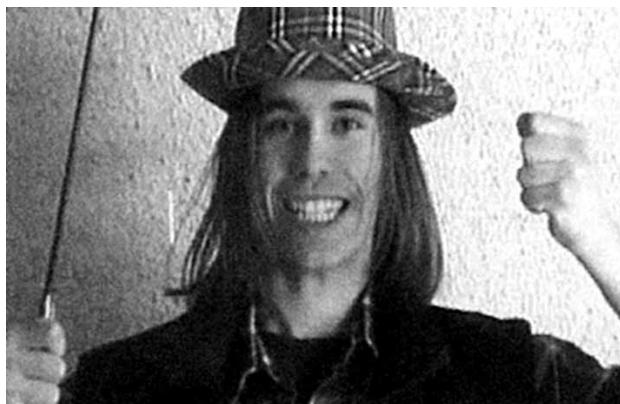
Najveće razočaranje za mlade filmaše i njihove voditelje neuvrštavanje je njihova filma u službenu projekciju. Kako su djeca neposredna i otvorena, uopće se ne ustručavaju pristupiti članovima ocjenjivačkog suda i pitati: »*Zašto niste pustili naš film, a pustili ste neke mnogo lošije*«... Djeci se gotovo uvijek čini da je selekcija bila prestroga, ali nažalost često nemaju strpljenja odgledati ni odabrani program. Svi žele gledati svoj film, a ponekad se na projekcijama suparničkih klubova ponašaju kao nogometni navijači, na što ih je možda potaknula ovogodišnja *sportska kinodvorana*. A na sportskim tribinama neki se, po navici, počinju ponašati *nesportski*. Čim nastavnik nije s njima, žamor postaje dvostruko jači, pozornost popušta i počinje nered. To je svakako još jedan izazov za voditelje. Od njih se očekuje da svoje mlade autore odgajaju kao kritičnu, ali pristojnu filmsku publiku, koja će barem odgledati film do kraja prije nego što počne

pljeskati ili fučkati. Vjerljivo će takvih problema biti manje kad se, kako je najavljen već za sljedeću reviju, filmovi djece i mladeži odvoje u dva zasebna programa. A u skoroj budućnosti mogli bismo imati dvije revije — dječju i omladinsku, što u školama smatraju boljim rješenjem.

Ribica iz zahodske školjke

Za razliku od prijašnjih, ove je godine najkvalitetnija bila produkcija igranoga filma. Djeca su bila uspješnija od mladeži u dokumentarnim filmovima, a srednjoškolci su hrabrije eksperimentirali u filmovima otvorene kategorije. Animiranih filmova bilo je manje nego proteklih godina, ali među njima je nekoliko vrhunskih. Novost je u filmovima izražena socijalna osjetljivost, prepoznavanje emocionalno snažnih osobnih priča te produbljeniji i osmišljeniji filmski pristup problemima ovisnosti. Podjednako je dobra vijest to što su te vrijednosti prepoznali i nagradili i ocjenjivački sudovi djece i mladeži. Osim uobičajenih tema iz školskog života, đačkih nevolja s ocjenama i burnim mladenačkim ljubavima, mlađi autori često se poigravaju *hororom*, koji, uglavnom namjerno, pretvaraju u komediju. No i oni se sve više bave temama kao što su opijanje ili eksperimentiranje s drogama pa i delinkvencija, podcrtavajući tako osjećaj izgubljenosti i beznađa koji sve više zahvaća i mlađe naraštaje.

Te su teme još češće kod srednjoškolaca, čiji su filmovi često mračni i deprimirajući, čak i kad su smiješni. Cinizam i pe-



Zlatna ribica



Prošlost, sadašnjost, budućnost



Divlji zahod

simizam provlače se čak i kroz urnebesno smiješne, ali morbidne filmove. Upravo su takvi ove godine nagrađeni igrani filmovi *Zlatna ribica* i *Tko rano rani dvije sreće grabi*. Ocenjivački sud (*odraslih*) prvu je nagradu za igrani film dodijelio *Zlatnoj ribici*, koju je snimila video grupa Gimnazije i strukovne škole Jurja Dobrile iz Pazina. Komedija načinjena u maniri nijemoga filma vrii *pomaknutim* morbidnim dosjekama, a odlikuje se i uspjelom glumom. Plastična *zlatna ribica*, ulovljena u zahodskoj školjki, sretnom, ali priglupo me ribiču ispunjava tri želje. Poželio je letjeti pa ga u sljedećem kadru vidimo kao *letećeg čovjeka* — ribica mu je osigurala grupu nespretnjakovića koji ga nose na leđima. Druga mu je želja da ima prijatelja u školi, a šlampava ribica uspijeva mu pribaviti tek velikog krpenog lutka koji će s njim sjediti u klupi. Napokon, u trećoj je želji naručio *nešto korisno za učenike* i tad slijedi šok. Na opće oduševljenje daka škola nestaje u eksploziji, iluzornoj kao i sve ostale 'ostvarene' želje. Film uz ostalo uspješno ismijava i mit o idiličnome đačkom životu.

Drugu je nagradu osvojio film neobično tjeskobna ugodaja *Izgubljen*, Filmskog kino i videokluba Križevci. To je dojmljiv primjer kako se ponekad i tehnička nesavršenost filma može prometnuti u njegovu prednost. U filmu dječak izlazi iz stana, predugo silazi niza stube i čini mu se da je stalno na istom mjestu. Napokon ugleda izlaz iz zgrade i na vratima vlastitu osmrtnicu. Prestrašen trči natrag u stan, ali zahvaćen

zonom sumraka gubi orientaciju u prostoru i vremenu, predugo se uspinjući stubištem. Ne uspijeva otključati vrata stana, bjesomučno lupa po njima. Otuda izlazi nepoznati čovjek, koji ga gleda iznenadeno, kao da vidi duha. *Duh* potom bježi, istrčava iz zgrade i — nestaje.

Trećenagrađeni kratki igrani film *Noir*, rad Prve gimnazije Osijek i osječkoga Videokluba Murza, počiva na neočekivanoj dosjetki. U zamračenoj sobi svjetlost lampe nakratko prikazuje prestrašene oči, iskežena usta, zube, vrat... Čuje se čas glasna, pa zatim utišana pjesma *Lipe cvatu*, davni hit *Bijelog dugmeta*, što nikako ne sluti na dobro. Hoće li uslijediti nar-komanska agonija ili još jedan grozni prizor iz balkanske klonice? Nenadano pali se svjetlo, u sobu upada mladić i više: »*Prestani se zajebavati s tom kamerom i primi se knjige!*«

Kinoklub kao link

Ocenjivački sud mladeži *Zlatnoj* je *ribici* dao drugu nagradu, a prvu je dodijelio ozbiljnemu filmu *Izbor*, Kinokluba Astra iz Šibenika. Riječ je o otvoreno didaktičnom, ali efektivnom filmu koji se priključuje kampanji protiv droge. Njegova je poruka da se mladi svakodnevno suočavaju s izborom: krenuti putem ovisnosti i kriminala, koji se isprva čini vrlo primamljivim, ili se okrenuti zdravijim oblicima zabave, unatoč oskudnoj ponudi. Glavni junak zamišlja tragične posljedice prvog izbora i odlučuje se okrenuti pravim prijateljima. Autor Augustin-Tino Derado film je snimio sam sa svojim prijateljima, uglavnom petnaestogodišnjacima. Zajedno su osnovali klub koji je, kako kaže, samo *link* koji ih povezuje. Tino je glavni pokretač i organizator, a filmom se bavi od desete godine. Dok su još išli u Osnovnu školu Jurja Šišgorića u Šibeniku, osvajali su nagrade na revijama izvanredno duhovitim parodijama. Zaokret prema ozbilnijoj temi također im je donio uspjeh, pa valja očekivati da će se o njima još čuti i sljedećih godina.

Treću nagradu mladeži dobio je *Tko rano rani dvije sreće grabi*, crnouhumorna dosjetka koja pokazuje da je ponekad bolje ne ustajati iz kreveta. I uz taj film pojavljuje se ime Vedrana Maslovare, mladoga autora *Noira*, od kojeg se vjerojatno i ubuduće mogu očekivati zanimljivi radovi. Na ovoj je reviji, naime, kupio nagrade i za dokumentarni i za film otvorene kategorije. Zajedno s kolegicom Sandrom Šarčević snimio je izvrstan, vrlo uznenimirujući film *Ja to ne smijem*, kojem je stručni ocjenjivački sud dodijelio treću, a žiri srednjoškolaca drugu nagradu u kategoriji dokumentarnog filma. Film izaziva ambivalentne reakcije, jer bez ikakvih objašnjenja i komentara prikazuje zbivanja na tulumu *friških* srednjoškolaca, vjerojatno ne starijih od petnaest ili šesnaest godina. Alkohol se toči nemilice, polugoli pijani dječaci urlaju i skaču, djevojka s licem lutke iz dječje sobe odvratno se krevelji pred kamerom, druga stručno poteže konjak iz boce u dugim gutljajima, naizmjence treštje narodnjaci i *techno*. Oznojeni i ispovraćani grle se i smiju, potom ih vidimo kako grle zahodsku školjku i pijani spavaju na podu. Iritantno prenemaganje pretvara se u potresnu sliku koja uključuje u gledatelju sve alarne. Što tu djecu tjera da se potpuno predaju pijanstvu, poput odraslih očajnika? Zašto im je alkohol toliko privlačan? Autori ne daju odgovor i ne moraliziraju, ali film djeluje kao snažno upozorenje.



Bariša

Još jedan film koji izmiče stručnoj definiciji i pravilima jest dokumentarac *Prošlost, sadašnjost, budućnost*, Videodružine Centra Dubrava u Zagrebu. Snimila su ga tri Marka i jedan Jožek, kako bi ispričali životnu priču devetnaestogodišnjeg Marka Juga. Polovicu filma čine fotografije, mnoštvo slika prikazuje prošlost: Markovo rođenje, prve korake i sretno djetinjstvo kakvo imaju gotovo sva djeca. Još u osnovnoj školi otkriveno je da boluje od distrofije mišića, uslijedile su operacije, neuspješno liječenje i nove dijagnoze. Marko je rastao okružen ljubavlju te je uz pomoć obitelji i prijatelja iz škole živio *normalnim* životom. Bolest se pogoršava i optimizam postupno splašnjava kad iz rodne Pregrade dolazi u srednju školu u Zagreb, u Centar Dubrava, koji skribi o mladeži s težim tjelesnim oštećenjima. Sve češće na štakama i u kolicima, unatoč pomoći odgojitelja, on tone u očaj, od kojega pokušava pobjeći na pogrešne načine. Sam Marko Jug iskreno pripovijeda o sebi, o vlastitim krizama i traženju izlaza. *Pravi filmski dio* filma pokazuje njegovu sadašnjost, život u stambenoj zajednici gdje se s prijateljima priprema za samostalan život. Markovi su planovi za budućnost upisati se na fakultet, zaposliti se i zasnovati obitelj. Njegova iskrena priča filmu daje snažan emotivni naboј.

Ocjjenjivački sud mladeži još je jače doživio autorovu poruku te je ovome ostvarenju dodijelio prvu nagradu. Stručni mu je žiri dao drugu nagradu, ali kako prvu u toj kategoriji nije dodijelio, s pravom se može reći da je to najbolji dokumentarac na 41. reviji.

Obračun kod divljeg zahoda

Srednjoškolci su ugodno iznenadili i kvalitetom filmova u otvorenoj kategoriji. Prvu nagradu dobio je *Bariša* Filmskog kino i videokluba Zaprešić. U neobičnom eksperimentu autor snima maloljetnu prijateljicu, dok razgovara s njom. Film se zbiva u realnom vremenu u kojem pratimo jedanaest minuta tipičnoga muškog izazivanja ženske samilosti. On želi produbiti njihovu prijateljsku vezu pa je nagovara na nešto što ona ne prihvata. *Bariša*, kojega ne vidimo, ali sve vrijeme slušamo njegov glas, pritom pada sve niže, muči je ispraznim intelektualiziranjem kako bi je naveo da odustane od svojih principa. U filmu nema glume, sve je stvarno, a autor nas na kraju obavještava da cura nije *poklekla*. Nadam se da ga je barem *nogirala*, jer sa sadistima valja postupati oštro, makar bili i daroviti. Takav film još nije viđen na reviji omladinskih filmova, pa iako izaziva dvojbene reakcije, ne može mu se osporiti kreativnost i hrabrost.

Drugonagrađeni film *Bad Coffee*, Elektrotehničke i prometne škole i VK Mursa iz Osijeka, ponudio je zanimljive vizualne doživljaje. Mlada publika prihvatile ga je još bolje i dodijelila mu prvu nagradu. Stručni ocjenjivački sud treću je nagradu dao filmu *Putovanje*, FKVK Križevci, koji prikazuje drogom potaknuto putovanje u mračna stanja svijesti, rasap ličnosti i tragični kraj. Ocjenjivački sud mladeži odlučio se za vedrije, *pomaknute* filmove, pa je drugu nagradu dao filmu P.O.J.M.O.V.N.I.K., I. gimnazije Osijek i VK Mursa, a treću je dobio *Idiot film*, III. gimnazije Osijek i VK Mursa. Oba su žirija prvu nagradu za animirani film dodijelila izvrsnom *Divljem zahodu*, Videodružine Gimnazije Karlovac i KK Karlovac. Majstorska animacija likova od plastelina,



D

koje je oblikovao daroviti Bojan Petković, te duhovita priča izvedena kao parodija špageti-vesterna, izazvala je oduševljenje u Sesvetama. Uz legendarnu glazbu Ennija Morricone-a, otkrivamo kako neustrašive junake Divljeg zapada ponekad muče nezgodne probavne smetnje, ali ništa ne može omesti pravoga revolveraša.

Žiri odraslih drugu nagradu nije dodijelio, a treću je dobio poetični *Autumnalis*, iz iste karlovačke škole. Žiri mladeži njemu je dao drugu nagradu, a treća je pripala još jednom uratku istoga kluba — kratkom reklamnome filmu *Kim*. U kategoriji TV-reportaže stručni ocjenjivački sud dodijelio je samo prvu nagradu, i to filmu *Pauza*. To je još jedno kvalitetno ostvarenje iznimno produktivne družine karlovačke gimnazije, koje govori o prošlogodišnjem štrajku srednjoškolskih profesora. Ocjenjivački sud mladeži tom je filmu dao treću nagradu, prvu je dodijelio reportaži *Ništa ne znam* I. gimnazije Osijek i VK Mursa, a drugu filmu *Iz prve ruke* II. osječke gimnazije.

Poučno za odrasle

U kategoriji djece, odnosno osnovnoškolaca, konkuriralo je čak osamnaest vrlo dobrih igralnih, zatim jedanaest animiranih filmova, deset zanimljivih dokumentaraca, sedam TV-reportaža i pet filmova u otvorenoj kategoriji. Nerijetko se upuštaju u vrlo ozbiljne i teške teme, a čak i kad opisuju uobičajene đačke doživljaje, nastoje ponuditi neuobičajeni rasplet.



Bad Coffee



Autumnalis

Posebno je zanimljivo kako prikazuju odrasle u svojim igranim filmovima. Školska ravnateljica s izgriženim noktima, otpuhujući dimove pred pepeljaram punom čikova, učeniku drži lekciju o pristojnom, ekološki ispravnom, ponašanju; profesori su živčani, drže nerazumljiva predavanja, stalno prozivaju učenike ili ih pozivaju na red i strijeljavu pogledom; roditelji su smušeni, nezainteresirani i uglavnom *nekuže* što se događa s djecom; kad se dogodi neki incident, odrasli obično optužuju pogrešnoga... Sve je to vrlo poučno za nas *fosile*, kako ne bismo zaboravili što smo zamjerali *starcima* dok smo bili djeca. Iako se neki motivi ponavljaju, u njima često nalazimo originalna rješenja.

Odluka stručnog i dječjeg žirija poklopile su se donekle za četiri filma. Odrasli su prvu nagradu dali Filmu *In memoriam*, OŠ A. Augustinčića u Zaprešiću. Priča je to o jednom od onih teških dana kad nam ništa ne polazi za rukom, ali glavna junakinja na rubu živčanog sloma pokazuje da postoji izlaz. Mala je glumica sjajna i toliko simpatična da je lako zanemariti detalj da djevojčica glumi odraslu osobu koja vozi auto i juri na posao. U tome je možda skrivena poruka da današnja djeca žive u neprekidnoj žurbi baš kao i njihovi roditelji.

Drugu nagradu dobio je film *Petica iz poštenja* OŠ Medvedgrad iz Zagreba, o dječaku koji krišom ispravlja lošu ocjenu u razrednom imeniku, a potom, mučen savješću, na isti način ponovno sebi upisuje jedinicu. Tako je zasluzio peticu iz poštenja, a mladi je glumac za uspjelu ulogu zašlužio i desetku. Trećenagrađeni je film *Ulovjeni lovac* OŠ Šijana iz Pule, ljubavna priča s neobičnim zapletom. Zbog tajanstvenoga grafita *Petar voli Enu* Petar ima problema s ravnateljicom škole, pa odlučuje s prijateljem istražiti taj slučaj. U uzbudljivoj noćnoj akciji otkriva da je autor grafita — Ena. Djeca su prvu nagradu dodijelila filmu *Tamo gdje ja pripadam*, Doma mlađih Rijeka, u kojem djevojčica svome dnevniku povjerava priču o prijateljici ovisnici. Priča je to o prijateljstvu, o potrazi za vlastitim identitetom, eksperimentiranju s drogom koje odvodi u ovisnost. Čvršća polovica toga dvojca pomaže prijateljici da se vrati normalnome životu, ali obje se suočavaju s nerazumijevanjem okoline.

Drugu nagradu dječjega žirija dobio je šarmantni film *Moja Franka*, Kinokluba Faust OŠ F. Vrančića u Šibeniku. Simpa-

tični mladi glumci opušteno su izveli priču o dječaku zaljubljenu u djevojčicu Franku, kojem ljubav daje hrabrost i snagu da se obračuna s bezobzirnim kradljivcem. *Petici iz poštenja* djeca su dodijelila treću nagradu.

I među dokumentarnim filmovima bilo je teško ograničiti se samo na tri nagrade. Odrasli su prvu nagradu dali filmu *Pupine vrše*, Kinokluba Faust Šibenske OŠ F. Vrančića, napravljene u prepoznatljivoj maniri, koju sa svojim učenicima već dugo razvija učitelj Tomislav Crnogaća. Čovjek i more njezin su stalni okvir. Prikazujući šutljiva otočkog majstora Pupu na djelu, film otkriva kako se izrađuju i kako se rabe vrše. Drugu nagradu dobio je film GUK, OŠ Rudeš iz Zagreba. To je dirljiva priča o dva brata koji od ranog djetinjstva boljuju od dijabetesa. Majka i dječaci te njihovi prijatelji iznose činjenice o toj teškoj bolesti, bez patetike i sentimentalnosti, i upravo zbog toga film djeluje vrlo potresno, a autori nas nenametljivo poučavaju o važnosti potpore obitelji i prijatelja koji ih okružuju.

Trećenagrađeni je film *D*, Filmske družine ZAG pri OŠ M. Jurić Zagorke i NS Dubrava iz Zagreba. Film predstavlja mladoga plivača koji govori o sebi, svome odnosu prema sportu, natjecanjima, medaljama, otkriva da mladić ima vlastitu filozofiju uspjeha. Kamera prati njegove treninge i nastupe, druženje s prijateljima te se slika i tekst skladno dopunjaju. Djeca su odlučila da je najbolji dječji dokumentarac *Šešir glavu čuva*, OŠ Mladost iz Osijeka, koji predstavlja majstora klobučara i njegov zanat. Drugu su nagradu dodijelila filmu *Benita*, OŠ J. Šižgorića iz Šibenika, o samoukoj pjevajući crkvenih pjesama koja djetinje iskreno uživa u glazbi, a *Pupinim vršama* dala su treću nagradu.

Život je — sapunica

Animirani film *Tres muheres*, Škole animiranog filma Čakovec, osvojio je dvije prve nagrade, i stručnog i dječjeg žirija, što je još jedna potvrda njegove kvalitete. To je uspjela parodija popularnih meksičkih sapunica, u kojoj djeca pokazuju iznimnu duhovitost i kreativnost u razvoju radnje i animaciji. Kao u svakoj pravoj *sapunici*, tu ima i ljubavi, i prijevare, i pohlepe, i neočekivanih nesreća zbog kojih svaki čas netko završi u bolnici. I druga nagrada pripala je čakovečkom ŠAF-u za film *Noćni fantom*, o psiću koji nehotice noću straši svoje gospodare. Kao i mnogi drugi filmovi malih nadarenih Šafovaca, i ovi zasljužuju da budu prikazani na nacionalnoj televiziji, gdje bi bili zapaženi kao dobrodošlo osvježenje.

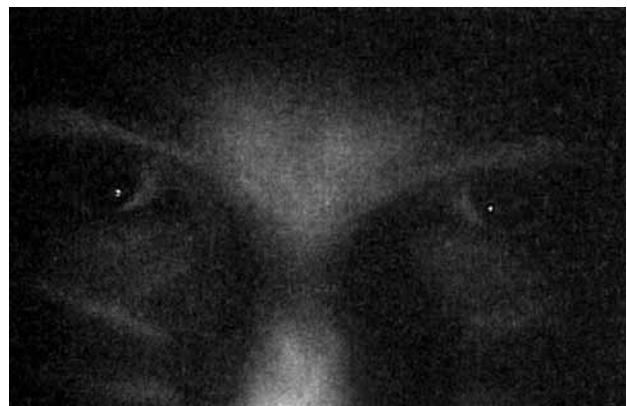
Djeca su drugu nagradu dodijelila animiranom filmu *Evolucija*, FKVK Zaprešić, rađenu u 3D-animaciji, a treću neobičnom filmu *Vrisak*, OŠ F. Galovića i OŠ Otok iz Zagreba, u kojem djeca upozoravaju na realnu prijetnju ekološke kataklizme. U otvorenoj kategoriji stručni je žiri dodijelio samo drugu i treću nagradu, filmovima *Ritam*, FKVK Zaprešić, u kojem kuhički elementi i posude ostvaruju efektan *ples* i svirku te filmu *Pokret opstaje*, Doma mlađih Rijeka, s dojmljivom igrom prigušene svjetlosti i sjena. Dječji je žiri prvu nagradu dodijelio filmu *Sound*, OŠ V. Nazora u Križevcima, koji se poigrava raznovrsnim zvukovima u prirodi i gradu, druga je nagrada pripala filmu *Pokret opstaje*, a treća filmu *Može li škola (ponekad) biti cirkus*. Studija kreativnih ideja

Gunja pri OŠ Antuna i Stjepana Radića u Gunji i Gimnazije Županja.

Za TV-reportažu stručni je žiri dodijelio drugu i treću nagradu filmovima *Najvažniji su mi magarci*, OŠ Stanovi u Zadru i *Malin-paprica-muka*, Doma mladih Rijeka. Prvi nas upoznaje s farmerom koji uzgaja razne vrste domaćih životinja, među kojima su mu najvažniji, a i najisplativiji, *tovari*. Drugi predstavlja simpatična, blagoglagoljiva vodeničara, koji poput dobra učitelja objašnjava kako radi njegov mlin. I te bi reportaže mogle konkurirati onomu što nam HTV servira u svome dokumentarnom programu. Djecjem žiriju više su se svidjeli povjesna reportaža *Tvrda stina*, Kinokluba Faust, OŠ F. Vrančića iz Šibenika, zatim *Urbanii pokret*, OŠ Nikole Tesle iz Zagreba, o mladim *break-dancerima* te *Caritas*, Filmske skupine Gajevci, OŠ Lj. Gaja iz Zaprešića.

Kako biti kreativan

Svake godine na reviji učeničkih filmova organiziraju se razgovori članova ocjenjivačkog suda s djecom i s voditeljima družina. U *kinogombaonici* s teškim učeničkim pitanjima hrabro se *gombao* profesor Stjepko Težak, dugogodišnji podupiratelj revija i član ocjenjivačkoga suda. Učenici su recenzentima filmova predbacili da ih nisu dosljedno kritizirali, a profesoru su zasmetali engleski naslovi koji se pojavljuju u velikom broju filmova. Ove je godine za voditelje filmskih družina, umjesto *razgovora*, organiziran *okrugli stol*, na kojem su članovi ocjenjivačkog suda s aspekta svoje struke prokomentirali revijsku produkciju, ponudivši neke savjete i konkretne preporuke. Uz komplimente nastavnicima, koji uz sve obvezе ustraju na radu s djecom i izvan nastave, upozorili su ih i na neke pogreške. Zanimljivo je da su i nastavnici i djeca postavili isto pitanje: zašto se ne razdvoje filmovi iz škola od filmova nastalih u klubovima? Školski voditelji družina često su frustrirani time što pojedini klubovi, zahvaljujući kvalitetnoj, suvremenoj opremi koja je školama nedostizna i iskusnijim, katkad profesionalnim voditeljima, ostvaruju bolje uspjehe na revijama. Na to su reagirali neki voditelji klubova koji su također požrtvovni amateri, osuđeni na snalaženje od filma do filma. »Naš klub je samo žig i ništa više!« — rekao je jedan od njih. Na okruglom stolu pokazale su se i neke razlike u pogledima na učeničko filmsko stvaralaštvo. I među članovima ocjenjivačkog suda i među



Noir



Najvažniji su mi magarci

voditeljima razlikuju se oni koji smatraju da je svrha video-družina upoznavanje filmskoga jezika, to jest filmskih izražajnih sredstava, od onih koji glavni cilj vide u poticanju učeničke kreativnosti i razvoju ideja, kao važne odgojne zadace škole. Po tom drugom stajalištu originalnost vrijedi jednak ili čak malo više od tehničke uvježbanosti.

Iskusni voditelji odavno upozoravaju da je razvijanje ideja najteži dio posla u stvaranju filma. Valja se ponajprije oslobođiti zabluda o prirodnoj dječjoj kreativnosti. Bombardirana informacijama, inficirana klišejima, djeca se teško oslobođaju nametnutih šablona pa u tome trebaju nemetljivu pomoć odraslih. Pritom nastavnik mora vješto poticati i održavati dječju krhklu motivaciju za rad, jer mnoga odustanu čim nađu na prepreku.

To je osobito izraženo u školi, jer u klubove češće dolaze motiviranija djeca, koja se želete baviti upravo filmom. U školskoj filmskoj družini društvo je mnogo šarolikije. Tu će se naći djeca raznolikih motivacija. Netko ulazi u družinu zato što želi snimati filmove, netko zato što želi vidjeti sebe na ekrantu, a netko zato što je zaljubljen u buduću redateljicu ili glumca. Nekoga je razrednik ubacio u tu skupinu jednostavno zato da bi ga imao na oku i omogućio mu da višak energije utroši na pozitivan način.

I sve njih valja zadržati na okupu, uvažavajući njihove motive. Zato svi učitelji koji vode školske video-družine zaslužuju medalju. Oni ne odgajaju buduće *filmske radnike*, nego kvalitetne, kreativne i odgovorne osobe. Stoga je pedagoški vrednije održati kontinuitet rada nego osvajati nagrade. Dakako, nagrade su snažan poticaj i objektivna izvanska ocjena kvalitete rada družine. Ako one redovito izostaju, to je rječita poruka voditelju da se mora više potruditi. Osobita je vrijednost u tome što neki voditelji učenicima povjeravaju organizacijske i voditeljske poslove. Pothvat koji je izveo Damir Jelić, pokretač video-družine u Karlovačkoj gimnaziji, valjalo bi patentirati. Iz jedne družine razvio je nekoliko njih, koje vode sami gimnazijalci, otvarajući ogranke i po osnovnim školama.

Bez cenzure

Članu ocjenjivačkog suda koji u kratkom roku mora odgledati 17 sati, odnosno 189 učeničkih filmova, pa još i napisati recenzije, na trenutke neizbjješno pada mrak na oči. Tad

mu se čini da bi, poput lika iz filma, mogao upasti u neki klub i povikati: »*Prestanite se zezati s tom kamerom i primite se knjige!*« Dolazi u napast da napiše peticiju sa zahtjevom da se nekim voditeljima zabrani rad s djecom, da se pojedini smušenim klincima oduzme kamera, a da se samodopadne glumce prisilno uputi na gorovne vježbe.

Nameće mu se pitanje ne bi li škola ili klub trebali načiniti strožju selekciju radova koje šalju na reviju. Trenutak poslije, odbacit će tu čangrizavu misao i posramiti se što je tako netrpeljiv. Stroga bi *predselekcija*, naime, možda bila praktičnije rješenje, ali uvjek postoji opasnost da se na taj način iz konkurenциje eliminiraju neki, po mišljenju 'cenzora' odveć hrabri, odveć uvrnuti i izazovni radovi koji bi mogli uzdrmati pedagoški osjetljivu publiku. Pitanje je bi li kroz njihovo

sito prošli neki filmovi koji su osvajali nagrade na proteklim revijama.

Dakle, poruka videodružinama glasi: snimajte hrabro i dalje i šaljite sve što je dovršeno. (Ne shvaćam voditelje koji na reviju šalju nedovršen film. Vjerojatno na školska natjecanja ne bi poslali nedovršeni dječji sastavak, pola pjesmice ili prvih nekoliko stranica školskoga lista.)

Domaćin 42. revije hrvatskog filmskog i video stvaralaštva djece i mlađeži, Sesvete, 5-8. lipnja 2003.

Nagrđeni radovi

41. Revije hrvatskoga filmskog i video stvaralaštva djece i mlađeži, Sesvete, 5-8. lipnja 2003.

Ocenjivački sud u sastavu: Zlatna Belavić, Maja Flego, Stjepko Težak, Snježana Tribuson (predsjednica) i Slaven Zečević

Nagrade u kategoriji djece:

Igrani film

1. nagrada: IN MEMORIAM — OŠ Antuna Augustinčića, Zaprešić
2. nagrada: PETICA IZ POŠTENJA — OŠ Medvedgrad, Zagreb
3. nagrada: ULOVLJENI LOVAC — OŠ Šijana, Pula

Dokumentarni film

1. nagrada: PUPINE VRŠE — Kinoklub Faust OŠ Fausta Vrančića, Šibenik
2. nagrada: GUK — OŠ Rudeš, Zagreb
3. nagrada: D — Filmska družina ZAG OŠ Marije Jurić-Zagorke i NS Dubrava, Zagreb

Animirani film

1. nagrada: TRES MUHERES — Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec
2. nagrada: NOĆNI FANTOM — Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec
3. nagrada: nije dodijeljena

Otvorena kategorija

1. nagrada: nije dodijeljena
2. nagrada: RITAM — FKVK Zaprešić, Zaprešić
3. nagrada: POKRET OPSTAJE — Dom mladih Rijeka, Rijeka

TV-reportaža

1. nagrada: nije dodijeljena
2. nagrada: NAJAVAŽNIJI SU MI MAGARCI — OŠ Stanovi, Zadar
3. nagrada: MALIN-PAPRICA-MUKA — Dom mladih Rijeka, Rijeka

Nagrade u kategoriji mlađeži:

Igrani film

1. nagrada: ZLATNA RIBICA — Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin
2. nagrada: IZGUBLJEN — FKVK Križevci, Križevci
3. nagrada: NOIR — I. gimnazija Osijek i VK Mursa, Osijek

Dokumentarni film

1. nagrada: nije dodijeljena
2. nagrada: PROŠLOST, SADAŠNOST, BUDUĆNOST — Videodružina Centar Dubrava, Zagreb

3. nagrada: JA TO NE SMIJEM — I. gimnazija Osijek i VK Mursa, Osijek

Animirani film

1. nagrada: DIVLJI ZAHOD — Video družina Gimnazije Karlovac i KK Karlovac, Karlovac

2. nagrada: nije dodijeljena 3. nagrada: AUTUMNALIS — Video družina Gimnazije Karlovac i KK Karlovac, Karlovac

Otvorena kategorija

1. nagrada: BARIŠA — FKVK Zaprešić, Zaprešić

2. nagrada: BAD COFFEE — Elektrotehnička i prometna škola i VK Mursa, Osijek

3. nagrada: PUTOVANJE — FKVK Križevci, Križevci

TV-reportaža

1. nagrada: PAUZA — Video družina Gimnazije Karlovac i KK Karlovac, Karlovac

2. nagrada: nije dodijeljena

3. nagrada: nije dodijeljena

Ocenjivački sud djece — voditeljica Jasmina Murtezanović

Igrani film

1. nagrada: TAMO GDJE JA PRIPADAM — Dom mladih Rijeka, Rijeka

2. nagrada: MOJA FRANKA — Kinoklub Faust OŠ Fausta Vrančića, Šibenik

3. nagrada: PETICA IZ POŠTENJA — OŠ Medvedgrad, Zagreb

Dokumentarni film

1. nagrada: ŠEŠIR GLAVU ČUVA — RTV grupa OŠ Mladost, Osijek

2. nagrada: BENITA — Ffilmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik

3. nagrada: PUPINE VRŠE — Kinoklub Faust OŠ Fausta Vrančića, Šibenik

Animirani film

1. nagrada: TRES MUHERES — Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec

2. nagrada: EVOLUCIJA — FKVK Zaprešić, Zaprešić

3. nagrada: VRISAK — Filmska skupina OŠ Frana Galovića, Zagreb

Otvorena kategorija

1. nagrada: SOUND — OŠ Vladimir Nazor, Križevci

2. nagrada: POKRET OPSTAJE — Dom mladih Rijeka, Rijeka

3. nagrada: »Meduigra« — Filmska skupina OŠ Frana Galovića, Zagreb

TV-reportaža

1. nagrada: TVRDA STINA — Kinoklub Faust, OŠ Fausta Vrančića, Šibenik

2. nagrada: URBANI POKRET — OŠ Nikole Tesle, Zagreb

3. nagrada: CARITAS — Filmska skupina Gajevci OŠ Ljudevita Gaja, Zaprešić

Ocenjivački sud mlađeži — voditelj Zlatko Malinar

Igrani film

1. nagrada: IZBOR — Kinoklub Astra, Šibenik

2. nagrada: ZLATNA RIBICA — Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin 3. nagrada: TKO RANO RANI, DVJJE SREĆE GRABI — I. gimnazija Osijek i VK Mursa, Osijek

Dokumentarni film

1. nagrada: PROŠLOST, SADAŠNOST, BUDUĆNOST — Videodružina Centar Dubrava, Zagreb

2. nagrada: JA TO NE SMIJEM — I. gimnazija Osijek i VK Mursa, Osijek

3. nagrada: SENJE (*Snovi*) — Kinoklub Mravec, Zajednice tehničke kulture grada Koprivnice, Koprivnica

Animirani film

1. nagrada: DIVLJI ZAHOD — Video družina Gimnazije Karlovac i KK Karlovac, Karlovac

2. nagrada: AUTUMNALIS — Video družina Gimnazije Karlovac i KK Karlovac, Karlovac

3. nagrada: KIM — Video družina Gimnazije Karlovac i KK Karlovac, Karlovac

Otvorena kategorija

1. nagrada: BAD COFFEE — Elektrotehnička i prometna škola i VK Mursa, Osijek

2. nagrada: P.O.J.M.O.V.N.I.K. — I. gimnazija Osijek i VK Mursa, Osijek

3. nagrada: IDIOT FILM — III. gimnazija Osijek i VK Mursa, Osijek

TV-reportaža

1. nagrada: NIŠTA NE ZNAM — I. gimnazija Osijek i VK Mursa, Osijek

2. nagrada: IZ PRVE RUKE — II. gimnazija Osijek, Osijek

3. nagrada: PAUZA — Video družina Gimnazije Karlovac i KK Karlovac, Karlovac

Filmografija

41. Revije hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece i mlađeži, Sesvete, 5–8. lipnja 2003.

DJECA

APOLLO 11 1 1/2 (Mini DV, animirani, 2003, 55 sec.) U realizaciji sudjelovali: Ana Maras, 12 godina, Marina Pavić, 12 godina, Nina Tompić, 12 godina, Katarina Vrgoč, 12 godina OŠ Antuna Augustinčića, Zaprešić. Voditelj: Jadranko Lopatić

BENITA (Mini DV, dokumentarni, 2003, 7 min.) U realizaciji sudjelovali: Andrea Jurić, 11 godina, Kristina Jurić, 12 godina, Matea Jurić, 12 godina, Maja Petković, 12 godina, Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik, Voditeljica: Ivana Rupić. Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

BJELINA I MEKOĆA SNIJEŽEGA I PERJA (VHS, dokumentarni, 2003, 5 min. 11 sec.) U realizaciji sudjelovali: Tamara Drljanovčan, 6. razred, Marko Bebek, 5. razred, Novinarska i Etnogrupska OŠ prof. Franje-Viktora Šignjara, Virje. Voditeljice: Marica Cik-Adaković i Silvana Bebek, prof.

CARITAS (Mini DV, TV reportaža, 2003, 7 min. 12 sec.) U realizaciji sudjelovali: Ivan Borić, 11 godina, Dino Đurić, 11 godina, Sanja Pek, 13 godina, Jelena Tetinc, 13 godina, Filmska skupina Gajevci OŠ Ljudevita Gaja, Zaprešić, Voditeljica: Marija Radočaj

ČAROBNI NAPITAK IZUMITELJA SREĆKA (VHS, igrači, 2002, 4 min. 37 sec.) U realizaciji sudjelovali: Ivan Mihowec, Petra Banjanin, Andelka Marić, Mario Pavić, Vedrana Đurić, Nikola Lončar, Josip Kekić, Ivan Perić, OŠ Markuševec, Zagreb. Voditelj: Velimir Rodić

ČUVAT ĆEMO SVOJE OBIČAJE (VHS, TV reportaža, 2003, 10 min. 14 sec.) U realizaciji sudjelovali: Dajana Vuković, 7. razred, Ana Nikolić, 7. razred, Novinarska družina OŠ Sikirevc, Sikirevc. Voditelj: Jure Ačkar

D (Mini DV, dokumentarni, 2002, 9 min.). U realizaciji sudjelovali: Petra Hrvačić, 12 godina, Matija Benci, 13 godina, Dina Markić, 13 godina, Ines Sporiš, 13 godina, Marina Horvat, 13 godina, Ivan Ivančić, 13 godina, Mateja Hrvačić, 14 godina, Matea Spajić, 14 godina, Andrea Jovanovska, 14 godina, Lidija Domazet, 14 godina, Filmska družina ZAG OŠ Marije Jurić-Zagorke i NS »Dubrava«, Zagreb. Voditeljice: Melita Horvatek Forjan i Nataša Jakob

DJETINJSTVO JE VRIJEME IGRE!? (VHS, igrači, 2002/2003, 4 min. 11 sec.) U realizaciji sudjelovali: Miranda Kreković, 6. razred, Matea Gregurić, 6. razred, Ma-

rija Jurić, 6. razred, i učenici 6. a razreda i profesorice povijesti, matematike i glazbene culture. OŠ Otok, Zagreb. Voditeljica: Jelena Bunijevac Matičić

EVOLUCIJA, (Mini DV, animirani, 2003, 1 min. 17 sec.), U realizaciji sudjelovali: Kristian Zeinski, 14 godina, Dario Črepak, 14 godina, FKVK Zaprešić, Zaprešić, Voditelj: Tomislav Josipović

GUK (VHS, dokumentarni, 2003, 9 min. 27 sec.). U realizaciji sudjelovali: Ante Lovrić-Vukačić, 7. razred, Igor Medved, 7. razred, Kristina Kalapač, 7. razred, Nina Čivrag, 7. razred, Samantha Deković, 7. razred, Alen Rebrović, 7. razred, Antonio Sertić, 7. razred, Matea Gradaščević, 7. razred, Matea Bošnjak, 7. razred, Dragana Matošević, 7. razred, Dario Kisegi, 7. razred, Mirjana Jukić, prof., Petar Bjelić, 40 godina, OŠ Rudeš, Zagreb, Voditeljica: Mirjana Jukić

GUSLAR (VHS, dokumentarni, 2003, 11 min.) U realizaciji sudjelovali: Lea Alfier, 14 godina, Ena Gutić, 14 godina, Ema Mendošić-Škugor, 14 godina, Marija Šego, 14 godina, Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik, Voditeljica: Ivana Rupić. Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

IMPOSSIBLE SITUATION (DIG 8, igrani, 2003, 3 min. 20 sec.), U realizaciji sudjelovali: Kristina Želježnjak, 10 godina, Iva Čorić, 10 godina, Boris Ilić, 13 godina, Mario Butorac, 10 godina, Ana Perok, 10 godina, Eva Medak, Tomislav Golner. I. osnovna škola Bjelovar, Bjelovar. Voditeljica: Davorka Baćeković-Mitrović. Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

IN MEMORIAM (Mini DV, igrani, 2003, 6 min.), U realizaciji sudjelovali: Iva Dilber, Ardijana Idrizi, Kristina Kajinić, Ivana Nikolić, Marijana Orlović, Marko Pojatina, Andreja Sivinski, Morana Studak, OŠ Antuna Augustinčića, Zaprešić. Voditeljica: Sandra Netahly.

KAO DA JE PAO S MARSA, (VHS, igrači, 2002, 11 min. 30 sec.), U realizaciji sudjelovali: Deana Krizmanić, 7. razred, Željana Jotanović, 1. razred SS, Grupa »Kitovi«: David, 12 godina, Luka, 12 godina, Tea, 12 godina, Valentina, 12 godina, Vlado, 12 godina, Grupa »Morski psi«: Karlo Josip, 11 godina, Antonija, 10 godina, David, 9 godina, Dean, 9 godina, Dino, 9 godina, Karolina, 9 godina, Nikolina, 9 godina, Društvo »Naša djeca« i Video grupa OŠ Poreč, Poreč. Voditeljice: Nadja Kos i Dubravka Dulibić-Paljar

KUCA LI JOŠ LICITARSKO SRCE, (VHS, dokumentarni, 2003, 10 min. 21 sec.). U realizaciji sudjelovali: Mihovil Gotal, 14 godina, Lovro Metlikovec, 14 godina, Kino-

klub I. osnovne škole Varaždin, Varaždin. Voditeljica: Durđa Trpeza

LETEĆE PALAČINKE (Mini DV, animirani, 2003, 2 min. 6 sec.). U realizaciji sudjelovali: Valentina Bedi, 12 godina, Dina Blažeka, 7 godina, Tomica Car, 12 godina, Andreja Dragović, 8 godina, Maja Kuzmanović, 10 godina, Alen Marčec, 9 godina, Dina Mesarek, 13 godina, Marija Pongrac, 7 godina, Sara Tkalčec, 13 godina, Anteja Vuk-Maćek, 10 godina, Borna Žganec, 8 godina. Robert Wrana, 9 godina, Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec, Voditelji: Edo Lukman i Jasmina Bijelić

MALIN-PAPRICA-MUKA (VHS, TV reportaža, 2003, 7 min. 7 sec.). U realizaciji sudjelovali: Dario Kopajtić, Davor Kopajtić, Antonija Šarlija, Dom mladih Rijeka, Rijeka. Voditelj: Josip Šarlija

MIR I DOBRO, ČRNA MAČKA, (VHS, animirani, 2003, 1 min. 45 sec.) Realizacija: Drago Malić, 11 godina, Škola animacije Lukas, I. osnovna škola Luka, Sesvete, Voditelji: Dora Dančević i Dragomir Dančević

MOJA FRANKA, (Mini DV,igrani, 2002/2003, 5 min. 5 sec.), U realizaciji sudjelovali: Hrvoje Vukov, Franko Đaleta, Lovre Rude, Matea Rak, Ivan Poparić-Srgas, Nikolina Bralić, Katarina Gulin, Antica Filipović-Grčić, Tajana Hadžić, Iva Jurić, Kinoklub »Faust« OŠ Fausta Vrančića, Šibenik. Voditelj: Tomislav Crnogača

MOJ ŠIBENIK, (VHS, otvorena kategorija, 2003, 3 min. 18 sec.), U realizaciji sudjelovali: Lea Alfier, 14 godina, Ena Gutjć, 14 godina, Ema Mendošić-Škugor, 14 godina, Marija Šego, 14 godina, Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik. Voditeljica: Ivana Rupić, Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

MOJ TATA (VHS, dokumentarni, 2003, 6 min. 14 sec.), U realizaciji sudjelovali: Tomislav Bezak, Marin Črnelč, Nikola Glavaš, Franjo Hudar, Ana Kovačević, Igor Kovačić, Filip Naglić, Mia Zalukar, Kinoklub Pavlek OŠ Pavleka Miškine, Zagreb. Voditelj: Predrag Vukičević

MOŽE LI ŠKOLA (PONEKAD) BITI CIRKUS? (VHS, otvorena kategorija, 2003, 9 min. 14 sec.) U realizaciji sudjelovali: Bojan Perić, 13 godina, Ivan Kelava, 12 godina, SKIG — Studio kreativnih ideja Gunja pri OŠ »Antun i Stjepan Radić«, Gunja i Gimnazija Županja. Voditelj: Josip Krunić

MRAK FILM, (VHS, animirani, 2003, 3 min. 30 sec.), U realizaciji sudjelovali: Antonela Gojević, 13 godina, Marlena Tolo, 12 godina, Katarina Kevrić, 12 godina. OŠ »Centar«, Rijeka. Voditeljica: Silvana Konjevoda

MRAVI (Mini DV, animirani, 2003, 2 min. 29 sec.), U realizaciji sudjelovali: Sara Čuka, 12 godina, David Dominić, 11 godina Ana Herman, 11 godina, Ilija Herman, 11 godina, Lana Mesarek, 13 godina, Denis Nemet, 9 godina, Ivan Pintarić, 10 godina, Antun Pongrac, 9 godina, Vjera Salopek, 11 godina, Bojan Spahija, 9 godina, Dorian Šipoš, 10 godina, Gabrijela Zorčec, 8 godina, Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec. Voditelji: Edo Lukman i Jasmina Bijelić

NAJAVAŽNIJI SU MI MAGARCI (Mini DV, TV reportaža, 2003, 5 min. 40 sec.). U realizaciji sudjelovali: Maja Bučić,

14 godina, Mario Brekalo, 14 godina, Andrijana Gulin, 14 godina, Petra Božajić, 14 godina, Antonija Pavičić, 14 godina, Jelena Jelavić, 14 godina. OŠ »Stanovi«, Zadar. Voditeljica: Slavica kovač, prof.

NIJE U ŠOLDIMA SVE (VHS,igrani, 2002, 5 min. 12 sec.). U realizaciji sudjelovali: Nikolina Miletic, 14 godina, Marina Pavlić, 13 godina, Tea Stojić, 14 godina, Ivan Antolović, 14 godina, Albert Bilić, 14 godina, Davor Kopajtić, 14 godina, Ines Kalić, 14 godina, Darko Kapović, 14 godina, Dorotea Dobrota, 14 godina, Iva Šarlija, 14 godina, OŠ »Centar«, Rijeka, Voditelji: Silvana Konjevoda i Velimir Rodić

NOĆNI FANTOM (Mini DV, animirani, 2003, 2 min. 14 sec.). U realizaciji sudjelovali: Helena Jelenić, 9 godina, Ana Haček, 12 godina, Dijana Topolnjak, 9 godina, Marina Horvat, 9 godina, Rebecka Radiković, 9 godina, Karla Ivanović, 10 godina, Zoran Šoltić, 12 godina, Ena Kranjec, 10 godina, Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec. Voditelji: Edo Lukman i Jasmina Bijelić

OCJENE NAŠE SVAGDAŠNJE (VHS,igrano-dokumentarni, 2003, 7 min. 15 sec.). Matea Ferencic, 7. razred, Gabrijela Finderle, 7. razred, Martina Frankovic, 5. razred, Paola Šimičić, 5. razred, Ivana Ujčić, 7. razred, Tea Gregorović, 7. razred. Video grupa OŠ Vladimira Nazora, Pazin. Voditeljica: Ljiljana Matosović-Levak

OPASAN DAN (VHS,igrani, 2003, 5 min. 27 sec.). U realizaciji sudjelovali: Andreja Blašković, 13 godina, Ivona Jež, 13 godina, Martina Nemčić, 13 godina, Matija Kovacić, 13 godina, Matija Brlek, 13 godina, Marija Radiček, 13 godina, Andrija Bosek, 13 godina, Katarina Jež, 12 godina, Andreja Jež, 13 godina, Š Kalnik, Kalnik, Voditelj: Marijan Ivanović

PETICA IZ POŠTENJA, (VHS,igrani, 2002/2003, 5 min.). U realizaciji sudjelovali: Mate Juras, 14 godina, Maja Tomaš, 15 godina, Jelena Talan, 14 godina, Dragana Mitrevski, 14 godina, Ivana Novosel, 14 godina, Igor Ormuš, 15 godina, Luka Roić, 14 godina, Ivona Đuranec, 14 godina, Dinka Pralas, 14 godina, Ivana Bašić, 14 godina, OŠ Medvedgrad, Zagreb. Voditelji: Boris Simeoni i Velimir Rodić

POKRET OPSTAJE (VHS, otvorena kategorija, 2003, 59 sec.). U realizaciji sudjelovali: Iva Lukić, Jasmina Kovačić, Dom mladih Rijeka, Rijeka. Voditelj: Josip Šarlija

PRVI I ZADNJI PUT (Mini DV,igrani, 2003, 8 min. 20 sec.). U realizaciji sudjelovali: Ana Cesarec, 14 godina, Mirjana Sekušak, 14 godina, Krunoslav Gorup, 14 godina, Marko Horvat, 14 godina, Katarina Gorup, 14 godina, Vlado Kaponja, 14 godina, Jelena Zorko, 14 godina, Natalija Vrbanc, 14 godina, FVK Pregrada i OŠ Janka Leskovara, Pregrada. Voditelj: Milan Bunčić

PUPINE VRŠE (Mini DV, dokumentarni, 2002/2003, 7 min. 53 sec.). U realizaciji sudjelovali: Ante Baica, Nikolina Bralić, Ana Marija Filipović-Grčić, Antica Filipović-Grčić, Tajana Hadžić, Iva Jurić, Kinoklub »Faust« OŠ Fausta Vrančića, Šibenik, Voditelj: Tomislav Crnogača, Postprodukcija: Hrvatski filmski savez.

RITAM (Mini DV, otvorena kategorija, 2003, 3 min.), U realizaciji sudjelovali: Goran Petreković, 14 godina, Mišel Rašić, 14 godina, Darko Bejić, 15 godina, Marko Bejić, 15 godina, FKV Zaprešić, Zaprešić, Voditelj: Miroslav Klarić

SOUND (VHS, otvorena kategorija, 2003, 2 min. 40 sec.). U realizaciji sudjelovali: Andrea Brekalo, 14 godina, Helena Berend, 14 godina, Ivana Dugina, 14 godina, Aleksandra Marenčić, 14 godina, Tanja Krajinović, 14 godina, Tomislav Kranjčević, 14 godina, Antonijo Kolev, 14 godina, Tino Balint, 10 godina, OŠ »Vladimir Nazor«, Križevci. Voditelj: Marijan Ivanović.

SUTON (Mini DV, animirani, 2003, 29 sec.). Realizacija: Bojan Sedmak, 14 godina. CTK Zaprešić, Zaprešić. Voditelj: Tomislav Josipović

SVE ZA LJUBAV (VHS,igrani, 2002, 5 min. 2 sec.), U realizaciji sudjelovali: Ivan Matić, 14 godina, Martin Jelaš, 14 godina, Marko Ašperger, 13 godina, Marija Štajduhar, 13 godina, Izabel Walter, 13 godina, Ivan Brajdić, 13 godina, Ana — Marija Munarić, 13 godina, Petra Palčić, Đurđica Chiomento, Vlatkica Pavlečić, Ivana Janječić. OŠ Brezovica, Brezovica. Voditelji: Željka Marić, Ana Vlašić i Velimir Rodić

ŠEŠIR GLAVU ČUVA (VHS, dokumentarni, 2003, 5 min.), U realizaciji sudjelovali: Goran Fuštin, 13 godina, Domagoj Šabić, 13 godina, Filip Turjak, 13 godina, Kristina Dragušica, 10 godina, Boris Dugandžić, 13 godina, Hrvoje Mikulić, 13 godina, RTV grupa OŠ »Mladost«, Osijek. Voditeljica: Mihajla Savić

ŠKOLA ŽIVOTA (VHS, TV reportaža, 2003, 14 min. 54 sec.), U realizaciji sudjelovali: Boris Ilić, 8. razred, Karlo Pajić, 8. razred, Tomislav Golner, 8. razred, Miroslav Baćeković, 8. razred, Vedran Kokorović, 8. razred, I osnovna škola Bjelovar, Bjelovar. Voditelj: Ljubo Marković

ŠLAMPO (VHS, animirani, 2003, 58 sec.), Realizacija: Marija Ćačić, 11 godina, Škola animacije Lukas, I. osnovna škola Luka, Sesvete. Voditelji: Dora Dančević i Dragomir Dančević

ŠTREBERICE & ŠMINKERICE (Mini DV,igrani, 2003, 4 min. 37 sec.), U realizaciji sudjelovali: Jelena Mikušandra, 11 godina, Katarina Škugor, 11 godina, Tijana Đorđević, 11 godina, Lana Skelin, 11 godina. Jelena Živković, 11 godina, Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik, Voditeljica: Ivana Rupić. Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

TAMO GDJE JA PRIPADAM (VHS,igrani, 2003, 11 min. 26 sec.), U realizaciji sudjelovali: Suzana Sadiku, 13 godina, Andrea Ćučić, 13 godina, Dora Karmelić, 14 godina, Vedrana Pavković, 13 godina, Tina Vidović, 14 godina, Luka Flis, 13 godina, Dom mladih Rijeka. Voditelji: Mornara Komljenović i Marin Lukanović

THE DOORS (Mini DV,igrani, 2003, 43 sec.) U realizaciji sudjelovali: Kristijan Keri, 15 godina, Piroška Péter, 15 godina, Sonja Šandorka, 15 godina, Teodora For, 15 godina, Robert Huđek, 16 godina, Žolt Valkai, 16 godina. Tibor Totarvaj, 16 godina, Prosvjetno-kulturni centar Mađara u RH, Osijek Voditeljica: Mirela Berlančić

TRES MUHERES (Mini DV, animirani, 2003, 2 min. 40 sec.), U realizaciji sudjelovali: Marko Cigler, 12 godina, Monika Šipuš, 7 godina, Maria Sertić, 11 godina Paula Borko, 12 godina, Ivana Mihalec, 13 godina, Karlo Tkalićec, 12 godina, Maja Vusilović, 12 godina, Ena Kranjec, 10 godina, Renata Gašparić, 12 godina, Ines Vuković, 12 godina, Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec. Voditelji: Edo Lukman i Jasminka Bijelić

TVRDA STINA (Mini DV, TV reportaža, 2002/2003, 7 min. 5 sec.) U realizaciji sudjelovali: Marijana Bezjak, Ana Marija Filipović-Grčić, Tajana Hadžić, Iva Jurić, Kinoklub »Faust« OŠ Fausta Vrančića, Šibenik. Voditelj: Tomislav Crnogaća

URBANI POKRETI (VHS, TV reportaža, 2003, 9 min. 58 sec.), U realizaciji sudjelovali: Vedran Baotić, 11 godina, Ivan Toth, 12 godina, Ines Megla, 13 godina, Antonija Opačak, 15 godina, Tajana Grbić, 13 godina OŠ Nikole Tesle, Zagreb, Voditeljica: Danijela Stanko.

VRISAK 4 (VHS,igrani, 2003, 5 min. 41 sec.) U realizaciji sudjelovali: Ivona Jurešić, 13 godina, Jelena Kulović, 13 godina, Ivana Pruša, 13 godina, Domagoj Pruša, 2 godine. Filmska družina OŠ Galdovo, Šisak. Voditeljica: Aziza Tominac

VRISAK (VHS, animirani, 2003, 1 min. 40 sec.), U realizaciji sudjelovali: OŠ Frana Galovića: Mario Komljenović, Željko Čolak, Dino Milašinović, Dijana Žutić, Marija Guđiček, Marija Ostrugač, OŠ Otok: Tea Stublić, Ines Stublić. Petra Stublić, Ide Fekeža, Barbara Lončar, Kristina Komperak, Filmska skupina OŠ Frana Galovića i OŠ Otok, Zagreb. Voditeljica: Nada Arbutina

ZAŠTO LUKA NE IDE NA REVIJU?? (VHS,igrani, 2003, 2 min. 35 sec.), U realizaciji sudjelovali: Monika Pinkle, 12 godina, Anja Novak, 12 godina, Lela Pintarić, 12 godina, Ana Krušelj, 12 godina, Lara Ormuš, 12 godina, Luka Šarlja, 12 godina, Lana Vuković, 12 godina, Kinoklun »Mravec« OŠ »Antun Nemčić Gostovinski, Koprivnica. Voditeljica: Karmen Bardek.

ZUBI U ČAŠI, ZUBI NA PODU, (VHS,igrani, 2002, 5 min. 2 sec.), U realizaciji sudjelovali: Inga Mihoci, 14 godina, Martina Miletić, 14 godina, Nina Poparić, 14 godina, Omar Saleh, 14 godina, Zrinka Mustafa, 14 godina, Marija Došlić, 12 godina, Domagoj Luburić, 12 godina, Robert Špišić, 13 godina, Iva Jelinčić, 14 godina, Marin Jelinčić, 12 godina, OŠ Josipa Račića, Zagreb. Voditelj: Veliimir Rodić.

MLADEŽ

AUTUMNALIS, (Mini DV, animirani, 2002, 3 min. 6 sec.) U realizaciji sudjelovali: Florijan Stamenković, 17 godina, Miran Križanić, 17 godina. Videodružina Gimnazije Karlovac i KK »Karlovac«, Karlovac. Voditelj: Vjekoslav Živković.

BAD COFFEE (Mini DV, otvorena kategorija, 2003, 3 min. 27 sec.). U realizaciji sudjelovali: Antun Balog, 19 godina. Nojan Draksler, 19 godina, Igor Stipanović, 19 godina.

na. Elektrotehnička i prometna škole i VK »Mursa«, Osijek. Voditelj: Zoran Bešlić

BARIŠA (Mini DV, otvorena kategorija, 2003, 11 min. 20 sec.) Realizacija: Tomislav Krištofić, FKVK »Zaprešić«, Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić

BEZ CENZURE (Mini DV, dokumentarni, 2003, 6 min. 45 sec.) U realizaciji sudjelovali: Iva Junaković, 17 godina, Antonija Anić, 17 godina, Vinko Livaković, 17 godina, Ivan Dreščik, 17 godina, Gimnazija Antuna Vrančića, Šibenik. Voditeljica: Ruža Sekso, prof. Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

DIVLJI ZAHOD (Mini DV, animirani, 2002, 2 min. 50 sec.) U realizaciji sudjelovali: Bojan Petković, 18 godina, Dario Lonjak, 15 godina, Vedran Rapo, 16 godina. Videodružina Gimnazije Karlovac i KK »Karlovac«, Karlovac. Voditelj: Vjekoslav Živković.

EKO DAN (VHS, TV reportaža, 2003, 8 min. 35 sec.), U realizaciji sudjelovali: Goran Vlahov, 18 godina, Igor Paušić, 18 godina, Goran Zgrablić, 18 godina, Mirko Jurman, 16 godina. Davor Folo, 17 godina, Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin. Voditelj: Igor Dobrić

GROZNICA SUBOTNJE VEČERI (SVHS,igrani, 2003, 1 min.) U realizaciji sudjelovali: Marko Jug, 19 godina, Marko Varović, 19 godina, Ivan Crnogorac, 19 godina, Marko Žalac, 18 godina, Video družina »Centar Dubrava«, Zagreb. Voditelj: Milivoj Labudić.

IDIOT FILM (Mini DV, otvorena kategorija, 2003, 1 min. 9 sec.), U realizaciji sudjelovali: Dalija Dozet, 15 godina, Duan Božić, 19 godina, Marko Karanović, 15 godina, Maša Radanić, 19 godina, Luka Matić, 15 godina, Ana Živko, 19 godina. III. gimnazija Osijek i VK »Mursa«, Osijek. Voditelj: Zoran Bešlić

INVAZIJA (Mini DV, animirani, 2003, 1 min.), Realizacija: Igor Krajinović, 15 godina, FKVK »Zaprešić«, Zaprešić. Voditelj: Tomislav Josipović.

ISKUSTVO (Mini DV, animirani, 2003, 1 min.), Realizacija: Viktor Volarić Horvat, 15 godina, Videodružina Gimnazije Karlovac i KK »Karlovac«, Karlovac. Voditelj: Vjekoslav Živković

IZBOR (Mini DV,igrani, 2003, 4 min. 10 sec.), U realizaciji sudjelovali: Augustin Derado, 15 godina, Davor Matošin, 15 godina, Stipe Renje, 15 godina, Kata Aras, 16 godina, Zoran Erak, 15 godina, Vinko Sutlović, 16 godina, Kinoklub »Astra«, Šibenik. Voditelj: Augustin Derado

IZGUBLJEN (VHS,igrani, 2003, 5 min. 23 sec.), U realizaciji sudjelovali: Frano Homen, 18 godina, Ivan Markota, 15 godina, Milan Rađenović, 15 godina, FKVK »Križevci«, Križevci. Voditelj: Marijan Ivanović.

IZ PRVE RUKE (VHS, TV reportaža, 2003, 10 min.), U realizaciji sudjelovali: Marta Užarević, 18 godina, Denis Mehić, 16 godina, Marija Vuković, 17 godina, Ines Jokoš, 17 godina, Kristina Tot, 17 godina, Dijana Druškić, 16 godina, Vladimir Bjelobrk, 17 godina. II. gimnazija Osijek, Osijek. Voditeljica: Jasna Galić-Minarik, prof.

JA TO NE SMIJEM (Mini DV, dokumentarni, 2003, 6 min. 9 sec.) U realizaciji sudjelovali: Sandra Šarčević, Vedran Maslovara, I. gimnazija Osijek i VK »Mursa«, Osijek. Voditelji: Damir Tomić i Mihaela Rikert.

KIM (Mini DV, animirani, 2002, 35 sec.), U realizaciji sudjelovali: Miran Križanić, 17 godina, Florijan Stamenković, 17 godina. Videodružina Gimnazije Karlovac i KK »Karlovac«, Karlovac. Voditelj: Vjekoslav Živković.

KO PIJE, KO PLAĆA (VHS, TV reportaža, 2003, 3 min. 53 sec.), U realizaciji sudjelovali: Daria Jadreškić, Jan Hyrat, Iva Lukić, Leonard Petranović, Jasmina Kovačić, Dom mladih Rijeka, Rijeka. Voditelj: Josip Šarlija

KORAK DO SNA (VHS, TV reportaža, 2002, 5 min. 30 sec.), U realizaciji sudjelovali: Dragana Smolčić, 15 godina, Božidar Marijanac, 17 godina, Aleksandra Dvornić, 16 godina, Filip Jagrinec, 17 godina, Siniša Bukvić, 17 godina, Borislav Miletić, 17 godina, Marko Novaković, 17 godina, Nikša Opačić, 17 godina, Nenad Radivojević, 17 godina, Aleksandar Vujić, 15 godina, Astronomsko društvo »Giordano Bruno«, Beli Manastir. Voditelj: Milan Stojanović

LJEPOTICA I ZVIJERI (Mini DV,igrani, 2003, 3 min. 48 sec.), U realizaciji sudjelovali: Vedran Maslovara, Sandra Šarčević, Nastasja Sailović. I. gimnazija Osijek i VK »Mursa«, Osijek. Voditelji: Damir Tomić i Mihaela Rikert.

MANIČNI KRAJ (Mini DV, animirani, 2002, 1 min. 32 sec.), Realizacija: Igor Jurilj, 16 godina, Videodružina Gimnazije Karlovac i KK »Karlovac«, Karlovac. Voditelj: Vjekoslav Živković.

NIŠTA NE ZNAM (Mini DV, TV reportaža, 2003, 3 min. 27 sec.) U realizaciji sudjelovali: Maja Mihajlović, Vedran Maslovara, I. gimnazija Osijek i VK »Mursa«, Osijek Voditelji: Damir Tomić i Mihaela Rikert

NOIR (Mini DV,igrani, 2003, 1 min. 19 sec.) Realizacija: Vedran Maslovara, I. gimnazija Osijek i VK »Mursa«, Osijek. Voditelji: Damir Tomić i Mihaela Rikert.

OD GUNJE DO HARVARDA (VHS, TV reportaža, 2002/2003, 10 min.) U realizaciji sudjelovali: Saša Dugonjić, 15 godina, Daniel Pejić, 16 godina. Ivan Kelaya, 15 godina, SKIG — Studio kreativnih ideja Gunja pri OŠ »Antun i Stjepan Radić«, Gunja i Gimnazija Županja. Voditelj: Josip Krunic.

OVISNOST 2 (Mini DV,igrani, 2003, 1 min.), U realizaciji sudjelovali: Barbara Perše, 17 godina, Josip Matić, Leon Pohilj, 17 godina, GFR FILM-VIDEO, Požega. Voditelj: Željko Balog, prof.

PAKLENI STROJ (VHS, otvorena kategorija, 2003, 1 min.) U realizaciji sudjelovali: Jan Hyrat, Leo Petranović, Daria Jadreškić, Iva Lukić, Jasmina Kovačić, Dom mladih Rijeka, Rijeka. Voditelj: Josip Šarlija

PAUZA (Mini DV, TV reportaža, 2002, 8 min. 57 sec.), U realizaciji sudjelovali: Marija Ratković, 17 godina, Nuša Stanojević, 17 godina, Vedran Rapo, 16 godina. Sanja Zanki, 15 godina. Videodružina Gimnazije Karlovac i KK »Karlovac«, Karlovac. Voditelji: Dražen Horvatić, Damir Jelić, Hrvoje Tutek, Zrinka Vrane, Vjekoslav Vrbelić i Vjekoslav Živković.

PERAČ STAKLA (VHS,igrani, 2003, 2 min. 30 sec.) U realizaciji sudjelovali: Luka Mališa, 18 godina, Nikša Lovrinić, 18 godina, Goran Vlahov, 18 godina, Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin. Voditelj: Igor Dobrić

P.O.J.M.O.V.N.I.K. (Mini DV, otvorena kategorija, 2003, 59 sec.) U realizaciji sudjelovali: Vedran Maslovara, Sandra Šarčević, I. gimnazija Osijek i VK »Mursa«, Osijek. Voditelji: Damir Tomić i Mihaela Rikert.

PROŠLOST, SADAŠNOST, BUDUĆNOST (SVHS, dokumentarni, 2003, 12 min. 52 sec.) U realizaciji sudjelovali: Marko Jug, 19 godina, Marko Varović, 19 godina, Marko Žalac, 18 godina, Jožek Štruklec, 19 godina. Video družina »Centar Dubrava«, Zagreb. Voditelj: Milivoj Labudić

PUTOVANJE (VHS,igrani, 2003, 7 min. 30 sec.) U realizaciji sudjelovali: Krešimir Babić, 18 godina, Frano Homen, 18 godina, Milan Rađenović, 15 godina, FKVK »Križevci«, Križevci. Voditelj: Marijan Ivanović.

SENJE (VHS, dokumentarni, 2003, 3 min. 11 sec.) U realizaciji sudjelovali: Ivan Brkić, 17 godina, Martina Trešec, 17 godina, Maida Srabović, 17 godina. Kinoklub »Mravec«, Zajednice tehničke kulture grada Koprivnice, Koprivnica. Voditeljica: Karmen Bardek.

SVAKA SOBAIMA SVOJU SLIKU (VHS, TV reportaža, 2003, 5 min.) U realizaciji sudjelovali: Goran Vlahov, 18 godina, Igor Paulišić, 18 godina, Goran Zgrablić, 18 godina, Petra Orbanić, 18 godina, Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin. Voditelj: Igor Dobrić.

TKO TO TAMO ZEZA (VHS, otvorena kategorija, 2003, 11 min. 48 sec.) U realizaciji sudjelovali: učenici 1. b Romina Šepuka, 15 godina, Lorena Kancijanić, 15 godina, Lea Jakovčić, 15 godina, Klaudia Buršić, 16 godina, Melita Čohilj, 15 godina, Dean Kotiga, 15 godina, Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin. Voditelj: Igor Dobrić

TKO RANO RANI, DVije SREĆE GRABI (Mini DV,igrani, 2003, 2 min. 48 sec.) U realizaciji sudjelovali: Vedran Maslovara, Nastasja Sailović. I. gimnazija Osijek i VK »Mursa«, Osijek. Voditelji: Damir Tomić i Mihaela Rikert.

VELIKO ISČEKIVANJE (Mini DV,igrani, 2003, 57 sec.), U realizaciji sudjelovali: Dijana Bošnjak, 17 godina, Dino

Paškvan, 17 godina, Leon Pohilj, 17 godina, Sanja Mraović, Siniša Veir. GFR FILM-VIDEO, Požega. Voditelj: Željko Balog, prof.

VODA (Mini DV, dokumentarni, 2003, 6 min.) U realizaciji sudjelovali: Nataša Borčić, 17 godina, Tatjana Kubinski, 17 godina, Orhideja Skale, 18 godina, Goran Katušin, 16 godina, Sanja Zanki, 15 godina, Marija Ratković, 17 godina, Dina Žjača, 17 godina. Videodružina Gimnazije Karlovac i KK »Karlovac«, Karlovac. Voditelji: Damir Jelić i Zrinka Vrane

VRUĆI VOZAČI — HLADNI DOKTORI (VHS,igrani, 2003, 6 min. 15 sec.) U realizaciji sudjelovali: Petar Benčić, 18 godina, Goran Bažon, 18 godina, Nikola Radić, 18 godina, Marko Šuran, 18 godina, Zlatko Cvitan, 18 godina, Nikola Poropat, 18 godina, Andrea Pochrzes, 18 godina, Marko Dodić, 18 godina. Robert Stranić, 18 godina, Kristijan Racan, 18 godina, Goran Vlahov, 18 godina, Mirko Jurman, 16 godina. Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin. Voditelj: Igor Dobrić

ZADOVOLJSTVO U PUTOVANJU (Mini DV, otvorena kategorija, 2002, 4 min. 42 sec.) U realizaciji sudjelovali: Marija Ratković, 17 godina, Vedran Rapo, 16 godina, Nuša Stanojević, 17 godina, Sanja Zanki, 15 godina. Videodružina Gimnazije Karlovac i KK »Karlovac«, Karlovac. Voditelji: Damir Jelić i Hrvoje Tutek.

ZILIK (Mini DV, TV reportaža, 2003, 4 min. 13 sec.) U realizaciji sudjelovali: Sanja Zanki, 15 godina, Vedran Rapo, 16 godina, Tatjana Kubinski, 17 godina, Kristina Horovski, 15 godina, Nuša Stanojević, 17 godina, Dario Lonjak, 15 godina, Vinko Plazibat, 15 godina. Videodružina Gimnazije Karlovac i KK »Karlovac«, Karlovac. Voditelji: Damir Jelić i Marija Ratković

ZLATNA RIBICA (VHS,igrani, 2003, 6 min. 30 sec.) U realizaciji sudjelovali: Karla Carević, 18 godina, Nikola Baniko, 18 godina, Danijel Cunjac, 18 godina, Goran Jovanović, 18 godina, Miroslav Velenderić, 18 godina, Viljam Brajković, 18 godina, Nikolina Vratonja, 18 godina, Teo Grgurić, 18 godina, Luka Šverko, 18 godina, David Manojlović, 18 godina, Ivan Jeromela, 18 godina, Ivan Burton, 18 godina, Ana Tumpić, 18 godina, Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin. Voditelj: Igor Dobrić

Kinoreportar

Uredila: Katarina Marić

1. 1 na 1 (D) **117**
2. 25. sat (A) **102**
3. Adaptacija (A) **98**
4. Bijeli oleandar (C) **114**
5. Bijes pod kontrolom (B) **109**
6. Charljevi anđeli 2 (B) **110**
7. Ecks protiv Severa (D) **118**
8. Jackass: film (C) **113**
9. Kako se riješiti frajera u 10 dana (D) **119**
10. Klokan Jack (C) **116**
11. Ljubav na mjesecini (B) **107**
12. Matrix reloaded (B) **104**
13. Nepobjedivi (B) **106**
14. Od kolijevke pa do groba (D) **117**
15. Pinokio (B) **111**
16. Pravila privlačnosti (B) **108**
17. Prebrzi prežestoki (C) **114**
18. Prljavi poslovi (D) **118**
19. Raspad sistema (C) **115**
20. Remake (C) **113**



21. Suze boga sunca (B) **112**
22. Swimfan (C) **115**
23. Telefonska govornica (B) **105**
24. U kini jedu pse 2 (D) **117**
25. Upravo vjenčani (D) **118**
26. Vrata neba (A) **100**
27. Wasabi (C) **116**



ADAPTACIJA

Adaptation

SAD, 2002 — pr. Beverly Detroit, Clinica Estetico Ltd., Good Machine, Intermedia, Magnet Productions, Propaganda Films, Jonathan Demme, Vincent Landay, Edward Saxon; izv. pr. Charlie Kaufman, Peter Saraf — sc. Charlie Kaufman, Donald Kaufman prema knjizi Susan Orlean *The Orchid Thief*; r. SPIKE JONZE; d. f. Lance Acord; mt. Eric Zumbrunnen — gl. Carter Burwell; sgf. Peter Andrus; kgf. Ann Roth, Casey Storm — ul. Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper, Cara Seymour, Tilda Swinton, Ron Livingston, Brian Cox, John Malkovich — 114 min — distr. UCD

Scenarist Charlie Kaufman pokušava za scenarij adaptirati knjigu Susan Orlean, baziranu na životu ekscentričnog Johna Larochea — ekscentričnog dilera biljkama koji klonira rijetke orhideje i potom ih prodaje kolezionarima. I dok Charliev brat blizanac Donald scenarije piše s lakoćom, Charlie se suočava sa spisateljskom blokadom, kojoj kao da nema kraja.

Biti Spike Jonze znači biti dovoljno munjen da bi se snimio film *Biti John Malkovich*. No, taj uvrnuti prvenac sigurno ne bi osigurao njegovu autoru Spikeu Jonzeu epitet ikone američke pop-kulture da nije riječ o darovitu

umjetniku koji se već okušao u svim mogućim profesijama — kao glumac, producent, kaskader, modni fotograf, novinar, redatelj glazbenih i reklamnih spotova, baletan, i vlasnik tvrtke koja proizvodi odjeću za skejtere. Oborio

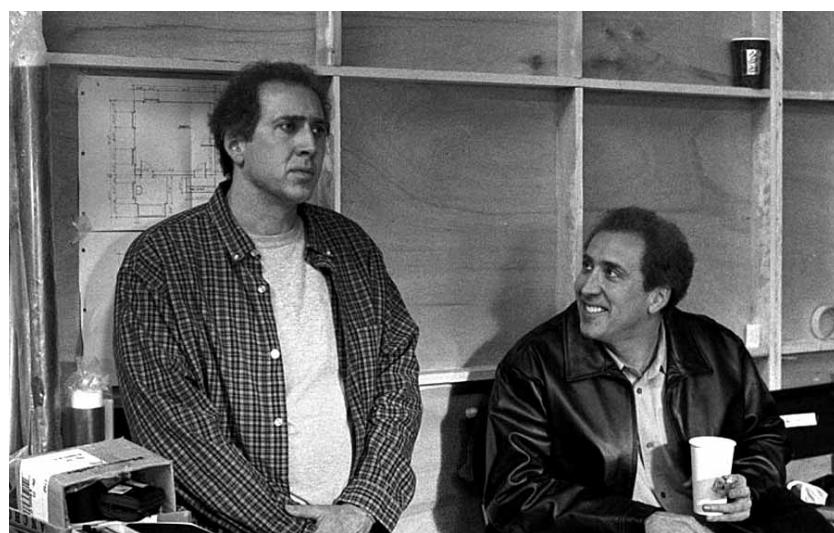
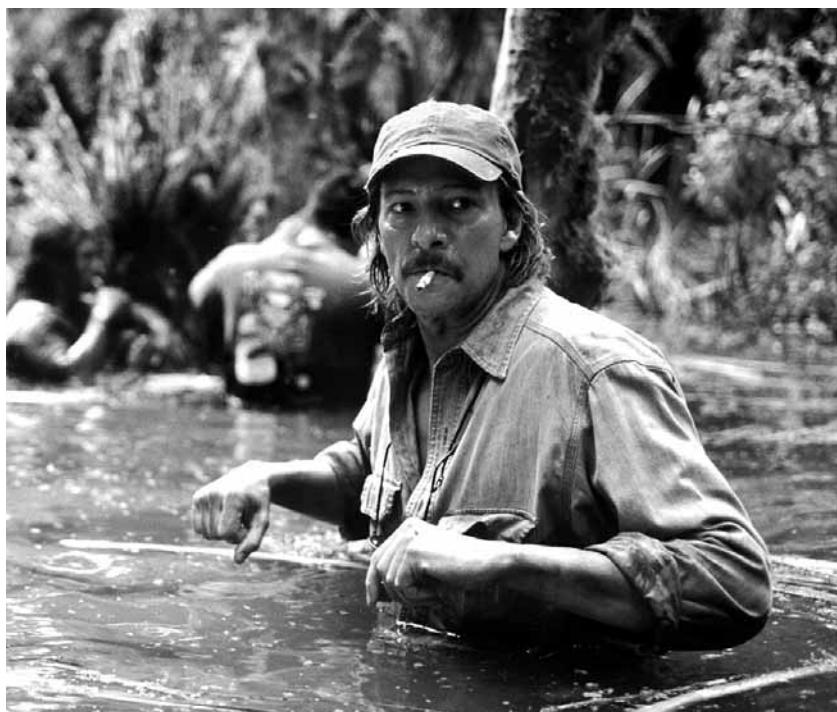


me s nogu još u svojim ranim kratko-metražnim filmovima (*Blind Skateboarding Team*, *Amarillo by Morning*), a nadasve poslije, kad potpisuje legendarne videospotove *Sabotage* i *Praise You* (šifra: Beastie Boys, Fatboy Slim). Pravim imenom Adam Spiegel, pripadnik je onoga *art-mainstreama* koji je jednom nogom u Hollywoodu, a drugom u Sundanceu. Drugim riječima, prednji kotači skejta odvlačili su ga prema Chemical Brothersima, Fatboy Slimu i Björk. A stražnji su se ulagivali klanu Coppola i Meryl Streep. Za zamjenu izlizanih kotača bio je zadužen Charlie Kaufman. Njihova najnovija shizofrena igra dočekana je kod američkih kritičara *radical-chic* provenjen-

cije s hvalospjevima. Ali u Europi su reakcije bile suzdržanje. Priznali mi to li ne, riječ je o specifičnoj školi ekstravagantno samosvjesna humora za munjene i zbumjene, koju prihvaćamo ne bismo li sami sebi dokazali koliko smo *cool*.

Takva je i *Adaptacija*, koja funkcioniра kao zabavni, ali zbrkani spoj botanike, preljuba i metafilma, koji priča o pisanju i izmišljanju priča. No, njegov se naslov ne odnosi isključivo na *adaptaciju* određenog literarnog djela u pokretne slike, nego i na *prilagodbu* ljudskog organizma na grubi okoliš. Odnosno, riječ je o filmu koji se pokušava 'adaptirati' na život. Kaufman pritom igra na autorefleksivnu kartu.

Imamo dakle jednog neurotičnog scenarista koji se suočava s kreativnom blokadom dok pokušava filmski adaptirati roman spisateljice Susan Orlean *Kradljivac orhideja* o rijetkim biljkama



i njihovim kolezionarima. Zove se Charlie (Kaufmanov *alter ego*) i toliko je histeričan da se Woody Allen pored njega doima smirenio poput budista u nirvani. A imamo i njegova dvojnika Donalda, majstora u izmišljanju idiotiskih scenarija, koje nije samo kadar lukači unovčiti za šesteroznamenastu svotu kao svoj prvi banalni sceneristički pokušaj *The 3*, nego i zavesti dražesnu asistenticu kostimografa na setu filma *Biti John Malkovich*. Dakle, dva diametralna pola jedne te iste ličnosti, koja se mogu promatrati i kao dva bra-

ta blizanca. Jonzeova shizofrena igra zrcala postaje sve složenija, poput ružna sna, nakon što protagonisti okvirne priče (blizance) počnu proganjati likovi iz književnoga predloška koji bi Charlie trebao adaptirati (Susan i krežubi John Laroche).

No, bez obzira na njezinu intertekstualnost, vremenske skokove i paralelne radnje koje će izludit zbumjene, a fascinirati munjene, *Adaptacija* je magično privlačna. Kao što je *Biti John Malkovich* dobrim dijelom bio film o filmskoj glumi, tako se njegov autor ovdje na-

novo dokazuje kao daroviti redatelj glumaca. Ako smo u njegovu prethodnom komadu upoznali tridesetak Johna Malkovicha (i jednu 'Joan Malkovich'), ovdje upoznajemo dva Nicholasa Cagea. Za suludu Meryl Streep, koja portretira spisateljicu Susan Orlean, dovoljna je bila sekvenca u kojoj ona predsjedava raskošnom njutorškom večerom da joj priskrbí oskarovsku nominaciju. A film krade karizmatični Chris Cooper, koji je odigrao svoju životnu ulogu kradljivca orhideja iz floridskih močvara.

Kad akcija počne slijediti Donaldov scenarij, autor nas uranja u jednu drugu močvaru, koju nastanjuju *cyber*-pornoći, egzotične droge, preljubi i ubojstva. Toliko je mračna i neprohodna, da je teško pronaći izlaz iz njezina bespuća. Tada film počinje gristi vlastiti rep. Zato je njegov 'sretni završetak' jedina prava orhideja u močvari Jonzeove naracije. Doduše, rukopis neodadaiščkog dvojca Jonze & Kaufman ima malo dodirnih točaka s orhidejama. On žari i pali poput koprive. A nisu mu strani ni narcisi. *Biti John Malkovich* tada se pretvara u 'Biti Charlie Kaufman'.

Dragan Rubeša

VRATA NEBA

Heaven

SAD, Velika Britanija, Francuska, Italija, Njemačka, 2002 — pr. *Mirage Enterprises, Miramax Films, Noé Productions, Star Edizioni Cinematografiche, X-Filme Creative Pool, Stefan Arndt, Frédérique Dumas-Zajdela, William Horberg, Maria Köpf*; izv. pr. *Agnès Mentre, Anthony Minghella, Sydney Pollack, Harvey Weinstein* — sc. *Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz*; r. *TOM TYKWER*; d. f. *Frank Griebe*; mt. *Mathilde Bonnefoy* — gl. *Marius Ruhland, Tom Tykwer, sfg. Uli Hanisch, kfg. Monika Jacobs* — ul. *Cate Blanchett, Giovanni Ribisi, Remo Girone, Stefania Rocca, Alessandro Sperduti, Mattia Sbragia, Stefano Santospago Alberto Di Stasio* — 96 min — distr. *UCD*

Nakon što učiteljica Philippa postavi bombu u ured dilera drogom te nehotice umjesto dilera ubije četvero nevinih ljudi, biva uhićena. Kako bi pravdu istjerala do kraja, u bijegu joj pomaže u nju smrtno zaljubljeni, mladi talijanski karabinjer Filippo.

Da se razumijemo: ako želite imati iznenađujući obrat na kraju filma, uputno ga je utemeljiti na nečemu što je gledatelj itekako dobro percipirao tijekom radnje, ali mu to nije bilo na kraj pameti kad se kraj približio. Što je taj motiv bolje integriran u strukturu samih likova — točnije, ne u konstrukciju zapleta, nego u karakterne odrednice relevantnih protagonistova — to će obrat biti uvjerljiviji.

Da se razumijemo još oko nečeg: kad mu se pristupi mehanički, kao osnovnom pokretaču narativne mehanike, taj famozni obrat grozno je zamorna stvar. Dovoljno je pogledati nekoliko filmova koje potpisuje scenarist Ehren Kruger da biste se u to uvjerili. Ali u rukama majstora narativni obrat na svršetku može i najbanalniju radnju obasjati čistom poezijom, zar ne?

Krzysztof Kieślowski bio je jedan od istinskih majstora europske kinematografije uopće: *Heaven* je prvi dio nove trilogije koju je (zajedno s dijelovima o Čistilištu i Paklu) pripremao sa svojim

stalnim suradnikom Krzysztofom Piesiewiczem netom prije prerane smrti. Materijala se dohvatio Tom Tykwer, zbog filma *Lola trči* vjerojatno najhvajeniji suvremeni njemački redatelj, te ga pretvorio u amalgam dvaju senzibiliteta, slično onako kako je Spielberg posthumno uprizorio Kubrickov *A. I.* Slično tom filmu, vredovanje *Heavena* uglavnom se sastojalo od rasprava o kompatibilnosti dviju naizgled nesužerljivih senzibiliteta. Što se toga tiče, drugdje sam već iznio tezu da pripovjedačka pirotehnika kojoj se Tykwer znao uteći u *Loli* i drugdje ne bi smjela odnijeti interpretativnu prevagu nad njegovim osnovnim područjem tematskog interesa, srazom slučajnosti i sudbine.

E sad, s najvećim dijelom filma ne da nemam nikakva spora, nego bih ga hladne glave lako mogao prozvati jednim od ključnih filmova sezone da nije tog spornog obrata na kraju — posljednjega kadra filma, koji je utemeljen na jednom jedinom kadru u prethodnom trajanju filma, i to prvom. Možda je to zgodno ljubiteljima strukturalne simetrije, ali je nedopustivo 'neuredno' pripovijedanje, s obzirom na autorska imena, a i s obzirom na to da se na rečenom obratu zasniva i sam naslov filma.

Dobro. Sad kad sam izbacio tu zamjerku iz sebe, valja mi priznati i da je ona ipak uvjetna — ni blizu svrsecima *deus ex machina* koji nam se u Europi znaju podastirati s obrazloženjem, »ali to je umjetnost«. *Heaven* jest umjetnost, bez previše dvojbi — inteligentan i suptilan film o osobnim izborima u svijetu koji se sve više čini odveć velikim za individualno djelovanje. Imajući u vidu da su i Tykwer i Kieślowski autori s izraženom sklonosću pripovijedanju putem



strukture svojih drama, bez preintimna izravnog zadiranja u psihu likova (jer nju struktura daleko bolje otkriva, uostalom), možda je najugodnije iznenadenje do koje mjere Heaven uspijeva prodrijjeti pod kožu svojih likova.

To je najočitije u ključnom moralnom prizoru filma — onom u kojem se britanska učiteljica (Cate Blanchett) suočava s nehotičnim posljedicama preuzimanja pravde u svoje ruke. Trenutak koji bi Kieślowski najvjerojatnije uprizorio u silueti, s leđa, ili u mnogo širem planu — jer je emocija razorna — Tykwer hrabro ostavlja u krupnom planu: taj rizik, apsolutno ravan onomu vezanom uz obrat na kraju, daje besprijeckorno uspješan rezultat.



zance (premda su oprečni i spolom i godinama i visinom i nacionalnošću) vjerojatno valja zahvaliti Tykwerovu žanrovskom umijeću. Uvijek mi je bilo osobito drago gledati filmove u kojima si inače vrlo raspojasani redatelji u stilskom smislu vežu ruke: *Heaven* je njegov najsuptilniji film dosad, a na nekoliko načina i najzahvalniji kao gledateljski doživljaj.

Ako izuzmemmo onaj kraj, uvjetno rečeno.

Vladimir C. Sever

Zahvaljujući njemu, svi ostali momenti koje film želi tematizirati djeluju čvrsto utemeljeno. Ponajprije, to je pitanje pravde: one nasljedne i institucionalizirane, kakva je utjelovljena u mladom talijanskom karabinjeru (američki glumac Giovanni Ribisi, na pola puta između *idiota savanta* i klasičnoga šutljivog junaka) te one prirodene i zasnovane na individualnoj etici. To što film uspijeva ne djelovati tezično čak ni kad se dvoje ovako strukturalno suprostavljenih likova izmetne iz urbane sredine koja je stvorila sukob i postavi u ruralno okružje u kojem konflikt djeluje bespredmetno, pa čak ni kad njihovo zbližavanje izravno vizualno podcrta njihovim pretvaranjem u praktičke bli-

25. SAT

25th Hour

SAD, 2002 — pr. 40 Acres & a Mule Filmworks, Gammut Films, Industry Entertainment, Touchstone Pictures, Julia Chasman, Jon Kilik, Spike Lee, Tobey Maguire; izv. pr. Nick Wechsler — sc. David Benioff prema vlastitu romanu; r. SPIKE LEE; d. f. Rodrigo Prieto; mt. Barry Alexander Brown — gl. Terence Blanchard, Bruce Springsteen; sfg. James Chinlund; kgf. Sandra Hernandez — ul. Edward Norton, Philip Seymour Hoffman, Barry Pepper, Rosario Dawson, Anna Paquin, Brian Cox, Tony Siragusa Levani Outchaneichvili — 135 min — distr. Continental

Posljednji dan u životu dileru drogom prije no što ode na odsluženje sedmogodišnje zatvorske kazne, u kojem sreduje zaostale poslove te odnose sa svojim bližnjima — djevojom, ocem, prijateljima iz djetinjstva.

Poznajem ovakve ljude — ovakav karakter ljudi, koji su u školskim danima iskazivali stvarnu brilljantnost, ali onda ih je blaziranost savladala. U vlastitim očima prepametni a da bi pronašli iole suvislo mjesto u svijetu, pošli su bržim, lakšim, zavodljivijim putem te žive od ove ili one vrste prodavanja magle. To može biti, recimo, neki oblik političke, vjerske ili marketinške manipulacije; što god to konkretno bilo, u pitanju je prilično bitan aspekt generacijske priče, koji rijetko kada uopće dopre do kreativne svijesti. U slučaju pisca Davida Benioffa, taj se aspekt vrti oko prodavanja magle koja ima kaustičan učinak na druge — oko droge — i koja je svjestan izbor Montya Brogana (Norton); kao pravi gen-Xer, Brogan nije postao diler zbog temeljnih filozofskih uvjerenja (poput vrhovnoga božanstva svih sličnih filmskih likova, Harryja Limea iz *Trećeg čovjeka*) — njemu se to dogodilo onako usput, linijom manjeg otpora. Benioffu, koji je ovu priču inkarnirao prvo u veoma cijenjen roman, a zatim i u scenarij za ovaj film, nije

stalo isprirovijedati krimić, nego od tog usputnog, svakodnevnog zločina učiniti temelj za ispitivanje osebujnosti naraštaja kojemu i sâm pripadam. A za razliku od razvikanih djela sa sličnim postulatima — gdje su protagonisti češće uživaoci droge nego dileri (*Train-spottting, Rekvijem za snove*) — u filmu *25. sat*, kakvim ga je režirao Spike Lee, nema mjesta za prethodno donesene sudove koji počesto izviru iz iste blaziranosti kakva je ona koju bi trebali problematizirati. Barem u najvećoj mjeri.

Dakle, Brogana su ščepali jer ga je netko izdao; za kauč pun droge dobio je dugu zatvorskiju kaznu u jednoj od gad-



nijih kaznionica američkoga popravnog sustava, praktičkom paklu koji se ne da samo tako odslužiti. Otac mu je založio svoj pub, najvredniji posjed koji ima, kako bi Monty barem do početka kazne mogao biti na slobodi — čime je i nehotice uskratio Montiju mogućnost bijega. Jer Monty, u posljednjih 24 sata na slobodi (onaj 25. sat iz naslova vrijeme je kad počinje kazna), mora nekako svesti štetu koju je počinio svojim bližnjima na minimum, pa čak ako to znači i natjerati ih da ga iz dna duše zamrže, jer tako će im biti lakše kad ga više ne bude bilo. Jasna stvar, s obzirom da je ljudska narav takva kakva jest, time će postati još manje zanema-

riv svojoj djevojci i dvojici svojih najboljih prijatelja. Iako je ovo film u kojem je glavni pokretač radnje droga, pa tako tu mora biti i ruske mafije i otkriwanja izdajica, to na svu sreću ostaje tek element normalne, zdrave dramaturgije koji drži ostatak pripovijedanja u zdravim narativnim okvirima. Barem u najvećoj mjeri.

25. sat je, naime, režirao Spike Lee, čovjek čije se neprijeporno medijsko majstорство često znalo zanemariti poradi neprijeporne retoričke angažiranosti njegovih filmova. Tim je ugodnije iznenadenje što Lee prisvaja ne samo tematske nego i estetske postulate Beni-offljeva predloška te stvara najsuptilniji film u svojoj karijeri, podređen *drami* — minucioznom razlaganju dobro uočena konfliktnog trenutka u životu protagonistu — daleko više nego bilo kakvoj tezi. Budući da ima priliku radići s nizom vrhunskih karakternih glumaca našeg vremena — uz Nortona, koji vrlo primireno stvara ulogu ravnu svojim najboljima, tu su i Philip Seymour Hoffman, Barry Pepper, Anna Paquin, Brian Cox i Rosario Dawson, izvrsna još od *Klinaca Larryja Clarka* — Lee je počesto u prilici zadržati svoju ekspertizu na razini vješte naracije i dopustiti likovima i motivima svoga filma da slobodno dišu na ekranu.

Barem u najvećoj mjeri, kažem. *25. sat* zaradio je dosta kritika na račun dva momenta povišene retoričke tenzije — tim gorih, kad se imaju u vidu Leejeve prethodne sklonosti. Prvi je interpolacija jezovite rupe u tlu na mjestu gdje su svojedobno stajali Tornjevi blizanci Svjetskog trgovackog centra, doživljena od mnogih kritičara kao preteško breme za, ipak, intimnu karakternu dramu. S tim se ne bih složio: gubitak koji je New York podnio 11. rujna 2001. intiman je barem koliko i politički, pa mu se jedino ovakvim pristupom može vratiti ljudska dimenzija izgubljena pod slojevima propagande. Drugi spomenuti moment cijeli je film u filmu — projekcija života koji bi Brogan mogao imati kad mu ne bi slijedilo tako skoro utamničenje — koji služi kao svojevrstan epilog, ali je svojom pojavnosću do te mjere različit od svega što je prethodilo da može osupnuti gledatelja pri prvom susretu s filmom. Samo na osnovi toga prigovor je va-

ljan. Na svu sreću, *25. sat* u dovoljnoj je mjeri slojevita, razrađena i zahtjevna drama da se njezino višestruko gledanje nameće kao nužnost, a u takvu kontekstu predznanje o ovakvu ubličavanju narativne konstrukcije stječe mnogo čvršće utemeljenje u svemu što je prethodilo.

Vladimir C. Sever



MATRIX RELOADED

The Matrix Reloaded

SAD, 2003 — pr. NPV Entertainment, Silver Pictures, Village Roadshow Productions, Warner Bros, Joel Silver; izv. pr. Andy Wachowski, Larry Wachowski, Bruce Berman, Grant Hill, Andrew Mason — sc. Andy Wachowski, Larry Wachowski kao braća Wachowski; r. ANDY i LARRY WACHOWSKI; d. f. Bill Pope; mt. Zach Staenberg — gl. Don Davis; sfg. Owen Paterson; kgf. Kym Barrett — ul. Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, Laurence Fishburne, Hugo Weaving, Monica Bellucci, Gloria Foster, Jada Pinkett Smith, Randall Duk Kim — 138 min — distr. Intercom Issa

Postavši voda pobunjenika koji nastoje osloboditi porobljeno čovječanstvo od svevlasti moćnih računala budućnosti, izabranik Neo dozna da se na posljednji slobodni ljudski grad Zion u unutrašnjosti Zemlje priprema napad. Imajući samo 72 sata da sprijeći invaziju nadmoćnijega neprijatelja, Neo uz pomoć voljene Trinity i suborca Morpheusa kreće u grozničavu potragu za zagonetnim Ključarem, koji krije tajnu nastanka Matrixa.

Braći Andyju i Larryju Wachowskom, idejnim i operativnim tvorcima znanstvenofantastične filmske sage o Matrixu, doista treba odati priznanje. Otprije like kao i književnici J. K. Rowling za njezinu literarnu franšizu o malom čarobnjaku Harryju Potteru. U oba je slučaja riječ o savršenu osjećaju za potrebe konzumenata masovne kulture i medija na prijelazu tisućljeća i, što je još važnije, o iznadprosječnom daru autora i autorice za dosljedno uboљišavanje cijelog jednog novog svijeta, osmišljene za sanjare i sanjarenje.

Pritom je J. K. Rowling kao adresatnu publiku izabrala djecu između osam i dvanaest godina s težnjom da se ta generacijska odrednica širi bez kronoloških ograničenja, dok su se braća Wachowski kao scenaristi i redatelji obratila u prvom redu tinejdžerskom uzrati



stu kojem fenomen *blockbuster* još od druge polovice 70-ih duguje najviše. Stoga je u žanrovskom, producijskom i marketinškom pozicioniranju trilogiju *Matrix* opravdano usporediti sa serijalom *Zvezdani ratovi* Georgea Lucasa, premda je sasvim jasno da *Imperij uzvraća udarac* u odnosu na inicijalni Lucasov film iz 1977. prolazi kudikamo bolje od spektakla *Matrix Reloaded* u odnosu na prethodnik *Matrix* iz 1999. *Matrix* se baš kao i prvo poglavje svemirske bajke o Lukeu Skywalkeru neočekivano premetnuo u jedan od najintrigantnijih i najbolje prihvaćenih znanstvenofantastičnih filmova uopće, postavši pravim pop-fenomenom i začetnikom novih nastavaka.

Premda je drugom dijelu priče o zlosretnom svijetu budućnosti, u kojem moćna računala drže porobljeno čovječanstvo u neprekidnu snu crpeći energiju iz ljudskih sinapsa, gotovo nemoguće poreći atraktivnost i još jednom potvrđenu scensku originalnost, *Matrix Reloaded* ipak je razočaravajući korak unatrag. Naime, izvornik je *Matrix*, unatoč nekolicini nesuvislosti u fabuli, predstavio čvrsto zaokruženu filmsku cjelinu koja je i domišljatim zapletom i vizualnim postupkom označila iskorak u repetativnim obrascima znanstvene fantastike na filmu tijekom 90-ih. Osim toga, film je upravo na religijski protkanu zapletu o pojedincu koji se suprotstavlja računalnom totalitarizmu u 22. stoljeću pridobio većinu gledatelja i kritičara, dok su mu revolucionarni specijalni efekti poslužili kao sjajan potporanj priči, a ne kao njezin suhi nadomjestak. Nažalost, upravo je to izostalo u nastavku *Matrix Reloaded*. I to posve nepotrebno.

Jer — ako je išta populariziralo izvornu zamisao braće Wachowski i njezinu filmsku realizaciju, onda je to priča i brojna naglašavanja oko njezinih pojedinstvenosti. Stoga je bilo posve razumljivo da nastavak dodatno zaintrigira činjenicama o nastanku i razvoju imaginarnoga svijeta budućnosti, ostavljajući dovoljno dvojba za rasplet u trećem i posljednjem nastavku, čija se premijera očekuje u studenom ove godine. Nasuprot tome, *Matrix Reloaded* mnogo je više spektakl i kalkulantski proizvod (npr. anakrona scena plesa u Zionu), a mnogo manje priča i zanimljiv film. Doduše, središnji se junak Neo sa svojim suborcima sve više približava zagonetki Matrixa i njegovim tvorcima (izvrstan podzaplet o potrazi za Ključarem i Neov susret s Arhitektom), ali je nedvojbeno da je ovaj put naracija u službi efekata, a ne obrnuto, kao u prvom dijelu. Naravno, teško je ne impresionirati se sekvincama Neove tučnjave s multipliciranim agentom Smithom i sedamnaestminutne automobilske potjeze, no konačni je rezultat zbog svih tih računalnih intervencija jednostavno zamoran.

Zato ni glumačka ekipa — Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, Laurence Fishburne i Hugo Weaving, te poprilično dojmljiva Monica Bellucci, nije uspjela učiniti ništa više od pukog statiranja računalima ispred i iza kamera. Dok su junaci u filmu sve bliži pobjedi nad umjetnom inteligencijom, njihovi su glumački pandani izgubili ključnu bitku od računalnih programa...

Boško Picula

TELEFONSKA GOVORNICA

Phone Booth

SAD, 2002 — pr. Fox 2000 Pictures, Zucker/Netter; izv. pr. Ted Kurdylo — sc. Larry Cohen; r. JOEL SCHUMACHER; d. f. Matthew Libatique; mt. Mark Stevens — gl. Harry Gregson-Williams; sfg. Andrew Laws; kgf. Daniel Orlandi — ul. Colin Farrell, Kiefer Sutherland, Forest Whitaker, Radha Mitchell, Katie Holmes, Paula Jai Parker, Arian Ash, Tia Texada — 81 min — distr. Continental

Mladi njujorski pop-menedžer Stu nade se zarobljen u telefonskoj govornici, na meti neznanog snajperista koji mu ne dopušta da napusti govornicu dok javno ne prizna svoje 'grijeh': iskoristavanje drugih ljudi radi vlastite koristi, a ponajprije namjeru da seksualno konzumira mladu Pam, kojoj taj da je oženjen.

Poznato je da je novi film Joela Schumahera utemeljen na scenariju nekad prestižnog nezavisnog filmaša Laryja Cohena, te da je ideja za taj scenarij nastala još u šezdesetima, kad je mišljena kao potencijalni projekt za Alfreda Hitchcocka. Poznato je i da Cohen nije uspio razraditi početnu ideju, pronaći zadovoljavajuću motivaciju koja bi protagonistu cijeli film držala u telefonskoj govornici, te da mu je inspiracija nadošla tridesetak godina poslije, pošto je sličnu ideju ostvario stanoviti američki student režije u svom kratkometražnom ostvarenju. Manje je poznato da Cohenov scenarij i osobito Schumaherova režijska izvedba imaju veze s iznimno zapaženom i u nas nedavno prikazivanom američkom TV-serijom 24, intrigantnim postmodernističkim uratkom koji spaja visok neomodernistički koncept vizualnosti te 'sapunsku' narativnu logiku (svaka od 24 epizode obuhvaća jedan sat u danu krcatom neprestano dramatičnim obiteljsko-terorističko-političkim događanjima): u seriji osnovni se kadar svako malo usložnjava ubacivanjem manjih sličica koje dijele ekran i prate simultana zbivanja na različitim prostorima, a istovjetnu oblikovnu strategiju koristi i

Schumaher u *Telefonskoj govornici*, no analogijama tu nije kraj; junaka serije, požrtvovnog agenta tajne službe, glumi Kiefer Sutherland, a taj je agent pod kontrolom srpskih terorista koji mu upute daju telefonom — u filmu također glumi Sutherland (što će se pokazati vrlo znakovitim), samo što je on sad taj koji telefonom kontrolira izabranu žrtvu, a jednako kao i u seriji žrtva ne može izbjegći dovodenje vlastite obitelji (u filmu supruge, u seriji suprige i kćeri) i ljubavnice (u seriji bivše, u filmu potencijalne) u opasnost. Uglavnom, Cohen i Schumaher štota su posudili od tudi radova da bi pronašli modus realizacije vlastitog, no to nije ono što nas ovdje primarno zanima.

Zanimljivije je istaknuti kako se *Telefonska govornica* uklapa u niz američkih filmova, uglavnom onih s patološki moralizatorskim negativcem, koji iz kršćanske, bitno starozavjetne perspektive podvrgavaju kritici liberalni svjetonazorni model. Amerika je svojevrsna shizofrena zajednica u pogledu odnosa liberalizma i kršćanstva: s jedne strane čini se neospornim da se američko društvo u mnogočemu primaknuo ostvarenju plemenitih liberalnih nazora, s druge oni su izravno opovrgnuti monopolnim kršćanskim intervencijama, počevši od simboličnog nacionalnog slogana *In God We Trust* do davanja sudske prisege s rukom položenom na Bibliju. U filmovima s patološkim ubojicama dotični sebe često doživljavaju kao izvršioce 'božje pravde', pri čemu im njihova evidentna manjakalnost bitno ne podkopava 'ispravnost' djelovanja — da je tomu tako, potvrđuje činjenica da su protagonisti koji se nađu pod udarom tih patomoralizatora (gotovo) redovito nešto 'objektivno' sagriješili te im djelovanje manjakalnih 'pravednika' osvješćuje vlastite moralne napukline i izaziva moralnu krizu. Tako *Telefonska govornica* zapravo dubinski afirmira patomoralizatora koji si



je uzeo ovlasti starozavjetnoga Jahve, dovodeći, ali samo u 'ekudativnu' svrhu, lakomislena pop-menedžera, čiji je temeljni grijeh neiskrenost prema ljudima s kojima ulazi u poslovne, prijateljske i erotske interakcije, u isti red s 'teškim grešnicima' poput pornografičara i burzovnoga mešetara koji je skrivio propast mnogobrojnih malih dioničara. Pop-menedžer Stu prešuće ili iskrivilje istinu, ali ne zbog vlastite iskvarenosti nego iz 'dječačke' lakomiljenosti. No 'božanski' snajperist 'zna' da su to zapravo prvi koraci prema temeljitoj korupciji Stuove osobe, napose kad riskira vlastiti brak da bi zaveo mladu djevojku (naravno, kršćanska perspektiva ne odobrava slobodu izbora individualnog erotskog stila života, toj liberalnoj 'izmišljotini' ona prepostavlja svoje monopolno tumačenje čovjekova erotskog bivanja). I zato 'zamjenski Jahve' Stuu, koji još nije odveć zagazio u 'grijeh', starozavjetnom strogom mudrošću odnosno novozavjetnom milostivošću nudi mogućnost iskupljenja kojom će pružiti valjan primjer drugim zabludjelim, no temeljno dobroćudnim pojedincima. Da patomoralizator nije nikakav negativac, svjedoči i njegovo ranije spomenuto znakovito glumačko utjelovljenje u Kieferu Sutherlandu — Sutherland je nakon privatno i poslovno kriznih godina povratio popularnost, ugled i status *good guy* upravo serijom 24, stoga je njegovo tumačenje naizglednog negativca jasan signal i dodatni dokaz kako je taj lik zapravo tzv. moralna vertikala filma, a to što je usput ubio nevinu raznosača *pizza* nije ništa drugo doli 'neizbjegljnost kolateralnih žrtava', koje su vrijedne 'višeg cilja'. Doista, ovo je pravi film za Bushovu Ameriku.

Damir Radić

NEPOBJEDIVI

Undisputed

SAD, Njemačka, 2002 — pr. Amen Ra Films, Hollywood Partners Munich, Millennium Films Inc., Miramax Films, Motion Picture Corporation of America (MPCA), Undisputed Productions, David Giler, Walter Hill, Brad Krevoy, Andrew Sugerman; izv. pr. Boaz Davidson, Danny Dimbort, Avi Lerner, Sandra Schulberg, Trevor Short, Wesley Snipes, John Thompson, Rudolf G. Wiesmeier — sc. David Giler, Walter Hill; r. WALTER HILL; d. f. Lloyd Ahern; mt. Freeman A. Davies, Phil Norden — gl. Stanley Clarke; sqf. Maria Rebman Caso; kgf. Barbara Inglehart — ul. Wesley Snipes, Ving Rhames, Peter Falk, Michael Rooker, Jon Seda, Wes Studi, Fisher Stevens, Dayton Callie — 96 min — distr. Blitz

Svjetski prvak u teškoj kategoriji boksač 'Iceman' Chambers osuden je na višegodišnju zatvorsku kaznu i poslan u najčuvaniji zatvor u zemlji. Ondje pak doživotnu zatvorsku kaznu izdržava Monroe Hutchen, nekadašnja boksačka nada čiju je karijeru prekinuo zločin iz strasti. Kako je Hutchen već deset godina nepobjediv u unutarzatvorskim mečevima, 'Icemanov' mu dolazak znači sportski izazov života.

Filmovi o boksačima veoma su prepoznatljivi, bez obzira da li je riječ o sportskim dramama ili o razbribrižnoj akciji. Također i filmovi o zatvorenicima. No, što se dogodi kada se u filmskom zatvoru nađu filmski boksači? Nešto poput novog uratka redatelja Waltera Hilla, koji iza naslova *Nepobjedivi* krije poprilično suvisao povratak američkoga redatelja među imena



filmskih autora od kojih se očekuju dobre priče i još bolje realizacije. Iako je u svojim filmovima iz sedamdesetih i osamdesetih nudio upravo to (*Ratnici podzemlja, 48 sati, Južnjačka utjeha*), Hill je u posljednje vrijeme posve nestao s popisa holivudskih redatelja čiji filmovi zabavljaju publiku i odobrovoju kritiku.

Premda ni Hillovoj zatvorskoj drami o dvojici boksača *Nepobjedivi* iz 2002. nije uspjelo postići veći uspjeh među kinogledateljima, dio je filmskih kritičara bio mnogo blagonakloniji prema ovoj solidno napisanoj i povremeno uistinu majstorski režiranoj filmskoj priči. Očito je da se Hill namjerno odlučio za (pod)žanr koji neće nužno korespondirati s ukusima dominantne kinopublike kako bi na primjeru relativno komorne teme i neopterećen rezultatima prodanih ulaznica izoštrio ili, točnije rečeno, obnovio svoj nekoć nepogrešiv osjet za sigurno vođenu radnju, akcijsku razigranost i prepoznatljive likove.

Srećom, sva su tri elementa Hillova rada prisutna i u filmu *Nepobjedivi*, te nije pogrešno zaključiti da posljednji redateljev angažman pripada uspešnijoj polovici njegove karijere. Osim toga, u filmu je moguće pronaći i niz ranijih Hillovih tematskih preokupacija, koje su u njegovoj viziji redovito dobivale dobre ocjene: od buntovnih pojedinaca suprotstavljenih okolini, preko shvaćanja života kao manje ili više okrutne igre s točno određenim pravilima, do središnjega glumačkog para koji reflektira temeljnu dvojbu u filmu. U konkretnom slučaju, dvojbu da li je pobjedivanje rezultat vlastite iznadprosječnosti ili tek randomizirano izbjeganje poraza. Glavni likovi u drami *Nepobjedivi* odgovor će na to pitanje

dozнатi tek kada jedan izgubi slobodu, a drugi dobije pravu konkurenčiju.

Prvi je od njih svjetski boksački prvak u teškoj kategoriji — Chambers, naizgled sirov i beščutan, a u biti itekako zabrinut za svoj sportski i ljudski status, kojega je na višegodišnju robiju odvela optužba za silovanje. Nedvojbeno nadahnuti životopisom Mikea Tysona, scenaristi su u Chambersovu liku značili ocrtali i neonsku i tmurnu stranu američkoga profesionalnog boksa, pri čemu im je vrhunска gluma Vinga Rhamesa, nagrađena Zlatnim globusom za ulogu u slično intoniranom TV-filmu *Don King: Samo u Americi*, višestruko pomogla. Rhamesov je pak partner akcijska zvijezda Wesley Snipes u također veoma sugestivnoj interpretaciji bivšeg boksača Hutchensa, koji je nakon osuđivanja na doživotnu kaznu zatvora zbog umorstva upravo iza rešetaka pronašao profesionalnu zadovoljštinu pobjeđujući u svim dosadašnjim unutarzatvorskim mečevima. Završnica je filma, dakako, međusobni ogled dvojca, dok je prava vrijednost Hillova rada vješto profiliranje likova, razvijanje napetosti i ubacivanje britkog humora do te, u sportskom smislu, poprilično elaborirane završnice.

Doda li se tomu i nadahnuti nastup Petera Falka kao zatvorenika Ripsteina, sitnog mafijaša premazana svim mastima i organizatora poprilično unosna odlučujućega meča, te veoma dinamična režijska rješenja gotovo reportažnog ugoda, *Nepobjedivi* Waltera Hilla nije daleko od redateljeve pobjede nad vlastitom neinventivnošću posljednjih godina. Barem u jednoj rundi.

Boško Picula

LJUBAV NA MJESECINI

Moonlight Mile

SAD, 2002 — pr. Gran Via, Hyde Park Entertainment, Punch Productions Inc., Reveal Entertainment, Touchstone Pictures, Mark Johnson, Brad Silberling; izv. pr. Ashok Amritraj, David Hoberman, Susan Sarandon, Patricia Whitcher — sc. Brad Silberling; r. BRAD SILBERLING; d. f. Phedon Papamichael; mt. Lisa Zeno Churgin — gl. Mark Isham; sfg. Melissa Stewart; kgf. Mary Zophres — ul. Jake Gyllenhaal, Dustin Hoffman, Susan Sarandon, Aleksia Landau, Ellen Pompeo, Holly Hunter, Richard Messing, Lev Friedman — 112 min — distr. Discovery

Nekoliko dana uoči vjenčanja mladić Joe doživi tragediju: zaručnica mu pogine nakon što je u kafiću slučajno ustrijeli ljubomorni suprug mjesne konobarice. Shrwan nesretnim dogadjajem, Joe odluči prihvati poziv roditelja stradale zaručnice da ostane živjeti s njima. No, njihove će složene bračne prilike, mlada poštarica u koju se Joe zaljubi te tajna Joeova odnosa sa zaručnicom itekako otežati njegovu odluku.

Malo što može nadahnuti umjetnike kao vlastita životna iskustva. I to neovisno o njihovu predznaku. Američkom je redatelju i scenaristu Bradu Silberlingu jedan takav dogadjaj ne samo uvelike promijenio život nego ga i potaknuo da o njegovim posljedicama snimi dramu *Ljubav na mjesecini*, u Sjedinjenim Državama premijerno prikazanu prošle jeseni, koju se slobodno može proglašiti autorovim najboljim djelom u karijeri. Naiime, Sillberlingu je u srpnju 1989. poginula djevojka, dvadesetdvogodišnja manekenka i glumica Rebecca Schaeffer, koju je u njezini holivudskom stanu ubio manjakalni obožavatelj. Redatelj se nakon te tragedije zbljedio s Rebekinim roditeljima, pokušavajući u njihovu društvo prevladati bol zbog gubitka voljene osobe, ali i spoznati postoji li što djelotvorniji na-



čin da čovjek shvati smrt kao sastavni dio životnog ciklusa. I svog i svojih bližnjih.

Upravo je o tome riječ u ovoj vrsno realiziranoj i odglumljenoj filmskoj priči nostalgična ugodaja (radnja je smještena u novoenglesko mjesto u vrijeme drugoga predsjedničkog mandata Richarda Nixon-a), čija je vodeća odlika da naoko pesimističnu životnu situaciju pretvara, uz nemalu dozu humora, u izvorište novih pokušaja i nehinjena optimizma. Uostalom, Silberling je već jednom kontrapunktirao život i smrt, ljubav i ništavilo u svom prethodnom filmu *Grad anđela*, holivudiziranom prepravku *Neba nad Berlinom* Wima Wendersa, pa je ne ponavljući greške iz prethodnika veoma sigurno preskočio stupice patetike, koja redovito prijeti sličnim tematima, predstavivši se jednostavnom fabulom o međuodnosu nekolicine ljudi povezanih istom ili sličnom tragedijom.

Prvi je među njima lik samozatajnoga Joea Nasta, mladića djetinjega držanja koji nakon ubojstva zaručnice Diane *de facto* postaje sin njezinih roditelja, dobrostojeće obitelji Floss, željnih da u njegovoj nazočnosti barem djelomice ožive stradalu kćer. Iako je jasno da je ta odluka čak i kratkoročno neodrživa, Joe će mučen činjenicom da je Diana poginula tek nekoliko sati nakon što ju je on napustio, o čemu njezini roditelji ne znaju ništa, prihvati ulogu nesudeognoga zeta Flossovih i tako katalizirati odnose u svojoj novoj sredini. Uz Joea, protagonisti su te katalizacije Dianina majka JoJo, slobodoumna književnica koja već dugo nije napisala ni retka, te otac Ben, povučeni trgovac nekretninama koji emotivnu odsutnost u kćerini

djetinjstvu očajnički pokušava nadoknaditi zbljavanjem s njezinim zaručnikom. Doda li se tom trojcu minuciozno profiliranih likova, čiji se odnosi tijekom filma višestruko usložnjavaju, i Joeova nova ljubav, poštarica Bertie, s također dubokim intimnim ožiljcima (mladić joj je nestao u Vijetnamu), Silberlingova *Mjesečeva milja* postaje prava psihološka isповjedaonica, čija se bogata naracija ne odvija ni u prostoru ni u vremenu, nego u britkim dijalozima i monologima. Gotovo se može ustvrditi da riječi i rečenice odavno nisu djelovale tako filmično kao u ovom filmu.

Zasluge za to u prvom redu pripadaju scenariju, ali i izvrsnoj glumačkoj ekipi na čelu s darovitim Jakeom Gyllenhallom (*Donnie Darko*) u ulozi Joea, koji je s dvadeset i dvije godine maestralno spojio svježinu izvedbe i za svoj naraštaj rijetko videnu interpretativnu zrelost. Ta je pak odavno zaštitni znak oskarovaca Dustina Hoffmana i ovde osobito uvjerljive Susan Sarandon u nastupima oca i majke Joeove zaručnice, dok je pravo iznenadenje glumica Ellen Pompeo kao senzualna Bertie. Efektnu je epizodu ostvarila i Holly Hunter u ulozi racionalne odvjetnice koja manevira sudskim epilogom tragedije Flossovih, pri čemu je redatelj na primjeru jednoga jedinog bračnog para znalački zaostrio sveameričku dvojbu oko primjene ili ukidanja smrtne kazne. Napokon, *Mjesečeva milja* ogledni je primjer filma atmosfere sa sjajnom glazbom prvih imena svjetskoga popa i rocka 70-ih (Bob Dylan, David Bowie, Van Morrison, Pearl King), dok sam film naslov duguje hitu skupine Rolling Stones.

Boško Picula

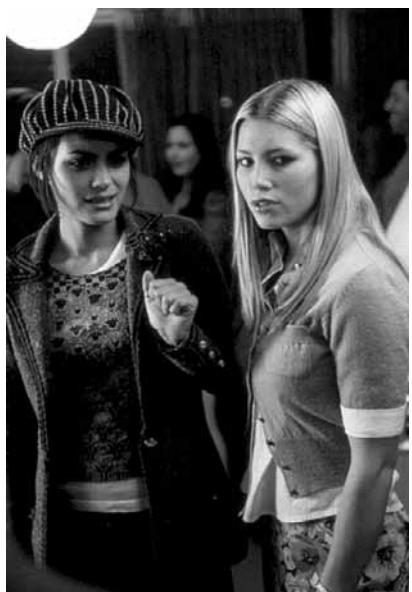
PRAVILA PRIVLAČNOSTI

The Rules of Attraction

SAD, Njemačka, 2002 — pr. Kingsgate Films, Roger Avary Filmproduktion GmbH, Greg Shapiro; izv. pr. Roger Avary, Marc Butan, James Deutch, Samuel Hadida, Marsha Oglesby, Tom Ortenberg, Michael Paseornek, Jeremiah Samuels — sc. Roger Avary prema romanu Bretta Eastona Ellisa; r. ROGER AVARY; d. f. Robert Brinkmann; mt. Sharon Rutter — gl. Tom Hajdu, Andy Milburn; sfg. Christopher Tandon; kgf. Louise Frogley — ul. James Van Der Beek, Shannyn Sossamon, Ian Somerhalder, Kate Bosworth, Jessica Biel, Kip Pardue, Thomas Ian Nicholas, Faye Dunaway — 110 min — dstr. VT1

Srednjoškolac se nade uhvaćen u ljubavnom trokutu između djevojke koja mu se svida, one s kojom spava te mladića koji je u njega zaljubljen.

Nakon što je surađivao na pisanju scenarija za nekoliko iznimno zapaženih filmova, poput *Reservoir Dogs*, *Prava romansa*, *Pakleni šund i Ubojica koji plače*, te potpisao režiju na zanimljivu, premda i poprilično kritičarski ospora-



vanu filmu *Killing Zoe*, Roger Avary nekoliko se godina primirio. Stoga se njegovo sljedeće ostvarenje očekivalo s velikim nestreljenjem, ali i povišenim zahtjevima. Nažalost, *Pravila privlačnosti*, premda vizualno atraktivni i režijski dotjeran film, ne budi nade u Avaryjevu blistavu budućnost.

Riječ je o ekranizaciji romana Bretta Eastona Ellisa, spisatelja koji je tijekom osamdesetih godina izravnim pristupom društvenim tabuima i neuvijenim prikazom stila i načina života svojih vršnjaka podigao poprilično prašine te ponukao nekoliko ambicioznih filmaša put filmovanja njegovog štiva. Ellis ipak nije bio osobite sreće, jer se filmovi poput *Less Than Zero* redatelja Mareka Kaniewske, i *Američki Psiho* koji krasi potpis Mary Harron — premda im nije nedostajalo autorskog stava, te su nastojali prilično precizno pratiti spisateljev stil, nisu pokazali dostatno kvalitetnim.

Nešto slično dalo bi se ustvrditi i u slučaju *Pravila privlačnosti*, filma koji počiva na grafičkom opisivanju života junaka koji dokolicu ispunjavaju uživajući u seksu, drogi i nasilju. Dakako, filmske priče o adolescentskom buntu, koje barataju istim temama kao i Avaryjevo djelce, nisu ništa novo ni originalno. No u ovom slučaju britka ga Ellisova riječ i razuzdani Avaryjev stil čine zanimljivim, čak ponekad iznimno dojmljivim, iako istodobno i ponešto ispraznim djelom.

Avary se itekako trudi vrlo snažno, neki bi rekli i nametljivo, temeljito dočarati sirovu energiju koja nosi njegove junake. Problem je ipak što događaji na filmskom platnu teško korespondiraju s današnjim vremenom, pri čemu ne treba smetnuti s umu kako roman opi-



suje osamdesete godine. Avary je duh osamdesetih godina, koji se gotovo osjeća u svakom filmskom kvadratu, te je posebice živ u karakterizaciji likova, pokušao prikriti raskošnim redateljskim stilom, smetnuvši s umu kako režijske bravure ipak ne mogu zamijeniti priču i likove.

Pored teške komunikacije s recentnom zbiljom, drugi je problem *Pravila privlačnosti* njegova jednostavna dramska konstrukcija, koja počiva na odnosima triju ishodišnih, slično motiviranih karaktera, koji nikako ne uspijevaju ostvariti potajne žudnje. Kada bi oni bili iole simpatičniji, *Pravila privlačnosti* zacijelo bi bolje funkcionalala, ali ovako je gledatelj osuden uživati u nekoj provokativnijoj sceni ili redateljevoj nakani da iskoristi ama baš svaki stilski efekt koji mu padne na pamet. Nije naodmet ni napomenuti kako je ovakva situacija isključivo vezana uz redateljev pristup, jer su se glumci pokazali vrlo solidnima, čak ponekad i izvrsnim u tumačenju doista zahtjevnih likova.

Konačni rezultat je film koji je vrijedan makar jednog gledanja, ali isključivo zbog režijskih efekata Rogera Avarya. One koji ipak traže ponešto više povrh sugestivnih formalnih rješenja, treba uputiti spram pisanih izvornika. Ellisova literatura i danas djeluje mnogo sugestivnije od filmova koji su iz nje proistekli.

Mario Sablić

BIJES POD KONTROLOM

Anger Management

SAD, 2003 — pr. Happy Madison, Jack Giarraputo Productions, Revolution Studios, Barry Bernardi; izv. pr. Allen Covert, Tim Herlihy, John L. Jacobs, Adam Sandler, Todd Garner — sc. David Dorfman; r. PETER SEGAL; d. f. Donald McAlpine; mt. Jeff Gorson — gl. Teddy Castellucci; sfg. Jeffrey D. McDonald; kgf. Ellen Lutter — ul. Adam Sandler, Jack Nicholson, Marisa Tomei, Luis Guzmán, John Turturro, Woody Harrelson, Jonathan Loughran, Kurt Fuller — 106 min — distr. Continental

Mladi poslovni čovjek Dave Buznik krivo je optužen za provalu bijesa u avionu i stoga mora ići na tečaj kontrole bijesa koji vodi neobični psihijatar Buddy Rydell. Nekonvencionalne Buddyjeve metode uključuju i Daveovo udaljavanje od djevojke Linde.

Povremeno isforsirana, no u cijelini korektna komedija *Bijes pod kontrolom* nije osobito poticajna za analizu kreativnih strategija njezine autorske ekipe. U ovom slučaju znatno zanimljivijim se čini posegnuti za oruđem *queer* teorije i uočiti nadasve intrigantnu mogućnost da je lik psihijatra kojeg igra Jack Nicholson zapravo homoseksualac. O čemu je u filmu zapravo riječ, gledajući iz perspektive njegova svršetka? O nastojanju da pomaknuti psihijatar, upravo paradigmatski *queer* karakter (osoba koja na bilo koji način, više ili manje intenzivno, iskače iz uzusa društvenog *mainstreama*, s posebnim naglaskom na seksualnom iskoraku, iskoraku iz tzv. heterocentričnog seksualnog poretka, što ne podrazumijeva samo homoseksualnost i biseksualnost, nego i nekonvencionalne varijante heteroseksualnog modusa, pri čemu *queer* teorija, za razliku od *gay and lesbian* kritike, ustrajava na fluidnosti i zapravo neuvhvatljivosti identiteta), pomoćne mladoj Lindi (Tomei) da svom dečku Daveu (Sandler) povrati još u dje-



tinjstvu ozbiljno poljuljan osjećaj samopoštovanja i samopouzdanja, da od 'dječaka' slabe volje učini 'pravog muškarca'. Da bi to uspio, muškarčina Barry mora smisliti nevjerojatnu, vrlo zahtjevnu konstrukciju (koja je dakako moguća samo u svijetu fikcije pa je u tom smislu, u 'revizionističkom' pogledu s kraja filma, radnja sasvim neuvjerljiva, što međutim nije rijetkost u stiliziranom žanru kakav komedija jest ili može biti), stoga se postavlja pitanje koji je njegov motiv za takvo što. Financijski svakako ne, jer Linda, jasno je iz njezina socijalnog položaja, nije osoba koja bi prestižnom psihijatru poput Barryja mogla platiti honorar primjenjen zahtjevnosti 'terapije'. Moguće je da je motiv profesionalni izazov, no kad se film 'dekonstruira' iz *queer* perspektive nekako se najuvjerljivom Barryjevom motivacijom čini erotska zainteresiranost za Davea.

Šezdesetogodišnji 'učitelj' Barry cijeli se film (po)igra(va) s mladim, privlačnim i dobroćudnim Daveom, koji *de facto* postaje njegov 'ljubimac', a posebno znakovite u tom odnosu tri su situacije. Prva je kad se Barry posve gol uvuče Daveu u krevet i tako s njim prospava noć, druga je kad Davea navodi da pjeva žensku ariju iz *Priče sa zapadne strane* (dakle smješta ga u žensku rodnu poziciju), a treća je generalna Barryjeva antipatija prema bivšem Lindinu dečku, prepotentnom feminiziranom 'šmokljanu' velikog spolovila (što se može tumačiti kao tipična netrpeljivost 'mačo' homoseksualca prema 'peškićima', ali i kao zavist što jedan 'peškić' ima veće spolovilo od 'pravog'

muškarca poput njega; pritom je potpuno nevažno da li je bivši Lindin dečko prikriveni homoseksualac ili ne, on je svojim 'kenjkavim' habitusom označen kao inferiorna osoba, no ne posve bezopasna zbog spomenute falusne markantnosti). Moglo bi se reći da svaka od tih situacija izdvojeno ne bi bila dovoljno signifikantna za zaključke o Barryjevoj homoseksualnosti, no sve tri zajedno više su nego uvjerljiv signal. Tim prije što postoji još niz detalja koji takvo čitanje prisnažuju: npr. scena psihijatrijske seanse kad Barry prekine lezbijke intimnosti dviju pornoglumica koje potiče tipični mačo heteroseksualac kojeg igra John Turturro — suprotno mačističkom heteroseksualcu Turturru, lik kojeg tumači Nicholson ne uživa u lezbijstvu, što može upućivati na njegovu homoseksualnost; ili sama završnica filma, kad Barry napokon spoji Davea i Lindu te odlazi sam i osamljen, i to nakon što se njegova navodna ljubav za Lindu pokazala samo igrom, što bi se moglo protegnuti i na njegovu (navodnu) heteroseksualnost.

Bijes pod kontrolom prosječan je uradak, no povjesno možda vrlo bitno ostvarenje: nakon što je u *Bolje ne može odglumio heteroseksualnog queerera*, Jack Nicholson je kao jedini iz svoje generacije velikih (mačo) glumaca ovdje otisao korak dalje i utjelovio mogućeg *queer-homoseksualca* (odsutnost potpune izvjesnosti njegove homoseksualnosti u skladu je sa spomenutom fluidnošću, neokamenjenošću *queer* identiteta), što je za Pacina i De Nira još nezamislivo.

Damir Radić

CHARLJEVI ANDELI 2: PUNOM BRZINOM

Charlie's Angels: Full Throttle

SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, Flower Films (Barrymore/Juvonen), Mandy Films, Tall Trees Productions, Wonderland Sound and Vision, Leonard Goldberg; izv. pr. Patrick Crowley, Jenno Topping — sc. John August, Cormac Wibberley, Marianne Wibberley prema priči Ivana Goffa i Bena Robertsa; r. McG; d. f. Russell Carpenter; mt. Wayne Wahrman — gl. Snoop Dogg, Dr. Dre, M. C. Hammer; sfg. J. Michael Riva; kgf. Joseph G. Aulisi — ul. Cameron Diaz, Drew Barrymore, Lucy Liu, Demi Moore, Bernie Mac, Crispin Glover, Matt LeBlanc, John Cleese — 106 min — distr. Continental

Natalie, Dylan i Alex, tri superdetektivke iz agencije tajanstvenoga Charlesa Townsenda, kreću na nov opasni zadatak. U što kraćem vremenu moraju pronaći dva prstena koji kriju podatke o vladinu programu zaštite sudskega svjedoka. I dok prvi prsten s lakoćom pronadu u Mongoliji, drugi dospije u ruke Dylanina bivšeg mlađića, ubojice, koji je upravo pušten iz zatvora. No, on je samo orude u rukama prave zloče.

•čito nadahnuta uspjehom filmske prilagodbe televizijskoga serijala *Nemoguća misija*, glumica Drew Barrymore odlučila je prije nekoliko godina producirati kinoinačicu još jednoga popularnog TV-proizvoda u kojem se spajaju vratolomna akcija, pitke zagonetke i tehnološka čudesa. Agilna je Drew tako nanovo odlučila ekranizirati dogodovštine maloekranskoga detektivskog trojca iz planetarno omiljenih Charliejevih andela autora Ivana Goffa i Boba Robertsa. Serijal je sniman između 1976. i 1981., da bi i godinama poslije u brojnim reprizama stjecao nove obožavatelje, itekako predane lepršavoj zabavi čija je camp-estetika odavno televizijski pojam za sebe.

Osvremenjena verzija slučajeva lijepih detektivki u agenciji tajanstvenoga Charlesa Townsenda zvanog Charlie



zaživjela je 2000. u akcijskom spektaklu debitanta McGija, da bi upravo ove godine dobila svoj nastavak. Mlada je producentica Drew Barrymore još jednom odglumila detektivku Dylan, dok su joj partnerice ispred kamera Cameron Diaz kao Natalie i Lucy Liu kao Alex. McG je također reprizirao svoj angažman iza kamera potvrđujući da povjerenje koje mu je ukazala Drew Barrymore izabравši ga kao relativno nepoznato redateljsko ime, zvučno jedino poznavateljima glazbenih spotova, nije bilo uzalud. Naime, McG je baš kao i u prvom nastavku veoma ozbiljno shvatio ovu neozbiljnju priču, režijski joj podarujući sve ono bez čega bi bila trivijalna i nezanimljiva: inteligentno osmišljene akcijske prizore, otvoreno koketiranje s burleskom, razigrane glavne junakinje i nadasve osjećaj za beskompromisnu filmsku zabavu.

Jer — što drugo reći za prizor u kojem se središnji trojac sunovraćuje kamionom u bezdan da bi samo nekoliko trenutaka poslije ušao u helikopter ili pak za scenu u kojem tri naizgled krvne ljepotice pretuku dvanaest kršnih kriminalaca. Zabavno, veoma zabavno. Isto vrijedi i za domišljate asocijacije na niz filmova i televizijskih serijala (*Flashdance*, *Ekipa za očevid*, *Spasička služba*) koje je McG sa svojim scenaristima Johnom Augustom, Cormacom Wibberleyjem i Marianne Wibberley lucidno uklopio u očekivano simplificiran zaplet. Uostalom, od priče kakva je jedna od pustolovina Charliejevih an-

dela nije se ni moglo očekivati nešto više od zavrzlame o potrazi za dva prstena koja kriju imena u programu zaštićenih svjedoka. No, ono što je ugodno iznenadilo posve su primjereni glušački ili, bolje rečeno, zabavljački nastupi brojnih poznatih imena, koja su uz doista razigrane Cameron Diaz, Lucy Liu i Drew Barrymore itekako pripomogla razbribižnom potencijalu McGijeva uratka.

To je prije svih Demi Moore, koja se napokon pojavljuje u nekoj suvisloj ulozi. Naravno, mjereno metričkim sustavom projekta. Njezin je lik Madison, bivše Charliejeve agentice koja se prepustila zovu zločina, na razini solidnijih Bondovi negativaca, pa kontrast dobroih i loših junakinja djeluje iznimno poticajno u kontekstu priče. Nadalje, to je pouzdani John Cleese kao Alexin otac, posve zburnjen kćerkicom profesijom, zatim Matt LeBlanc, koji je zapravo prilagodio lik iz *Prijatelja*, Bernie Mac u ulozi novoga šefa u Charliejevoj agenciji (Bill Murray se navodno sukobio s Lucy Liu) te Justin Theroux kao tragikomična i poprilično uspjela posveta liku Roberta De Nira u *Rtu straha*.

Ukratko, akcijski spektakl Charliejevi andeli 2: Punom brzinom vrhunski je odglumljen filmski šou spotovske dinamike i ekstravagantrnih akcijskih sekvenci, koji nije ni predviđen za iole oštroumniye prćenje, ali je zato itekako oštroumno osmisljen da bi zabavljao publiku.

Boško Picula

PINOKIO

Pinocchio

Italija, Francuska, Njemačka, 2002 — pr. Melampo Cinematografica, Gianluigi Braschi, Nicoletta Braschi, Elda Ferri; izv. pr. Mario Cotone — sc. Roberto Benigni, Vincenzo Cerami prema bajci Carla Collodija; r. ROBERTO BENIGNI; d. f. Dante Spinotti; mt. Simona Paggi — gl. Nicola Piovani; sgf. Maurizio Sabatini; kgf. Danilo Donati — ul. Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Carlo Giuffrè, Kim Rossi Stuart, Mino Bellei, Max Cavallari, Bruno Arena, Alessandro Bergonzoni — 108 min — distr. UCD

Stari Geppetto jednog dana od komada drva isteše lutka, koji odmah oživi i počne raditi nepodopštine. Izbjegava školu i bilo kakve obvezе, no ipak, najveća mu je želja postati pravim dječakom. Plava vila koju susreće pokušat će učiniti sve da mu tu želi i ispuni.

Najskuplji talijanski film ikad snimljen, a nastao prema istoimenoj poznatoj dječjoj prići iz 1883. godine, dakele onoj koja u sebi definitivno nosi tragove pravog moraliteta i inih zastarjelih a za 19. stoljeće vrlo aktualnih didaktičkih metoda i težnji za poukom u pokušaju ukalupljivanja pojedinca (primarno djeteta), jer teško da je ikad u takvim slučajevima originalnost i individualnost dobrodošla odnosno da se na nju gledalo s odobravanjem (osim možda u slučaju Pipi Duge Čarape); iako prema istim osobinama originalni autor — Carlo Collodi, gaji neskrivenе simpatije ili ono barem razumijevanje. Redatelj Benigni pak razigrano, tipično



mladunački — radoznalo-nevino poнаšanje drvenog lutka, koji sve shvaća kao avanturu i igru, i koje kao takvo nikako ne uključuje pravila, disciplinu ili odgovornost, prezentira u ludističko-karnevalesskom stilu, s bitnim elementima commedia dell'arte — odnosno kao groteskno skakutavog, vrištećeg i kreveljećeg, s brzim promjenama i naglim reakcijama — kretnjama, dakele uglavnom kroz snažan fizički izričaj. Benignijev poznati neobuzdani, *slapstick* glumački stil pritom tu nailazi posebni odušak; ipak, u cijelini gledano, proizvodi kontraefekt koji se pretvara u bučnu, gotovo bizarnu ekstravaganciju, pogotovo uzmemo li u obzir da praktički starac glumi maloga dječaka. Stoga, usprkos Benignijevu komičnoj čovjek-dijete personi, a koja izvrsno funkcioniра u nekim njegovim ponajboljim filmovima (poput *Čudovišta*), ovdje se pretvara u puko prenenemaganje te od Pinokija radije čini prototip brbljavog pomagača, poznatog iz bezbroj filmova.

No to djelo u koje je uložen ogroman trud dobilo je užasne kritike — ne posve nezasluženo doduše; no zasigurno nije potpuni mrak, baš kao što ni redateljeva prethodna uspješnica *Život je lijep* nije smio biti pretjerano glorificiran. Naime, pohvale prije svega idu svjetlučavo-bajkovitoj fotografiji Dantea Spinottija, te prozračno-krhkoi ikonografiji stvorenoj oko Plave vile (u bajci također djevojčice; a koju glumi stalna Benignijeva filmska partnerica i supru-

ga Nicoletta Braschi) koja putuje u staklenoj kočiji u stilu Pepeljuge; potom suptilnom *make-upu* i kostimima (iako scenografija mjestimice ostavlja dojam kazališno-studijske umjetne ukočenosti), odnosno ponekim vrlo uspјelim efektima (Zrikavac); dok je posebno iznenadenje glumački potencijal nacionalne zvijezde Kima Rossija Stuarta u ulozi Lucignola (ali čija izvedba, upravo zbog različitog glumačkog pristupa roli, poprima neke drugačije smjernice i čini odmak od standardnog žonglersko-cirkuskog ozračja kakvo se nastojali stvoriti).

Ipak, Collodijev predložak oko sebe ima ovijen onaj magični duh kakav posjeduju samo najbolje bajke (posebice u poglavljima s Modrom vilom — djevojčicom modre kose), dok film, bivaјуći puki preslik knjige, ostaje samo površina bez supstance, epizodično cjepljana produkcija bez pravog kontinuiteta, i pretvorena u sajam taštine samog Benignija koji je gotovo čitavo vrijeme na platnu. Stoga i nisam sigurna da je svoj mali drveni lik iščitao na pravi način, naglasio prave momente, ili izbacio neke druge (katkad su Pinokijevi postupci u njegovoj interpretaciji neuvjerljivi, antipatični ili irritantni), te se može zaključiti da castingom, monotonije i dužinom trajanja film nipošto nije prilagođen djeci — publici kojoj je prvotno i namijenjen, ali nažalost ni odraslima.

Katarina Marić

SUZE BOGA SUNCA

Tears of the Sun

SAD, 2003 — pr. Cheyenne Enterprises, Michael Lobell Productions, Revolution Studios, Ian Bryce, Arnold Rifkin; izv. pr. Joe Roth — sc. Alex Lasker, Patrick Cirillo; r. ANTOINE FUQUA; d. f. Mauro Fiore, Keith Solomon; mt. Conrad Buff — gl. Lisa Gerrard, Hans Zimmer; sfg. Naomi Shohan; kgf. Marlene Stewart — ul. Bruce Willis, Monica Bellucci, Tom Skerritt, Fionnula Flanagan, Cole Hauser, Eamonn Walker, Johnny Messner Nick Chinlund — 120 min — distr. Continental

U Nigeriji je u vojnom puču srušena vlast demokratski izabrana predsjednika, kojega novi vlastodršci odmah likvidiraju zajedno s obitelji. I dok se zemljom šire brutalna politička i etnička smaknuća, skupina američkih marinaca na čelu s poručnikom A. K. Watersom pokušava spasiti od osvete novih vlasti nekolicinu sunarodnjaka i misionara, među kojima je i lječnica dr. Lena Kendricks. Bježeći pred nadmoćnjom vojskom pučista, cilj im je granica s Kamerunom.

•tako je tijekom 60-ih afrički kontinent najvećim dijelom dekoloniziran i otako su bivše kolonije europskih imperija postale samostalne države, malo je tamošnjih zemalja izbjeglo građanske ratove, međusobne sukobe te političko i etničko nasilje, ponajviše kao posljedicu izrabljivačkog odnosa ranijih gospodara i njihove politike *divide et impera*. U Africi je u samo posljednjih desetak godina poginulo više milijuna ljudi, pri čemu su krvava ratovanja u Rupandi, DR Kongu, Liberiji i Sijera Leoneu postala istoznačnice za nezamislive okrutnosti, koje se redovito mogu sveštiti na zločin genocida. Riječ je zapravo o stravičnoj mješavini političkog terora, opće neimaštine te etničke i religijske nesnošljivosti koju je stanovnicima bogatoga Zapada teško predočiti i u novinarskim reportažama, a kamoli

vjerno prikazati u nekom skupom i ambicioznom holivudskom filmu.

Iako je to očito bila namjera američke ratne drame *Suze boga Sunca*, ovaj je film redatelja Antoina Fuque stao na pola puta, pa se konačni rezultat lomi između dobrih zamisli i doista vrhunske produkcije s jedne, te rutinskog scenarija i političkog moraliziranja s druge strane. Sam je film opravdano iščekivan kao hrabar, domišljat i uvjernljiv prilog pojašnjavanju tragičnih prilika u Africi, jer se redatelj Fuqua upravo ovakvim pristupom, doduše u drugom kontekstu, nametnuo svojim starijim uratkom *Dan obuke*. Međutim, taj je policijski triler o licu i naličju čuvara zakona na losandželeskim ulicama s oskarovcem Denzelom Washingtonom najvećim dijelom beskompromisno šibao po stvarnim prilikama koje su mu poslužile kao predložak, dok su *Suze boga Sunca* Fuquoine (ne)ocekivano žongliranje s raznoraznim kompromisima. Političkima, prije svega.

Naime, iako je priča nudila dovoljno prostora za istančanu profilaciju likova ili barem za vješto izbjegavanje crno-bijele karakterne stereotipije, Antoine Fuqua učinio je baš suprotno. Scenariistički rad dvojca Patricka Cirilla i Alexa Laskera nije ništa drugo doli mehaničko nizanje pretežito jednodimenzijsnih likova upitne motivacije i predviđljivih situacija upitne logike. Pritom je politička pozadina cijele priče dočarana bez dovoljno sluha za svu složenost takva građanskog sukoba na kakav se scenaristi referiraju u svojoj fikciji.

No, još je veći problem filma koji otvoreno zaziva žanr ratnog spektakla u lapidarnoj završnici u stilu *Zelenih beretki*, često gubljenje ritma, pa se tako



nezgrapno izmjenjuju kadrovi s dijalozima, akcijski prizori, panoramska *intermezza* i scene potjere. Takav je eklekticistički pristup najvjerojatnije trebao zadovoljiti umjetničku i komercijalnu stranu projekta, ali je sve, kako je već navedeno, realizirano polovično.

Ipak, *Suze boga Sunca* pamtit će se po nekoliko uistinu uznenimirujućih trenutaka među kojima treba istaknuti ulazak američkih marinaca u selo koje terroriziraju pobunjenički vojnici, pri čemu umijeće realizacije s bespriječnim prepletanjem viđenog i naslućenog svjedoči o redateljevoj nedvojbenoj darovitosti. Također, ni središnji glumački par — Bruce Willis kao prekaljeni američki poručnik i Monica Bellucci kao požrtvovna lječnica — ne djeluje neuvjerljivo. Napokon, opojna fotografija Maura Fiore (Nigeriju su *odglumili Havaji*) daje filmu dimenziju fatalizma, ali je sve to ostalo u sjeni nespretna ustajavanja na političkoj korektnosti vođena autokontrolom o našim (dobrim i svemogućim) i njihovim (zlim i nemogućim) momcima. Naravno, uvijek će biti dobrih i loših momaka, ali što se zbivanja ispred kamera tiče, oni su zanimljivi samo u dobrim filmovima.

Boško Picula

JACKASS: FILM

Jackass: The Movie

SAD, 2002 — pr. Dickhouse Productions, Lynch Siderow Productions Inc., MTV Films, Paramount Pictures, Spike Jonze, Johnny Knoxville, Jeff Tremaine; izv. pr. David Gale, John Miller, Trip Taylor — sc. Jeff Tremaine, Spike Jonze, Johnny Knoxville; r. JEFF TREMAINE; d. f. Dmitry Elyashkevich; mt. Liz Ewart, Mark Hansen, Kristine Young — kgf. Melissa Lacombe — ul. Johnny Knoxville, Bam Margera, Steve-O, Chris Pontius, Ryan Dunn, Jason Acuña, Preston Lacy, Dave England — 87 min — distr. Kinematografi

Johnny Knoxville s nekolicinom prijatelja izvodi svakojake ludo-rije, nastojeći pritom zabaviti sebe, ali i sve oko sebe. No, jesu li baš svi spremni na takav tip zabave?

Primjer prvi: ljudi kostimirani u pande utrkuju se na koturalkama i jedni druge bacaju po ulici. Primjer drugi: par prijatelja divljački vozi pomoćno vozilo na golf terenu i ruši sve pred sobom. Primjer treći: punašni čovjek sjeda na klupu u parku i pada s nje rasparanih hlača i gole stražnjice. Primjer četvrti: ne hajući ni za sebe ni za životinju mladić prinosi mladog krokodila svojim bradavicama. Primjer peti: naoko obični kupac u velikoj robnoj kući izvodi striptiz pred zgrnutim prodavačem. I tako u nedogled.

Naravno, riječ je o filmskoj inaćici popularnog MTV-jeva serijala *Jackass*, koji je u samo jednoj (i jedinoj) sezoni prikazivanja (2000-2001) stekao kulturni status promovirajući jedinstveni spoj apsurga, budalaština i degutantnih pošalica kao novi tip humorâa i zabave. Autori su mu jedan od najinventivnijih američkih filmaša Spike Jonze (*Biti John Malkovich*, *Adaptacija*), zatim Jeff Tremaine, koji se prihvatio režije filmske izvedenice šoua, te Johnny Knoxville, koji je i u filmu odgumlio (može li se to uopće tako reći?) središnju ulogu. *Jackass: film*, dakako, nimalo ne odstupa od recepta provjerenog na svojoj televizijskoj publici, pa se u nepunih sat i pol trajanja toga kvazidokumentarca izmjenjuju likovi i situacije koje najblagonaklonije možemo opisati kao hrpu veseljaka sklonih svemu što im može omogućiti instantnu zabavu. Ako niste blagonakloni, veseljake čete opisati kao sulude i besprizorne divljake čiji humor nije smiješan nego odvratan.

Bilo kako bilo, *Jackass: film* dosljedno je realiziran filmski projekt, koji je prvobitno namijenjen obožavateljima izvornoga televizijskog serijala, kojih doista nije malo, dok će svi drugi osjetiti ili dosadu (film nema nikakav zaplet ni uobičajenu karakternu podjelu) ili gnušanje (šaljenje s vlastitim izlučevinama teško može naići na većinsko odobravanje). Zato je najtočnija ocjena filma parafraza njegove krilatice 'ne pokušavajte ovo kod kuće'. Ako niste ljubitelj, ne pokušavajte ovo ni u kinu.



Boško Picula

REMAKE

Remake

Bosna i Hercegovina, Francuska, Turska, 2003 — pr. Forum Film, MACT Productions, Turkish Radio & Television (TRT), Enes Cviko; izv. pr. Martine de Clermont-Tonnerre — sc. Zlatko Topčić; r. DINO MUSTAFIĆ; d. f. Mustafa Mustafić; mt. Andrija Zafranović — gl. Adi Lukovac; sgf. Kemal Hrustanović; kgf. Ana Kunic — ul. Ermin Bravo, Aleksandar Seksan, Ermin Sijamija, Dejan Aćimović, Lucija Šerbedžija, François Berléand, Evelyne Bouix, Zijah Sokolović — 102 min — distr. Impex Film

U proljeće 1992. godine, na samu početak rata, mladoga sarajevskog scenarista Tarika četnici odvode u logor. Njegova ratna sudbina bit će identična očevu u Drugom svjetskom ratu.

Remake, debitantsko djelo Dina Mustafića nastalo na valu uspjeha Tanovićeve *Ničije zemlje*, film je koji, navodno istinitom pričom o cikličkom ponavljanju ratne kataklizme, zla i nasilja (temeljenu na autobiografskim činjenicama scenarista Zlatka Topčića) pokušava dati potresan prikaz prelamanja velikih tragedija (svjetski i lokalni rat) u sudbinama pripadnika dviju generacija jedne obitelji.

No, pretjerana ambicioznost spojena s redateljevim neiskustvom razlogom su tek polovičnog uspjeha cjeline. Autori



gomilaju stereotipe i opća mjesta većine (po)ratnih filmova poznate nam i iz domaće kinematografije: ustrajavaju na fatalizmu i crno-bijelom kontrastiranju karakternih osobina Bošnjaka i Srba (četnika), pronalaze časnu srpsku obitelj spremnu i na žrtvu za prijatelje, a zlo, ako i nije bukavac iz rita iz Dragojevićevih *Lepih sela...*, nije ni mnogo dalje od toga. Tu je, jasno, i licemjerna Europa, čiju humanitarnu dje latnost simboliziraju hohštapleri i varalice, ali i 'spleen Pariza' savršen za dočaravanje dešperacije glavnoga junaka.

Kvalitativna neujednačenost dviju priča (suvremena je znatno slojevitija), nepotrebitno metafilmsko ironiziranje u završnici, kao i odveć patetičan kraj, dodatno kvare opći dojam.

Poneka uspjela potresna sekvenca (paralelni prikaz stradanja logoraša u Jasenovcu i četničkom logoru, pronađenje dječjega leša u masovnoj grobnici), kao i Dejan Aćimović u efektnoj ulozi negativca, ipak osiguravaju filmu mjesto na sredini vrijednosne ljestvice. Uz malo više samodiscipline i malo manje težišnosti film je mogao biti znatno bolji.

Josip Grozdanović

BIJELI OLEANDAR

White Oleander

SAD, Njemačka, 2002 — pr. Gaylord Films, John Wells Productions, Oleandor Productions, Pandora Filmproduktion GmbH, Warner Bros., Hunt Lowry; izv. pr. Stacy Cohen, E. K. Gaylord, Kristin Harms, Patrick Markey — sc. Mary Agnes Donoghue prema romanu Janet Fitch; r. PETER KOSMINSKY; d. f. Elliot Davis; mt. Chris Ridsdale — gl. Thomas Newman; sfg. Donald Graham Burt; kfg. Susie DeSanto — ul. Alison Lohman, Michelle Pfeiffer, Renée Zellweger, Amy Aquino, Solomon Burke Jr., John Billingsley, Scott Allan Campbell, Elisa Bocanegra — 109 min — distr. Blitz

Majka petnaestogodišnjakinje biva poslana u doživotni zatvor nakon što počini umorstvo trovanjem cijjetom bijelog oleandra, te je djevojčica prisiljena lutati od jednog do drugog skrbnika.

Ekrанизacija cijenjenoga romana Janet Finch ponajviše podsjeća na skupljen niz odlomaka iz kakve televizijske sapunice. Takav dojam zapravo i ne iznenaduje uzmemo li u obzir činjenicu da je rezime redatelja Petera Kominskog sazdan mahom od televizijskih produkcija. *Bijeli oleandar* zato je film intrigantne premise i dojmljivih glumačkih nastupa, ali ne i cjelina koja se može pohvaliti provokativnim suzvučjem ili slojevitim propitivanjem protagonista.

Kominsky se prečesto pouzdaje u uobičajenu melodramatsku recepturu, sastavljući film od slikovitih epizoda, ali se uporno kloneći zauzimanja ikakva konkretnijeg stajališta. Njegovi su ishodišni karakteri fino zaokruženi i vrlo zanimljivi, najviše zahvaljujući nadahnutim nastupima glumica poput Michelle Pfeiffer, Renee Zellweger i Robin Wright Penn. S druge strane, glamurozne osobnosti spomenutih zvijezda zapravo se pokazuju dvosjeklim mačem, pa je gledatelju zapravo teško povjerovati u likove koje tumače, usprkos uistinu impresivnim glumačkim dosezima. Za takvu situaciju dio odgovornosti snosi i redatelj, koji uporno izbjegava uspostaviti slojevitije odnose među protagonisticama, pa ostajući na površini praktički poništava glumačke napore, te ne dopušta gledatelju poistovjećivanje s njihovim sudbinama. Emocionalna distanca u tom je smislu najveći propust filma, koji bi silno želio senzibilno predaći priču o djevojci čija majka završi u zatvoru, a ona je prisiljena odlaziti od jedne do druge skrbnice.

Nažalost, taj je predložak Kominsky shvatio kao nizanje slikovitih, ponekad i dramatičnih epizoda, ali čije evidentno deprivativno i tjeskobno sazvučje zapravo nitko neće shvatiti odveć ozbiljno. Tvrđnja se, dakako, ne odnosi na publiku kojoj suze same navru na oči pri gledanju meksičkih sapunica.

Mario Sablić



PREBRZI PREŽESTOKI

2 Fast 2 Furious

SAD, Njemačka, 2003 — pr. Original Film, Neal H. Moritz Productions, Universal Pictures; izv. pr. Michael Fottrell, Lee R. Mayes — sc. Gary Scott Thompson, Michael Brandt, Derek Haas; r. JOHN SINGLETON; d. f. Matthew F. Leonetti; mt. Bruce Cannon, Dallas Puett — gl. David Arnold; sfg. Keith Brian Burns; kfg. Sanya Milkovic Hays — ul. Paul Walker, Tyrese, Eva Mendes, Cole Hauser, Chris 'Ludacris' Bridges, Thom Barry, James Remar, Devon Aoki — 107 min — distr. Kinematografi

Bivši policijski detektiv Brian O'Connor dobiva novu priliku vratiti se medju čuvare zakona. Sada na ulicama Miamija hvata opasnoga kriminalca Veronea.

Akcijski spektakl *Brzi i žestoki* redatelja Roba Cohena doslovce je projurio američkim i svjetskim kinima, proslavivši u svojoj mješavini divljih vožnji i pitomih scenarijskih rješenja glavnoga glumca Vina Diesela kao novog interpreta najvećih filmskih (anti)junaka. Doista, Diesel je i lani imao sličan hit (*XXX*), pa je nedvojbeno da bivši student engleske književnosti i izbacivač u nujorškim noćnim klubovima nema razloga za brigu oko novih angažmana.

Jedan je od njih trebao biti i nastup u nastavku *Brzih i žestokih*, ali je izbjegljivi glumac nezadovoljan ponudenim honorarom odustao od uloge u drugom dijelu ove, sada je sasvim izvjesno, višedijelne automobilističke sage. Producenti su tako na brzinu promijenili prvočitni tekst, a umjesto Cohena u redateljski je stolac sjeo cijenjeni John Singleton. Kako promjena glavnoga glumca i redatelja nije djelovala najoptimističnije kada je riječ o percepciji projekta u filmskoj javnosti, bilo je malo onih koji su tvrdili da će se nastavak *Prebrzi prežestoki* makar djelomice približiti komercijalnom uspjehu prethodnika. No, gledanost je filma iznad svih očekivanja, a uspjeh je tim veći jer *Prebrzi prežestoki* ne nude ništa novo. I dalje je u središtu policijski detektiv Brian O'Connor (ponovno ga glumi Paul Walker), koji nakon otpuštanja iz losandželoske policije pokušava vratiti povjerenje nadređenih hvatajući opasnoga floridskog kriminalca (Cole Hauser). I dalje O'Connorov *buddy-buddy* partner stiže iz kriminalnoga miljea, pri čemu je Dieselova Toretta zamjenjeno jednako darovit vozač Roman u interpretaciji Tyresea Gibsona. I dalje su glavnina filma automobiličke jurnjave, što legalne, što ilegalne, s desetinama cestovnih bolida gotovo grotesknog izgleda.

Što je onda novo? Nov je Singletonov pristup s mnogo više humora, što filmu daje prijeko potreban odmak od općeg eskapizma, a nova je i namjera da se utrke automobila shvate kao interaktivna igra s kinogledateljima, koji u tim uistinu bravurozno režiranim sekvencama postaju virtualni vozači. Zato ne bi bilo loše kad bi se treći nastavak realizirao u 3D-tehnologiji i tako istaknula prava poenta serijala: Nemate trkači auto? Vozite s nama!

Boško Picula



SWIMFAN

Swimfan

SAD, 2002 — pr. Cobalt Media Group, Forrest Films, Further Films, GreeneStreet Films Inc., Joseph M. Caracciolo Jr., John Penotti, Allison Lyon Segan; izv. pr. Fisher Stevens, Tim Williams — sc. Charles Bohl, Phillip Schneider; r. JOHN POLSON; d. f. Giles Nuttgens; mt. Sarah Flack — gl. John Debney, Louis Ferre; sfg. Kalina Ivanov; kgf. Arjun Bhasin — ul. Jesse Bradford, Erika Christensen, Shiri Appleby, Kate Burton, Clayne Crawford, Jason Ritter, Kia Joy Goodwin, Dan Hedaya — 85 min — distr. Discovery

Srednjoškolac Ben na pragu je svoga najvećeg uspjeha: dobivanja stipendije na uglednom sveučilištu zbog sjajnih plivačkih rezultata. No, kada se u njega zaljubi nova učenica, život će mu se pretvoriti u noćnu moru.

Stvari su prilično jednostavne. Mlađahni Jesse Bradford u trileru *Swimfan* glumi Bena, koji je tinejdžerska inačica lika Michaela Douglasa iz *Kobne privlačnosti* Adriana Lynea. Jednako mlađahna Erika Christensen kao Madison uvjerljivo je replika jednokratne ljubavnice u interpretaciji Glen Close iz istog filma, dok je u ovom slučaju treća stranica ljubavnoga trokuta Jessejeva i Erikina vršnjakinja Shiri Appleby u ulozi Benove djevojke Amy. Dakako, Amy posve odgovara vjernoj supruzi u izvedbi Anne Archer u Lyneovu hitu, koji nedvojbeno postaje trajno filmsko nadahnuće. Ima li uopće ičega novog u tom srednjoškolskom poigravanju s otprije poznatim filmskim motivima ljubavne nevjere, opsjednutosti i napoljetku zločina?

Srećom, ima. Ne mnogo, ali dovoljno da unatoč predvidljivu raspletu gledatelj zapazi dobar glumački trojac, koji ni dosad nije bio nezapažen. Tako su se Jesse Bradford i Erika Christensen proslavili filmovima Stevena Soderbergha, *King of the Hill* odnosno *Traffic*, dok im je kolegica Shiri Appleby zvijezda znanstvenofantastičnog TV-serijala *Roswell*. Njih troje posve korektno odraduju svoj posao, nastojeći poznatu priču približiti novoj cijljanoj publici. Baš zbog njihovih nastupa izabrani kontekst zapleta djeluje uvjerljivije no što se isprva čini.



Doduše, Bradford, kao bivši narkoman koji vrsnim plivanjem pokušava nadoknaditi izgubljeno u životu, ostaje u sjeni partnerica. No, zato Shiri Appleby, kao njegova samoza-tajna djevojka, i još više Erika Christensen, kao dijabolična verzija sveameričke djevojke iz susjedstva koja opsjeda Bena nakon jednonoćne avanture, uvelike spašavaju film od osjećaja već viđenog. Poneka scenariistička domišljatost (Ben živi sa samohranom majkom medicinskom sestrom i uzoran je volontер u njezinoj bolnici) i povremeno zazivanje horora (scena u kojoj Madison upada u Benovu kuću) ostale su dobre strane filma. Uostalom, *Swimfan*, osmišljen kao reinterpretacija toliko prepoznatljiva naslova, nije ni mogao ponuditi više.

Boško Picula

RASPAD SISTEMA

Bringing Down the House

SAD, 2003 — pr. Hyde Park Entertainment, Touchstone Pictures, Ashok Amritraj, David Hoberman; izv. pr. Jane Bartelme, Queen Latifah — sc. Jason Filardi; r. ADAM SHANKMAN; d. f. Julio Macat; mt. Jerry Greenberg — gl. Lalo Schifrin, Shane West; sgt. Linda DeScenna; kgf. Pamela Withers — ul. Steve Martin, Queen Latifah, Eugene Levy, Joan Plowright, Jean Smart, Kimberly J. Brown, Angus T. Jones, Missi Pyle — 105 min — distr. Continental

Peter Sanderson uspješni je kalifornijski odvjetnik koji putem interneta 'upoznaje' zanosnu plavokosu kolegicu. Romantični susret u četiri oka priredit će mu poveće iznenadenje.

Ukroničnu nedostatku svježih ideja holivudski producenti redovito posežu za već ispričanim i komercijalno (ponekad i kvalitativno) potvrđenim europskim sijećima, pa tako vjerojatno ne postoji iole uspješniji francuski film koji u posljednjih desetak godina nije doživio prekoceanski remake (*Nikita*, *Tri muškarca i beba*, *Daleki rodaci*).

Čini se da je *Boudu spašen iz vode*, sedamdesetak godina starno remek-djelo Jeana Renoirea, u tom smislu holivuđanima osobito omiljeno.

Sredinom 80-ih godina, naime, Paul Mazursky režirao je *Klosara s Beverly Hillsa*, prilično zabavnu i duhovitu komediju u kojoj klošar Nick



Nolte ulazi u raskošnu vilu na losendželeskom brežuljku da bi 'razbucao' malograđanštinu njezinih stanovnika i redefinirao njihove životne prioritete.

U *Raspodu sistema* redatelja Adama Shankmana Queen Latifah srednjostaleškoj obitelji Stevea Martina radi to isto, no s nešto skromnijim komičnim dosezima. Unatoč svem njezinu i Martinovu trudu film je dobrim dijelom prilično monoton i razvučen, sve do završnice u kojoj nekoliko gotovo urnebesnih prizora znatno popravlja opći dojam.

Poveća, pak, količina rasističkih (donekle i seksističkih) žalaca kojima se, vrlo otvoreno i neuvijeno, verbalno i fizički oslikava posvemašnja politička nekorektnost, malograđanski svjetonazor i dekadencija pripadnika američke više srednje klase i konzervativne aristokracije, znatno odudara od profila benigne srednjostruhaške komedije za kakvu se *Raspad sistema* izdaje.

No, subverzivne i duhovite epizode uklopljene su u suhoparu i predvidljivu cjelinu, što u konačnici poslijeduje neuđenačenim i nekoherentnim djelom.

Solidna zabava za nedjeljno poslijepodne.

Josip Grozdanić

KLOKAN JACK

Kangaroo Jack

SAD, 2003 — pr. Castle Rock Entertainment, Jerry Bruckheimer Films, Warner Bros.; izv. pr. Andrew Mason, Chad Oman, Mike Stenson, Barry Waldman — sc. Steve Bing, Scott Rosenberg; r. DAVID McNALLY; d. f. Peter Menzies Jr.; mt. William Goldenberg, Jim May, John Murray — gl. Trevor Rabin; sgt. George Liddle; kgf. Jon Boyden, Eliza Godman, George Liddle, Daniel Orlandi — ul. Jerry O'Connell, Anthony Anderson, Estella Warren, Christopher Walken, Marton Csokas, Dyan Cannon, Michael Shannon, Bill Hunter — 89 min — distr. Intercom Issa

Nakon što očuhu mafijašu uništi skladište ukradene robe, frizer Charlie s najboljim prijateljem Louisom odlazi u Australiju kako bi prebacio poveću svotu očuhova novca. No, jaknu s dolarima ukrade Klokan.

U svom je prethodnom filmu *Djevojke iz Coyote bara*, također u produkciji neumornoga Jerryja Bruckheimera, redatelj David McNally angažirao sve same ljepotice i bez imalo koherentnijeg zapleta sasvim dobro prošao u kinima. Isto je ponovio i sa svojim novim uratkom *Klokan Jack*, samo što je lijepe konobarice zamijenio ljepotom netaknute australske divljine, a umjesto žanra romantične drame izabrao žanr pustolovne komedije. Prvi je film namijenio tinejdžericama u stalnoj potrazi za identitetom, a drugi njihovim muškim vrnjacima u jednako žustroj potrazi za pustolovinom. Filmskom, prije svega.



Klokan Jack u tom je smislu doista neobvezujući sat i pol filmskog ludiranja, prožet elementima kriminalističkoga zapleta, pretpubertetske romantike i priče čiji je središnji par muški dvojac ne razdvojan još od djetinjstva. No, kako to očito nije bilo dovoljno da se zavrzlama o mafijaševu posinku Charlieju koji s najboljim prijateljem Louisom u australskoj pustari srlja ravno u ruke svog ubojice učini prepoznatljivom maloljetnoj publici, pozvani su stručnjaci za specijalne efekte i tako je nastao Jack. Klokan Jack. Upravo je simpatični tobolčar i najzabavniji dio McNallyjeva filma, jer dok likovi Charlieja i Louisa u solidnim izvedbama Jerryja O'Connella i Anthonyja Andersona služe tek kao vodiči kroz pravocrtni zaplet filma, Jack je istinski *shounen* pa je prava šteta da je naslovni lik zapravo epizodist, a ne središnja zvijezda. To je s jedne strane logično, jer su mjesto ispred kamera trebali dobiti glavni glumci i njihovi partneri (izvrsni Christopher Walken kao mafijaški boss Sal) i partnerice (Estella Warren kao Charliejeva nova ljubav), ali je i uz takvu mizanscenu bilo mjesto za pravu atrakciju filma — klokana. Tim više jer je sve ostalo odraćeno polovično. Autori filma očito misle da se tinejdžerska publika ne zamara čvršćom naracijom, boljim gegovima ili pak uvjerljivijim likovima.

Zato *Klokan Jack* ostaje tek simpatična filmska podsjetnica na australsku floru i faunu, čije svježe zamisli i poneka uspjela šala u općem konfekcijskom pristupu nestaju brže od neuhvatljive životinje iz naslova filma.

WASABI

Wasabi

Francuska, Japan, 2001 — pr. Europa Corp., K2 SA, Le Studio Canal+, Leeloo Productions, Samitose Productions, TF1 Films Productions, Tokyo Broadcasting System (TBS), Victor Company of Japan Ltd., Luc Besson; izv. pr. Shohei Kotaki, Kanjiro Sakura — sc. Luc Besson; r. GERARD KRAWCZYK; d. f. Gérard Sterin; mt. Yann Hervé — gl. Julien Schultheis, Eric Serra; sgt. Jacques Bufnoir, Jean-Jacques Gernolle; kgf. Agnès Falque — ul. Jean Reno, Ryoko Hirosue, Carole Bouquet, Ludovic Berthillot, Yan Epstein, Michel Scourneau, Christian Siniger, Jean-Marc Montalvo — 94 min — distr. Blitz

Vijest o nasilnoj smrti davne nepreboljene ljubavi odvodi beskompromisnoga pariškog policajca Huberta Fiorentinia u Japan. Otkriće kćeri za koju nije znao dodatno će zaplesti stvari.

Prije desetak godina činilo se da je Luc Besson izgledna budućnost francuske, pa donekle i europske kinematografije. Najotporniji izdanak neobaroka imao je iza sebe dva kultna filma (*Podzemlje i Nikitu* — stilizirane 'kićerice' o emotivnim bogaljima s društvene margine), a pred sobom visoke proračune, međunarodni *casting* (*Leon, Ivana Orleanska*), ali i mogućnost realizacije vlastitih tinejdžerskih maštarija (*Peti element*). Danas je Besson u autorskom smislu gotovo posve irelevantan, gorljivi je zagovornik otpora američkoj komercijali u francuskim kinima, a kao producent potpisuje eskapističke akcijske besmislice kakve Hollywood štanca na tekućoj vrpci.

Wasabi redatelja Gerarda Krawczyka primjer je upravo takva filma, potpuno neuspjeli spoj akcijske komedije i krimića u kojem ni jedna sastavnica ne funkcioniра kako treba. Kriminalistički je zaplet površno, nemaštovito i vrlo naivno koncipiran, dok komične dionice, kao uostalom i čitav film, donekle spašava raspoloženi Jean Reno. On, pak, već godinama troši nekadašnji kredibilitet (*Godzilla, Rollerball, Daleki rođaci 3*) pretvarajući se postupno u vlastitu karikaturu.

Dodatno iznenadjuje potpuni izostanak spektakularnih akcijskih sekvenci na koje smo kod producenta Bessona navikli (*Taxi 1 i 2, Yamakasi, Transporter*), tako da se film stilski, kao i prizorima tučnjave i šamara, ponajprije doima poput posvete filmovima Buda Spencera s početka 80-ih.

Wasabi je naziv japanskoga umaka koji, navodno, 'udara u glavu'. Film *Wasabi*, pak, prilično neugodno udara u pleksus.



Josip
Grozdančić

Boško Picula

1 NA 1

1 na 1

Jugoslavija, 2002 — pr. Trista Čuda Films — sc. Srdja Andelić, Mladen Matičević; r. MLADEN MATIČEVIĆ; d. f. Zoran Petrović, Miloš Spasojević; mt. Goran Terzić — sfg. Nenad Paranosić — ul. Zoran Čiča, Zoran Cvijanović, Vladan Dujović, Branislav Jernić, Ivan Jović, Relja Milanković, Andrej Srećković, Žika Milenković — 90 min — distr. VTI

Mačak je mladić o kojem se, nakon smrti roditelja skrbi djed. Zahvaljujući haklerskoj vještini krpa kućni budžet, ali i upoznaje pripadnike beogradskog podzemlja.



Sport, kao i sve ono što ga prati, idealan je za oslikavanje urbane socijalne patologije ne samo tranzicijskih društava. Spoj visokih rezultata i niskih strasti pruža dovoljno štofa za slojevit prikaz mentaliteta zajednice, ali i profiliranje iznimnih pojedinaca u neizbjegnu sukobu s većinom.

U suvremenoj srpskoj kinematografiji u tu svrhu od svih sportova, čini se, preferiraju košarku. Dok je 1999. Ljubiša Samardžić, neposredno nakon NATO-ova bombardiranja, snimio neuspjelu *Nebesku udicu*, sad nam stiže smirenije i promišljениje, ali i manje strastveno djelo *1 na 1* redatelja Mladena Matičevića.

Film u potpunosti realiziran digitalnom kamerom, koja često prikazuje sive, depresivne fasade beogradskog predgrađa, ali i izmučena lica Beograda na kojima se ogleda sva bijeda proteklog desetljeća, odlikuje iznenadujuća aroma autentičnosti. Solidni glumački prinosi (osobito Čiče i Cvijanovića) dodatni su plus. No beskrvna režija sklona formulaičnim rješenjima nemaštovito preuzetim iz američkog kriminalističkog filma, povremeno trijajalno moraliziranje kao i zbrzan i neuvjerljiv završetak poveći su, pak, mlinusi.

Svejedno, film nije zasluzio potpuni muk kojim je popraćen u ovdašnjim kinima.

Josip Grozdanić

U KINI JEDU PSE 2

Gamle mænd i nye biler

Danska, 2002 — pr. Thura Film, Steen Herdel, Michel Schonemann; izv. pr. Michael Obel — sc. Anders Thomas Jensen; r. LASSE SPANG OLSEN; d. f. Henrik Kristensen; mt. Mikkel E. G. Nielsen — gl. George Keller; kgf. Helle Nielsen — ul. Kim Bodnia, Tomas Villum Jensen, Nikolaj Lie Kaas, Iben Hjejle, Torkel Petersson, Jens Okking, Dorte Daugberg, Brian Patterson — 95 min — distr. Discovery

Po izlasku iz zatvora Harald obećava umirućem očubu da će pronaći njegova pravog sina Ludviga. To neće biti nimalo lako, jer riječ je o serijskom ubojici na odsluženju zatvorske kazne.

U Kini jedu pse 2 nastavak je danske kriminalističke komedije iz 2001. koja se prometnula u prilično neočekivan hit te je bilo logično očekivati nastavak. Drugi dio svojevrstan je *prequel*, koji priča priču vremenski smještenu prije zbivanja iz prvoga dijela, s gotovo potpuno istim protagonistima. Ali, dok je *U Kini jedu pse* bio donekle syjež i duhovit komad nepretenciozne zabave, prednastavak odlikuje tek nepretencioznost.

Autori pokušavaju privući publiku šarmom prepoznatljivih likova i variranjem situacija karakterističnih za prvi dio, no nesuvrila dramaturgija, kaotična naracija i izostanak dublike karakterizacije rezultiraju teško gledljivim djelom i potpunom gledateljevom ravnodušnošću prema protagonistima. K tomu, beskonačna stradanja crnogorskog imigranta Vuka, koja su prvom dijelu davala snažan pečat apsurga i omogućavala usporedbu s poetikom animiranoga filma, ovdje se jednostavno doimaju sadistički. Jedini pozitivan dojam ostavlja snažna pojava Kima Bodnie, fizički, a i autoritatativnim nastupom slična vršnom američkom karakternom glumcu Tomu Sizemoreu. No, to je vrlo slaba utjeha.

Josip Grozdanić



OD KOLJEVKE PA DO GROBA

Cradle 2 the Grave

SAD, 2003 — pr. Silver Pictures; izv. pr. Ray Copeland, Herb Gains — sc. John O'Brien Channing Gibson; r. ANDRZEJ BARTKOWIAK; d. f. Daryn Okada; mt. Derek Brechin — gl. Damon 'Grease' Blackman, John Frizzell; sfg. David F. Klassen; kgf. Ha Nguyen — ul. Jet Li, DMX, Anthony Anderson, Kelly Hu, Tom Arnold, Mark Dacascos, Gabrielle Union, Michael Jace — 101 min — distr. Intercom Issa

Tajvanski agent Duncan i losandželski kradljivac dijamanata Fait prisiljeni su na suradnju da bi iz ruku kriminalca Linga spasili otetu Faitovu kći. Ling kao otkupninu želi bajoslovne crne dijamante.

Jet Li holivudsku je promociju imao 1998. godine u četvrtom nastavku *Smrtonosnog oružja*. Uvjerljivim nastupom u ulozi hladnokrvna i samouvjerenja šefa trijade unio je nužni dašak svježine u već dobrano posustali serijal. *Crna maska* prošla je praktički nezapaženo, no zatim je uslijedila suradnja s uglednim snimateljem Andrzejem Bar-



tkowiakom u njegovu redateljskom debitiju *Romeo mora umrijeti*. Uzbudljiva i zabavna akcijska razbijbrija polučila je više no solidan komercijalni rezultat, što je producenta Joela Silvera nagnalo da Leeja i Bartkowiaka udruži na novom projektu. No, bio je to račun bez krčmara.

Dramaturgija *Od koljevke pa do groba* svodi se na mehaničko nizanje većinom nemaštovitih i neutraktivnih Leejevih akrobacija (s iznimkom prizora spuštanja niz pročelje zgrade u uvodnom dijelu), vrijeme među kojima se pokušava obogatiti humornim i emotivnim pasažima. No sve je to neduhovito, neuzbudljivo i prilično zamorno. Logičke provalije u scenariju postale su, pak, obvezni sastav doslovce svake produkcije Joela Silvera, pa na njih ne treba trošiti riječi.

Od koljevke pa do groba najlepše je, kažu, dačko doba. Ovaj film namijenjen je upravo tom uzrastu.

Josip Grozdanić

PRIJAVI POSLOVI

The 51st State

SAD, Kanada, Velika Britanija, 2001 — pr. Alliance Atlantis Communications, Artists Production Group, Canadian Film and Video Production Tax Credit, Fifty First Films, Film Council, Focus Films Productions Ltd., Momentum Films, National Lottery, UK Film Consortium, Jonathan Debin, Andras Hamori, Malcolm Kohll, Seaton McLean, David Pupkowitz; izv. pr. Stephanie Davis, Samuel L. Jackson, Eli Sedden, Julie Yorn — sc. Stel Pavlou; r. RONNY YU; d. f. Hang-Sang Poon; mt. David Wu — gl. Headirlaz; sfg. Alan MacDonald; kfg. Kate Carin, Maria Schicker — ul. Samuel L. Jackson, Robert Carlyle, Nigel Whitmey, Robert Jezek, Emily Mortimer, Meat Loaf, Jake Abraham, Mac McDonald — 92 min — distr. Discovery

Elmo McElroy superinteligentni je farmaceut koji je u laboratoriju smućkao iznimno jaku drogu. Pred lokalnim gangsterom bježi u Englesku i nudi je tamošnjim kriminalcima.

Prijava poslovi naslov je kojim su, nakon sedmogodišnjega variranja motiva, situacija i karaktera iz njegovih filmova, poetika i stil koje je promovirao Quentin Tarantino dosegnuli vjerojatno najniže grane. Nakon inteligentnih i lucidnih metafilmskih igrarija samog Tarantina i njegovih manje ili više darovitih učenika (Guy Ritchie, Danny Boyle, Roger Avary) dočekali smo i konačan udarac, potpunu inverziju tarantinovštine.

Na mjesto slikovitih pomaknutih karaktera redatelj Ronny Yu postavlja pretjerano ekscentrične, iritantne likove, subverzivne prizore zamjenjuje vulgarnošću i agresijom, duhovite dijaloge ispraznim blebetanjem, a ironijski stilizirano nasilje degulantnošću (glavni negativac doslovno eksplodira od napuhnutosti). Dodamo li tome neurednu režiju, zapostavljanje cjeline na račun vizualno efektnih (makar i besmislenih) detalja, kao i uvredljiv odnos prema Britancima i njihovoj tradiciji, slika o tom zbrkanom filmiću (koji ni karizma Samuela L. Jacksona nije spasila od propasti) postaje potpunom.

Možda je uistinu riječ o 'moći sugestije' (naziv koji je Elmo dao svom prijeku), no kako osobno nisam podložan sugestiji, ovom filmu ni uz najbolju volju ne mogu dati prolaznu ocjenu.

Josip Grozdanić

ECKS PROTIV SEVERA: KONAČNI OBRAČUN

Ballistic: Ecks vs. Sever

SAD, Njemačka, 2002 — pr. Chris Lee Productions, Dante Entertainment, Franchise Pictures, MHF Erste Academy Film GmbH & Co. Produktions KG, Super-Mega, Elie Samaha; izv. pr. Tarak Ben Ammar, Oliver Hengst, Tracee Stanley, Andrew Stevens — sc. Alan B. McElroy; r. KAOS; d. f. Julio Macat; mt. Jay Cassidy, Caroline Ross — gl. Don Davis; sfg. Doug Higgins; kfg. Magali Guidasci — ul. Antonio Banderas, Lucy Liu, Gregg Henry, Ray Park, Talisa Soto, Miguel Sandoval, Terry Chen, Roger R. Cross — 91 min — distr. Blitz

Jeremiah Ecks biće je vrhunski agent kojem će se, u rješavanju slučaja otmice sina lokalnog moćnika, put ukrstiti s bivšom agenticom Sever. No, sin je upravo njezin, a prvobitni protivnici ubrzo će se naći na istoj strani.

Kaos. Tako je, naime, na špici potpisana redatelj filma (pravim imenom Wych Kaosayananda), tajlandska filmaš na, nadajmo se privremenom, radu u Hollywoodu, osoba kojoj je zelenu kartu priskrbila režija navodno najsukljegja tajlandskega filma svih vremena. No, to bi ujedno bio i najsažetiji opis ovog filma, (ne)djela beskrvne režije potpomognute priglupom pričom bez zrncu logike i dodatno podcrtane lošom glumom.

Nelogičnosti u scenariju nižu se od pravoga kadra. Zašto je Ecksova supruga inscenirala vlastitu smrt da bi se udala za pokvarenjaka? Kako je moguće da Ecks nije siguran da li je oteto dijete njegovo? Na koji se način ubojava naprava na kraju nađe u tijelu pokvarenoga supruga? Zašto se film zove *Ecks protiv Severa* kad su oni gotovo sve vrijeme saveznici? Ni na jedno od pitanja autori na nude nikakav, makar i nesuvršao, odgovor, puštajući da film bezglavo vrluda među prizorima prestilizirane, pirotehnikom obilno potpomognute akcije.

Izmuceno lice i mutan pogled Antonija Banderasa devedesetak minuta vas poput noćne more progone s ekrana, a slabu utjehu pruža tek karizmatična pojava Lucy Liu.

U najkraćem, film koji valja što prije zaboraviti.

Josip Grozdanić

UPRAVO VJENČANI

Just Married

SAD, Njemačka, 2003 — pr. 20th Century Fox, Mediastream 1. Productions GmbH, Robert Simonds Productions; izv. pr. Josie Rosen, Lauren Shuler Donner, Tracey Trench — sc. Sam Harper; r. SHAWN LEVY; d. f. Jonathan Brown; mt. Scott Hill, Don Zimmerman — gl. Christophe Beck, Michelle Branch; sfg. Nina Ruscio; kfg. Debra McGuire — ul. Ashton Kutcher, Brittany Murphy, Christian Kane, David Moscow, Monet Mazur, David Rasche, Thad Luckinbill, David Agranov — 95 min — distr. Continental

Tom i Sara mladi su bračni par, pripadnici različitih staleža, koji se odlučuje medeni mjesec provesti u Europi. No, od priželjkivane idile neće biti ništa.

Upravo vjenčani primjer je romantične komedije koja se trudi nadići vlastita ograničenja. Iako namijenjena ponajprije adolescentima, želi izbjegći konvencije suvremene tinejdžerske komedije. Kloni se pretjeranih vulgarnosti, pokušava humorom tematizirati ozbiljnije bračne probleme (posljedice prernog stupanja u brak, ljubomoru, klasni antagonizam), a htjela bi i duhovito poentirati na prikazu kulturoloških razlika Europljana i Amerikanaca.

Dobrim namjerama svaka čast, no realizacija je najvećim dijelom potpuno promašena. Jer, humor je prisutan tek u tragovima, a Tom i Sara papirnatih karakteri kojima glumci samo donekle uspijevaju osigurati životnost. Između Brittany Murphy i Ashtona Kutcher-a nema uvjerljive kemiјe, klasne razlike predočene su površno i karikaturalno s naglaskom na licemjerju i snobovštini viših društvenih slojeva, Europljani su mahom prikazani kao čudaci koji govore egzotičnim jezicima, nerijetko su šovinisti, a električna mreža nije im prilagodena američkim standardima.

Dok Ashton Kutcher tek treba dokazati glumačke kvalitete, Brittany Murphy nepresušnim šarmom spašava film od potpune negledljivosti. Uz pažljiviji izbor uloga pred njom bi mogla biti zanimljiva karijera. Ovom filmu, pak, pre suda je jasna: palac dolje.

Josip Grozdanić

KAKO SE RIJEŠITI FRAJE-RA U 10 DANA

How to Lose a Guy in 10 Days

SAD, Njemačka, 2003 — pr. Lynda Obst Productions, Moviemakers Productions (MMP), Robert Evans Company, Christine Forsyth-Peters; izv. pr. Richard Vane — sc. Kristen Buckley, Brian Regan, Burr Steers prema knjizi Michele Alexander i Jeannie Long; r. DONALD PETRIE; d. f. John Bailey; mt. Debra Neil-Fisher — gl. David Newman; sfg. Thérèse De Prez; kgf. Karen Patch — ul. Kate Hudson, Matthew McConaughey, Kathryn Hahn, Annie Parisse, Adam Goldberg, Thomas Lennon, Michael Michele, Shalom Harlow — 116 min — distr. Kinemato-grafi

Marketinški stručnjak i novinarka ženskog časopisa pristaju, zbog karijernog probitka, na okladu zbog koje moraju u roku 10 dana zavesti, odnosno napustiti jedno drugo.

Kako se riješiti frajera u 10 dana romantična je komedija koja pokušava evocirati duh screwball-komedija zlatnoga doba Hollywooda iz sredine

prošloga stoljeća, koja želi reći ponešto o konvencijama muško-ženskih odnosa, o općim mjestima svake ljubavne veze, ali i odraziti duh vremena u kojem je nastala. No, donekle intrigantna temeljna premisa površno je i neinvencivno razrađena, a na postavljena pitanja nude se stereotipni i nemaštoviti odgovori.

Dvije trećine filma odlikuje vrlo spor ritam s repetitivnim variranjem prizora novinarkinih hirovitih ispada i testiranja partnerove izdržljivosti, što jadnik, navodno veliki ženskar, podnosi iznenadjuće dobro. Glumci se u slabo napisanim ulogama snalaze dvojako: za Matthewa McConaugheya uspjeh je već što nije uobičajeno irritantan, a Kate Hudson igra na kartu šarmantna osmijeha kombinirana s čestim teatralnim pretjerivanjima. Potencijalno zanimljiv prikaz društvenih konvencija više srednje klase (snobizam, licemjerje, emotivna površnost i nestalnost, opsjednutost trendovima) biva tek skiciran i ostavljen na razini ideje koja zasluzuže znatno elaboriraniju i subverzivniju razradu, ponajprije temeljitu obradu odnosa u redakciji *Composurea* (očite aluzije na *Cosmopolitan*), ali i unutar visokih marketinških krugova. Nažalost, iole ozbiljnija provokacija potpuno je



strana redatelju Donaldu Petriju, pa se redovito utječe mediokritetstvu.

Najuspjelija sekvenca, pak, prikaz je vi-kenda u njujorškom predgrađu, koji odlikuju spontanost i uvjerljiva emotivnost, nakon čega film kreće kakvom-takvom uzlaznom linijom. U cijelini pak ovo ostaje djelom koje nećete pamititi ni onih deset dana iz naslova.

Josip Grozdanović

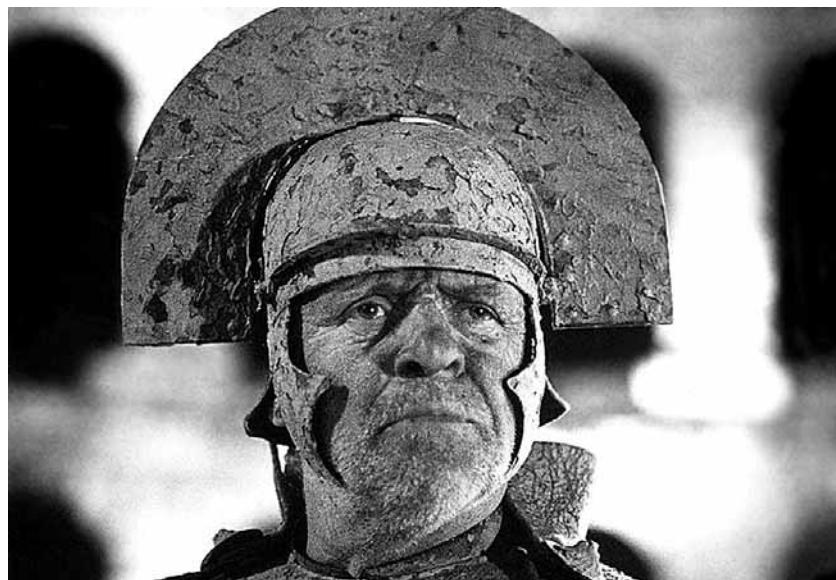


Veliko plavetnilo

Videopremijere

Uredila: Katarina Marić

1. Animatrix (B) **132**
2. Banger sestre (C) **141**
3. Božanstvene tajne sestrinstva Ya-Ya (C) **141**
4. Brianov život (A) **126**
5. Demoni (A) **128**
6. Hedviga i bjesni inč (B) **133**
7. Hej Arnold (C) **142**
8. Krvavi zločin (C) **143**
9. Krvna slika (B) **138**
10. Kuća na stijeni (C) **142**
11. Licem u lice (B) **136**
12. Na udaru (B) **139**
13. Nicholasov dar (C) **144**
14. Pričam ti priču (B) **137**
15. Revolucija (A) **122**
16. Sklonište straha (C) **140**
17. Smrt Smoochyju (C) **140**
18. Tit Andronik (A) **124**
20. Vampirova sjena (B) **134**
21. Vatel (B) **135**
22. Veliko plavetnilo (A) **130**



REVOLUCIJA

L' Anglaise et le duc

Francuska, 2001 — pr. Compagnie Eric Rohmer, Pathé Image Production, Françoise Etchegaray; izv. pr. Léonard Glowinski, François Ivernel, Romain Le Grand — sc. Eric Rohmer prema memoarima Grace Elliott; r. ERIC ROHMER; d. f. Diane Baratier; mt. Mary Stephen — sfg. Antoine Fontaine; kgf. Nathalie Chesnais, Pierre-Jean Larroque — ul. Jean-Claude Dreyfus, Lucy Russell, Alain Libolt, Charlotte Véry, Léonard Cobiant, François Marthouret, Caroline Morin, Hélène Dubiel — 125 min — distr. Blitz

1790. Grace Elliott i Philippe — vojvoda od Orleansa, bivši ljubavnici, još uvijek su najbolji prijatelji. No doba je to Francuske revolucije, i dvojac se, bitno drugačijih stajališta, mora razići, iako se uvijek po potrebi medusobno potajno pomaže.

Premda je nedavno proslavio 83. rođendan, neuništivi Eric Rohmer, uz Portugalca Manoela de Oliveira najagilniji djedica europskoga filma danas, ne želi prestati snimati i još vjeruje da film može biti prozor u svijet. Ili, još preciznije, 'otvor' u svijet, kako to on voli reći. Ali njegova namjera nikad nije bila pokazati nam ono što ljudi rade, nego ono što razmišljaju dok to rade. Jer, Rohmerov opus i nije ništa drugo nego mali teatar riječi. On je bio i ostao usredotočen na razgovore, refleksije i ljubavne veze, manje-više opasne. Predmet razgovora varira u rasponu od vjere i mirakula do ljubavi i vjernosti. Vjernosti režimu, kralju, domovini i čovjeku, na koju se zavjetuju protagonisti *Revolucije*, kojom je ovaj 'serijski sineast' u vječnoj fascinaciji filmskim ciklusima zaokružio labavo povezanu povijesnu trilogiju (preostala dva dijela trilogije čine *Marquise Von O* i *Parsifal Galski*), koju je povremeno prekidao drugim filmovima, za razliku od, recimo, njegova ciklusa o godišnjim dobima.

No, ako Rohmerovi junaci mnogo pričaju, možda čak i previše, njihovi razgovori ne svode se na prazno naklapanje, premda je Rohmer kao mladi filmski kritičar naglašavao značenje riječi. Čak i kad portretira ljubavne veze, fizička ljubav, često neuhvatljiva, dogada se izvan kadra, dakle, izvan dometa kamere. Ona naprsto funkcioniра kao kotač zamašnjak kojim se te riječi pokreću. Ali *Revolucija* je ujedno i drugi Rohmerov naslov, nakon *L'arbre, la maire et la mediatheque*, koji ima snažni politički pečat, pa se riječi, geste i mimika protagonista vojvode od Orleansa doimljaju kao da sudjeluje u nekoj suvremenoj političkoj TV-debati. Poput Renoirovih junaka iz *Marseljeze*, koji govore kao da žive u tridesetim godinama prošlog stoljeća, a ne u 18. stoljeću, Rohmerovi su junaci u svojoj dikciji suvremeni, iako su oba autora ambijentirala svoje filmove u identičnom razdoblju Francuske revolucije.

Svi su Rohmerovi povijesni komadi nastali prema određenom literarnom predlošku (roman Chretienea de Troyesa, novela Heinricha Von Kleista,



memoari Grace Elliott). No, riječi od kojih je sastavljen predložak nemaju gotovo ništa zajedničkoga s riječima koje se izgovaraju na filmu, pa će redatelj učiniti sve kako bi gledatelja distancirao od junaka, kao što to čini u *Markizi Von O*, začinivši svoj rukopis dostatnom dozom ironije. Dakle, Rohmer će predložak radije nanovo napisati, nego prepisati. No, dok je *Markiza Von O* za razliku od studijskog *Parsifala* snimljena na prirodnim lokacijama, Rohmer u *Revoluciji* majstorski kreira virtualne krajolike Pariza i intervenira u platna starih majstora uz pomoć računala, kao što je to s Van Goghovim platnima učinio Kurosawa (očito ni stari vrag nije mogao odoljeti napastima digitalne ere). U tom trenutku, ta



ista platna više ne ulaze u zbilju, nego obratno. Ipak, *Revolucija* novo dočakuje da Rohmer voli pokazati mnogo više od onoga što se krije iza debelih naslaga njihovih kostima. Ne samo da se opet pozabavio motivom ženske snage, nego i snage (latentnog) erosa u životu, jeziku i smrti.

Način na koji Rohmer oslikava vladavnu Terora sudbinom naivne engleske Lady (sjajna Lucy Russel), nepopravljive rojalistice koja proklinje Revoluciju i nije kadra shvatiti što se to zbiva u zemlji u kojoj se zatekla i koju toliko obožava, razlutio je dio francuskih medija. Čak su išli tako daleko da su autora optuživali kako blati tekovine Revolucije, označivši njegove poruke ideološki sumnjivima u svom ambiguitetu. No, Rohmer samo želi naglasiti da se taj isti Teror koji je proizvela Revolucija svodi na nemogućnost održavanja razlike između javnog (čitaj: političkog) i osobnog. A rađanje demokracije također je povezano s vladavinom nereda i divljaštva, kakva je postojala i prije njezine uspostave, ako se na nasilje odgovara revansizmom. Zato će Rohmerova heroina pretrnuti od

užasa kad ugleda odrubljenu glavu svoje prijateljice, princeze de Lambelle, nataknutu na kolac kojim u povorci ponosno maše mladi *sans culotte*. Jer, povijest se samo ponavlja u svim svojim *fin de siècle* i *debut de siècle* variantama, recimo, osvetničkim pokoljima u Kninu na kraju 20. stoljeća ili Kابбу na početku 21. stoljeća.

Kad je pak riječ o ciklusima na kojima počiva dobar dio Rohmerova opusa, treba napomenuti da je i domaći distributor pokušao na neki način ugurati *Revoluciju* u svoj DVD-ciklus kostimiranih drama, čiji su se dijelovi gotovo u isti mah pojavili u videoteci iza ugla (šifra: *Vatel, Izgubljena moć*). Premda su ambijentirani u gotovo identičnom povjesnom periodu (*Izgubljena moć* povjesno se nastavlja tamo gdje se *Vatel* zaustavlja, a u *Revoluciji* se dogodio plimni val koji je *Izgubljena moć* ubrzaval), Rohmer je daleko superiorniji u odnosu na Rolanda Joffea i Charlesa Shyera, koji ne idu dalje od raskošne zbirke korzeta. No, iako je hrvatski prijevod filma tek lukavi mamac za publiku, Rohmerovo remek-djelo doista je učinilo revolucionarni udar na standardno jadnu ljetnu DVD-ponudu. Jer, *Revolucija* alias *Engleskinja i vojvoda* najveći je vrhunac ovogodišnje DVD-berbe.

Dragan Rubeša

TIT ANDRONIK

Titus

SAD, Italija, 1999 — pr. Clear Blue Sky Productions, Overseas FilmGroup, Urania Pictures S. r. l., NDF International, Conchita Aioldi, Jody Patton, Julie Taymor; izv. pr. Paul G. Allen — sc. Julie Taymor prema drami Williama Shakespearea *Tit Andronik*; r. JULIE TAYMOR; d. f. Luciano Tovoli; mt. Franoise Bonnot — gl. Elliot Goldenthal; sgf. Dante Feretti; kgf. Milena Canonero — ul. Anthony Hopkins, Jessica Lange, Colm Feore, Laura Fraser, Alan Cumming, Angus MacFadyen, Kenny Doughty, Jonathan Rhys-Meyers — 162 min — distr. VTI

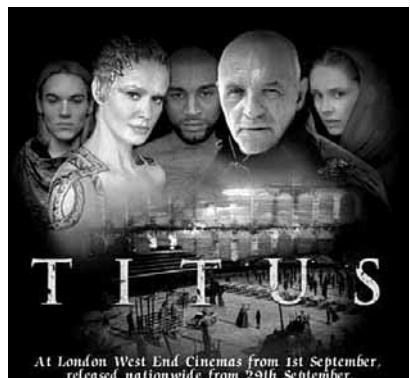
U Rim, u kojem su upravo u jeku izbori za novoga cara, vraća se stari general Tit Andronik s četvoricom preživjelih sinova (ostalih dvadeset časno je poginulo u boju) iz desetogodišnjega rata protiv Gota. Najstarije od trojice sinova zarobljene gotske kraljice Tamore žrtvuje u slavu poginulih sinova, odbija ponudenu mu carsku krunu, a za novog imperatora, autoritetom najcenjenijega generala, proglašava Saturninu, jednog od dvojice sinova po-kognoga cara. No, Saturnin je bacio oko na Titovu kćer Laviniju, zaručnicu svoga brata Basijana, ali i na Tamoru, koju proglašava novom caricom. Tamora se zaklela na osvetu Titu, u čemu će joj titula care, ali i spletke murskog ljubavnika Arona, biti od neizmjerne pomoći.

Nastanak *Tit Andronika*, prve od deset tragedija koje je napisao William Shakespeare, povjesničari književnosti smještaju u razdoblje od 1589. do 1593, prvo doba njegovog stvaralaštva, u vrijeme tzv. 'šegrtovanja'. U Shakespeareovo autorstvo djelaugo se sumnjalo. Brojni kritičari i šekspirolozi bili su uvjereni da, uvjetno rečeno blagi, Avonski labud nije bio kadar u jednoj cjelini nagomilati toliko morbidnosti i

grozota. Sukladno tome ova se tragedija svrstavala u opuse Willovih prethodnika i suvremenika, a ponajviše u onaj dramatičara i liričara Georgea Peelea (1558-1597), kojega kritičar J. C. Maxwell smatra neprijepornim autrom cijelogra prvoga čina. Ipak, zahvaljujući svjedočenjima piščevih prijatelja glumaca (Hemings, Condell) i književnika (Meres), ali i suvremenim istraživanjima, ostatak *Tit Andronika* danas se nedvojbeno pripisuje Shakespeareu. Uostalom, razvidno je to iz tematike, kao i iz brojnih lajmotiva koji se provlače njegovim najvažnijim djelima. U liku Tita Andronika nalazimo tako čast, ponos i stanovitu naivnost karakteristične za Otela, ali i hinjeno, kao i stvarno hamletovsko i lirovsko ludilo. Murski spletkar i Tamorin ljubavnik Aron, pak, manje je slojevit nagovještaj budućeg dijaboličnog karaktera Otelova protivnika Jaga. *Tit Andronik* nezrelije je Shakespeareovo djelo, komad koji naviješta buduće njegove preokupacije, tragedija koju autor pretjerivanjima dovodi do ruba farse (sklonost koju će u budućim dramama znatno obuzdati), ali ipak još vrlo poticajna i današnjim generacijama zanimljiva cjelina.

Tu poticajnost i zanimljivost prepoznala je cijenjena američka kazališna redateljica Julie Taymor (proslavila se broadwayskom postavom Disneyjeva mjuzikla *Kralj lavova*) i transponirala klasičnoga Shakespearea u suvremenu (zapravo svevremenu) studiju o ljudskoj okrutnosti i bestijanosti, o slijepoj, samounstavajućoj osvetoljubivosti ute-meljenoj u ljubavi i odanosti, o makabrično-grotesknom kolopletu zla, nasilja i okrutnosti koji sve sudionike neu-moljivo vodi do tragičnog završetka.

A tragični kraj sudbinska je predodređenost svih aktera od sama početka.



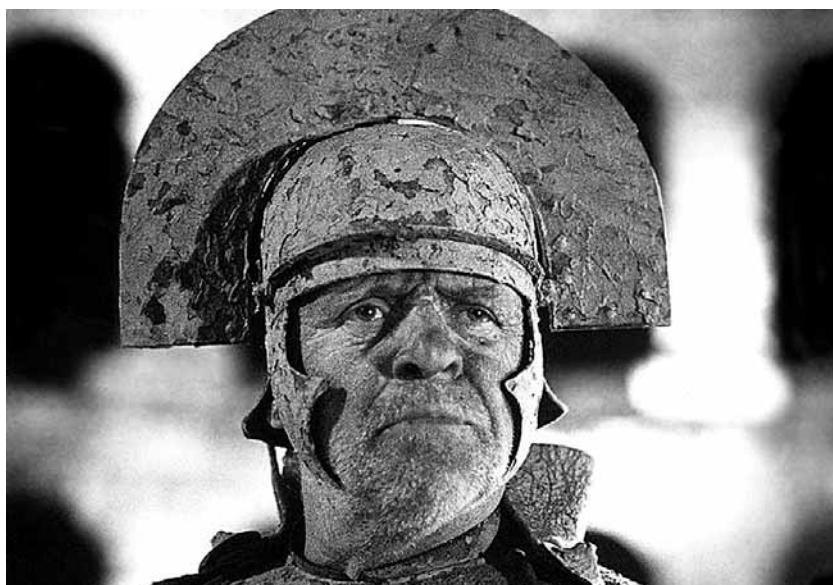
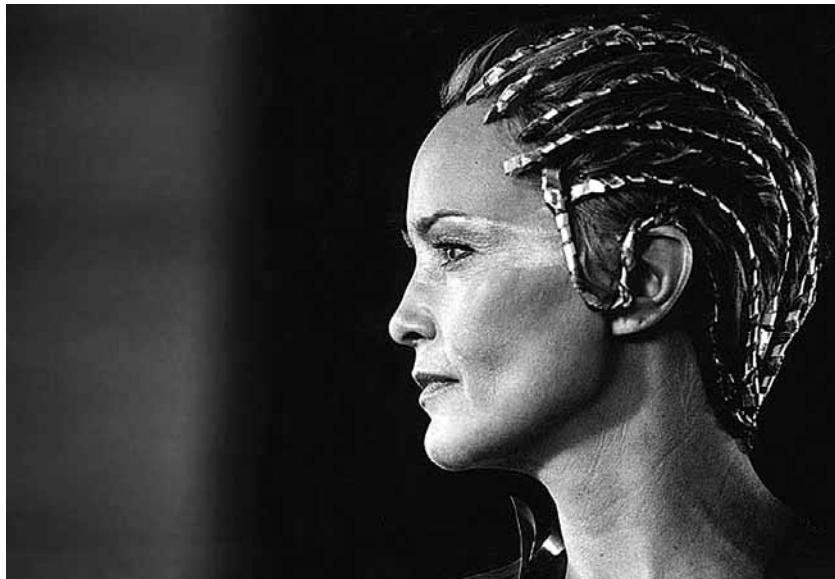
At London West End Cinemas from 1st September,
released nationwide from 29th September.

Pogrešna odluka omiljenoga generala, hrabrog ratnika i genijalnog stratega (nelogičnost koje je poprilična) da za cara, uz alternativu staloženog i razmjerno mudrog Basijana, imenuje suludog i dekadentnog Saturnina pokreće lanac osvete i zločina koji ne štedi nikoga. Saturnin, naime, vrlo skoro postaje običan pijun u rukama nove carice — vrhunske manipulatorice Tamore, koja se uz pomoć ljubavnika Arona brzo i učinkovito sveti. No konačna osveta, koja će se doslovce konzumirati hladno, pripast će Titu Androniku, a jedini svjedoci izvršenju pravde bit će užasnuti pogledi nijeme publike u amfiteatru.

Svi su sudionici u svom djelovanju motivirani ili tragičnim gubitkom (Tamora gubi najstarijega sina, a Tit njezinim spletakarenjem dvojicu, ali mu biva i osakaćena i obešćaćena kći Lavinija), ili intimnom ljubavlju (Tit obožava Laviniju, a Aron sina iz nedopuštene veze sa caricom), zbog kojih su spremni i na najokrutnija zlodjela. Upravo su stupci motivirani izrazitim emocijama razlogom duboke gledateljeve empatije s gotovo svim akterima (iznimka su dvojica obijesnih i nezrelih Tamorinih sinova). Prizor u kojem se Aron, pribijen na stup i osuđen na smrt, verbalno

bori za sinov spas nudeći u zalog vlastiti život i otkrivanje pikantnija iz carske ložnice, daje njegovu karakteru dotad hladna i proračunata intriganta dojmljivu crtu ljudskosti i ranjivosti. Konstantan, ekspandirajući, uz nemirujući kanatos zasebna je, pak, vrlina filma, koja rezultira stalnim osjećajima nelagode i uzbuđenja, koji gledatelja čvrsto vezuju uz ekran.

Izrazita likovna i stilска dotjeranost cjeline, u kojoj se mijesaju speeraovski monumentalni arhitektonski kubusi i prizori nalik onima iz filmova Leni Riefenstahl sa starorimskom arhitekturom (u čemu pulska arena s okolinom igra nezanemarivu ulogu), rimske kočije sa starinskim mercedesima, legionari s gestapovcima, i u kojoj ekspresioni-



stički prikaz pejzaža i animalne snage prirode ide ruku pod ruku s nadrealnim prizorima sna, posljedica su autoričina teatarskog zaleda, koje će dodatno doći do izražaja u njezinu ovogodišnjem oskarovskom laureatu *Fridi*, biografiji meksičke slikarice Fride Kahlo.

Savršenim glumačkim parom kazališne postave *Tita Andronika* smatraju se Laurence Olivier u ulozi Tita i Vivien Leigh kao Lavinija u predstavi koju je 1955. u Shakespearovu rodnom Stratfordu režirao Peter Brook. A savršeni filmski Tit za 21. stoljeće je Anthony Hopkins. On bezgrešno dočarava gubitak iluzija, svu bol i patnju, sve emotivne i karakterne mijene naslovnog lika

te je uistinu teško zamisliti bilo kojega suvremenog glumca u toj ulozi (pokojni Richard Harris bio je 1999. godine već prestar). Jessica Lange vrlo uspješno izbjegava pretjeranu teatralnost i patetiku Tamorina lika (osobina čiji je minimum neizbjegjan) i za nju se uistinu može reći da je poput staroga vina — svakom novom ulogom potvrđuje vrlo velike glumačke mogućnosti.

Gledateljskom užitku dodatno pridonoši fascinantna fotografija provjerenoga majstora Luciana Tovolija, koji kolorističkim nijansiranjem i igrom svjetla i sjene učinkovito podcrtava dekadentnu sliku bezvremenoga Rima, ali i emotivna stanja pojedinaca u ne-

prekidno tragičnu procjepu između životne snage i moći s jedne, i nemoći da se umakne sudbini i smrti s druge strane. Glazba Elliota Goldenthala inteligentno je i duhovito, iznimno svrhovito spajanje (glazbeni kritičari bi rekli meko srastanje) monumentalnosti klasične, ozbiljne glazbe sa suvremenim jazz-motivima, ali i razigranim pop i rock-instrumentalima, savršena zvučna kulisa svim ljubavima i mržnjama, spletkama i urotama, sakacanjima i ubojsvima koja nepogrešivo trasiraju put propasti starog Rima.

Od početka sedme umjetnosti Shakespeareov je opus nepresušno vrelo nadahnuta filmašima, a taj se trend smanje ili više uspjeha nastavio i u devedesetim godinama (*Henrik V*, *San ivanjske noći*, *Hamlet*, *Mnogo vike ni za što*). Pretencioznost i pretjerano strahopštovanje u tretmanu ostavštine velikog dramatika odvele su Kennetha Branaghu gotovo u slijepu ulicu, no onda se Buz Luhrman lucidno poigrao i postmodernistički prebacio *Romea i Juliju* na kalifornijski Verona Beach, čime je pokazao put kojim buduće ekrанизacije Shakespeareovih djela mogu rajući.

Iako Julie Taymor nije toliko hrabra i dijelom ide utrtim stazama, njen *Tit Andronik* je zoran pokazatelj da William Shakespeare ostaje filmski vrlo potentan i zanimljiv i u novom mileniju. U rukama pametnih i odvažnih redatelja, dakako.

BRIANOV ŽIVOT

Life of Brian

Velika Britanija, 2003 (1979) — pr. Handmade Films Ltd., Python (Monty) Pictures Limited, John Goldstone; izv. pr. Tarak Ben Ammar, George Harrison, Denis O'Brien — sc. Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin; r. TERRY JONES; d. f. Peter Biziou; mt. Julian Doyle — gl. Geoffrey Burgen; sfg. Roger Christian; kgf. Charles Knode, Hazel Pethig — ul. Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin, Terence Bayler, Carol Cleveland — 94 min — distr. Blitz

Otkako se rodio na isti dan kada i Isus Krist, i to u njegovu susjedstvu, Briana svr zamjenjuju za Spasitelja. Sudbonosne 33. godine nakon Krista, Brian se igrom slučaja priključuje pobunjeničkim snagama u Judeji i dolazi pod udar Poncija Pilata.

■ako su, nakon filmova Todd-a Solon-dza ili primjerice braće Farrelly, grani-ce političke nekorektnosti u ismijava-nju raznoraznih manjina, vjerskih sku-pina, invalida ili bilo čega drugog praktično dokinute, nitko još nije uspio biti istodobno tako bezobrazan, zabavan i pametan kao legendarna britanska hu-moristična skupina Monty Python, oformljena u BBC-ijevim studijima potkraj šezdesetih godina. Osim u televizijskoj formi, Pajtonovci su se nekoliko puta okušali i u filmskoj (*A sada nešto sasvim drugačije* Iana Macnaughtona, 1972; *Monty Python i Sveti gral* Terryja Gilliama i Terryja Jonesa, 1974; *Monty Python — smisao života* T. Jonesa, 1983). Ipak, jednako kao što je i njihov ap-surdni humor često prelazio grani-ce logike, i skečevi bi, kada bi ih se pokušavalo uklo-piti u čvršću nara-tivnu strukturu, obično težili osamostaljivanju. Konačni je rezultat taj da svi spomenuti filmovi više nalikuju kompilacijama vrhunskih skečeva negoli filmovima. Njihov posvećenje anarhodini humor najbolje se 'pomirio' s filmom kao medijem u *Brianovu životu*, snimljenom 1979. godi-



ne, seriji vrhunskih štosova uokvirenih relativno čvrstom pričom, o običnom mladiću Brianu (Graham Chapman) čiji se život, nakon što ga zamjene za Spasitelja, pretvara u kaos; vjerojatno najujednačenijoj filmskoj manifestaciji njihove komičarske genijalnosti.

Teško je napisati bilo što o Pajtonov-cima i njihovu *Brianovu životu*, recimo sceni u kojoj rimski legionar (John Cleese) ukorava pobu-njenika Briana zbog toga što je parola koju ispisuje po zidovima prepuna gramatičkih pogrešaka, onoj kada Poncije Pilat (Michael Palin) govori legionarima o svom rimskom prijatelju Bigusu Dickusu, ili kraju u kojem lik, kojeg tumači Eric Idle, razapet na križu povede pjesmu *Always Look on the Bright Side of Life*, a da to ne bude tri-vijalno. Iz današnje perspektive, jedino je teško razumjeti neprijateljstvo i zbrane s kojima se *Brianov život* susreta-o u pojedinim vjerski netrpeljivim sredinama, primjerice na jugu Amerike, s obzirom na to da je *Brianov život* zapravo religiozniji od bilo kojeg angaži-ranog vjerskog filma snimljen u prote-klkih dvadesetak godina.



Kako je povod prisjećanju ovoga remek-djela njegovo DVD-izdanje, možemo jedino konstatirati kako je DVD upravo idealan medij za gledanje Pajtonovaca i razumijevanje njihove veličine. Naravno, ne zbog poboljšane slike u odnosu na VHS, digitalno obradenog zvuka i tome sličnog — takvi aspekti filma Pajtonovce su, i u doba dok su radili zajedno, malo zanimali — već načina na koji su njihovi filmovi struktuirani. Naime, usvojimo li to da su im i u



filmovima od dramaturgije bili važniji skečevi iznimno slojevita humora, koji u svim svojim verbalnim i inim akrobacijama ostaje često do kraja neotkriven i nakon nekoliko gledanja, mogućnost skokovita gledanja pojedinih scena, zastavljanja, preskakanja i slično, mnogo manje narušava ukupni dojam o filmu negoli u slučaju sličnih ostvarenja njihovih kolega. S obzirom na to da domaće izdanje *Brianova života*, za razliku od američkog, ne nudi mogućnost gledanja filma uz komentare svih Pajtonovaca, s iznimkom Grahama Chapmana koji je davno preminuo, ima neke logike da su komentari izostavljeni upravo na njihovu narativno najprofiliranim filmom, premda je šteta da nemamo prilike uživati kao što

tim Gralom, svjedoči da su i dvadesetak godina nakon raspada skupine podjednako duhoviti.

Druga su stvar čuveni dodaci, u većini DVD-slučajeva gnjavaža, no u ovome vrlo vrijedan izvor za razumijevanje kvalitete i uspjeha Pajtonovaca. Naime, kad već ne sadrži komentare, domaće izdanje *Brianova života* ipak donosi iscrpljivi, pedesetminutni dokumentarac o povijesti i nastanku grupe, realiziran tijekom snimanja *Brianova života*, na lokacijama u Tunisu. Dokumentarac pokazuje koliko oni sami labavo shvaćaju granice između medija: Pajtonovci se i ovdje otinaju kontroli, pokazujući kako je proizvodnja humora u njihovu slučaju kontinuiran proces, koji se odvija neovisno o tome da li je kamera uključena ili nije.

Dean Šoša



smo mogli u slučaju DVD-izdanja *Potrage za svetim Gralom*. Dakle, za razliku od većine DVD-'komentatora' Pajtonovci itekako imaju što reći, a to što govore, barem u slučaju *Potrage za sve-*

DEMONI

The Devils

Velika Britanija, 2003 (1971) — pr. Russo Productions/Warner Bros., Ken Russell, Robert H. Solo — sc. Kenn Russell prema romanu Aldousa Huxleya *Demoni iz Loudona* i drami Johna Whitinga *Demoni*; r. KEN RUSSELL; d. f. David Watkin; mt. Michael Bradsell — gl. Peter Maxwell Davies; sfg. Derek Jarman; kgf. Shirley Russell — ul. Oliver Reed, Vanessa Redgrave, Gemma Jones, Dudley Sutton, Michael Gothard, Murray Melvin, Christopher Logue, Christopher Logue — 103 min — distr. Issa

Godine 1634. ljudi kardinala Richelieu-a progone razvratnoga svećenika Grandiera zbog tobožnje opsednutosti sotonom, želeći zapravo staviti pod svoju kontrolu grad kojim on upravlja.

Najgore što vrijeme može donijeti 'kontroverznim' filmovima jest to da, jednom kad njihove kontoverze prestanu pobuditi polemike i skanjivanja, lišeni tog sloja postanu sasvim nezanimljivi. Vjerovatno najslavniji film britanskoga redatelja Kena Russella — *Demoni*, pomalo je doduše atipičan primjer za takvu tezu — film još djeluje poprilično provokativno, a iz današnje perspektive gotovo je nezamislivo da bi takvo ostvarenje moglo nastati u okvirima A-produkcije i okupiti glumačku ekipu sa zvijezdama dostoјnjim onodobnoga statusa jednog Olivera Reeda; no zavirimo li ispod površine Russellove opscenosti, čini se da su godine izrazito loše djelovale na *Demonu*, koje su pak neki već i u doba njihove premijere odbacivali kao kič.

Russell je *Demonu* snimio 1971, u najzanimljivijem razdoblju vlastite karijere, između biografije P. I. Čajkovskog (*Ljubitelji glazbe*) i posvete Busbyju Berkeleyju (*Momak*), dvije godine nakon što su mu *Zaljubljene žene* donijele nominaciju za Oscara za režiju. Njegov tadašnji status dopuštao mu je izlet

u X-vode i snimanje filma za kojeg je unaprijed mogao pretpostaviti da će probuditi brojne zabrane i kontroveze. To drugo je nažalost i jedno od rijetkih autorskih obilježja 'lošega dečka' britanskoga filma Kena Russella.

Demoni su film potencijalno zanimljive dramske situacije. Scenarij je sam Russell napisao prema istoimenoj, deset godina prije objavljenoj drami Johna Whitinga *Demoni*, koja je sredinom šezdesetih igrala na Broadwayu, i romana glasovitog engleskog pripovjedača Aldousa Huxleya *Demoni iz Loudona*, kojim je, dakako, nadahnuta i Whitingova drama. Jedan od glavnih likova priče (iako rijetko prisutan), kardinal Richelieu, sam je po sebi jedna od najzanimljivijih figura francuske novije povijesti, kao uostalom i cijelo razdoblje tijekom kojega je vladajući čvrstim metodama stabilizirao Francusku otevši je iz ruku nesposobnoga Luja XIII. Radnja *Demonu* događa se 1634, kada se njegovoj hegemoniji suprotstavlja glavni junak filma, otac Grandier — svojevrstan upravitelj grada Loudona. Želeći sačuvati svoje mjesto od vjerskih sukoba, Grandier ne dopušta kraljevim ljudima rušenje zidina koje opasuju Loudon i tako privlači Richelieuov bijes. Lukavi kardinal iskoristiava Grandierov razvratni život, ilegalnu ženidbu i činjenicu da je napravio dijete jednoj od opatica kako bi ga u očima ljudi koji ga podupiru prikazao kao demona.

Osnovna situacija pružala je brojne pravce kojima je Russell mogao pristupiti radnji i likovima, međutim čini se kako on zapravo nije odabrao niti jedan. Priča o razvratnom svećeniku koji se pokazuje većim vjernikom od kardinala uglavnom je lišena konkretnoga vremenskog konteksta — mogla se doći do dvjesto godina prije ili poslije



Richelieu a da se ništa ne bi promijenilo. To samo po sebi nije loše, no jednako kao što je odustao od pripovijedanja (prvih tridesetak minuta ne događa se gotovo ništa) i smještanja radnje u kontekst, Russell je vrlo rano odustao i od pokušaja profiliranja likova: iako Grandier pred svojim ljubavnicama naširoko priča o svemu što ga izjeda, kao karakter ostaje tek na razini platforme za prezentaciju Russellovih pogleda na crkvu. Kako su i njegovi protivnici, osobito egzorcist, otac Barre, prikazani izrazito karikaturalno, *Demonima* nedostaje dramski sukob koji bi Grandierovo sudsibni dao tragičnu dimenziju. Tako je jedino što od svega ostaje Russellovo bombardiranje golum tijelima, leševima, vizualnim akrobacijama, glazbom i pretjerivanjima svih vrsta, uključujući i glumačka. Karizmatični Oliver Reed posve je solidan u ulozi oca Grandiera, no u boljim filmovima, recimo u serijalu o mušketirima Richarda Lestera, i Reed je bio mnogo bolji.

Unatoč prizorima u kojima časne sestre onaniraju i seksualno fantaziraju o Isusu Kristu, Russellov film nije ni zanimljiv ni provokativan glede odnosa prema religiji; same vjere Russell se i ne dotiče, a iako teško ironizira crkvu, njegov jednodimenzionalni odnos prema organiziranoj vjeri i prvoloptaško sugeriranje kako seksualne zabrane dovode do histerije teško je iz današnje perspektive doživjeti kao ozbiljno autorsko stajalište.

Filmofili naklonjeniji Kenu Russellu smatraju kako je on balansirajući između kiča i umjetnosti povremeno bio kadar snimiti vrijedna ostvarenja poput *Demona*, no čini se da je i u tom drugom sve ostalo na razini kiča. U nedavnu razgovoru Russell je s ponosom istaknuo kako se danas nitko ne bi usudio snimiti film poput *Demona*, što je možda i istina, no lišimo li prikaze lomljenja kostiju, spaljivanja ili masturbacije opatica konkretnog razloga u priči, oni ostaju sami sebi svrhom i, koliko god se možda i danas njihovo uvrštavanje u film činilo hrabrim, ne znaće ništa više od senzacionalističkog stupna seksu i nasilju.

Iz takva kuta sagledan, Russell je bliži vojsci redatelja (poput primjerice Jesu-



sa Franca) koji su radeći u besparici i poluilegalnim uvjetima snimali znatno provokativnije filmove od njegovih, ostajući do danas na rubu zanimanja filmologije, negoli filmskim modernistima u koje je tako često svrstavan. I u *Demonima*, Russellov je autorski teritorij svijet *campi* i eksploracijskog filma, mnogo prije negoli svijet modernizma.

Jedan recenzent opisao je *Demone* kao uspješan susret J.-L. Godarda i Davida Leana; no baš takav nezgrapni eklekticizam koštalo je Russella bilo kakva autorskog pečata. Jedino uistinu impresivno u *Demonima* njihov je izgled. Najzaslužniji za njega, produksijski dizajner i budući kulturni redatelj Derek Jarman (*Edward II*), nije poput Russella pokušavao raditi gemište od nemogućih sastojaka i zbog toga znatno više od njega zaslužuje epitete poput lošega dečka britanskog filma ili modernističkog ekscentrika.

Dean Šoša

VELIKO PLAVETNILO

Le Grand bleu

Francuska, SAD, Italija, 2003 (1988) — pr. Gaumont International, Gaumont, Les Films du Loup, Weintraub Entertainment Group, Patrice Ledoux; izv. pr. Claude Besson — sc. Luc Besson, Robert Garland, Marilyn Goldin, Jacques Mayol, Marc Perrier; r. LUC BESSON; d. f. Carlo Varini; mt. Olivier Mauffroy — gl. Eric Serra; sfg. Dan Weil; kgf. Blanche Boyer, Magali Guidasci, Malika Kheffa, Mimi Lempicka, Brigitte Nierhaus, Martine Rapin, Patricia Saalburg — ul. Jean-Marc Barr, Jean Reno, Rassanna Arquette, Griffin Dunne, Alessandra Vazzoler, Paul Shenar, Sergio Castellitto, Jean Bouise — 119 min — distr. Continental

Nakon što ga je majka napustila, dječak Jacques živi s ocem profesionalnim roniocem na grčkoj obali, od malena se zaljubljujući u morske dubine. Dvije godine stariji Enzo njegov je najveći rival, ali sudbine dvojice dječaka za dugo će vremena razdvojiti tragična smrt Jacquesova oca. Dvadeset i tri godine poslije Enzo je svjetski prvak u slobodnom ronjenju koji krene u potragu za Jacquesom, sada samotnjakom jedinstvenih ronilačkih sposobnosti.

Svako je umjetničko djelo manje ili više protkano osobnim iskustvima kreatora. Pritom su neke knjige, slike ili filmovi prave isповijedi o duševnom životu umjetnika koji na takav neizravan način otkrivaju skroviti sadržaj svojih nuda, snova, maštanja ili bojazni. Tako je bilo oduvijek i tako će biti dok god čovjek bude imao želju i prigodu izreći nešto što je isključivo njegovo, ali i nešto što se svojim idejama i porukama tiče i svih ostalih ljudi. Barem onih koji se u tim umjetničkim ekspresijama bezuvjetno prepoznaju.

Film *Veliko plavetnilo* iz 1988. takav je umjetnički rad, u čiju je realizaciju njegov redatelj i koscenarist Luc Besson unio toliko vlastitih pregnuća i iskustava da je tu dramu o roniocima i njihovoj predanosti moru moguće bez ikakvih dvojbi proglašiti autorovim najosobnijim djelom u karijeri. Tada dvadesetdevetogodišnjem francuskom filmušu *Veliko plavetnilo* bio je prvi film na engleskom jeziku, i to uvjetno rečeno, jer se u filmu govorи i na francuskом i na talijanskom, te treći dugometražni

igrani film (nakon prvenca *Le Dernier combat* i hita *Subway*) otkako se počeo baviti režijom, odustavši od prvobitne namjere da postane morski biolog. Ta je pak želja rezultat Bessonova djetinjstva i mladosti provedenih uz roditelje profesionalne instruktore ronjenja, koje je godinama pratilo diljem Sredozemlja. Stoga i ne čudi da je *Veliko plavetnilo* neizravno posvetio pozivu svojih roditelja, a izravno svojoj kćerki Juliette, zaokružujući tako obiteljsku pozadinu projekta.

No, Besson se u osmišljavanju fabule, uz osobne dojmove o ronilaštvu te uz rad s koscenaristima Robertom Garandom, Marylin Goldin i Marcom Perriérom, poslužio i životnom pričom poznatoga francuskog ronioca Jacquesa Mayola (1927-2001). Mayol je, naime, prvi čovjek koji je uspio zaroniti na dah na dubinu od stotinu metara, pri čemu je taj senzacionalni uspjeh ostvario 1976., u svojoj četrdeseti i devetoj godini. Slavni je ronilac na taj način poslužio kao neposredno nadahnuće Bessenu u kreiranju središnjega lika u filmu, koji je u Mayolovu čast nazvan njegovim imenom i prezimenom. Osim toga, Mayol je na filmu potpisana kao koscenarist, jer su prema njegovim stručnim savjetima snimljene sve scene sa slobodnim ronjenjem, koje su okosnica i zapleta i raspleta filma. Dakako, za ambiciozan je pristup priči s mnogobrojnim lokacijama i pažljivo izvedenim podvodnim snimanjem trebalo izdvojiti pozamašnu svotu novca, pa je proračun *Velikog plavetnila* u vrijeme produkcije narastao na, za europske prilike, nezanemarivih osamdeset milijuna franaka, okupivši pritom producentske i distributerske tvrtke s obiju strana Atlantika.



Ipak, ni onda se ni danas o filmu nije govorilo kao o spektaklu, iako po impresivnoj vizualnosti on to jest, nego kao o epskoj drami, koja na nekoliko razina elabirira moć čovjekove ljubavi i prijateljstva. Prva se razina odnosi na čovjekovu ljubav prema prirodi, konkretno moru, koju utjelovljuju dva središnja lika, ronioci Jacques Mayol i Enzo Molinari. Njih tumače enigmatični Jean-Marc Barr u ulozi karijere i Jean Reno u još jednom nastupu u kojem je vrhunski spojio svoj dramski i zabavljački potencijal. Francuz Jacques i Talijan Enzo u filmu su se upoznali kao dječaci sredinom 1960-ih, kada su živjeli u jednom grčkom mjestošcu, obojica izabravši more i ronjenje kao svoja buduća zvanja i poslanja. Nakon što je Jacquesov otac, također ronilac, tragično poginuo u moru, dvojica se prijatelja nisu vidjela dvadeset i tri godine, da bi se ponovno susrela uoči svjetskoga prvenstva u slobodnom ronjenju, koje će napokon pokazati tko je od njih dvojice bolji — bučni bonvivan Enzo, koji i dalje strahuje od autoritativne majke na rodnoj Siciliji, ili samotnjak Jacques, kojem ni liječnici ne mogu objasniti jedinstvenu sposobnost usporavanja otkucaja srca prilikom ronjenja. Tu sposobnost od sisavaca imaju još samo kitovi i Jacques tako dragi i privrženi dupini.

Na tu razinu predanosti prirodi i morskim dubinama (Jacques, primjerice, objašnjava da je ondje toliko lijepo da nema razloga vratiti se na površinu), koju je Besson oslikao u opojnim prizorima morske obale i podmorja koristeći se ingenioznim glazbenim rješenjima dugogodišnjega suradnika skladatelja Erica Serre, nastavlja se tematiziranje čovjekova prijateljstva i međusobne odanosti. To se, dakako, prelama u odnosu Jacquesa i Enza, pri čemu Jacques u Enzu ima najčvršći oslonac kada je u pitanju razumijevanje vlastite naravi, ali i stranog i nepristupačnog svijeta koji ga okružuje, dok Enzo u dvije godine mlađem prijatelju pronalazi toliko potreban izazov u životu i dokaz da njihova zajednička posvećenost ronjenju nije nikakav egzibicionizam nego čista egzistencija.

Treća i posljednja razina u Bessonovu tumačenju ljubavi najklasičnija je ljubav, ona između dvoje ljudi. Međutim,

ona je u *Velikom plavetnalu* i najkrhkija i najupitnija, jer se Jacquesova romantična veza s njujorškom agenticom osiguravajućeg društva Johannom, koju interpretira izvrsna Rosanna Arquette neprestance suočava sa svom silinom njegove vezanosti uz more, ronjenje i dupine. Johanna je u tom od-



nosu ona koja nesebično voli žrtvijući vlastitu sreću njegovim idealima, dok je on kada je riječ o osjećajima prema voljenoj ženi tek 'dijete koje uči hodati', kako to u filmu navodi Enzo. Odgovor na pitanje može li se taj nesrazmjer uopće dovesti u sklad, a zajedno s njim i ostala dva emotivna karusela (čovjek — priroda i prijatelj — prijatelj), redatelj je ostavio za metaforični epilog, koji je sa svojim katarzičnim obratom i najdojmljiviji dio filma. Njegova fina, gotovo nevidljiva granica između životnog optimizma i fatalizma veoma je logično zaključila cijelu priču.

Upravo je taj završetak izazvao i najviše prijepora kada je film krenuo u svjetske kinodvorane, pa je tako *Veliko plavetnilo* na američkom tržištu skraćeno za pedesetak minuta, uključujući i promijenjeni kraj, te nebuloznu odluku da se Serrina partitura zamjeni glazbom Billa Contija. Odveć eteričan i sanjarski za publiku *blockbuster*, film je doživio komercijalni neuspjeh u Sjedinjenim Državama, ali je zato u Europi postao pravi kinohit i priskrbivši u najkraćem vremenu kulturni status (samo su ga u pariškim kinima vidjela dva milijuna ljudi, dok su mu pripala dva *Césara* — za zvuk i za glazbu Erica Serre). Sličan je prijam doživio i u Hrvatskoj, čija ga publika od ove godine može gledati i u digitalnom zapisu. DVD izdanje *Velikog plavetnila* nudi pravu raskoš slike u formatu 2,35 : 1 i stereozvuka, a jedina je zamjera što ta integralna, redateljska, inačica filma u trajanju od 163 minute ne pruža nikakav dodatak



izuzev standardno ponuđene kinonajave. Iako su se s cijelovitom inačicom filma hrvatski gledatelji mogli upoznati i na VHS-izdanju iz 1997., tek digitalni zapis omogućuje potpuno uživanje u filmu ovako bogate likovnosti i iznimne melodičnosti.

Sjajna fotografija Carla Varinija, od efektna prologa snimljenog u crno-bijeloj tehnici do alegorijskog raspleta u svim nijansama plave boje (film je inače sniman u Grčkoj, Italiji, Francuskoj, Peruu i na Djevičanskim Otocima, dok su prizori s dupinima realizirani u Chattanoogi u Tennesseeju) te jedan od najboljih *soundtrackova* posljednjih dvadesetak godina, tek su dio razloga da se *Veliko plavetnilo* odgleda i u ovom mediju. Sama će priča, kao što je rečeno, privući ne samo istinske zaljubljenike u morske ljepote nego i sve one kojima iskren i intiman pristup Luca Bessona korelira s njihovim vlastitim pojmanjem odnosa prema prirodi i drugim ludima. Premda film nije lišen mana, osobito što se tiče neujednačena ritma i povremene prevage scenske pretencioznosti nad suvislošću priče, *Veliko plavetnilo* ostaje jednim od ponajboljih filmskih posveta ljudskoj zanesenosti prirodom i filmova u kojem je more dočarano onakvim kakvo ono jest — beskrajno životnim i beskrajno nadahnjujućim.

Boško Picula

ANIMATRIX

The Animatrix

SAD, 2003 — ANIMIRANI — pr. DNA Inc., Mad House Ltd., Silver Pictures, Square USA, Studio 4°C, Village Roadshow Productions, Michael Arias, Andy Wachowski, Larry Wachowski; izv. pr. Joel Silver — sc. Andy Wachowski, Larry Wachowski, Peter Chung, Yoshiaki Kawajiri, Shinichirô Watanabe; r. PETER CHUNG, ANDY JONES, YOSHIAKI KAWAJIRI, TAKESHI KOIKE, MAHIRO MAEDA, KOUJI MORIMOTO, SHINICHIRO WATANABE; mt. Christopher S. Capp — gl. Don Davis — glasovi Akio Otsuka, Hedy Burress, John DeMita, Debi Derryberry, Bette Ford, Dwight Schultz, Kath Soucie, Victor Williams — 102 min — distr. Issa

Niz od osam međusobno nepovezanih priča nastalih na temeljnim motivima Matrixa uobličenih u devet animiranih filmova, zasebnih trajanja po desetak minuta.

Već je pri prvotnom gledanju nedvojbeno izvedbena raskoš animiranoga filmskog zapisa *Animatrix*, a pritom nisu posrijedi tek dojmljivi učinci računalne animacije, nego i osebujnost slikevnih rukopisa u svakom od devet naslova. Stvaralački se postav odvaja u propitivanju mogućnosti jezika animiranog filma, sežući mjestimice čak i do zadivljujuće učinkovite primjene stripovnih iskustava u okviru filmskog, ali i potpuno nemetljive upravo zbog visokog stupnja samosvijesti o zasebnosti narativnih medija (stripa, filma i animiranog filma) koji usprkos ponekad sličnim izražajnim sredstvima zahtijevaju i potpuno različite stvaralačke postupke.

Postmodernizam je svakako temeljnog odrednicom *Animatrixa*, jer je u njegovu stvaranju očita i primjena dosegnuća naizgled posvema raznolikih društvenih ili znanstvenih disciplina. I već je *Posljednji let Ozirisa* (r: Andy Jones) iznimno zanimljiv, jer u hiperrealističkoj animaciji prožima odrednice samu-



rajskog i znanstveno-fantastičnog. Dvodijelni *Druga renesansa* (r: Mahiro Maeda) oblikovan je u odnosu mitskog, povjesnog i televizijskog, a uistinu je politički SF; ne samo o sukobu prirode i tehnologije, nego i o neprestanoj ljudskoj nesnošljivosti. Pritom je iznimno uspješan u predočavanju sve snažnijeg tjeskobnog ugodaja koji doseže razmjere apokaliptičnog.

Nadalje iznenađuje žanrovski raspon pojedinih dijelova *Animatrixa*, jer *Priča dječaka* (r: Shiciniro Watanabe) je više drama o otudenosti predstavnika mlađih naraštaja, dosljedno realističkog slikovnog izraza; a *Program* (r: Yoshiaki Kawajiri) zapravo na tragu tradicije povjesnog filma s predznakom legendarnog, crteža što poseže u naslijede japanske grafike izraženih kolorističkih opreka ne-boja (crne i bijele) i oku najintenzivnije (crvene).

Svjetski rekord (r: Takeshi Koike) mogli bismo smjestiti u žanr sportskog filma s naglašenom temom zlouporabe nedopuštenih sredstava u vrhunskom sportu, primjereno crtež na rubu grotesknog naglašavanja ljudske tjelesnosti; dok je *Detectivska priča* (r: Shiciniro Watanabe) postmodernistički animirani noir, izravna posveta *tvdokuhanim kriminalističkim* književnim izvornicima, izuzetnog grafizma crno-bijelih odnosa i gubitničkog ugodaja u očitovanju prolaznosti vremena. Stilski najčišću primjenu dosegnuća japanskog stripa (manga) i animiranog filma (ani-

me) iskazuje *S one strane* (r: Koji Morimoto), nostalgičnog ugodaja u očitovanju suprotnosti urbane otudenosti i posljednjih uporišta prirodnog; slikovno poetičan, izražene prozračne primjene boja.

Cjelinu završava *U matrici*, što ponovo razmatra oprek u tehnološkog i ljudskog i njihovu međusobnu nespojivost, iako se tehnološko pokušava humanizirati. Taj je odnos sagledan sa stanovišta ženskog principa, u slikovnom rasponu od sivih prigušenih tonova prikaza stvarnosti do računalne raskoši intenzivnih boja prikaza nestvarnog. Predstavlja tako iznimnu oprek dočaravanju trodimenzionalnosti u početnom filmu *Animatrixa*, a ne mora nam se činiti začudnim da upravo ta dva filma iskazuju odnos spram žanra znanstveno-fantastičnog filma, ne posežući tek za temeljnim motivima *Matrixa*, već i za tjeskobnim ugodajima filmskog serijala o *Alienu*. Čini se da se zbog razlika osobnosti stvaralačkih postava u sage-davanju cjeline može uočiti i pokoji dramaturški propust, i ne tako potpuno jasan odnos prema filmskom izvorniku. No, upravo ta opuštenost sage-davanja izvornika omogućava animiranoj cjelini *Animatrixa* neovisnost, potpuno samostalno sage-davanje, kao i osmišljeno propitivanje mogućnosti jezika animiranog filma, koje u pojedinim primjerima postaje istinski zadivljujuće.

Tomislav Čegir

HEDVIGA I BIJESNI INČ

Hedwig and the Angry Inch

SAD, 2001 — pr. Killer Films, New Line Cinema, Pamela Koffler, Katie Roumel, Christine Vachon; izv. pr. Michael De Luca, Amy Henkels, Mark Tusk — sc. John Cameron Mitchell, Stephen Trask; r. JOHN CAMERON MITCHELL; d. f. Frank G. DeMarco; mt. Andrew Marcus — gl. Stephen Trask; sfg. Nancy Pankiw; kgf. Arianne Phillips — ul. John Cameron Mitchell, Michael Pitt, Miriam Shor, Stephen Trask, Theodore Liscinski, Rob Campbell, Michael Aronov, Andrea Martin — 95 min — distr. Issa

Kako bi sa svojim voljenim američkim časnikom Lutherom mogao otići na Zapad, androgini Hansel promijeni spol i postaje Hedviga. Po dolasku u SAD Luther napusti Hedvigu te ona nastavlja svoju potragu za ljubavlju, usput sanjačući i o karijeri glazbenice. Ljubav pronalazi s mladim Tommyjem, koji je ubrzo napušta i zahvaljujući kradi njezinih pjesama postane rock-zvijezda, pa Hedviga žudi za osvetom.

Pod maskom ekscentrične, razmažene, samoproglasene zvijezde Hedvige skriva se nesretna i nesigurna osoba, istočnonjemački mladić Hansel koji je, kako bi mogao otići na Zapad, morao ostaviti nešto iza sebe. Operacija ostavljanja dijela fizičkog tijela izvedena je traljavo tako da je Hansel na Zapad osim novog imena (Hedviga) i prezimena (stečena udajom za američkog časnika) ponio i bijesni inč — dio sebe koji još mora srediti. Ljubitelji psihohalizacije i Freuda naći će u filmu mnoštvo



zanimljive građe — od nedefinirana, sumnjičiva odnosa dječaka Hansela s ocem američkim časnikom ili prezaštitnički nastrojenom majkom, do rezidua iz različitih razvojnih faza (oralne, analne, falusne, edipalne). Nakon brza razlaza s časnikom Hedviga, kose ispletene u pletenicu, isprva besciljno luta Kanzasom (tek jedan od brojnih citata prisutnih u filmu) u potrazi za ljubavlju i pjevačkim uspjehom. Bolno svjesna realnosti svijeta u kojem živi (ruši se Berlinski zid, stvaraju se nove države na Balkanskom poluotoku), ona kao obrambeni mehanizam odabire negaciju, odnosno život pod krinkom.

Hedviga i bijesni inč vrlo je osebujan izdanak rock-mjuzikla, koji načinom dolaska do filma (nakon uspješne off-Broadway produkcije) podsjeća na još neke mjuzikle (Kosa, remake *Male prodavaonice užasa*), dok slobodnom formom i uporabom animacije (song *Origin of Love*, čije su riječi preuzete iz Platonova djela) u sjećanje priziva slavni Pink Floydov *The Wall*. Kameleonsko pretvaranje (skrivanje i otkrivanje) i propitivanje osobnoga seksualnog identiteta pred očima javnosti nije specifičnost samo Hedvige, nego je sastavni dio karijera mnogih glazbenika (David Bowie, Annie Lennox).

Predma se na prvi pogled čini da je John Cameron Mitchell (redatelj, scenarist i glavni glumac) filmsku adaptaciju svoje istoimene off-Broadway predstave učinio odveć *hedvigocentrič-*

nom, fokusiranje radnje na lik Hedvige razumljivo je i očekivano jer rock-mjuzikl poštuje i zadanosti *rock-glazbe* — solist benda ne zove se bez razloga *front(wo)man*. Mitchellova interpretacija Hedvige snažna je i dojmljiva i rijetko će koga ostaviti ravnodušnim. Michael Pitt vrlo je dobar kao nesigurni mladić koji zahvaljujući prijevari i izdaji s kojom se teško nosi postaje rock-zvijezda. Sjena Hedvige skriva još jednu vrlo uspjelu transformaciju — muški lik Yitzhaka, člana benda Angry Inch s hrvatskom putovnicom, uvjernjivo je odigrala žena — Miriam Shor.

Hedviga i bijesni inč nije film koji će se svima svidjeti. Poput same Hedvige i Angry Incha, čija glazba ima svega nekolicinu fanatičnih obožavatelja dok ih ostali ignoriraju, tako i film dijeli svoju publiku na one (manje zastupljene) koji u njemu uživaju otkrivajući pri svakom gledanju nove detalje u kadrovima intenzivnih toplih boja te priči koja budu mnogostrukе asocijacije, kao i one (većina) koji ga, zbog pretjerane vizualne i zvučne stimulacije osjetila koja u drugi plan potiskuje i tako otežava spajanje krhotina priče porazbacanih između songova i njihove spotovske prezentacije ili vlastitih predrasuda o *drukčijima* od njih samih, ignoriraju i(lj) odbijaju. Pritom je film od sama početka iskren i bez kalkulacija, te uvijek, od furiozne uvodne do pomalo nadrealistične završne scene, vjeran sebi.



Goran Ivanović

133

VAMPIROVA SJENA

Shadow of the Vampire

Velika Britanija, SAD, Luksemburg, 2000 — pr. BBC Films, Delux Productions, Long Shot Pictures, Luxembourg Film Fund, Metrodome Films, Saturn Films, Shadow of the Vampire Ltd., Nicolas Cage, Corey Foxx, Jeff Levine; izv. pr. Paul Brooks, Alan Howden — sc. Steven Katz; r. E. ELIAS MERHIGE; d. f. Lou Bogue; mt. Chris Wyatt — gl. Dan Jones; sgf. Christopher Bradley; kgf. Caroline De Vivaise — ul. John Malkovich, Willem Dafoe, Udo Kier, Cary Elwes, Catherine McCormack, Eddie Izzard, Aden Gillett, Nicholas Elliott — 92 min — distr. Blitz

Friedrich Wilhelm Murnau kreće na snimanje svoga remek-djela *Nosferatu*, ali nitko od članova ekipe ne zna da je Max Schreck, glumac u ulozi grofa Orlok-Nosferatua, pravi vampir, kojega je Murnau nagovorio da glumi ponudivši mu u zamjenu glavnu glumicu Gretu Schröder.

Intrigantna osnova radnje drugog Merhigeova filma nije se rodila ni iz čega. Murnauov *Nosferatu* znan je kao jedna od najstravičnijih i najsnažnijih ekranizacija Stokerova romana. Dako-

ko, današnji gledatelj promatra tadašnje posebne efekte i cjelokupnu tehničku izvedbu filma s blagim podsmijehom, ali čak ni on ne može zanemariti uvjerljivu stravičnost Nosferatuova lika. Nezaboravne su scene vampirova ustajanja iz ljesa i plaženja njegove sjenе po zidinama dvorca. Dugo godina nakon filma čak su kružile legende o tajanstvenom životu tumača uloge, Maxa Schrecka, iako je temeljiti pogled u filmsku povijest otkrivaо da Schreck nije bio nimalo tajanstven. Bio je član trupe Maxa Reinhardta i nakon Nosferatua glumio, između ostalog, u filmovima Fritza Langa. Osim stvaranja sablasnih konotacija oko Schreckove osobe i njegova imena, druga stvarnosna osnova priče Merhigea i njegova scenarista S. Katza jest činjenica da je Murnau bio jedan od vrlo rijetkih redatelja koji su početkom 20-ih snimali na lokacijama, a ne u studiju. Dakle, mogla bi se razviti teorija da je 'tajanstven' Max Schreck doista bio vampir, koji je u svom prirodnom okolišu uvjerljivo odglumio ulogu Nosferatua.

Težnja lika Murnaua prema što čišćem prikazivanju stvarnosti na filmu, koja se ovdje manifestira uporabom pravoga vampira i njegova staništa, pritom se idealno uklapa u mnoge slične tendenciozne estetske ideje 20-ih godina. Tačka je bila, među ostalima, teorija Dzige Vertova, poznata i pod nazivom *kinooko*. Prvi kadar Merhigeova filma upravo je krupni plan Murnauova oka koje gleda kroz objektiv, isto kao što je nekad gledalo Dzigino oko tražeći dramatične i istinite preslike zbilje.

Povjesnofilmske referencije ipak čine samo podlogu Merhigeova filma. Njegov idejni temelj, pak, standardna je kritika poznatoga Machiavellijevog poučka, demonstrirana na bizarnom pri-

mjeru umjetnika koji se koristi krvočnošću vamira da bi došao do svog cilja — stvaranja hiperrealističnog horora. Merhige je, nažalost, ponovo makjavelističku grešku svoga glavnog lika Murnaua — pri uobličavanju koncepta filma radi cilja zanemario je sredstva.

Retorički vrhunac *Vampirove sjene* čine prepirke između Murnaua i Schrecka u kojima njemački redatelj pokazuje makjavelističku opsjednutost stvaranjem remek-djela, te same scene snimanja *Nosferatua*, koje kulminiraju prizorom u kojem lik Murnaua za potrebe filma hladnokrvno snima pokolj koji čini vampir. Prilično bukvalno predložena ideja filma — kritika nemoralne zasljepljenosti ostvarivanjem cilja — možda bi i bila zanimljiva da je Merhige do nje došao suvisom pričom, zao-kruženim likovima i razvijenim odnosima među njima. Naime, u umjetnosti bez brižljiva biranja sredstava nema uspješna ostvarivanja cilja.

Jedini impresivnije ostvaren lik jest vampirov, ali zasluge za to više pripadaju glumačkoj interpretaciji Willema Dafoea nego sižejnoj Mehrigei i Katza. Ispadi slijepoga bijesa, kojima se pokušava predočiti Murnauov lik, nemotivirani su i nategnuti, a ostali likovi u potpunosti su besprizorni. Radnja filma napeta je samo u početku, dok gledatelj vrlo brzo ne shvati da je Schreck zapravo vampir, a naknadni trilerski zapis, koji se zasniva na Schreckovim ubojstvima članova ekipe, iznimno je traljavo voden. Razvija se usput, a njegovo razrješenje, koje kulminira pokoljem na kraju filma, glupavo je i nelogično. Kao i cijeli film, spomenuta kulminacija samo je traljavi fabularni izgovor za moralističko pametovanje.

Juraj Kukoč



VATEL

Vatel

Francuska, Velika Britanija, Belgija, 2000 — pr. Gaumont, Le Studio Canal+, Légende Entreprises, Nomad Films, TF1 Films Productions, Timothy Burritt Productions Limited, Alain Goldman, Roland Joffé; — sc. Jeanne Labrune, Tom Stoppard; r. ROLAND JOFFE; d. f. Robert Fraisse; mt. Noëlle Boisson — gl. Ennio Morricone; sfg. Louise Marzaroli; kfg. Yvonne Sassinot de Nesle — ul. Gérard Depardieu, Uma Thurman, Tim Roth, Timothy Spall, Julian Glover, Julian Sands, Murray Lachlan Young, Hywel Bennett — 100 min — distr. Blitz

1671. osiromašeni vlasnik dvorca Chantilly poziva kralja Louisa XIV. na gozbu, ne bi li ga na taj način udobrovoljio da mu pomogne pri nedaćama. Gozbu će pripremiti slavni kuhan Vatel.

Kostimiranim povijesnim dramama uvijek prijeti opasnost pretvaranja u vizualno raskošne, ali karakterno i tematski isprazne cjeline, koje ostaju u pamćenju isključivo na razini likovnih dosega. Dobivaju se tako oku ugodne dramice lišene bilo kakvih ambicioznijih primisli, kamoli dramatske napetosti, odnosno cjeline koje valja barem jednom pogledati, ali koje se najčešće zaboravljuju odmah po završetku projekcije.

Upravo je takva sudbina zadesila *Vatelu*, film uistinu raskošnih vizura kojima je redatelj, ugledni Roland Joffé (*Polja smrti*, *Misija*) uvjerljivo rekonstruirao Francusku iz 17. stoljeća. No, lijepa likovnost donijela je *Vatelu* tek nepotvr-

đenu nominaciju za Oscara u kategoriji *Art Direction*, ali ga nije oslobođila dojma prespora, idejno isprazna, pa čak i glumački dvojbena filma. Štoviše, filmaševa izričita okrenutost uspostavljanju što dojmljivijega likovnog stila prouzročila je nedovoljnu posvećenost razvoju likova te napose nedorečeno uslojavanje njihovih međusobnih odnosa. Takva je redateljska strategija od *Vatela* napravila živopisnu povijesnu razglednicu za jednokratnu uporabu,



što nedvojbeno nije bio cilj filmske kuće Miramax, kojoj je *Vatel* trebao biti jednim od art-projekata.

No, valja kazati kako u Jofféovu filmu upravo iskazana glumačka nedojmljivost ponajviše iznenađuje, jer u glavnim ulogama zatječemo plejadu iznimno cijenjenih osobnosti, na čelu sa Gérardom Depardieuom i Umom Thurman. No, čini se kako je jedna od glavnih tegoba Jofféova uratka neusuglašenost spomenutoga dueta, između kojih jednostavno nema prijeko potrebna duhovnog, pa ni seksualnog *spleena*, čimbenika kojim bi se uspješno transformirali ovlaš skicirani likovi u punokrvne i uvjerljive filmske protagoniste čije sudbine ostavljaju traga u gledateljskim srcima. Čini se da je njihova nedorečenost velikim dijelom zasluga redateljevih uputa, što se pogotovo odnosi na neuobičajeno suzdržan



Depardieuov nastup. Polovičnom dojmu koji francuska zvijezda ostavlja naravno ne pripomaže niti njegov naglašeni akcent, koji ponekad, u nekim filmovima, znade djelovati simpatično, no u ovom je slučaju upadljivo nametljiv, gotovo parodičan. Nažalost, velikim je dijelom izostala i scenaristička lucidnost koja krasi ostvarenja u kojem je pisani predložak potpisao glasoviti dramatičar Tom Stoppard. Točnije, Stoppard je samo malo preradio i na engleski preveo izvornik što ga potpisuje Jeanne Labrune. Rezultiralo je to filmom u kojem pozornost, pored izražajnoga likovnog stila, zaslužuju tek sporedni likovi, osobito oni koje tumače iznimno raspoloženi Tim Roth i Julian Sands. Njima je očito Joffé dao više kreativne slobode, što su oni znali iskoristiti, te svojim glumačkim minijaturama potisnuli glavne karaktere daleko u drugi plan.

Zbog svega *Vatel* ostaje filmom propuštene prilike, uratkom koji možda posjeduje zanimljivu, pa čak i intrigantnu premisu, koja je u rukama ambicioznijega filmaša mogla iznjedriti cjelinom koja zadire ispod površine i cjelovito oslikava povijesno razdoblje u kojem se odvija priča. Ovako, sveden na puku vizualnost i lišen znakovitih likova, te pogotovu izazovnijeg propitivanja društveno socijalnih okolnosti, Jofféov film ostaje raskošno oslikanom sličicom iz francuske povijesti, djelom koje eventualno može zaintrigirati površnu publiku.



Mario Sablić

LICEM U LICE

Full Frontal

SAD, 2002 — pr. Miramax Films, Monophonic Inc., Populist Pictures, Section Eight Ltd., Gregory Jacobs, Scott Kramer; izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Coleman Hough; r. STEVEN SODERBERGH; d. f. Steven Soderbergh; mt. Sarah Flack — gl. Jacques Davidović — ul. Julia Roberts, Blair Underwood, David Duchovny, Nicky Katt, Catherine Keener, Mary McCormack, David Hyde Pierce, Enrico Colantoni — 101 min — distr. UCD

Pratimo sedmero ljudi čiji se životi, iako u početku imaju malo zajedničkog, počinju susretati i preklapati.

U posljednjih nekoliko godina Steven Soderbergh od nezavisna se filmaša, koji potpisuje intrigantne, nerijetko i doista tematski, te karakterno znakovite filmove, pretvorio u prvoklasnu redateljsku zvjezdzu sposobnu osobnim stilom vješto nadograditi grandiozne novoholivudske projekte, koji su od sama začetka opterećeni komercijalnim očekivanjima filmskih kuća i sjajnim glumačkim imenima. Istini za volju, *Erin Brockovich* i *Traffic* ipak su bila izvanstandardna djela po mjerilima populističkoga Hollywooda, jer su u ishodištu posjedovalo zanimljivu, čak provokativnu priču, te se pouzдавali u karaktere kakve rijetko susrećemo u budžetski izdašnijim projektima.

Ipak, premda je tijekom godina postao jednim od najoriginalnijih i najsvježijih američkih autora, Soderberghu su kritičari često bili neskloni. Tvrđnja se najviše odnosi na one koji su očekivali kako će filmaš i dalje, nakon evidentnog uspjeha s nastupnim filmom, pobjednikom kanskoga festivala *Seks, laži i video*, nastaviti potpisivati tematski i stilski slično intonirane uratke. No, u nastavku karijere Soderbergh se pokazao filmašem izrazito sklonim stilskom poigravanju, odnosno spremnim na



mijene redateljskoga prosedea prema potrebi predloška. Rezultiralo je to niškom filmova kojima je teško naći zajednički nazivnik, ali koji su se neporecivom originalnošću izdvojili unutar američke filmske industrije.

Sva je sreća da Soderbergh ostaje i daje vjeran okružju nezavisnog, autorski intonirana filma. Naime, dopadljivi i komercijalno uspješni remake *Oceanovih 11* otvorio je mogućnost filmaševa okretanja projektima pod paskom *mainstream* Hollywooda. Soderbergh je novostečenu poziciju iskoristio za pokretanje projekta *Licem u lice*, predloška koji je namijenjen filmofilima koji se još rado prisjećaju njegova redateljskog prvenca. Nažalost, riječ je o filmu daleko slabijem od *Seksa, laži i video*, ostvarenju u kojem je teško dokučiti stvarne razloge za snimanje, izuzev eventualne autorove želje da jasno iskaže nekonformističku okrenutost filmskom zaledu iz kojeg je došao.

Čak se čini kako je toj težnji podređen čitav film. Primjerice, filmaš se odlučio veći dio filma realizirati digitalnom tehnologijom, potencirajući pseudodokumentaristički ugodaj. Takve vizure filmaš oštro suprotstavlja razlomljenoj narativnoj strukturi, realizirajući nekoliko razina filma u filmu, uokvirena dvadeset i četverosatnim vremenskim tijekom, što na kraju ima za posljedicu

poveću zbrku, u kojoj je teško slijediti niti ionako gotovo nepostojeće fabule.

Usprkos tako napadnom redateljskom stilu, *Licem u lice* znade biti zabavan, čak i vrlo komičan uradak. Soderbergh vješto zbori o krizi srednjih godina i spretno propituje gotovo bizarne veze među glavnim junacima te globalno zbori o životu u Los Angelesu, odnosno, želimo li biti precizniji — u Hollywoodu.

Kao i obično, u tome mu uvelike pri pomaze glumačka postava, sazdana mahom od zvučnih holivudskih imena, koji su odreda vješto potisnuli vlastite povlaštene statuse i prepustili se filmaševoj viziji. Zauzvrat smo dobili galeriju zanimljivih karaktera koji u biti nose čitav film.

Licem u lice Soderberghov je jetki osvrt na Hollywood, odnosno pokušaj vlastitog određenja izvan područja američke filmske srednje struje. No, čini se kako je ipak ponajviše riječ o pretencioznoj redateljskoj paradi, jer je Soderbergh nakon toga filma snimio remake *Solarisa*, a u pripremama je i za snimanje nastavka *Oceanovih 11*. Možda nakon tog projekta uslijedi još neki nalik filmu *Licem u lice*, uradak koji bi nedvojbeno darovitom filmašu trebao omogućiti miran san i barem dojam da se nije jeftino prodao.

Mario Sablić

PRIČAM TI PRIČU

Storytelling

SAD, 2001 — pr. Good Machine, Killer Films, New Line Cinema, Ted Hope, Christine Vachon; izv. pr. Mike De Luca, Amy Henkels, David Linde — sc. Todd Solondz; r. TODD SOLONDZ; d. f. Frederick Elmes; mt. Alan Oxman — gl. Nathan Larson; sfg. Judy Rhee; kgf. John Dunn — ul. Selma Blair, Leo Fitzpatrick, Robert Wisdom, Paul Giamatti, John Goodman, Noah Fleiss, Franka Potente, Andrew Marantz — 87 min — distr. Discovery

Vi na tečaju kreativnog pisanja doživi neobičnu pustolovinu s profesorom, a sredovječni gubitnik Toby želi postati slavni dokumentarist.

U kratku roku, nakon samo dva filma (*Welcome to the Dollhouse*, *Happines*), Todd Solondz postao je poznat kao autor izrazito sklon obradi provokativnih tema, pri čemu se nimalo ne susteže na filmsku vrpcu zabilježiti prizore koji mnogo suzdržajnjim kolegama ne bi ni pali na pamet. Dojmljivost takvih slika tim je veća jer su redovito dijelom svakodnevnoga života, a Solondzovi su radovi neugodan podsjetnik na situacije od kojih obično okrećemo glavu, ili ih nehotice guramo daleko u podsvijest, praveći se da su dijelom neke druge zbilje s kojom nemamo nikakvih poveznica. Dakako, sve dok težnja film-

skom senzacionalizmu, odnosno pronalaženju raznoraznih bizarnosti, ne postane sama sebi svrhom, napore filmaša poput Solondza treba pozdraviti. U njegovu slučaju kontroverznost je postala zaštitnim znakom, znakom svih projekata koje potpisuje, bez obzira na njihove stvarne dosege. Odnosno, Solondz je sebe etablirao kao filmaš u vječnoj potrazi za provokativnom tematikom, što je, čini se, postalo doista jedinom svrhom njegovih filmova.

Pričam ti priču zapravo je potvrda redateljevih autorskih preokupacija. Premda mnogo slabiji film od hvaljene *Sreće* (*Happines*), taj će uradak nedvojbeno uznemiriti publiku naviklu na filmski konformizam. No, provokativnost filma *Pričam ti priču* ne mora automatski biti smatrana njegovom kvalitetom.

Podijeljen u dvije priče, *Fiction* i *Non Fiction*, taj uradak otkriva redateljevu želju da pod svaku cijenu pronađe neobičajen kut gledanja na svijet koji ga okružuje. On to redovito čini iz perspektive autsajdera, propitujući kamo je nestao humanizam u suvremenom svijetu. No, samim naslovom filma Solondz sebe etabliira kao pripovjedača koji samo kazuje priče i time sa sebe

posve skida odgovornost sa sadržaja koji one donose.

Premda se pokušava predstaviti kao pripovjedač, Solondzov film ne nudi ni natruhe koherentne fabulativne strukture, nego je sazdan od niza prizora koji prečesto imaju jedinu svrhu izazvati reakciju gledatelja. U svojem filmu Solondz postavlja pregršt pitanja, otvara niz subjekata vrijednih promišljaja, ali se ni ne trudi ponuditi bilo kakve odgovore, odnosno iznijeti vlastita mišljenja. Istini za volju, strpljiviji filmofili, koji se odluče na još koje gledanje, nakon što raščiste fabulativni kaos, moći će iščitati redateljevu jetku socijalnu satiru. No i dalje stoji činjenica kako u Solondzovu filmskom svijetu nema mjesta suptilnosti, nego svaka scena mora na neki način šokirati.

Problem je što on u *Pričam ti priču* i ne nastoji zaokružiti cjelinu, nego brza od jednog prizora prema drugom, u vječnoj potrazi za šokantnim. Tako će prva priča vjerojatno biti pamćena samo po grafički eksplicitnu prikazu seksualnog odnosa, dok će niz dotaknutih tema ostati otvorenima; lebdjeti u zraku u potrazi za recipijentom koji ima volje o njima promisliti. No, vjerojatno će i vrlo blagonakloni filmofili, koji su spremni potražiti svrhu u baš svakom filmskom kvadratu koji je snimljen, ostati zatečeni Solondzovim tematskim vrludanjem.

Pričam ti priču, kao i ostali filmovi Todda Solondza, nisu namijenjeni širokom sloju publike. Gledatelji u potrazi za čistom, neopterećenom celuloidnom razbibrigom nedvojbeno će ih smatrati pomaknutim, ekscentričnim, pa čak i perverznim. Stoga je riječ o djelima za ambiciozne filmofile, manjom one koji znaju cijeniti ekscentrične vizure iz kojih se promatra svijet koji nas okružuje.

Mario Sablić



KRVNA SLIKA

Blood Work

SAD, 2002 — pr. Malpaso Productions, Warner Bros., Clint Eastwood; izv. pr. Robert Lorenz — sc. Brian Helgeland prema romanu Michaela Connellyja; r. CLINT EASTWOOD; d. f. Tom Stern; mt. Joel Cox — gl. Lennie Niehaus; sgf. Jack G. Taylor Jr.; kgf. Deborah Hopper — ul. Clint Eastwood, Jeff Daniels, Anjelica Huston, Wanda De Jesus, Tina Lifford, Paul Rodriguez, Dylan Walsh, Mason Lucero — 110 min — distr. Issa

Nakon što je u posljednjem slučaju pred mirovinom doživio težak srčani napad, FBI-ovu je istražitelju Terryju McCalebu transplantirano srce. Prenda se više ne želi baviti starim poslom, McCaleb ipak prispane na molbu sestre žene čije mu je srce presađeno da istraži okolnosti njezina uboštva.

Kada je u pitanju glumačka podjela u nekom filmu, nema boljeg izbora od glumca ili glumice u čijoj ulozi gledatelji ne mogu zamisliti nikog drugog osim njega ili nje. Clint Eastwood u interpretaciji živila FBI-ova agenta Terryja McCaleba u vlastitom glumačko-redateljsko-producentskom pothvatu, trileru *Krvna slika*, upravo je to. Netko bi drugi na njegovu mjestu hinio štošta da svoje osmo desetljeće života prikaže deset ili petnaest godina drukčijim od kronološke stvarnosti, ali je majstor svoga zanata Eastwood odveć iskren i odveć pametan da se još jednom ne prikaže u pravom svjetlu. Doduše ne najblistavijem, ali zasigurno najboljem: onakvim kakav jest. I sa sedamdeset i tri godine života taj je svestrani hollywoodski filmaš neusporedivo energičniji, uvjerljiviji i dojmljiviji od mnoštva svojih mladih kolega, jer nije stvar u vremenu, nego u talentu.

Tako Eastwood u svom pretposljednjem redateljskom uratku (posljednja je hvaljena kriminalistička drama



Mystic River, ove godine premijerno prikazana u službenoj konkurenciji Međunarodnog filmskog festivala u Cannesu) čvrsto drži konce i iza i ispred kamera u filmskoj prilagodbi bestselera *Krvna slika* romanopisca Michaela Connellyja. Connellyjev je pak roman inteligentno osmišljena trilerska zavrzlama o žustom američkom saveznom agentu Terryju McCalebu, koji neposredno prije odlaska u mirovinu pokušava riješiti slučaj serijskog ubojice zvanog Šifrant, ali ga u tome sprječi težak srčani infarkt. Dvije godine kasnije, McCaleb je rekovalescent nakon uspješna presađivanja srca, koji se kao umirovljenik na zamolbu konobarice Gracielle Rivers prihvati najneobičnijega slučaja u karijeri. To je pronalaženje ubojice Gracielline sestre stradale u nako običnoj pljački dućana, čije je srce, zbog zajedničke rijetke krvne grupe, presađeno upravo njemu. Od toga trenutka Connellyjev tekst, baš kao i Eastwoodov film, postaje vješto vođena priča bogate karakterizacije, čiji podzapeleti, obrati i likovi ne pate ni od ukapljenosti ni od predvidljivosti.

Naprotiv. Sve do pomalo ishitrene završnice triler *Krvna slika* daje dovoljno mogućnosti za različita, jednako logična rješenja, pa tijekom najvećega dijela filma dominira kritična doza *suspensa* prijeko potrebna za održavanje gledateljeve pozornosti i ozračja iščekivanja. Osim toga, Eastwood je svojoj prilagodbi Connellyjeva romana dopisao prepoznatljiv opori humor i poigrava-

nje s vlastitom glumačkom karizmom (izvrsna scena s reštanjem ubojićina automobila) te se film prati kao rad istinskog filmskog znalca čija je prvo-bitna vodilja reakcija publike i njezino praćenje fabule.

Uz Eastwooda koji je s nevjerojatnom lakoćom odglumio središnji lik, zapravo kompilacijsku parafrazu svih poštenih i sirovih djelitelja pravde kojima se dosad proslavio, *Krvna slika* je film koji i u ostalim glumačkim nastupima nudi mnogo. Najugodnije je iznenadeњe Eastwoodova partnerica Wanda De Jesus, dosad malo eksponirana televizijska glumica. Njezina je interpretacija posve kompetentna i otvorenošću posve kompatibilna Eastwoodovoj karakternoj suzdržanosti. Jednako je uvjерljiva i Anjelica Huston kao liječnica, koja bezuspješno odgovara McCaleba od novih istražiteljskih npora, dok je Jeff Daniels kao Buddy Noone, McCalebov susjed u marinu u kojoj obojica žive na svojim brodovima (»Ne volim kositi travnjake«, kaže McCaleb) pokazao svu širinu svoga glumačkoga dara.

Napokon, *Krvna slika* zasluguje veoma dobru ocjenu i zbog scenarističkoga truda oskarovca Briana Helgelenda (*L. A. povjerljivo*) da Connellyjev tekst ne shvati kao materijal za puku adaptaciju, nego kao iznimno filmičan predložak koji je, srećom, dospio u prave redateljske i glumačke ruke. Punokrvne, prije svega

Boško Picula

NA UDARU

The Badge

SAD, 2002 — pr. Emmet/Furla Films, Millennium Films Inc., Nu Image, Propaganda Films, The Turman-Morrissey Company; izv. pr. Paul Brooks, Danny Dimbort, Randall Emmett, George Furla, Rick Hess, Avi Lerner, Trevor Macy, Joey Nittolo, Brian Oliver, Michael Paseornek, Jeff Rice, Norm Watt — sc. Robby Henson; r. ROBBY HENSON; d. f. Irek Hartowicz — gl. David Bergeaud; sgf. Max Biscoe; kgf. Pamela Lee Incardona — ul. Billy Bob Thornton, Patricia Arquette, William Devane, Sela Ward, Julie Hagerty, Tom Bower, Cindy Roubal, Huey Alexander — 103 min — distr. Blitz

Šerif istražuje smrt nepoznatog transseksualca, i shvaća da su u nju najvjerojatnije umješani lokalni političari. U početku posvemašnje homofobičan, s vremenom je utočište prisiljen tražiti upravo kod ljudi koje je prezreo.

Murder Mystery — triler; kombinacija *Twin Peaks* i *Monster's Ball*, *Na udaru* je u prvom redu film Billyja Boba Thornton, a tek potom sve ostalo. Jer kad se zbroje njegove pozitivne i negativne strane, očigledno je da bi bez te osebujne glumačke pojave i finale bilo barem upola manje intrigantno. Naime



Thornton, naglašavao on zbuđenost i nelagodu ili zatucanost vlastita karaktera — šerifa gradića u svakodnevničkoj sredini u kojoj obitava, uvijek nanovo nadmašuje materijal u kojem se nalazi (i za koji radi, odnosno dio kojeg jest); i to unatoč poprilično površnoj scenarističkoj razradi lika i njegovojo plošnoj plitkoći. Jer upravo Thorntonova izvedba gledatelju omogućuje doživljaj najintenzivnijih filmskih trenutaka. Potvrda je to pritom i glumčevu talentu, ali i određenoj njegovoj familijarnosti s takvim tipom ličnosti — vrlo slične (no ipak fleksibilnije) onoj kakvu je tumaćio u *Monster's Ballu* — tamo bivajući rasist, ovdje homofob; tamo diskriminirajući crnce, ovdje prepun spolnih predrasuda.

Zadržavajući se u bizarnom podzemlju polusvjeta, redatelj/scenarist Robby Henson (poznati autor dokumentarca o židovskom narodu *Exodus 1947*) predočava čitavu paradu osobnjaka te upravo na dualnosti zatvorenosti male sredine (odnosno onom običnom, svakodnevnom) i proplamsaja (iz njihove perspektive) groteske hermafrodita, transeksualaca ili jednostavno homoseksualaca pokušava graditi atmosferu najpoznatiju iz nezaobilaznih Lynchovih radova. Pokušava on i više no što može — biti dubokouman i uzemirujući, no u prvom redu igrajući na kartu neobičnosti i pomaknutog. Pritom se spotiče o vlastitu pretencioznost, počesto se gubeći u digresijama.

Ipak, to finalno nije priča o transvestitima i striptizetama, odnosno *whodunit* triler. Važnije su mu, naime, od počinitelja umorstva — zakulisne političke igre moći, odnosno otvaranje jednog skučenog uma ka ljubavi i ljepoti



te liberalizmu. Ili, drukčijim rječnikom rečeno, radije se koncentriira na rast glavnog lika kao ličnosti.

Stoga *Na udaru* primarno u sebi nosi problemski predložak, a ne već otrcani *whodunit*; i po tom pitanju, dok se u startno-početnom dijelu radije fokusira na dramske elemente, biva izvrsno balansiran, dovoljno inteligentan triler o ubijenom transseksualcu kao i o šerifovim osobnim — karijernim i privatnim problemima, koji ga vode do finalnog otkrića (nimalo dramatičnog, ali zato opipljivijeg). No, uskoro počinje tonuti u tipična filmična raspetljavanja i zadržavanja; i to do tolike mjere da je završni čin razotkrivanja ubožićina identiteta zbrčkani antiklimaks prvoga reda. Ipak, usprkos slabostima, još je riječ o posve solidnu filmu, idealnom za videopremijeru.

Katarina Marić

SMRT SMOOCHYJU

Death to Smoochy

SAD, Velika Britanija, Njemačka, 2002 — pr. FilmFour, Mad Chance, Senator Film Produktion GmbH, Warner Bros., Andrew Lazar, Peter MacGregor-Scott — sc. Adam Resnick; r. DANNY DE VITO; d. f. Anastas N. Michos; mt. Jon Poll — gl. David Newman; sfg. Tamara Deverel; kgf. Jane Ruhm — ul. Robin Williams, Edward Norton, Catherine Keener, Danny DeVito, Jon Stewart, Pam Ferris, Danny Woodburn, Michael Rispoli — 109 min — distr. Issa

Uhićen u primanjtu mita, TV-klaun Randolph Duga biva izbačen na ulicu, a na njegovo mjesto dolazi pošteni i naivni klaun Smoochy. Randolph je bijesan i želi osvetu.

Iza Dannyja De Vita opsežna je glumačka karijera, ali i nekoliko relativno zapaženih filmova koje je režirao. Mahom su to bile komedije, nerijetko crnogumorne i upadljivo satirične. *Smrt Smoochiju* vrlo se dobro uklapa u njegov dosadašnji redateljski rezime, popis na kojem ponajprije treba izdvojiti *Rat Roseovih*. Riječ je o dopadljivoj satiri na račun televizijskih programa namijenjenih mladoj publici, koja ponajprije privlači pozornost De Vitovim izborom glumačke ekipе. Naime, U *Smrt Smoochiju* glavne uloge tumače ko-



mičarski veteran Robin Williams, kojem sjajno sekundira jedan od najdarovitijih glumaca mlađe generacije, Edward Norton. Spomenuti je dvojac, dakako uz potporu sama redatelja koji si je dodijelio jednu od uloga, potvrdio svoju reputaciju, i ujedno je i ključni razlog za gledanje De Vitova filma.

Smrt Smoochiju, naime, poprilično je zbrkana cjelina zasnovana na jednostavnoj premisi kojoj je svrha cinično poigravanje sa zašećerenim programima za djecu. Takvo polazište vrlo se brzo pokazuje nedostatnim temeljem cjelovečernjeg filma. Drugim riječima, kada se u prvoj polovici De Vitova uratka iscrpe svi gegovi, ostatak jednostavno ne zavreduje pozornost. Zamornim se pokazuje i oštro kontrastiranje vizualnosti koja počiva na jarkim kolorima, s mnogo depresivnijim primislama, koje su zapravo redateljev cilj i jedini razlog postojanja filmla. Gledatelje će tako posebno iznenaditi ekscentrična, premda efektna završnica, koja ipak pod debeli znak pitanja stavlja redateljevu početnu ideju.

S druge strane, *Smrt Smoochiju* u svojim najboljim trenucima uistinu uspijeva nasmijati. Dijelom je to rezultat filmaševa osjećaja za ritam komike, ali i svršishodnih glumačkih nastupa. Nažalost, takvih je trenutaka pre malo, pogotovo uz memo li u obzir ambicioznost ovog projekta, da bi De Vito vo ostvarenje zaslužilo prolaznu ocjenu.

Mario Sablić

SKLONIŠTE STRAHA

The Hole

Velika Britanija, 2001 — pr. Cowboy Films, Film Council, Granada Film Productions, Impact Pictures, Le Studio Canal+, Pathé Pictures, Jeremy Bolt Lisa Bryer, Pippa Cross; izv. pr. Andrea Calderwood, François Ivernel — sc. Ben Court, Caroline Ip prema romanu Guy Burta; r. NICK HAMM; d. f. Denis Crossan; mt. Niven Howie — gl. Clint Mansell; sfg. Eve Stewart; kgf. Verity Hawkes — ul. Thora Birch, Desmond Harrington, Daniel Brocklebank, Laurence Fox, Keira Knightley, Embeth Davidtz, Steven Waddington, Emma Griffiths Malin — 102 min — distr. Blitz

Četvero tinejdžera, daka skupe britanske privatne škole, nema već osamnaest dana. Jedina svjedokinja i sudionica iznosi svoju verziju događaja policijskoj psihologinji.

Motiv neuvhvatljiva manipulatora koji nakon zlodjela nastavi nekažnjeno živjeti i 'djelovati' na filmu je uglavnom zlorabljen, mahom kao jeftina 'poenta' i kvazimisaono razrješenje. No, ovaj je put iskoristen iznenadujuće uvjерljivo i prijereno, a to samo po sebi govori da je *Sklonište straha* izvedeno na prilično visokoj razini.

Vjerojatno najbolja ideja jest vješta primjena, ali ne i preslikavanje, rašomonskoga načela te pronalaženje ravnoteže između naizgled objektivna iznošenja priče filma s nedostatkom 'objektivnog' u razotkrivanju istine o nestanku daka. O nemilim događajima saznajemo isključivo iz usta dvoje svjedoka: osumnjičenika Martina i jedine preživjele među nestalima, šokirane Liz, koja svaki put iznosi malo drugčiju inačicu. Zagolicani da saznamo što se doista dogodilo, čak čemo i u konačnoj (istini vjerojatno najbližoj) verziji Lizina izlaganja ostati uskraćeni za 'pravo stanje stvari'. Jer, tada nam je već jasno da je Liz duševno poremećena osoba i vješta manipulatorica koja možda ni sama ne zna što se točno zabilo. A budući da je riječ o 'njezinoj prići', ne preostaje nam drugo nego, baš kao i istražiteljica, prepostavljati i povjerovati da je Liz ubojica te frustrirano zaključiti da za to jednostavno nema dovoljno dokaza.

Osim scenaristima, mnoštvo pohvala treba uputiti Thoru Birch, koja uvjерljivo predložava Lizin kameleonski nastup u rasponu od neshvaćene i nesretne djevojčice do prijetvorne zmije, kao i redatelju Nicku Hammu, od kojega je nakon bezveze romantične komedije *Martha, volimo te* i katastrofalne romantične drame *Govor andela* teško bilo očekivati ovaku razinu vještine i usredotočenosti.

Janko Heidl



BANGER SESTRE

The Banger Sisters

SAD, 2002 — pr. Elizabeth Cantillon Productions, Fox Searchlight Pictures, Gran Via, Mark Johnson; izv. pr. David Bushell — sc. Bob Dolman; r. BOB DOLMAN; d. f. Karl Walter Lindenlaub; mt. Aram Nigoghossian — gl. Trevor Rabin; sfg. Maia Javan; kgf. Jacqueline West — ul. Goldie Hawn, Susan Sarandon, Geoffrey Rush, Erika Christensen, Robin Thomas, Eva Amurri, Matthew Caley, Andre Ware — 98 min — distr. Continental

Ostavši bez posla konobarice, bivša groupie kreće posjetiti staru prijateljicu Vinnie, koju nije vidjela dvadeset godina. No, Vinnie se posve promijenila.

Mogu li film kojem tanačna priča i nesigurna režija svakako nisu prednosti spasiti isključivo kompetentni glumački nastupi, uvrštavajući ga pritom u sasvim solidne predstavnike tzv. generacijskog filma? Mogu ako ispred kamera stoji oskarovski trojac — Goldie Hawn, Susan Sarandon i Geoffrey Rush, te nekolicina glumačkih nuda od kojih se s pravom očekuje mnogo. Naime, upravo to karakterizira debitantski uradak američkoga redatelja Boba Dolmana, čiji je dosadašnji dojem rad na scenarijima filmova Rona Howarda (*Willow, Daleki horizonti*). Dolmanov prvenac *Banger sestre* doista ne odlikuju ni osobito originalni zaplet ni vrhunска režija, ali ova nepretenciozna filmska priča o nekadašnjim *groupie*-djevojkama, od kojih je jedna i nakon dvadeset godina ostala vjerna *rock 'n' rollu* i *rockerima*, a druga postala uštogljeni žena budućeg političara, djeluje dovoljno privlačno i šarmantno da gledatelji bez problema dočekaju optimistični epilog. Šarm i privlačnost Dolmanova humoristična drama duguje u prvom redu navedenom glumačkom trolistu, koji



je iz teksta izvukao maksimum. To poglavito vrijedi za izvrsnu Goldie Hawn, za ovu ulogu nominiranu za *Zlatni globus*, koja je s lakoćom dočarala bivšu pratilju rock zvijezda Suzette čiji se sadašnji životni stavovi nimalo ne razlikuju od vremena prije dvadeset i nešto godina kada je Frank Zappa nju i njezinu najbolju prijateljicu Vinnie nazvao Banger sestrama. Suzettini stavovi, koji su tada bili oda antikonformizmu, sada su otegnotna okolnost, pa se Suzette bez novčića zaputi Vinnie u Phoenix, koja je dva desetljeća poslije čista suprotnost svojoj mladenačkoj slici. Dobro je postavljen karakterni konflikt trebao poslužiti za pravi zaplet u filmu, ali se redatelj radije odlučio za skeč-pristup s nekoliko vrcavih podzapleta negoli za prepoznatljivu komediju zabune.

Srećom, tu su prazninu ispunile glumačke izvedbe, pri čemu Goldie Hawn i Susan Sarandon kao središnje junakinje, te Geoffrey Rush kao propali holivudski scenarist kojega Suzette slučajno upozna na putu u Phoenix, zasluzuju svaku pohvalu. Redatelj Dolman zaslужuje tek dobronomjernu opasku da debitanti uvijek imaju prigodu ispraviti propušteno.

Boško Picula

BOŽANSTVENE TAJNE SESTRINSTVA YA-YA

Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood

SAD, 2002 — pr. All Girl Productions, Gaylord Films, Sisterhood Productions, Bonnie Bruckheimer, Hunt Lowry; izv. pr. E. K. Gaylord, Mary McLaglen, Bette Midler, Lisa Stewart — sc. Callie Khouri prema romanima Rebecca Wells *Božanstvene tajne Sestrinstva ya-ya i Svugdje mali oltari*; r. CALLIE KHOURI; d. f. John Bailey; mt. Andrew Marcus — gl. David Mansfield; sfg. David J. Bomba; kgf. Gary Jones — ul. Sandra Bullock, Ellen Burstyn, Fionnula Flanagan, James Garner, Cherry Jones, Ashley Judd, Shirley Knight, Angus MacFadyen — 116 min — distr. Issa

Spisateljica Siddalee Walker razmatra podrijetlo svojeg komplikiranog odnosa s ekscentričnom majkom Vivianne.



Redateljski prvenac 44-godišnje Callie Khouri, proslavljeni 1991. scenarističkim prvencem hvaljenoga 'feminističkog akcića' *Thelma i Louise*, poprilično je antipatično ostvarenje, čije su najveće slabosti pretjerana želja za dopadljivošću i nedovoljno organiziran *scenarij* Marka Andrusa (*Bolje ne može, Kuća na stijeni*), napisan prema romanima *Božanstvene tajne Sestrinstva ya-ya i Svugdje mali oltari* Rebeke Wells.

Kako kažu tvorci, razlog za film bila je prilika da se pozabave svakome poznatom temom suočavanja s događajima iz djetinjstva iz pozicije odrasle osobe, što bez dvojbe zvuči kao poštena stvaralačka namjera. No, put do njezina ostvarenja toliko su nakrcali klišejima da je rezultat izgubio gotovo svaku vezu s početnom idejom. Osim zanatske nespretnosti, koja uzrokuje da se često zapitamo o čemu je u nekom prizoru riječ i zašto se on uopće nalazi u filmu, osjećaj nezadovoljstva ponajviše izaziva namjera da likovi i događaji budu strašno šarmantni, dražesni i simpatični. Osim naglašena južnjačkog naglaska protagonista, koji bi valjda sam po sebi trebao biti smiješan i zabavan (što, sudeći prema kritikama, još više živcira Amerikance nego nas), junakinje, postarije južnjačke gospode, portretirane su kao dražesne 'stare dame' čije bi sitne ekscentričnosti trebale biti duhovite i istovremeno pokazati mudrost životnog iskustva. A na ekranu zapravo gledamo besmislene karikature koje svako malo urlaju, vrište i krevelje se, čemu je 'točka na i' kada uglas ciknu *ya-ya!*. Glumice se pritom prenemažu do nepodnošljivosti, a svaka je sekunda filma primjer očevideće namještenosti svega ispred kamere, što nas, dakako, ni na tren ne može navesti da povjerujemo u željenu životnost zbivanja.

Janko Heidl

KUĆA NA STIJEKI

Life as a House

SAD, 2001 — pr. Winkler Films, Rob Cowan; izv. pr. Michael De Luca, Brian Frankish, Lynn Harris — sc. Mark Andrus; r. IRWIN WINKLER; d. f. Vilmos Zsigmond; mt. Julie Monroe — gl. Mark Isham; sfg. Tom Taylor; kgf. Molly Maginnis — ul. Kevin Kline, Kristin Scott Thomas, Hayden Christensen, Jena Malone, Mary Steenburgen, Mike Weinberg, Scotty Leavenworth, Ian Somerhalder — 125 min — distr. Issa

Nakon što dobije otkaz i otkrije da će za koji mjesec umrijeti, rastavljeni sredovječni arhitekt/maketar odluči sagraditi novu kuću i zbliziti se s autodestruktivnim sinom tinejdžerom koji živi s majkom i njezinom novom obitelji.

Iako se ne može reći da je riječ o lošem filmu, sentimentalna drama *Kuća na stijeni* djelo je koje je pomalo neugodno gledati. Ne zato što želi izazvati neugodu, nego zato što se stalno pitamo jesu li tvorci sumorno-optimistične priče s porukom 'život je lijep ako ga takvim učiniš' iskreni, ili nam pod bubrege žeće podvaliti zna se već što.

Najveći je kamen spoticanja taj što imamo osjećaj da bi se obično-neobična priča trebala doimati vrlo životnom, a zapravo se doima vrlo namještenom. Zbog toga se u nju ne uspijevamo uživjeti, niti joj povjerovati, nego razmišljamo o tome što autori žele. Jedan je od ozbiljnijih krivaca scenarist Mark Andrus (*Bolje ne može, Božanstvene tajne sestrinstva Ya-ya*), koji ovom prigodom iskazuje slabost u pretjerivanju s motivima za koje valjda smatra da su zgodni i luckasti, a zapravo su klišeizirani i izlizani. Takvi su, primjerice, prizor s božićnom rasvjetom ili erotска veza između sredovječne samohrane majke i tinejdžerskog makroa. Da ga se lišilo takvih izvještačeno pomaknutih 'ukrasa', a da se više pažnje posvetilo dodavanju uspjelih pojedinosti kao što su posjeti građevinskog inspektora, *Kuća na stijeni* bila bi uvjерljivije i zanimljivije ostvarenje, mnogo bliže onomu što je vjerojatno htjela biti.

Ovako, gledljivost filma počiva na privlačnoj glumačkoj ekipi u kojoj se ističe Kevin Kline, na pristojnoj razini zanata (osobito dojmljiva filmska fotografija Vilmosa Zsigmonda te oku ugodne lokacije) i na nadi da će konačan odgovor na pitanje s početka ipak biti da su namjere autora bile poštene.

Janko Heidi



HEJ ARNOLD!

Hey Arnold! The Movie

SAD, 2002 — ANIMIRANI — pr. Nickelodeon Animation Studios, Nickelodeon Movies, Snee-Oosh Productions, Viacom Productions Inc., Craig Bartlett, Albie Hecht; izv. pr. Marjorie Cohn, Julia Pistor — sc. Craig Bartlett, Steve Viksten; r. TUCK TUCKER; mt. Christopher Hink — gl. Jim Lang; sfg. Christine Kolosov; — glasovi Spencer Klein, Francesca Smith, Jamil Walker Smith, Dan Castellaneta, Jennifer Jason Leigh, Christopher Lloyd, Vincent Schiavelli, Kath Soucie — 76 min — distr. VTI

Dječak Arnold živi s bakom i djedom u slikovitoj četvrti družeći se svakodnevno s brojnim prijateljima. No, njegovu susjedstvu iznenada zaprijeti izgradnja velike robne kuće u vlasništvu beskrupulozna bogataša.

Propulzivna američka producentska tvrtka Nickelodeon u posljednjih je desetak godina predstavila niz osobitih animiranih uradaka, koji se i kao televizijski serijali i kao velikoečrinski projekti jasno razlikuju od konkurenčije nastale većinom u Disneyjevim studijima za animaciju. Prepoznatljiv crtež, luckasti zapleti i nerobovanje kanonima, što zapravo privlači dječju publiku, doveli su umjetnike iz Nickelodeona uz sam bok vodećih američkih i svjetskih animatora, o čemu svjedoči i nominacija za Oscar za njihov dugometražni animirani film *Jimmy Neutron: čudo od djeteta* iz 2001.



Baš kao i *Jimmy Neutron* te primjerice *The Wild Thornberrys* i *The Rugrats*, i Nickelodeon je projekt *Hey Arnold!* usko vezan za televizijsko emitiranje, samo što je u ovom slučaju od premijere na malim ekranima 1996. do kinoinačice u režiji Tucka Tuckera proteklo točno šest godina. Pritom se dugometražni film nije nimalo odmaknuo od televizijskog izvornika, pa je i ovdje u središtu bistri osnovnoškolac Arnold, koji s prijateljima rješava svakodnevne životne probleme svoje multirasne četvrti. U filmu je taj problem namjera pohlepnoga biznismena da u Arnoldovo ulici izgradi divovski šoping centar i tako zauvijek promijeni dječakov slikoviti okoliš. Očito, film je dječja vizija izazova (ne)kontrolirane globalizacije, što je tek jedna od suvremenih dvojba koje se otpočetka provlače u tom tematski inovativnom animiranom serijalu realiziranom u tehnici 2D-animacije.

Međutim, i teme i crtež odveć su televizijskog profila, pa kao cijelovečernji kinofilm *Hey Arnold!* jednostavno ne djeluje dovoljno atraktivno. Barem ne kao ostali Nickelodeonovi filmovi. Simpatičan glavni junak, moderan pristup priči i neprijeporna svježina nisu, naime, jamstvo da neki imantno televizijski projekt uspije i na velikom platnu, tim više jer filmovi poput *Shreka* i *Ledenog doba* točno pokazuju kako danas izgledaju animirani kinohitovi. Zato je odluka da se na hrvatskom tržištu *Hey Arnold!* pojavi kao sinkronizirani videoonaslov veoma dobra.

Boško Picula

USRED PRIJEVARE

Nobody's Baby

SAD, 2001 — pr. Cinerenta Medienbeteiligungs KG, Millennium Films Inc, Harvey Kahn, Shani Schwartz, John Thompson, Douglas Urbanski; izv. pr. Rainer Bienger, Willi Bär — sc. David Seltzer; r. DAVID SELTZER; d. f. Chris Taylor; mt. Hughes Winborne — gl. Brian Tyler, Joseph Vitarelli; sgf. Mark Hofeling; kgf. Pamela Withers — ul. Skeet Ulrich, Gary Oldman, Radha Mitchell, Mary Steenburgen, Gordon Tootoosis, Anna Gunn, Peter Greene, Elaina Merkey — 110 min — distr. Blitz

Pošto nakon automobilske nesreće u slušpanu automobilu pronađe preživjelo dojenče, u sitnom se kriminalcu Billyju Raedeenu probude roditeljski osjećaji.

■ako nam se mnogi promašeni filmovi ne svidaju, često bez veće muke možemo razumjeti što su autori željeli postići ili što su mislili da će napraviti. No, ponekad je doista teško dokučiti zašto je neki film uopće snimljen, odnosno koji je motor pokretao njegove tvorce. Jedan od takvih svakako je ovaj mješanac crnoghumorne komedije, filma ceste i melodrame, u kojem se raznorodni sastojci susreću, sudaraju i mimoilaze bez uočljiva reda, smisla i veze.

Glavni junaci Billy i Buford dvojica su priglupih niškoristi, sitnih kriminalaca koji prijateljuju otkako su se prije dva desetljeća upoznali u zatvoru. Kada nekom prigodom Billy iz automobila nakon sudara izvuče djetešce, odluči se 'brinuti' za njega, iako nema ni prihoda ni doma, a Buford ga nagovara da dijete prodaju.

Osim što navodno duhovitim dijelovima nedostaje šarma i

dosjetljivosti, a ponajviše duha, najveću zbrku izaziva potpuna neusklađenost tonaliteta — *Usred prijevare* čas želi biti karikirana groteska, čas neobavezna zabava, a čas neka vrst melodrame o ljudskim odnosima. Sve je to moguće suvislo iskombinirati — sjetimo se djela braće Coen — no za dobru izvedbu

potrebno je mnogo nadarenosti, a ta se očito nije smjestila u scenaristu i redatelju Davidu Seltzeru.

Možda je najjači razlog koji će ponukati da poželimo pogledati *Usred prijevare* nastup Garyja Oldmana, koji je u neku ruku odličan. No, njegova ekstremno karikaturalna crticičizvedba jest i jedan od većih kamena spoticanja, jer Oldmanov portret primitivca i poluidiota kao da film vuče u smjeru koji ostali sudionici nisu bili sposobni slijediti. Da su se i drugi tako dobro znali zabaviti sa svojim zadacima, *Usred prijevare* bi možda — ali samo možda, postao nešto zanimljivo.



Janko Heidi

KRVAVI ZLOČIN

Blood Crime

SAD, 2002 — pr. Columbia TriStar Domestic Television, Mandalay Television, Preston A. Whitmore; izv. pr. Elizabeth Guber Stephen — sc. Mark Lawrence Miller, Preston A. Whitmore; r. WILLIAM A. GRAHAM; d. f. Robert Steadman — gl. Chris Boardman; sgf. Liz DiFiore — ul. James Caan, Johnathon Schaech, Elizabeth Lackey, David Field, Sydney Jackson, Paul Glover, John Atkinson, Ted Clark — 90 min — distr. Blitz

Upravo umirovljeni mladi gradski policajac Daniel Pruitt uplete se u istragu ubojstva u provinciji, a rezultati bi mogli pokazati da je počinitelj zločina upravo on.

■rimiči u kojima se istražitelji bave zločinom u kojem su sami sudjelovali napetost i uzbudjenje obično traže u stvaranju neizvjesnosti oko toga kako će taj istražitelj prikriti svoje nedjelo i kako će netko drugi (najčešće njegov partner) ipak otkriti o kome je riječ.

Tako nekako funkcioniра i televizijski film *Krvavi zločin*, u kojem se u takvoj kaši nađe upravo umirovljeni mlađahni gradski policajac Daniel Pruitt. Tijekom izleta u provinciju, netko je napao njegovu suprugu, Daniel ga je prebio, a napadač je poslije pronađen mrtav. Da nevolja bude veća, ubijeni je seriov sin.

Zvuči dosta formulačno i neprimamljivo, no scenarij Marka Lawrencea Millera i Prestona A. Whitmorea zgodu obogaćuje zadovoljavajućom količinom dramskih komplikacija koje se, baš kako i treba, ne čine odviše zamrišenima, no ipak osiguravaju odmak od klišejizirane jednostavnosti i općeg rada na automatskom pilotu. Iako je primarno usredotočen na pričanje priče, film suzdržano nudi mogućnost razmišljanja o moralu i o razlici između slaganja sa zakonom i izvršenja zakona.

Zasluge za ugodno gledanje nedvojbeno pripadaju i redateljskom veteranu, šezdesetdevetogodišnjem Williamu A. Grahamu, potpisniku devedesetak filmova, TV-filmova i serija (*Čovjek koji je uhitio Eichmanna, Dosje i X, Elvis i Pukovnik: Neispričana priča*), koji je *Krvavi zločin* natopio prijetećim ugodajem i ispričao ga pregledno, jasno i s dobrim ritmom.

Dodatni je plus i uobičajeno sjajan, podigran i privlačno tajnovit nastup Jamesa Caana u ulozi malomještanskoga šerifa.

Janko Heidi



NICHOLASOV DAR

Nicholas' Gift

Italija, SAD, 1998 — pr. CBS Television, Five Mile River Films Ltd., Lux Vide S.p. a., Mediaset, Radiotelevisione Italiana (RAI), Russell Kagan; izv. pr. Lorenzo Minoli, Judd Parkin — sc. Christine Berardo; r. ROBERT MARKOWITZ; d. f. Rafaële Mertes; mt. David Beatty — gl. Carlo Siliotto; sgt. Paolo Biagetti; kgf. Giovanni Viti — ul. Jamie Lee Curtis, Alan Bates, Hallie Kate Eisenberg, Gene Wexler, Isabella Ferrari, Anita Zagaria, Roberto Bisacco, Ennio Coltorti — 90 min — dist. MG film

Kad tijekom godišnjeg odmora u Italiji cestovni razbojnici ubiju sedmogodišnjeg Amerikanca Nicholasa, njegovi roditelji odluče donirati dječakove organe.

U Bodega Bayu u Kaliforniji možete posjetiti jednostavnu skulpturu od zvona, podignutu u počast Nicholasu Greenu. Zahvaljujući plemenitosti Nicholasovih roditelja Rega i Maggie, koji su 1994. nakon iznenadne i nasilne smrti svoga sina odlučili donirati njegove organe, danas živi sedmoro Talijana. Čin Greenovih potaknuo je porast doniranja organa u Italiji za 118 posto, a u istoj su zemlji neke ulice i škole dobile ime po malom Nicholasu.

Sve navedeno može se saznati u popratnom sedmominskom dokumentarcu iz 1997., a o istom je snimljen i ovaj TV-film koji zorno dokazuje da plemenitost namjera i poruke doista ima malo veze s kvalitetom celuloidnoga proizvoda. Utemeljen na stvarnom tragičnom događaju, Nicholasova ubojstva u Kalabriji, kada su na njegovu obitelj pucali cestovni razbojnici, film se vuče puževom brzinom i pokazuje akutni nedostatak mašte i smisla za dramatizaciju. Slaba razrada karaktera i banalnost dijaloga ubijaju život filma kao samostalnog djela te svu moguću privlačnost prepuštaju činjenici da je *Nicholasov dar* nastao na temelju tužnog događaja iz stvarnosti. To, dakako, nije dovoljno, jer, napose onda kada želi replicirati stvarnost — što je zapravo jedan od težih zadataka — film se treba doimati fascinantno uvjerljivo, improvizirano i nemamješteno, kao što to uspijeva pr-



vorazrednim majstorima smjera poput Erica Rohmera ili Mikea Leiga.

U *Nicholasovu daru*, u kojem neki (!) Talijani kod kuće govore engleski s talijanskim naglaskom, ništa se ne doima naravnim, a riječi tuge i pogledi u prazno bolum shrvanih roditelja umjereni su podnošljivi samo zahvaljujući pristojnim glumcima Jamie Lee Curtis i Alanu Batesu.

Janko Heidl

Jasna Galjer

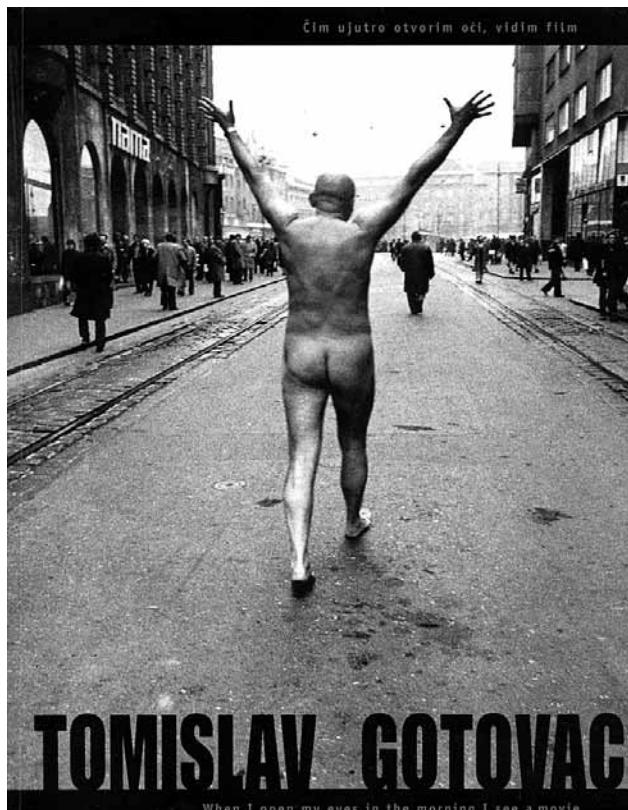
Prezentacija ekscesnog opusa

**Tomislav Gotovac, Čim ujutro otvorim oči, vidim film, 2003,
ur. Aleksandar Battista Ilić i Diana Nenadić, Zagreb: Hrvatski filmski savez,
Muzej suvremene umjetnosti**

Provokativno, ekscesno, osobine su koje su najčešće pratile pojavljivanje u javnosti Tomislava Gotovca. Neovisno o tome u kojem su mediju izvedeni, prema njegovim je rado-vima nemoguće ostati ravnodušnim. Od prvih eksperimenta fotografijom i filmom s početka šezdesetih, prvoj hepeningu izvedenu u Zagrebu davne 1967. i niza danas već kulturnih akcija u kojima je na različite načine izlagao vlastito tijelo kao *ready-made*, sve do sudjelovanja u kolektivnom projektu *Weekend Art: Hallelujah the Hill*, ne obazirući se na negativne reakcije sredine koja radikalizmu njegovih ideja naprsto nije bila dorasla, Gotovac je beskompromisnom dosljednošću ostvario opus koji složenošću promišljanja uloge medija predstavlja potpuno izdvojenu pojavu. Poput tolikih prethodnika, koji su nastojali na različite načine izazvati makar i žestoko negativne reakcije javnosti, i Gotovac je zbog često šokantnih poteza bio na marginama interesa tzv. institucionaliziranog umjetničkog svijeta. Dugoročno, takva se pozicija isplatila jer mu je omogućila posebnu vrstu autonomije. U takvim okolnostima i s pretpovijesću svjesna izbora 'marginalca' kojem je prema vlastitom izboru svaki oblik umjetnosti ekshibicionizam, objavljuvanje monografije o Tomislavu Gotovcu događaj je koji ima i kulturološko značenje. Tim više, jer je riječ o knjizi-objektu koja izgledom, načinom na koji je osmišljena znači izraz konceptualizacije njegovih ideja i realizacija.

Epizodist u središtu

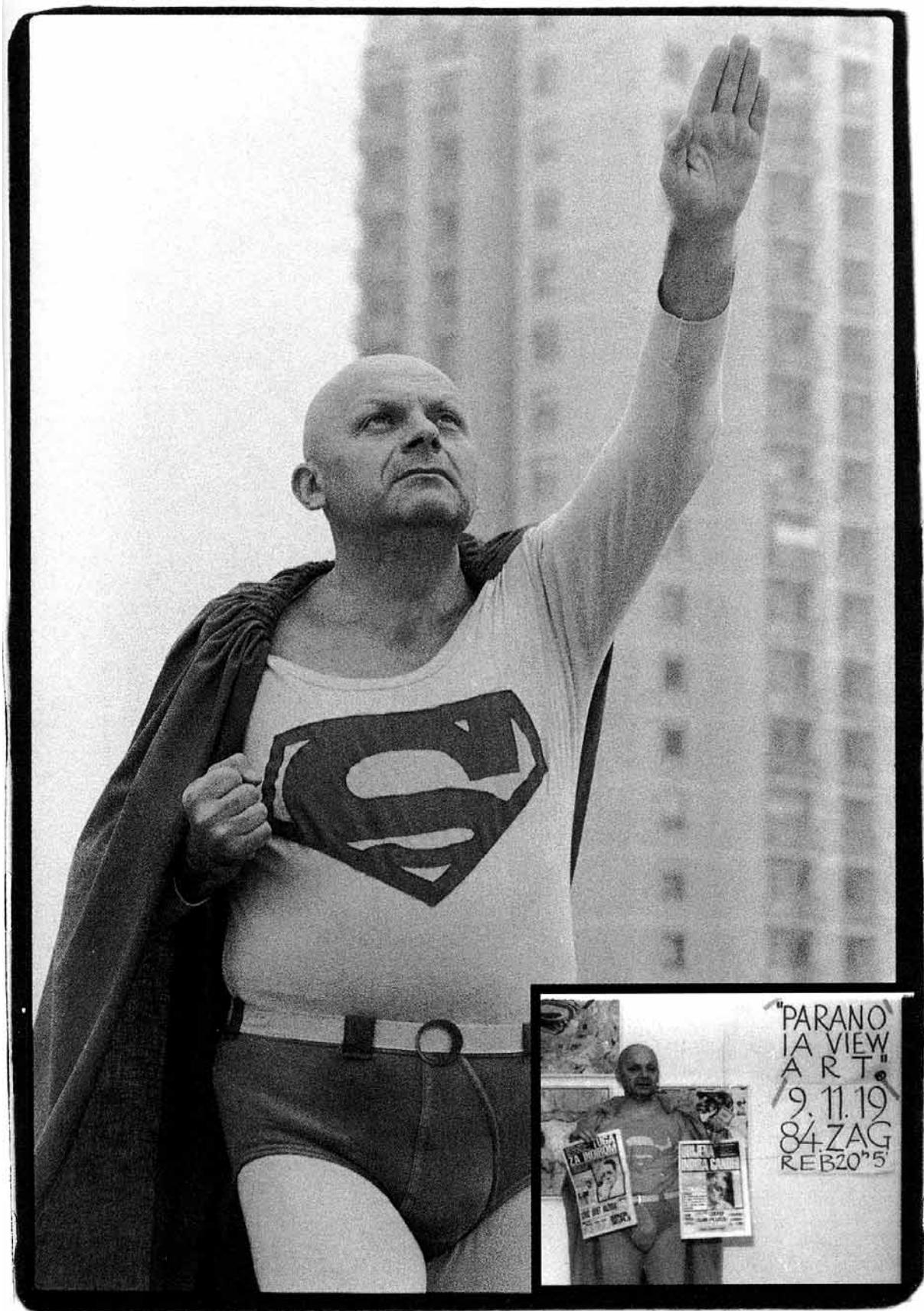
Suprotno od stereotipna 'ulaganja' u tvrdoukoričena kvaziluksuzna izdanja kakva nažalost još prevladavaju među tzv. monografskim publikacijama, u kojima autorski opusi najčešće potonu poput unepovrat potrošena repromaterijala, publikacija o Tomislavu Gotovcu nepretencionim, ali promišljenim vizualnim identitetom vrlo rječito govori o kakvu je sadržaju riječ. Izjavom Tomislava Gotovca, »Čim ujutro otvorim oči, vidim film«, smještenom na naslovnoj stranici monografije, tamo gdje bismo očekivali nadnaslov, eksplicitno smo uvedeni u svijet u kojem je jedina prava zbilja filmska. Pa i više od toga, utopijsku viziju avangardnih umjetnika o samoukipanju umjetnosti njezinim prijelazom u način života Gotovac zamjenjuje projekcijom totalnog umjetničkog djela, sveprisutna u naizgled nevažnim detaljima svakodnevnice, gdje je umjetnost doista postala životnom potrebom. Slučajno ili ne, pojave ove dugo očekivane monografije, koju su zajednički realizirali Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti, koincidira s najavljenim Go-



TOMISLAV GOTOVAC
When I open my eyes in the morning I see a movie

tovčevim sudjelovanjem na 50. venecijanskom bijenalnu, gdje bi trebao biti zastupljen u jednoj od autorskih sekcija pod nazivom *Postaja utopija*, i to plakatom s likovima filmskih epizodista iz pedesetih, jukstaponiranih tako da evociraju tipične holivudske plakate, pri čemu Gotovac karakterističnim ironijskim odmakom preispituje i vlastitu ulogu 'epizodista'. Dodamo li tomu i dugo pripremanu samostalnu izložbu radova Tomislava Gotovca najavljenu za kraj 2003. u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti, opravdano je očekivati da i najnekonvencionalniji opus poput ovoga konačno dobije zasluženo mjesto u sustavu vrijednosti novije umjetničke produkcije koji tek nastaje.

Knjiga je koncipirana poput trilogije, tako da već na nultoj razini osnovne strukture sadržaja korespondira serijalnosti koja je ključna za Gotovčevu osobeno konceptualno umjetničko djelovanje. Osim toga, intermedijalnost koja izmiče svakom pokušaju njegova jednoznačnog definiranja konven-





Tomislav Gotovac s Ivanom Ladislavom Galetom u Beču, 2000. (snimio: Vedran Šamanović)

cionalnim estetskim, žanrovskim ili povijesnoumjetničkim kategorijama, zapravo i nije moguće prikazati zatvorenim analitičkim sustavom.

Prvi dio sastoji se od tri tekstualna priloga, koji različitošću pristupa i interpretacije tvore vjerodostojan trodimenzionalni prikaz kontroverzna lika i djela Tomislava Gotovca. Prva dva teksta; *Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca* Ješe Denegrija i *Tomislav Gotovac: promatranje kao sudjelovanje* Hrvoja Turkovića bave se kontekstualiziranjem njegova djelovanja s težištem na estetskom, odnosno aspektu filma. Takav se koncept spoja različitih autorskih pristupa pokazao vrlo djelotvornim, jer omogućuje cijelovit uvid u sve vidove Gotovčeve umjetničke prakse. Pritom nije zanemariva činjenica da su autori ovih tekstova ne samo vrsni poznavaoči opusa o kojem pišu već i, što je možda još i važnije, sudionici zbivanja u okviru kojih je nastajao, što nijihovim tezama daje autentičnost kakva odlikuje jedino 'kritiku na djelu'.

Filmsko polazište

Polazeći od odnosa filma i fotografije, Denegri sintezom analitičko-interpretativnog pristupa sustavno i cijelovito tumači Gotovčovo djelovanje u kontekstu suvremene umjetničke produkcije. Piščeva pripadnost modernističkom kritičkoteorijskom diskursu promišljanja umjetnosti očituje se na nekoliko razina; od karakteristična retrospektivnog načina prezentacije u kronološkom slijedu namijenjenu rekonstrukciji ključnih segmenata opusa shvaćena kao reprezentativni

uzorak, do uvođenja pojmovnog aparata u funkciji uspostavljanja intrasemiotičkih analogona koji bi nam trebali omogućiti lakše snalaženje u otkrivanju Gotovčevih izvora nadahnuća, opsesija, uzora, ali i razumijevanje njegove istinske prirodnosti tradiciji umjetnosti kao oblika društvene prakse. Na primjeru opusa koji ne samo što nije završen te kao takav neizbjježno zbog nemogućnosti odmaka relativizira svaki pokušaj historizacije, Denegrijeva se metoda pokazala jednakovjeverljivom u polazištu da je upravo film kao medij, odnosno režija kao operativni postupak, u središtu Gotovčeva poimanja prirode umjetnosti, kao i u tumačenju kolaža, montaže i citata na primjeru pojedinih realizacija u kontekstu tradicije modernizma, prezentirajući Gotovca kao baštinika tradicije avangarde. Aktivizam, akcionalizam, poništavanje granica između pojedinih medija, postupak uporabe vlastitoga tijela kao *ready-madea* kao strategija koja čini konstantu iznimno su važni za prezentiranje Gotovčeva prinosa fenomenu nove umjetničke prakse, kojoj je jedan od pretvodnika i protagonista.

Tekst Hrvoja Turkovića komplementaran je prethodnom prilogu. Iako su im teze podudarne u isticanju jasnoće i dosljednosti, odnosno konceptualnosti Gotovčeva autorskog izraza, Turković različito od Denegrijeva kontekstualnog povijesnoumjetničkog pristupa programatski formulira konstitutivne elemente koji ga određuju i lociraju s aspekta eksperimentiranja filmom, primjenjujući strukturalističko načelo dvostruko kodirana vizualnog i značenjskog diskursa. U ža-



Tomislav Gotovac i Zora Cazi

rištu je ovdje pitanje kako Gotovac snima, odnosno vizualizira ideju, i u skladu s postmodernističkim poimanjem otvorenog djela ističe se njegova komunikacijska kodiranost, pri čemu pojedini medijski izrazi čine strukturalnu cjelinu.

Kao protuteža uvodnim tekstovima slijedi razgovor koji su s Tomislavom Gotovcem vodili Goran Trbuljak i Hrvoje Turković, programatski naslovljen *Sve je to movie*, već objavljen u časopisu *Film* 1977. godine. Osim faktografije, ono što razgovor čini posebno zanimljivim jest autoreferencijalnost, jedna od ključnih riječi za razumijevanje cijelokupnoga Gotovčeva djelovanja. Stoga je doista šteta što ova iznimno dinamična priča nema nastavka ili barem komentara koji bi u obliku žive govorne riječi uključio i razdoblje nakon 1977, tim više što je ono jednako važno kao i prethodno.

Provokativna riznica

Listanje *Arhiva*, koji zauzima središnje mjesto unutar trojne strukture ove monografije, podsjeća na smisao toga pojma, koji prema Foucaultovu tumačenju podrazumijeva svojevršnu riznicu u kojoj je pohranjeno naše znanje zajedno s iskustvom, kolektivnom memorijom i tradicijom kojoj civilizacijski pripadamo.

Snažnije od ostalih segmenata, taj dio knjige izgledom, odnosno provokativnošću, načinom na koji je prelomljeno gotovo nepregledno mnoštvo vizualnog materijala očituje pri-padnost specifičnom mediju 'knjige umjetnika'.

Arhiv sadrži ne samo dokumentaciju o cijelokupnom djelovanju Tomislava Gotovca tijekom posljednja četiri desetljeća nego i prikaz njegova života, kao i sredine u kojoj je dosad živio; od obiteljskih fotografija, osobnih dokumenata i intimnih zapisa do vrlo iscrpljeno prezentiranih akcija, performansa, izložbi. Štoviše, upravo ovaj dio knjige najviše je obilježen autorskim udjelom sama Gotovca, iako je kao urednik potpisana Aleksandar Battista Ilić. Primjena kolaža u kojem se pojedine slike pojavljuju kao zasebne vizualne činjenice, čiji je slijed tek niz do krajnosti relativiziranih značenjskih sklopova podložnim beskonačnim promjenama svakoga novog individualnog čitanja.

Međutim, taj je izazov ujedno i potencijalno najslabija točka raskošno vizualno opremljene publikacije. Naime, vrlo zahtjevan kolažno-montažni koncept prezentacije, gustoća i ritmiziranost slikovnog materijala povremeno ne zadovoljavaju na razini informativnosti. Na primjer, u okviru kronološkog poretka dokumentarne fotografije miješaju se s fotografijama u funkciji govora umjetnika u prvom licu, odnosno tematskim cjelinama koje ilustriraju pojedine radove na način modela konceptualne analize vlastitog umjetničkog rada, u rasponu od snimanja eksperimentalnih filmova do *body arta*, što mjestimično djeluje nerazumljivo i ostavlja dojam nedosljedno provedene selekcije, budući da je osnovna namjena knjige (ipak) diskursivna, a ne performativna. U prilog navedenom govor i odnos slike i teksta, gdje je okomito pozicionirani tekstualni dio u potpunosti podređen sli-



Srp, čekić, i crvena zvijezda

kovnom, odnosno ideji kako bi trebala izgledati pojedina stranica na kojoj tekst percipiramo više kao popratni element nego kao integralni dio vizualne cjeline.

Osim mnoštva ilustracija, od kojih je velik dio objavljen prvi put, jednako važna je dokumentarna vrijednost knjige koja

je dragocjen faktografski izvor. Nakon prijevoda osnovnih tekstova na engleskom jeziku završni dio knjige sadrži primjerno sistematiziranu dokumentaciju koja se sastoji od biografije i kataloga cjelokupna dosadašnjeg rada Tomislava Gotovca podijeljena na akcije/performanse, filmografiju i izložbe te iscrpne bibliografije.

Slaven Žečević

Vrsna urbana proza

Zoran Tadić, 2003, *Sto godina filma i nogometa*, Zagreb: Hrvatska kulturna zaklada, HKZ — Hrvatsko slovo.



Da dvije osobe mogu dijeliti jedno tijelo, katkad saznajemo iz slučajeva o najvećim tajnama ljudske psihe (Hitchcock), no životna je rijetkost kad te dvije, uvjetno rečeno 'zatvorene osobe', sasvim dobro djeluju u svojoj usporednosti, poštujući međusobnu privatnost i autorsku osebujnost. U jednom takvu tijelu, koje priče radi možemo nazvati Zoran Tadić, upravo sam ovih dana otkrio dvije obitavajuće osobe. Prva je osoba po zanimanju filmski redatelj i ovi reci nisu toliko namijenjeni tom gospodinu. Ono što ga ukratko obilježe ljubav je prema dramaturški čvrstim okvirima žanra, što u njegovim filmovima uvjetuje strogost narativne jasnoće, koju prepoznajemo po činjenici da kad Tadić u kadru prikaže npr. pištolj, onda »bu on i 'opalil'« (Hawks). Njegovi su heroji gubitnici u velikom sustavu, no to ih ne čini slabici-

ma, nego samo drukčijim prema općeprihvaćenu standardu ljudske razine postojanja (Ford).

Tadić jazzzer

Drugi gospodin, iako ima isto tijelo kao i redatelj, a da ne govorimo o istovjetnoj maniri odijevanja, govora, isprijanja loza... nije filmski redatelj, ali nedvojbeno, neupitno i izvan svakoga traga sumnje obožava film kao i gospodin filmski redatelj. Za razliku od redatelja, njegovo je pojavljivanje u medijskom svijetu vezano uz pisanje o filmu na sve moguće načine i nogometu na nešto manje načina, jer se ipak bavi hrvatskim nogometnim prilikama koje su, povijesno gledano, vječne u ponavljanju. Taj pisac, po imenu Zoran Tadić, nedavno je objavio zbirku sjajnih kolumnističkih tekstova, objavljenih i neobjavljenih, u izdanju kulturnoga tjednika *Hrvatskog slova*, čime su dali vrijedan prilog još preskromnoj hrvatskoj filmskoj biblioteci.

Zbirka je izvedena iz nekoliko tiskovina u kojoj je Tadić objavljivao tekstove tijekom više od trideset godina, a, kao što sam već spomenuo, bave se nogometom (oba Tadića luduju, katkad potpuno apstraktno, za tom sportskom tvorevinom) i filmom. Čitanjem tih kolumni došao sam do bombastična zaključka s početka teksta jer, blago rečeno, prvi i drugi Tadić osim tijela i strasti prema svojim opsjednutostima malo toga dijele ili sve manje i manje. Ako je Tadić-redatelj čvrsto oblikovana pop-skladba (barem one vrste skladane između 1930. i 1970. godine), onda je Tadić-pisac finski jazzzer koji strukturu stvara na licu mjesta, gledajući kroz zamagaljen prozor kafića (kliše, ali dobar) u grad koji nameće svoj nestalni ritam poput omamljujućega mirisnog štapića u nekom dobru američkom B-filmu, egzotična predznaka. No da se ne uvrijedi gospodin redatelj Tadić, krenimo od početka (onaj drugi krenul bi iz sredine ili s kraja, samo ne znam kamo).

Nogometni dio ove zbirke, imenom *Zapisni nogometnog kibica* (*Studentski list*, pa *Hrvatski tjednik*), pripada hrvatskoj depresivnoj literaturi iz koje je jasno da se neke stvari na ovim našim prostorima ne pomicu, pa da im život ovisi o tome (faza, ali dobra). Citat: »Ponavljam, nogomet je sve«. S takvim stajalištem autora svaki kritički pristup tekstovima gubi ponešto od osnovanosti, no ipak zaključujem da je nogometni dio zbirke fascinatan po dugovječnosti stavova (kad bi promijenio sva imena i upisao ova današnja, Tadić bi ih mogao glatko objavljivati bez ikakve promjene i nadogradnje) i po emotivnosti s kojom pristupa loptaškim herojima

mladosti (opet Ford). Rudi Belin je John Wayne, i tu za Tadića nema nikakve dvojbe.

Preživjeti na zagrebačkim ulicama

Drugi dio ove zbirke, *Edisonov ideal...* (*Omladinski tjednik*), možemo sa suzdržanom sigurnošću opisati kao svođenje filmske povijesti na priručnik o preživljavanju i življenu na zagrebačkim ulicama. Tadić o toj povijesti, kao i o preživljavanju, ima što reći, jer jedno uvjetuje drugo. Bez filma se po piscu ne može preživjeti niti bi to imalo ikakva smisla, osobito u društvu i vremenu koje nije bilo naklonjeno onima koji misle, osobito onima koji misle vlastitom glavom. Stilski je Tadić još u *jazzu*, nema vremena za opuštenost niti je traži, brzina je sve, mišljenje je sve, tijelo se raspada od pritiska ako predugo u sebi zadržava stav o svijetu koji smatra svojim.

Priče iz Tombstonea uglavnom su razmišljanja o Johnu Fordu, ne baš ljubavna pisma nego mentalni putopisi. Kako između Chapлина i Keatona biram Keatona, tako i između Forda i Hawksa biram Hawksa. Amen.

Od sredine sedamdesetih te gotovo legendarna zanosa koji se ublijuje pri stvaranju tiskovine *Film*, Tadićevi feljtoni gube ulični prizvuk, gube jazz, te postaju bliži turobnosti ko-

mornog orkestra čiji se tamni zvuci povlače po sudbinskim zidinama u kojima se njegov tjelesni suputnik, njegov dvojnik, taj drugi Zoran Tadić, hrabro zacementirao u ulogu redatelja, te time postao odlučujuća sjena i prevaga u životu Tadića kao pisca. Iako se tekstovima katkad provlači onaj duh s početka ove zbirke, Tadićeve riječi sada zvuče ozbiljnije i univerzalnije jer se i u nekim, nazovimo sporednim, razmišljanjima mogu (možemo) prepoznati. Tekst u kojem Tadić razmišlja o imenima dostoјnjim filmskoga redatelja i objavljuvanju puka da pripadaš toj nekoj neodređenoj skupini, samo što ja to proširujem na sve filmaše općenito, podsetio me na davni dan kad sam svom prijatelju lamentirao (uzaludno) o magičnosti imena poput Gregory La Cava ili Mervyn Le Roy, te da je moja prvobitna znatiželja prema filmovima te gospode proizlazila iz činjenice da imaju (psovka) dobra imena. U feljtonima iz *Filma*, Tadić više nije zafrkant iz kuta koji može slobodno *kakiti kaj hoće* onima čiji se život budnije prati nego život običnoga puka. On je taj u kojega se gleda, a takva drastična zamjena uloga nikomu nije draga, ispravno prepostavljajući da se približava njegov red za reflektore i onaj *pakel kaj* slijedi uz to.

Finale je posvećeno devedesetima (*Hrvatsko slovo*), u kojoj dvojnik-redatelj uzima neprirodno dugu stanku bez snimanja filmova, omogućivši piscu da u novom povijesnom kon-



Poštanska kočija (J. Ford, 1939)



Treći čovjek (C. Reed, 1949)

tekstu sagleda prijateljstva, kolege i neizbjegni film. Fakinski se duh ponovno budi, kao i melankolija, što je osobni sproizvod svake životne krajnosti, u našim životima to znači rata (sjecanja) i početka novog doba (Fritz Lang). To nije sve što je Tadić objavio u tjedniku, jer je izbor ciljan na prošlost koja za pisca s vremenom može promijeniti tjelesni oblik, ali ne mijenja okus u ustima, zapisan u mozgu trideset godina prije.

Neću vam odgovoriti na pitanje koji je Tadić bolji jer je pitanje glupo i nepristojno. Spisateljski Tadić, osim iz devedesetih i slučajno pročitan iz *Filma*, bio mi je potpuna nepoznanica, osobito nogometni, u kojem sam vjerojatno najviše

uživao. Tadić je vrhunski pisac asfaltnoga diskursa, njegova zaljubljenost u prizeman život uspješan je protuotrov cinizmu i snoberaju, a vjerodostojnost prenošenja prikrajnih epi-zoda čini ga vraški žilavim bićem u borbi sa svakodnevicom. Zašto se dva Tadića tako rijetko preklapaju u svojim autorskim stilovima nepoznanica je koja ili takva treba i ostati ili zahtijeva ozbiljno filmsko pero željno analize. Vrag koji mi šapće na uho te svakodnevno nagovara na grijeha (makar i male) želi da ipak pitam nekoga kako bi izgledao film Zorana Tadića da je scenaristički i izvedbeno odabrao džeziranu podlogu svoga dvojnika. Odgovor molim u filmskom obliku. Gospon T., ovo je poziv na dvoboj.

Zoran Tadić

Film i televizija — selektorske dvojbe

Gdje ne postoje zakoni, niti je lijepo niti je ugodno biti sudac. A upravo u takvoj situaciji našao sam se, prihvativši ulogu selektora dokumentarnog filma na ovogodišnjim, dvanaestim, *Danima hrvatskog filma*. Izvor nelagode nije samo već poslovična nesređenost naših kinematografskih prilika, svojevrsno bezakonje koje je onda najmanifestantije upravo u produkciji. Nije samo riječ ni o nedefiniranu odnosu filma i televizije, pa nekako ispada da i netelevizijska produkcija, osim amaterske, teži nekim televizijskim odrednicama. Sve rjeđe srećete filmove kraće od trideset minuta, a razlog tome još su rjeđe nekakvi filmski motivi, ne, duljina je diktirana razlozima plasmana, a plasman je — televizija. Pa se onda valja podrediti televizijskim dužinama, shemama, programu. Najkraća emisija, zna se, pola je sata.

Nagledao sam se filmova i filmova koji bi bili mnogo bolji, a neki i izvrsni, samo da su upola kraći. Da se, recimo, umjesto tri cijele pjesme, u filmu otpjevala tek jedna strofa. Palo mi je čak na pamet kako bi bilo dobro predložiti — režiserske verzije filmova. Za razliku, međutim, od igranih filmova, čije režiserske verzije obično traju znatno dulje od onih komercijalnih, u slučaju naših dokumentaraca te bi verzije bile mnogo kraće od emitiranih. Uvažavajući, dakle, potrebe emisija, od terminskih do namjenskih — neka ih u polusatnoj ili takvoj nekakvoj dužini. No kada je o filmu riječ... Da u ovom prijedlogu ima nešto, postadoh nedvojbeno svjestan kada se uvjerih kako on nije nimalo originalan. U istu stvar, u potrebu režiserskih verzija, naime, uvjeravao me za jednog neformalnog festivalskog razgovora — Dario Marković. I tradicija je na strani i na tragu tog prijedloga. Tradicija dobra, dapače izvrsna i hrvatskog i svjetskog dokumentarca u finim esejističkim dužinama od petnaestak minuta.

Četrdeset sati dokumentarizma

Za *Dane hrvatskog filma* bilo je prijavljeno više od osamdeset naslova iz dokumentarne produkcije, četrdesetak sati programa. Na moje traženje dokumentarnom je filmu od petnaest odobreno čak devet projekcija. Produciju je ipak, već iz programske razloga, trebalo i više nego prepoloviti. Nimalo laka zadaća. Imate dojam da ćete olako, jednim potezom pera, omalovažiti nečiji, često i višetjedni trud, bojite se da ne ispadnete prepotentan i ignorant, strah vas je da vam ne promakne štograd iznimno vrijedno, pa se onda i malo ljutite i to ne toliko na autorsknu narcisoidnost koliko na uredničku komociju: bilo je naime redakcija na televiziji koje su prijavile svu svoju produkciju, tko će se sad zezat pa

birat, pa zamjerat se pojedinim autorima... Nek to učini netko treći...

Netko bi sad možda mogao iz svega dosad rečenog zaključiti kako se selekcioniranje hrvatskoga dokumentarnog filma svelo na jad i čemer, kuknjavu i izbjegavanje raznoraznih zamki i podvala. Nikako ne bih želio da dobronamjeran čitatelj stekne takav dojam. Niti bih želio precjenjivati selektorsku ulogu niti pak predstaviti cijeli posao kao tlaku i naporu rabotu. Ne. Jer bilo je tu, u toj aždaji od četrdesetak sati i sjajnih ostvarenja, finih i odličnih filmova, predivnih i ugodnih ne samo trenutaka i minuta nego i sati i dana...

Dosad rečeno sugerira pak nešto drugo: genezu stvaranja kriterija koji će selektoru omogućiti lakše snalaženje u brojnim radovima i koji će, na kraju krajeva, i odrediti izbor filmova službene konkurenčije. Od šume se ponekad ne vidi drvo, pa je valjalo — za početak — ustanoviti da su festival, priredba, manifestacija (kako bismo sve mogli zvati *Dane hrvatskoga filma*) — dani hrvatskog filma. Ma kako velik dio programa bio proizведен na televiziji, ma kako, isto tako, velik dio programa težio televizijskom i prikazivanju i uvažavanju, ipak nije riječ o nekakvim televizijskim danima, pri čemu je nepostojanje glamuroznosti ovih filmskih dana sama sporedna stvar. Čak se i pitate: pa zašto se, uza svu pompu, viku i svekoliku pozornost, uza sav društveni ugled i moć, uza svu lovu i slavu, mnogo toga sa te svemoćne i utjecajne televizije želi ukrcati u taj prezreni, siromašni i ni od koga ni gledani ni stimulirani, hrvatski film? U ne tako davnim danima kada se ozbiljno razmišljalo o ukidanju Trećeg programa Hrvatskoga radija prepričavala se anegdota pripisivana književniku Danijelu Dragojeviću koji je, navodno, govorio nekom svom suradniku: »To mora biti dobro, izvrsno. Znate li vi koliko malo ljudi to sluša?« Nije li i film, pitam se, dosegnuo čar, ugled i dostojanstvo tog elitističkog pravorijeka!

Mnogi bi dakle rado u film! Već napisah kako sam imao mnogo razumijevanja za one radove u kojima se slatio film kada se možda i miješao s potrebama i naporom televizije. Zadaća selekcije, u konačnici, prometnula se zapravo u pokusaj utvrđivanja što je film, pa spada na *Dane hrvatskog filma*, a što je pak televizijska emisija pa na te *Dane*, dakle, ne spada. Premda se čini jednostavnim, to ni izdaleka nije ni jednostavno ni lako ustanoviti. Dodatno će vam otežati posao i činjenica da su među prijavljenim radovima našlo i do-



Teta Liza (B. Ištvaničić)

sta dobrih televizijskih emisija, a bilo je tu i filmova koji, međutim, nisu naročita dometa. Trebaju li tu postojati dileme? Što dakle preferirati kad se nađu jedna kraj drugoga: dobra emisija i ne osobito uspio film? Za autora ovih redaka i selektora dokumentarnog filma na ovogodišnjim *Danima dvojbe* nije bilo: preferirao sam film.

Granice medija

Načelno, nema tu nikakve greške i sve je jasno: *Danima filma* pripadaju filmovi (ma kakvi bili, a bilo je i izvrsnih), televizijske emisije (pa i kad su odlične, a bilo je i takvih!) ne trebaju biti na *Danima hrvatskog filma*. Sve je tu jasno i vjerojatno nitko neće načelno bilo što zamjeriti ovim recima. Komplikacije, međutim, nastaju onda kada valja primijeniti zadana, netom uspostavljena i prepričana, pravila igre. Što je to, naime, film, a što televizijska emisija?

Iskustveno znaju i mala djeca da postoji razlika između filma i televizije, pa nije sve što se kamerom snimi film, nije film ni sve što se može 'vrтjeti' ili 'emitirati'. Televizija je pak i dovoljno 'stara', iskusna, društveno i kao medij i kao psihosociološki fenomen itekako agresivno prisutna da se mora s rezervom govoriti o njezinim razlikovnim vrijednostima u odnosu na film. Nitko neće, primjerice, izravan prijenos neke nogometne utakmice poslati na festival dokumentarnih ili bilo kakvih drugih filmova. Teško da će kao dokumentarci ili film općenito proći i bilo koja emisija studijsko-razgo-

vornog tipa bilo da je riječ o zabavnoj, političkoj ili kakvoj znanstveno-popularnoj emisiji. Teško da će itko proglašiti filmom skup psihologa, liječnika, policajaca, pedagoga, socijalnih radnika, fratara i roditelja koji će u studiju pričati o maloljetničkoj delikvenciji, primjerice. Snimite li, međutim, sve te (časne i poštene) ljude na njihovim radnim mjestima, pa neka vam i govore u kameru isto što su govorili ili što bi govorili u studiju — eto ti, mnogi će pristati, dokumentarnoga filma. E je li baš tako? I gdje povući i kako pronaći tu jasnu razlikovnu crtu?

U netom spomenutom slučaju i neće to biti tako strašno teško. Očito je ovdje riječ o 'kamufliranoj' televizijskoj emisiji, odnosno o 'isfuliranom' dokumentarnom filmu, dokumentaru-lažnjaku. I tu jedva da se ima što dodati, sve je jasno. Dodatna objašnjenja nalažu tek asocijacije koje se javljaju pri spomenu pridjeva 'kamufliran' i 'isfuliran'. Kao da je riječ o nekakvoj nečasnoj raboti, kao da ja tu nekoga optužujem. Kao da moralno diskvalificirah, naime, nekakva imaginarnog, pretpostavljenog autora nepostojecg rada, filmskog ili televizijskog, svejedno, o maloljetničkoj delikvenciji. Ne, ne činim to, a sve kad bih to i poželio učiniti, ne bih na to imao ama baš nikakvo pravo. Zašto bi se, uostalom, razgovor o maloljetničkoj delikvenciji morao voditi baš u studiju? Što ima loše u tome da se ti razgovori ili monolozi odvijaju u ambijentima radnih mjesa sudionika u razgovoru? Ništa loše nema u tome, ne mora to ni utjecati na konačan domet

djela ma kako se ono zvalo. Premda mi nije namjera, meni možda 'pobjegne' kakva riječ koja kao da sugerira moje navijanje za film, moju nekakvu želju da naglasim nadmoć filma, no predmet ovoga članka niti sam ja niti moguće dubioze moga karaktera, riječ je o razlikovnim nijansama filma i televizije, i to tamo gdje se film i televizija često dodiruju, gdje su ponekad i prividno i stvarno, vrlo, vrlo slični. U vremenu kada je multimedijalnost toliko i zastupana i protežirana, odista nema nikakve potrebe da se ja igram odvjetnika čistoće filma, da branim film od bilo koga, od bilo čijeg utjecaja, pa i onoga televizije... Više je nego nedvojbeno da postoje radovi koji su filmovi, a pod velikim su utjecajem televizije, kao i televizijske emisije koje su pod velikim utjecajem filma.

Kad se malo vratimo i u (vlastitu) ne tako davnu prošlost, prisjetit ćemo se da dileme film / televizija i nisu od jučer, da praktično traju od pojave i isprva stidljiva, a onda sve agresivnijeg nastupa televizije, da su čak u razdoblju zamora filma i pomogle filmu... Pojava laganije tonske filmske kamere itekako je omogućila filmu neposrednije svjedočenje o životu, a odteretila ga je istodobno i 'smrtne' ozbiljnosti i potrebe za pukom registracijom 'žurnalske' stvarnosti. 'Novootkrivena' sloboda postaje, međutim, svojevrsno opterećenje, prometnula se ubrzo, časnim iznimkama usprkos, u samodopadno uživanje u neposrednom svjedočenju, a kombinirano s prevladajućim tipom dokumentarca šezdesetih, onog metode *cinema-vérité*, dovodi do 'poplave' neinventivnosti i nemaštovitosti, gdje metoda postaje sama sebi svrhom, odnosno izlikom da se o ničemu ne kaže ništa. *Cinema-vérité* postaje u onodobnoj jugoslavenskoj filmskoj praksi — *cinema-šta velite?*, kako se duhovito netko, ne sjećam se više tko, šalio jedne godine sredinom šezdesetih na beogradskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma.

Poetika problematiziranja

Baš kao i sada, i onda su se redali (uglavnom krupni) kadrovi raznoraznih odgovarača na postavljena ili 'izrezana' pitanja našeg 'autora' koji je umjesto (eh!) referata na kongresu snimio eto, da oprostite, nekakav film za nekakav festival. Pobježe li mi to opet nešto malo podcenjivačkog odnosa prema tom nečem, filmu-referatu, film o referatu, nečem što zapravo nije film, a što raste, razvija se i razvit će se i u nešto respektabilno?

Slutite li o čemu zapravo govorim? Da, da, riječ je o (budućim) emisijama! Na tragu smo, naime, uočavanju jedne od razlika između (ne nužno dokumentarne) emisije i (dokumentarnog) filma. Postoji nekakav problem, slučaj, pojava. Emisija o tome referira. Dobro, slabo, pismeno, diletantski,

talentirano ili ne znam sve kako... Filmom pak problem, pojavu, slučaj uočavamo, otkrivamo, stvaramo... Samo se po sebi razumije da to uočavanje, otkrivanje, stvaranje može biti i nadahnuto, vrijedno, filmski radoznaši i vješto, ali i glupavo, bezvezno, neinventivno... Razlika, međutim, između emisije (dobre, zle, loše...) i filma (glupa, poštena, vrijedna...) bez obzira na konačan estetički i ini doseg — postoji. Ta razlika postoji i onda kada je 'zakamuflirana', 'isfulirana', kada je čak i nevažna i nebitna, kada je multimedijalno i opravdana i logična, kad nije na račun ni filma ni televizije... Bez obzira na sve to, razlika postoji!

No zaista nije lako uspostaviti čvrstu granicu. Čak i kriterij koji iznjedrih i ponudih lako može dovesti u bludnju. Televizijska emisija referira o problemu, film govori, svjedoči o sudbini. Pa se onda dogodi da odmah pomislimo kako je riječ o televizijskoj emisiji ako je u pitanju grupa. Ako je pak riječ samo o pojedincu, o nekom, primjerice, invalidu, a ne o grupi invalida, e onda je riječ o filmu. Vidite kako se lako možemo prevariti. Itekako se može referirati, prateći tek slučaj jednoga čovjeka, isto tako: itekako ne moramo ispisivati referat svjedočeći i o skupini ljudi.

Svojevrsnu nelagodu koja se u čovjeku javi kada se nađe u prilici da prosuđuje rad drugih, nelagodu spominjanu na početku ovog teksta, nastojim eto i ovim recima nekako neutralizirati, stresti sa sebe, objasniti... Pokušao sam to učiniti već na uvodnoj 'presici' *Dana*. Znajući dakle za ove moje teze, nekoliko dana kasnije, na kraju *Dana*, neugodno me zatekao Tomislav Kurelec primjedbom kako ipak najbolji filmovi *Dana* sliče ili pak jesu televizijske emisije?! Ja se sav upeo da napravim odnosno uočim baš razlike između filma i televizije, a ono propustio — po mišljenju prijatelja i u svakom pogledu kompetentna prosuditelja — televizijske uratke!

Mogu se ja sad braniti pričama o relativnosti nekih pojmljiva, mogao bih u svoju obranu citirati pa podvući i neke pojavke ovoga teksta, mogao bih govoriti o pravu na vlastiti stav, mogao bih čak povući i strašna, a skrivenog asa iz rukava: o ukusima se ne raspravlja... Mogao bih, možda, s malom rezervom tipa: barem koliko je meni poznato, pričati i o tome kako je i u teoriji teško naći uporište na promišljanje (netehničkih) razlikovnih odrednica filma i televizije, pa se svaki takav napor ima držati pionirskim, pa prema njemu onda možemo imati blaži, da ne kažem blagonakloniji, odnos... Gorak okus u ustima svejedno ostaje. Ne vjerujem da će se tako skoro ponovno prihvati kakve selektorske uloge. Da mi ponude i nogometnu reprezentaciju, ozbiljno bih porazmislio.

D a m i r R a d i c

Biografski modernizam: *Malcolm X* Spikea Leeja

Šesti dugometražniigrani film Spikea Leeja *Malcolm X* ostat će zabilježen kao pokušaj *tour de forcea* njegova dotačnjeg, a iz današnje perspektive moglo bi se reći i cjelokupnog opusa, rad kojim je zasigurno želio postići razinu tzv. velikih filmova (u smislu koji im pridaje Hrvoje Turković — veliki opsegom /tzv. epski zamah/, stilski naglašeni, idejno vrlo ambiciozni), pri čemu je u okviru matične američke kinematografije mogao slijediti dug put od Griffithova *Rađanja jedne nacije* do Kaufmanova *Putu u svemir*.

U biografskom žanru

Poznavajući Leejev opus i ambicije, bilo je sasvim jasno da *Malcolm X*, životopis znamenitog lidera Crnih muslimana, neće biti standardno 'velika' (konvencionalno spektakularna) biografija tipa Attenboroughova *Gandhija*, no nakon znatna formalno-stilskog smirivanja u dva prethodna filma, *Još bolji blues* i *Groznica džungle*, pomalo je neočekivan bio radikalnan povratak izrazito modernističkim filmskim postupcima, upravo u filmu kojim bi se standardnom naracijom i povišenim užestilske pristup (fotografija/kadriranje + montaža/raskadriravanje) moglo snažno djelovati na svijest ljudi, osobito pripadnika vlastitoga, crnačkog (afroameričkog) naroda, što je svakako bila Leejeva namjera. No kako je Spike Lee autor velika pouzdanja u vlastiti talent, odlučito je napraviti ne samo idejno prekretnički angažiran film (prekretnički angažiran s obzirom da do nastanka *Malcolma X-a* u Americi vjerojatno nije snimljen nijedan film u tzv. *A-produkciji* koji bi bilo kojem 'povijesnom' američkom crncu — od sportaša i glazbenika do političara — ispjевao svojevernu odu kao što je Lee učinio s Malcolmom X-om, izrazito kontroverznim pa i ozloglašenim političarom), nego i film koji će na užeestetskom planu recipijente ostaviti bez daha. U tome ga je žanr biografskoga filma, koji je generalno govoreći sinonim konvencionalnosti, mogao dodatno motivirati — upravo zato što na okamenjenom tlu i najmanja intervencija postaje uočljivom, a kamoli ne niz senzaciju koje je on pripremio. Imajući viziju veličanstvenoga idejno-estetskog uratka, koji će širiti svijest o posebnosti američkih crnaca, njihovu zasebnom identitetu unutar američkog korpusa, te dosegnuti iznimne estetske domete, posebno svjedočeći o suverenu autorovu baratanju najintrigantnijim postupcima iz riznice filmske baštine, Spike Lee krenuo je u realizaciju priče o čovjeku koji je prošao tegoban put od blata i trnja do neba i zvijezda (barem je tako taj put video Lee).

Specifičnost gotovo troipolsatnog *Malcolma X-a*, sasvim slično Kaufmanovu *Putu u svemir*, jest što taj film ima dva jasno odvojena dijela, zapravo dva filma u jednom. Dok u Kaufmana ta 'dva filma' tvore različiti likovi, razdoblja i ambijenti (1. dio — Yaeger i avijacija njegova vremena, 2. dio: skupina astronauta i njihovo doba), u Leeja se dioba uspostavlja temeljito transformacijom glavnoga lika; preobrazba anarhoindividualca Malcolma (koji, istina, osjeća rasnu diskriminaciju, ali se s njom nosi isključivo na individualnoj razini) u političara Malcolma X-a (koji privatni život podređuje općoj stvari crnačke afirmacije) tolika je da za sobom povlači i promjenu žanra. Prvi dio filma (otprilike trećina cjelokupnoga trajanja) može se promatrati kao priča o usponu i padu jednog gangstera (Malcolm od lokalnoga boston-skog dendija u intenzivno crvenu odjelu, s perom egzotične ptice na šeširu široka oboda, 'napreduje' do statusa miljenika jednog od prvaka crnačkoga kriminala, da bi nakon unutargangsterskih sukoba osnovao vlastiti gang koji je, nakon sitne pljačke, pao u ruke policiji, što je za Malcolma značilo višegodišnji zatvor i kraj gangsterske karijere), dakle na čisto tematskoj razini kao gangsterski film (s nešto važnijih primješa međurasnih odnosa). Drugi je dio pak posve politička biografija, koja prati Malcolmov ideologiski razvitak od prve indoktrinacije rasizmom Crnih muslimana u zatvoru, preko mučna raskida s guruom te organizacije (službenog imena *Nation of Islam*) Elijahom Muhammadom i osnivanja vlastite, 'nacionalističke' grupacije, do prihvatanja muslimanskog internacionalizma u kombinaciji s temeljnim liberalnim vrednotama zapadnoga civilizacijskog kruga, a završava Malcolmovim ubojstvom organiziranim od strane Crnih muslimana, s tim da Lee sugerira da je u sve bila umiješana i CIA.

Individualna sloboda i društveni procesi

Dakle, u Kaufmanovu *Putu u svemir* dolazi do promjena u organizacije naracije (1. dio filma: pripovjedanje se organizira oko individualnog junaka Yaegera, 2. dio filma: organizacija pripovijedanja oko kolektivnog, unutar sebe istina individualno profiliranog, no dominantno ipak kolektivnog junaka — skupine astronauta), ali ne i do promjene žanra (sve vrijeme to ostaje svojestrstan, dakako vrlo specifičan, povijesni spektakl), dok Lee zadržava isti način pripovjedanja cijelim filmom, ali mijenja žanr. Pritom je zanimljivo istaknuti da je promjena žanra motivirana stvarnim životnim putom zbiljske osobe, a ne artificijelnim modernističko/posmodernističkim žanrovskim igramu (od Godardova *Ludog*

Pierrotta do npr. Ching Siu Tungova *Terakota ratnika*), odnosno da je jedan film koji se izrazito referira na zbilju, baš zahvaljujući tom referiranju, postigao u žanrovskoj domeni srođne rezultate filmovima onih autora koji dominantno posežu za intertekstualnim referencijama i metatekstualnim postupcima.

Malcolm X je po Leejevoj namjeri, kao što je naprijed već rečeno, zasigurno trebao biti 'velik film' koji će spojiti individualnu sudbinu i općedruštveno kretanje epohe. To je ono što je pošlo za rukom Philu Kaufmanu u *Putu u svemir*, filmu koji je osamdesetih i u doba nastanka *Malcolma X-a*, početkom devedesetih, predstavljao paradigmu 'velikih filmova' individualno-opće(kolektivne) orientacije. No Lee je u svom filmu toliko usredotočen na lik Malcolma (X-a), da širi društveno-politički kontekst minimalno dolazi do izražaja.

Crnački pokret protiv segregacije, Martin Luther King, crni segregacionisti i rasisti, odnos bijele većine prema crnačkoj afirmaciji, atentat na Kennedyja, odnos prema njemu — sve su to ili marginalije ili neodvojivi dijelovi Malcolmove ličnosti: mimo Malcolma za njih gotovo i nema mjesta. Stoga slika širega društvenopolitičkog okružja ostaje vrlo skučena, relacija Malcolm — širi društveni/politički kontekst nedovoljno elaborirana. Dok Kaufman u *Putu u svemir* postiže izvanredno prepletanje pojedinačnog i općeg (pojedinačno na fonu općeg odnosno opće kao *background* pojedinačnoga), Lee mora film završiti dokumentarnim prizorima koje prati dug govor naratora u *offu*, koji objašnjava značenje

Malcolma X-a. Iz samog filma, naime, nije osobito jasna Malcolmovu poziciju u političkim previranjima američkih crnaca (i šire) šezdesetih godina, niti njegove zasluge i tekovine, i tek narator svojom svečanom intonacijom otkriva da je Malcolm X, među ostalim, prvi odbio biti 'negro' i postao 'Afroamerican', da je dakle on bio tvorcem afroamerikanizma, i to godinama prije nego što je taj naziv i ono što uz njega ide službeno prihvaćen.

U pogledu odnosa pojedinačnog lika i općeg društvenog konteksta, *Malcolm X* se može promatrati kao svojevrstan negativ Ejzelnštajnova pristupa. I jedan i drugi bave se važnim, dramatičnim razdobljima. U Ejzelnštajna nema mjesta za pojedinačne likove — junake, sve je u znaku kolektivnog, sve je podređeno općem; u Leeja nema mjesta za razdoblje samo, jer sve je u znaku pojedinca. Bitna je razlika u tome što Ejzelnštajnov postupak savršeno funkcionira, unutar konteksta koji je zadao individualnom junaku zaista nema mjesta, no u Leeja je očigledno da je prostor oko središnjeg individualnog lika premalen, da je individualna priča izmjestila opće tamo kamo nije smjela, jer kontekst u kojem Lee gradi svoj film ne podnosi takav nerazmjer u odnosu individualnog lika i općeg društvenog okružja. Nešto kasnije u sličnu situaciju zapast će i Steven Spielberg sa *Schindlerovom listom*: misleći da radi film o stradanju Židova u Drugom svjetskom ratu, on je iznjedrio priču o odnosu dvojice nacista, dok su Židovi kao onaj kolektivitet o kojem se htjelo govoriti, zajedno s epohom, ostali na marginama.



Spike Lee u filmu *Učini pravu stvar* (1989)

Radikalni modernizam

Na početku teksta spomenut je Leejev povratak radikalnim modernističkim postupcima na planu forme. *Malcolm X* donista je riznica najrazličitijih postupaka od vremena modernizma nijemoga filma preko velovsko-mizogučijevskog protomodernizma do zvučnofilmskog modernizma šezdesetih godina. Lee poseže za asocijativnom montažom koju rabi za uvođenje *flashbacka* u kojem će prikazati ubojstvo Malcolmova oca (Malcolm i prijatelj mu Shorty igraju se u parku međusobno 'pucajući' jedan u drugog; odjednom uslijedi zvuk pravoga pucnja — što je stilizacija ubačena u zvučni prostor kadra — Malcolm u igri pada glavom na zemlju i ostaje ležati, a onda slijedi rez i *flashback* u kojem njegov isprebijani otac leži glave prislonjene na tračnice čekajući da bude pregažen). Zatim gledatelja bombardira vizualiziranim zamišljajem koji se tek naknadno otkriva takvim (Malcolm baca kolač u lice bijelog mornara koji ga naziva *boy*, no kadar dalje otkriva da je riječ samo o prikazu onoga što je želio učiniti, ali nije), koristi se izravnim komentarom lika (izvanredna je sekvenca u kojoj razgovaraju Malcolm i njegova crna djevojka: Lee *flashbackom* ispunjava ono što Malcolm priča djevojci, s tim da kombinira vizualni *flashback* i Malcolmov glas u *offu*, dakle u sadašnjosti, sa čistim vizualno-zvučnim *flashbackom*; *flashback* se prekida rezom koji vodi krupnom planu djevojke koja tužnu Malcolmovu priču iz djetinjstva komentira riječima: »*It wasn't the end of the world, Malcolm*«). Slijedi rez na Malcolmov krupni plan, pa rez u *flashback*/zapravo je to asocijacija koju su izazvale djevojčine riječi, koji prikazuje Malcolmovu majku u (umo)bolnici, a prizor prate Malcolmove riječi u *offu* koje kao da za gledaoca komentiraju djevojčin iskaz: »*It wasn't the end of the world for me, but it was beginning of the end for my mother*«).

Omiljen je Leejev postupak i disproporcija slike i zvuka: npr. u sekvenci Malcolmova bijega iz lokalne pred bivšim kriminalnim sudružinama, Malcolm se kao progonjena životinja zadihan krije iza ugla neke zgrade, dok zvuk u kadru ne pripada tom prostoru, nego je riječ o glasu pjevačice iz lokalne koja je Malcolm napustio i koji na mjestu gdje se krio nije mogao čuti; ili kad Shorty priča Malcolmu po izlasku iz zatvora što se dogodilo s bivšim pripadnicima njihova ganga, a slika koja ide uz njegov glas prikazuje Malcolma kako odlazi u posjet jednom od tih ljudi, dakle glas je u jednom, slika u drugom vremenu, a najefektniji je takav postupak sekvenca koja prikazuje 'prosvijetljenoga' Malcolma u šetnji 'sumnji-vim' kvartom, gdje mu se bezuspješno nude vrlo atraktivne crne prostitutke: Malcolm u jednom trenutku izlazi iz kadra koji se nastavlja i prikazuje njegovu bivšu djevojku kako vodi u haustor neugledna sredovječnog bijelca i čini mu *felatio*, dok u kadar ulazi zvuk iz drugog prostora i vremena — zvuk Malcolmova govora u reprezentativnoj dvorani pred mnoštvom okupljenih, što je slika koju otkriva sljedeći kadar.

Lee se također voli služiti kombiniranjem pripovjednih perspektiva u istoj sekvenci: već je usput spomenut slučaj kombiniranja *flashback* slike i prezentnog glasa u *offu* s punim slikovno-zvučnim *flashbackom*; atraktivniji je slučaj sekvenca u kojoj Malcolm priča budućoj supruzi Betty o stavu Elije Muhammada (što znači Crnih muslimana) o ženama: Lee

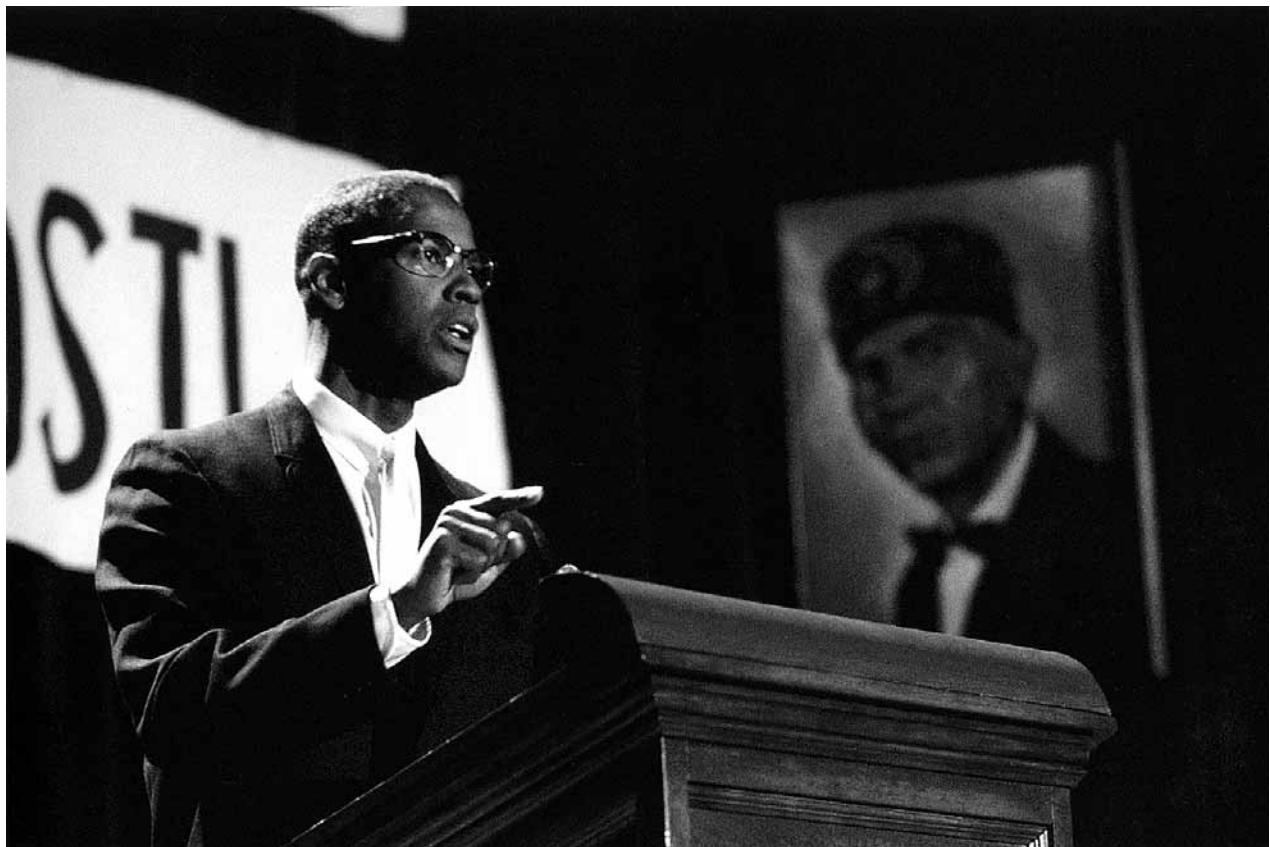
kombinira Malcolmovo prepričavanje Betty onog što je Muhammad rekao s punim *flashbackom* u kojem Muhammad istu temu razlaže Malcolmu — te dvije perspektive više se puta izmjenjuju paralelnom montažom tvoreći vrlo efektну ritmičku cjelinu. Jednako je zanimljivo kombiniranje prizora s Malcolmova hodočašća u Meku, koje prati njegov glas u *offu*, s Bettinim glasom (a mjestimično i slikom) koji zapravo izgovara Malcolmove riječi, jer Malcolmov glas u *offu*, koji prati prizore hodočašća, zapravo izgovara tekst pisma koje je poslao Betty, a koje ona onda čita okupljenima, što gledalac saznaće tek poslije.

Na užestilskom (vizualnom) planu Lee je također pokazao zavidnu raskoš. Dva puta poslužio se panoramama od 360 stupnjeva: jednom uz efekt ribljeg oka, drugi put ekonomično prikazujući rast crnačke političnosti (kamera kreće u panoramiranje od mesta na kojem Malcolm drži govor, a na svom kružnom putu, prije nego što se vrati Malcolmu, zabilježit će još nekoliko crnih govornika u istom prostoru, što je dakako stilizacija kojoj je Lee prionuo da bi izbjegao uobičajeniji postupak kojim bi se u kratkim kadrovima prikazivali govornici u različitim, međusobno udaljenim prostorima). Treća panorama od 360 stupnjeva zasluzila je dodatak *pseudo*: Lee je krenuo u panoramu s određenog mesta, no nakon 180 stupnjeva zaustavio se postižući efekt panoramiranja od 360 stupnjeva — naime kamera se zaustavila pred zrcalom u kojem se odražavala početna točka panoramiranja. Uz panoramiranje od 360 stupnjeva, Lee se poslužio i dvjema 'brišućim' panoramama, od kojih je zanimljivija ona koja jednim pomakom povezuje dva različita prostora i vremena. *Malcolm X* nije ostao lišen ni skokovitih rezova, izvanredno funkcionalno uporabljenih u gradnji tjeskobnog grozničave atmosfere Malcolmova boravka u hotelu, u noći koja je prethodila njegovu ubojstvu. Na kraju, tu su i dva *overlappinga*, od kojih je posebno zanimljiv onaj kad jednog od Malcolmovih ubojica gnjevna masa iznosi kroz dvokrilna vrata: *overlapping* zahvaća baš prizor otvaranja vrata, i to može pobuditi asocijaciju na *overlapping*-scenu otvaranja dvokrilne kapije u Ejzenštajnovu (i Aleksandrovlevu) *Oktobru*.

Kadriranje i montaža

Neizostavno se mora spomenuti iznimno kadriranje, što je konstanta Leejeva rada koju dijelom duguje stalnom snimatelu (iz prvoga razdoblja stvaralaštva) Ernestu Dickersonu, čiji su vrhunac prekrasni prizori Malcolmove šetnje s djevojkicom pješčanom obalom oceana. Nezaobilazna je i kratka medusekvenca koja se sastoji od vrlo kratkih kadrova raznih brojeva u krupnom planu (detalju): od brojeva na dolarskoj novčanici, preko broja na vagi koji označava težinu debele crnkinje i broja na ploči koji označava vrijeme (5:30), do broja kojim je obilježena cijena proizvoda. Središnji prizori prve sekvence filma, oni u brijaćnicima, primjer su opet bravurozna raskadriravanja (virtuozna izmjena krupnih i blizih planova različitih kutova snimanja), a istovremeno i primjer vrhunske glumačke improvizacije.

Lee se pokazao i majstorom montažnoga povezivanja sekvenci (odnosno dugih scena unutar jedne sekvence — u njega, naime, zahvaljujući montažnom postupku kojim jed-



Denzel Washington kao *Malcolm X* (Spike Lee, 1992)

nu sekvencu razlomljuje na dva vremenski i prostorno jasno odvojena dijela, odnosno ubacuje i *flashback* među sekvence, često nije lako presuditi gdje jedna sekvencia počinje i gdje završava, što je scena, a što sekvencia, razlikovanje kojih je često problematično i u formalno znatno manje zahtjevnim filmovima, a kamoli ne ovdje), a posebno je dobar primjer kad sekvencu dana koji je Malcolm proveo s djevojom dijeli na dva dijela: prvi dio čini već spomenuta šetnja obalom oceana, a drugi njihov razgovor za stolom malog restorana: Lee prvi dio sekvence završava naglim rezom ostavljajući Malcolma i djevojku ležeći na pješčanoj obali, a prije lаз na drugi dio sekvence (restoran) efektno izvodi putem dva detalja (kolači i šalica bijele kave) sa stola za kojim Malcolm i djevojka sjede i razgovaraju. Manje je tu važna ekonomičnost koju takvim montiranjem Lee postiže — kao i u spomenutoj panorami od 360 stupnjeva, kojom ekonomično ilustrira bujanje crnačkog pokreta, presudan je efekt sam po sebi i začudan ugodaj koji izaziva: to je tipično modernistički stav kojem Lee pripada svim srcem.

Malcolm X je i film raznovrsne vizualne građe. Lee je mjestično uz igranofilmske dijelove ubacivao pseudodokumentarnu i dokumentarnu fakturu (prizor veličanstvena dočeka Joea Louisa nakon osvajanja titule svjetskoga prvaka u teškoj kategoriji Lee otvara dokumentarnim snimcima, a zatim prelazi na pseudodokumentarizam; nerijetko su Malcolmovi i govorovi dani /i prenaglašenim/ kombiniranjem igranog i

pseudodokumentarnog), a sam završni dio filma, epilog, kao što je spomenuto, sastoji se od dokumentarnih snimaka (npr. izlazak iz sudnice ljepuškaste crne prvakinja američke komunističke partije Angele Davis, 'briljantne Marcuseove studentice' optužene za terorizam), uz dva prizora režiranoga dokumentarizma (Nelson Mandela za potrebe filma obajašnjava značenje Malcolma X-a).

Na početku je konstatirano da je Spike Lee zamislio *Malcolm X*-a kao tzv. *veliki film* koji će biti vrhunac njegova dodatašnjeg, a možda i cjelokupnog (i budućeg) opusa. Gledajući čisto deskripcijski, Lee je stvorio 'velik film' (film je opsegom velik, formalno je raskošan, značenjski vrlo ambiciozan), no kakvoćom njegov rad sigurno nije velik. *Malcolm X* u cijelini je dobar ili vrlo dobar film, no prepun oscilacija, koje su mu priječile vrhunske domete. Prvi dio, prva trećina filma, funkcioniра odlično. To je segment lišen potrebe za uspostavljanjem širokoga društvenog *backgrounda*, gdje se Lee bez zadrške mogao potpuno usredotočiti na individualni lik i senzacionalnim oblicima filmskog zapisa, pored užestetske, dati i spoznajnu funkciju, odnosno naznačiti bitna duševna stanja junaka.

U tom dijelu filma Malcolm je profiliran kao anarhoindividulac kojega tišti rasističko okružje, ali koji nema predrasuda prema bijeloj rasi, dapače koristi sredstvo za izravnavanje kose i ima frizure slične onima koje nose bijelci. Upravo stavljanje tog sredstva u kosu svojevrstan je lajtmotiv prvoga

dijela filma i spona s drugim: prvi odnos između Malcolma i Bena, aktivista Crnih muslimana, uspostavlja se kad Malcolm u zatvoru stavlja sredstvo u kosu, a Ben mu govori da je to otrov koji rabi da bi pobjegao od svoga crnačkog identiteta. Tu počinje drugi, opsegom dvostruko veći dio filma, u kojem je Malcolm kao osoba gotovo ultimativno sveden na ideologiju koju prihvata, propovijeda i koju s vremenom mijenja. Leejeva naracija i stil ostaju podjednako intrigantni i podjednako estetski i spoznajno funkcionalni (iako ta intrigantnost tijekom cijelog filma nije lišena mjestimične zalihosti, a montažni sklopovi nisu uvijek dovoljno glatki), no lik Malcolm postaje kud i kamo manje zanimljiv.

Gledateljska sloboda i autorski stav

Ako je Malcolm X svoje anarhoindividualno stanje opisao kao životinsko (»*I realised that I'm not afraid of anything — I was an animal*«), a svoje političko zvanje kao prosvjetljenje i obraćenje, onda treba reći da je u Leejevu filmu lik Malcolm-a u svojoj 'životinjskoj' fazi daleko zanimljiviji nego u fazi prosvjetljenja. Dijelom je to zasluga onoga što je već konstatirano, da u drugom dijelu filma Lee ne obogaćuje lik Malcolm-a širim društvenopolitičkim *backgroundom*, a pre malo ga garnira i izvanpolitičkim (obiteljskim i inim intimnim) prizorima, ali možda je riječ i o tome da je Malcolm kao 'životinja' bio daleko više čovjekom nego kao 'brat-ministrant' Crnih muslimana, odnosno muslimanskih internacionalista. Uostalom, životopis nesputana pojedinca predana životnim radostima, ali istodobno duboko egzistencijalno potresena, generalno govoreći 'mora' biti zanimljiviji od biografije političara do kraja predana svojoj ideji i općem interesu.

I s *Malcolmom X*-om Lee potvrđuje, u prethodnim njegovim filmovima uočen, komunikacijski sustav s obzirom na recipijenta. S jedne strane on dopušta da se film 'sam odvija', da gledalač samostalno stvori svoj sud o likovima i zbivanjima, ali se ipak ne odriče 'prava' da izloži i vlastito stajalište o prezentiranom. Eksplicitnije nego u prethodnim ostvarenjima, Lee taj stav izriče u dokumentarističkom epilogu filma. Gledajući pak tretman likova, *Malcolm X* poprilično je različit od svih ranijih Leeovih uradaka. Nikad prije Lee nije bio toliko usredotočen na samo jedan lik, nikad prije brojni episodisti nisu bili tako marginalni. U *She's Gotta Have It* Nola Darling jest os oko koje se sve vrti, ali trojica muških likova (medusobno ravnopravnih) nijednoga trenutka joj kao likovi nisu podređeni, u *Do the Right Thing* svi važniji likovi gotovo da podjednako zaslužuju epitet 'glavnih', *Jungle Fever*

nudi tri glavna i niz nepotiskivih epizodnih likova; tek *Mo Better Blues* izrazitije u središte stavlja jednoga junaka (jazz-glazbenika kojega, kao i Malcolm-a, tumači sjajni Denzel Washington), no on svojim značenjem nipošto ne guši nekolicinu iznimno respektabilnih epizodnih likova; u *Malcolmu X*-u događa se upravo to: Lee daje liku Malcolmu toliko značenje da on ostalim, tipično lijevskim sugestivnim karakterima, usprkos njihovoj dobroj profiliranosti i smještenosti u prvoj trećini filma, jednostavno oduzima sav prostor. Bez obzira na junakovu karizmatičnost, takav tretman likova (a u vezi i s opisanim problemom: lik junaka — uža i šira društvena odnosno politička okolina) predstavlja Leejev korak unatrag u odnosu na prethodne radove.

Ipak, u jednoj točki, *Malcolm X* izniman je film. Antologijske domete ne postiže kakvoćom, ali ih doseže, čini mi se neprijepornom, činjenicom da od vremena Ejzejnštejnove nijemih monumentalne nije bilo 'velikih filmova' koji bi sadržavali takvu vatometnu riznicu smjelih formalnih postupaka. Dva formalnoznačenjski možda najhrabrija 'velika' filma od tridesetih godina na ovom, kvalitetom superiorna *Malcolm X*-u, Tarkovskijev *Andrej Rubljov* i Kubrickova *2001: Odiseja u svemiru*, ne mogu se količinski nositi s formalnim eskapadama Leejeva namjeravana *tour de forcea*.

Uostalom, nije uzalud taj, očigledno jako dobar poznavatelj filmske baštine, svoj ostvaraj realizirao četvrt stoljeća nakon Tarkovskog i Kubricka, odmičući se od njihova modernizma u postmodernizam svoga vremena. Naime, mnogima bi formalno 'rizničarstvo' Leejeva filma bilo dovoljnim znakom postmodernističkoga uratka *par excellence*, samo što je onda s Godardovim 'rizničarstvom' (on, usput rečeno, nije snimao 'velike filmove') iz srca filmskoga modernizma šezdesetih? O tom problemu ('postmodernističko' u ranijim epohama) svoje su oprečne stavove iznjeli Umberto Eco i Viktor Žmegač, a osobno bih pitanje poetičkog identiteta *Malcolm X*-a riješio u skladu s vlastitom diobom filmskoga postmodernizma (obznanjenom u tekstu, Novi američki horor ili što je to 'pravi postmodernizam', *Kontura*, br. 11/12 iz 1992), označivši ga kao neku varijantu 'neomodernističkog postmodernizma'. Bilo kako bilo, jedno je nedvojbeno. Spike Lee popis u svojih filmskih orijentira dodaо i ime Sergeja Mihajlovića Ejzejnštejna (asocijativna montaža). S obzirom da estetsko nasljede velikoga ruskog/sovjetskog filmaša desetljećima nije nailazio na gotovo nikakvo zanimanje u sferi filmske prakse, Leejev izbor pokazuje se tim dragocjeniji.

Filmografija

Malcolm X (SAD, 1992), producentske kuće: Warner Bros., Largo International N. V., JVC Entertainment, 40 Acres and a Mule Filmworks; redatelj: Spike Lee; producenti: Marvin Worth i Spike Lee; koproducenti: Monty Ross, Jon Kilik, Preston Holmes; scenaristi: Arnold Perl i Spike Lee (prema knjizi *The Autobiography of Malcolm X* Alexa Haley); direktor fotografije: Ernest Dickerson; skladatelj: Terence Blanchard; montažer: Barry Alexander

Brown; scenograf: Wynn Thomas; kostimografkinja: Ruth Carter; glumci: Denzel Washington (Malcolm X), Angela Bassett (Betty), Albert Hall (Baines), Al Freeman Jr. (Elijah Muhammad), Delroy Lindo (Archie), Spike Lee (Shorty), Theresa Randle (Laura), Kate Vernon (Sophia), Lonette McKee (Louise Little), Tommy Hollis (Earl Little), John Sayles, Martin Donovan; 192 min.; boja (+ crno-bijeli priзорi)

Elvis Lenic

Neke sastavnice filma *Veliki Lebowski*

Nakon izvrsna filma pred svakog autora postavlja se teška zadaća. Kako ponovno režirati djelo koje će požnjeti hvalospjeve kritike i nepodijeljena odobravanja obožavatelja? Mnogima to ne uspijeva u potpunosti, a slično se desilo i proslavljenim autorima Joelu i Ethanu Coenu. Nakon izvrsna *Farga* (1996), njihov sljedeći film, *Veliki Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) nije u potpunosti ispunio očekivanja. U obožavatelja imao je odličan prijem, ali kritika ga nije dočekala osobito balgonaklono. Rijetki su isticali što u tom filmu zapravo vrijedi, a većina osvrta uglavnom je neinspirativno i pomalo neutemeljeno naglašavala kako je u cjelini lošiji od *Farga*. Tako doslovne usporedbe nisu najprikladnije, napose ako imamo u vidu da je *Veliki Lebowski* sasvim drukčijeg pristupa, vedrijeg ozračja i opuštenije izvedbe. Film započinje prizorom u kojem Dudeu Lebowskom (Jeff Bridges), neradniku i zaljubljeniku u kuglanje iz Los Angelesa, u stan upadaju dvojica probisvjjeta tražeći novac. Dude ubrzo otkriva da su ga zamijenili s tajanstvenim bogatašem Lebowskim, odlazi kod bogataša, a ovaj mu ponudi solidnu naknadu ako razmijeni njegovu otetu ženu Bunny (Tara Reid) za gomilu novca. Dude prihvata ponudu, zamjenu namjerava izvesti s prijateljima Walterom (John Goodman) i Donnym (Steve Buscemi), ali posao nije tako jednostavan kao što se ispočetka činilo, budući da u igru ulaze mnogi sumnjivi likovi. *Veliki Lebowski* ostvarenje je koje svakako nije zasluzilo spomenutu kritičarsku ravnodušnost. Dalo bi se naširoko izlagati o njegovim narativnim dosezima, razigranoj izvedbi, punokrvnim likovima i ostalim kvalitetama. No, film je osobito poticajan u kontekstu citatnosti i poigravanja obrascima filma i drugih umjetnosti. Zanimljivo je kako autori tretiraju umjetnost i filmski medij i kojim postupcima naglašavaju intenzitet njihova utjecaja u današnjem kulturnoškom prostoru.

Ironičan dijalog sa suvremenom umjetnošću

Na početku filma naslućujemo da je braći Coen izrazito zanimljiva problematika suvremene umjetnosti, kao i razlozi koji ljudi navode da se bave takvim umjetničkim disciplinama. Coeni se najprije osvrću na Maude (Julianne Moore), kćer bogataša Lebowskog, koja osebujnim načinom izrađuje slike u svojem atelijeru. Kad joj Dude prvi put dolazi u posjet ona se spušta po čeličnom užetu obješenu za krov atelijera i bojom prska platna rastegnuta po podu. Pritom je potpuno gola da bi u svoje slike unijela što više animalne žensvenosti, da bi joj, prema njezinim riječima, djela odisala va-

ginalnim ugodajem. Tijekom sljedećega posjeta Dude upoznaje i njezina prijatelja videoumetnika (izvrsni David Thewlis), čije neprestano cerekanje tijekom razgovora daje naslutiti da s njegovim mentalnim zdravljem nije sve u najboljem redu. Među rubne slučajeve također ide i Dudeov otkačeni stanodavac. On nastupa u nekakvu fizičkom teatru i izvodi koreografski potpuno neuskladene pokrete u oskudnoj scenografiji ispred platna obasjana svjetлом. Prizor je na granici grotesknog, a u dvorani ga prati najviše desetak ljudi, među kojima su Dude i njegova dva prijatelja iz kuglane. Ironijska oštrica braće Coen pritom je izrazitije okrenute prema Maude Lebowski nego prema Dudeovu jadnom stanodavcu. Ona je snobovski orijentirana pripadnica više društvene klase, dokona osoba koja slobodno vrijeme trati umjetničkim djelovanjem, a pritom nema baš male ambicije (u jednom trenutku filma telefonski razgovara s izbornikom Biennala). Povrh svega, pretenciozno pokušava svoje feminističke svjetonazole uklopiti u umjetnost. Nasuprot Maude, Dudeov stanodavac osamljen je i neugledan čovječuljak koji amaterski nastupa u opskurnom teatru, poput brojnih an-



Joel i Ethan Coen



Jeff Bridges u filmu *Veliki Lebowski* (1998)

nimnih vršnjaka, svjestan svojih prizemnih dosega i činjenice da će mu publiku uvek činiti isključivo najbliža rodbina i prijatelji.

Filmovi u filmu

Kao što se autori u spomenutim slučajevima usredotočuju na osebujan dijalog sa suvremenom umjetnošću, tako se na drugim mjestima izravno dotiču filma, autorski neposredno koretiraju s filmskim medijem. Coeni dvaput ubacuju filmske umetke koji imaju narativnu opravdanost u tkivu *Velikog Lebowskog*. Zanimljivo je da su oba slučaja povezana s djelovanjem tajanstvenoga pornomaga Jackieja Treehorna (Ben Gazzara). Prvi filmski isječak vidimo kad Maude Lebowski želi Dukea uputiti u manje poznate pojedinosti 'glumačkog' djelovanja svoje mače Bunny. Maude mu na videu pušta uvodnu sekvensu pornića *Logjammin*, nastalog u produkciji Treehornove kompanije. Najprije pratimo *macho*-tipa za volanom kabrioleta, vjetar mu mrsi dugu plavu kosu, a sa zvučnika dopire banalna i pomalo vulgarna glazbena tema. Zatim *macho*-tip dolazi na vrata jednog stana, pozvani i otvaraju mu dvije poluodjevene djevojke, kojima se predstavlja kao stručnjak za antene. Jedna je, naravno, Bunny, a druga Asia Carrera, stvarna zvijezda pornofilmova, koja je u tom žanru debitirala s devetnaest godina, u slobodno vrijeme odlično svira klavir, a navodno je i članica Mense. Prizor kao da je skinut iz uvodnoga dijela nekog pornića Terese Orłowski. Kopirajući stil, ozračje i izvedbene klišeje tog svijeta,

istodobno ubacujući u sekvensu autentične glumačke pojave, braća Coen uspijevaju zabavno parodirati pornografske filmove, ali i ispisati osebujnu sućutnu posvetu ljudima koji ih stvaraju. Poslije u filmu gledamo još jedan filmić, koji je također potpisano kao djelo nastalo u produkciji Treehornove kompanije. Međutim, on nije stvaran, nego samo posljedica Dukeovih stanja svijesti, nakon što ga Treehorn u svojoj vili omami sedativima usutim u piće.

Taj neobičan kratki film započinje špicom s dvjema kuglama i čunjem poslaganima tako da čine falusni simbol. Zatim se, uz prilično glasnu glazbu, Duke spušta niz beskrajno stubište postavljeno ispred noćnoga neba i dolazi među Maude Lebowski i prateće plesačice, koje izvode plesnu točku na podlozi stiliziranoj u obliku šahovskog polja. Maude nosi odoru koja podsjeća na vikinšku, a odjeća plesačica simboličira čunjeve. Na kraju Duke, kroz razmaknute noge plesačica, leti prema skupini čunjeva i završava u tamnom beskraku. Filmic narativno spaja dvije različite situacije u kojima se Duke uzastopce nalazi, a istodobno povezuje njegovu privremenu opsjednutost likovnom umjetnicom i životnu naklonost prostoru kuglačke dvorane. Također, zahvaljujući osebujnoj likovnoj stilizaciji i koreografskom savršenstvu u izvođenju plesnih točaka, filmski umetak asocira na stilsko bogatstvo holivudskoga mjuzikla.¹ Braća Coen se u još jednom dijelu filma izravno dotiču problematike filmskog medija. Riječ je o trenutku kada Duke i Walter upoznaju scenarista njima najomiljenije televizijske serije, čijeg sina sumnji-

če da je ukrao Dudeov auto s novcem. U kičastom i tragikomičnom prizoru Dude i Walter klanjaju se piscu i odaju mu priznanje zbog značenja koje je njegova serija imala u njihovu djetinjstvu, dok istodobno nesretan autor nepomičan leži u specijalnom uređaju koji ga jedva održava na životu. Da ironija bude veća, piščev je sin gotovo nepismen, a njegova školska zadaća obiluje crvenim ispravcima. Zahvaljujući tom dokazu, koji je ostavio u Dudeovu automobilu, uspjeli su ga i pronaći.

Osim tako izravna koketiranja s filmskim medijem, u *Velikom Lebowskom* srećemo priličan broj suptilnijih i posrednije izvedenih metoda. Coeni u filmsko tkivo često ubacuju prizore koji će nas asocirati na neke slavne filmove, žanrove ili narativne i stilске metode. Prije smo spomenuli njihovo koketiranje s mjuzikloma i pornofilmovima, ali vole se nena-metljivo poigravati i predlošcima vesterna. To se vidi u motivu suhogra granja koje nosi vjetar (uvodni kadrovi filma), liku naratora (Sam Elliott) odjevena poput kauboja, kao i glazbenoj temi koja stvara ugodaj vesterna i više se puta javlja u zvučnoj podlozi filma. Da su braći Coen zanimljivi i motivi detektivskih filmova, vidimo u liku smušena detektiva (Jon Polito), koji nevješto prati Dudea nadajući se da će ga dovesti do Bunny Lebowski. Parodijsko tretiranje žanra nastavlja se nakon što Treehornove gorile dovedu Dudea u njegovu raskošnu vilu. Treehorn nešto naškraba u notes, zatim otrgne list i ispričavajući se izlazi iz sobe. Dude uzima olovku i pokušava osjenčati stranicu ispod, da bi ubrzo otkrio kako je Treehorn nacrtao lik s goleminim penisom u erekciji. Vještost narativnom izvedbom Coeni uspijevaju parodirati čak i triler kao žanrovsku vrstu. Strukturu svog filma, koji počinje u stilu tog žanra, postupno razaraju do trenutka kad trilersko određenje postaje potpuno beznačajno. Njihova priča počinje nevjerojatnom zavržlamom, u pitanju je otmica, situacija zabune, mnoštvo likova i događaja, a na kraju završava potpuno opušteno kao da žele ignorirati sve ono oko čega su se na početku toliko trudili. Najzad, valja zapaziti još jednu fabularnu i tematsku osobitost njihova filma. Riječ je o motivu trojke, o priči s tri lika koji su rodbinski, prijateljski ili samo situacijski povezani, i ta povezanost vrlo je bitna u razvoju filmske radnje.²



John Turturro kao Jesus Quintana u filmu *Veliki Lebowski* (1998)

Pristup braće Coen

Joel i Ethan Coen i u prethodnim ostvarenjima često su citirali raznolike filmske žanrove, ispisivali su posvete omiljenim redateljima i njihovim filmovima, ali uvek na originalan način, dajući vlastitim djelima veliku dozu osebujnosti. *Veliki Lebowski* još je jedan korak naprijed u tom kontekstu. U tom djelu dotiču se u velikoj mjeri filmskog medija, ali također nastoje obuhvatiti osobne poglede na suvremenu umjetnost i ostale oblike medijske sveprisutnosti. Na mnogim mjestima prisutni su tragovi ironije, sklonost parodiskom tretiraju osoba i pojave, ali to je uvek učinjeno sa stilom i pravom mjerom, jer očito ne žele biti samo ironično usmjereni kritičari svojih likova i aktivnosti kojima se bave. Također ne žele da njihovo djelo postane pretenciozna tvorevina koja će se gušiti u parodijskom pretjerivanju. Njihov pristup uvek obuhvaća i drugu stranu, pogled sklon razumijevanju, prihvaćanju drugačijih svjetonazora, a ponekad čak i djelomičnu sućut i pažljivo dozirano sažaljenje. Svjetonazor braće Coen sličan je pristupu Timu Burtonu u poznatom filmu *Ed Wood*, u kojem portretira istoimenoga gura trash-filmova iz pedesetih. Sviđet se očito ne može prihvatiti jednodimenzionalno, u svim pojavama uočavamo više potencijalnih smjerova i mogućih načina tumačenja. Tako je određenu osobu ili pojavu moguće podvrgnuti ostroj kritici, moguće se na nju obrušiti sa znatnom dozom ironije i cinizma, ali uvek postoji način da se iz nje izvuče nešto iskreno, toplo i humano. Joel i Ethan Coen postojano se drže tih elementarnih načela, bez obzira da li je riječ o njihovim likovima ili pak aktivnostima kojima se bave.

Bilješke

1 U svojem sljedećem filmu, *Tko je ovde lud?* (O Brother, Where Art Thou), Joel i Ethan koketiraju s holivudskim mjuziklom u još grandiozijem primjeru. Riječ je o sjajno izvedenoj koreografiji pripadnika Ku Klux Klana prije njihova rasističkog rituala.

2 Budući da ima mnogo filmova s takvim motivom, spomenut ćemo nekoliko novijih. Primjerice, Jarmuschova djela nastala 80-ih (*Čudnije od raja, Pod udarom zakona*) ili pak Solondzova *Sreća (Happines)* snimljena potkraj 90-ih. Motiv trojke također se javlja u filmu *Tko je ovde lud?*. George Clooney, John Turturro i Tim Blake Nelson tumače robijaše koji sredinom 30-ih prošloga stoljeća bježe iz zatvora u državi Mississippi.

Dejan Kosanović

Kopač blaga od Blagaja ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film

Pre više od četiri decenije, čitajući 1958. u Sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu staru hrvatsku filmsku štampu, naišao sam prvi put na podatak da su u zagrebačkom kinu Metro-pol od 15. do 21. septembra 1919. godine prikazivana dva filma čiji su naslovi nedvosmisleno govorili da su tematski vezani za naše krajeve i da su snimljeni kod nas — *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*. U časopisu *Film*,¹ broju 9 i 10 od 15. septembra 1919, dati su veoma oskudni podaci o ovim filmovima: ispod naslova *Vila od Neretve* piše »...sa glazbom Blagoslava Berse«, a pri kraju oglasa da je »...Sije po narodnoj pjesmi napisao poznati pjesnik i ravnatelj Burgtheatra u Beču Robert Michel«. Takva nejasna formulacija nije ukazivala čak ni da li ta dva imena treba vezivati za oba prikazana filma, ili samo za *Vilu od Neretve*. Imena glumaca i reditelja nisu bila navedena, ali sam prepostavlja da bi *pi-*

sac sijea mogao biti i reditelj filmova, posebno jer je navedeno da je i *ravnatelj Burgtheatra*.

Kinotečno otkriće

Iz oglasa se ne vidi ni da li se radilo o dugometražnim (igranim) ili kratkometražnim filmovima, niti da li su bili prikazivani istovremeno, u okviru jedne predstave, ili na posebnim projekcijama. S druge strane, navedeno je da je filmove proizvelo preduzeće Jugoslavia GmbH iz Beča — 'posestri-ma' zagrebačke Jugoslavije, a da je distributer Edition Slave iz Zagreba, Prilaz 46. Na neke druge podatke o snimanju ili prikazivanju ovih filmova kasnije nisam naišao ni u domaćoj ni u stranoj (bečkoj stručnoj) štampi koja mi je bila dostupna, niti su ti filmovi bilo gde pominjani u stranoj (austrijskoj) ili domaćoj literaturi koja se bavi istorijom filma. Tako sam, skoro četiri decenije, tragaо po sekundarnim izvorima (štampa i literatura) za nekim dodatnim podacima o tim filmovima, smatrajući se da je originalni filmski materijal zauvek izgubljen. Ali, u istraživanjima filmske prošlosti i u filmskoj arhivistici nikada ne treba gubiti nadu...

Godine 1996. Švajcarska kinoteka iz Lozane (La ciné-mathèque suisse, Lausanne) preuzeala je zaostavštinu filmskog kolecionara iz Bazela Edwina Hofmanna — 218 projekتورa, 104 kamere, mnogo drugih predmeta i obimnu dokumentaciju. I uz to veliku količinu starih filmova koje je trebalo obraditi i restaurirati. Moj kolega, švajcarski istoričar filma Roland Cosandey, koji je pregledao i obrađivao filmski deo zaostavštine, javio mi je marta 1997. da je pronašao dve kutije 35mm pozitiva nemog filma u veoma lošem stanju: na slici se vidi Stari most u Mostaru, a na kutiji ručkom piše *Der Schatzgräber*. Poslao mi je nekoliko fotografija kadrova i zamolio da identifikujem film. To nije bilo teško — materijal je pripadaо *Kopaču blaga od Blagaja*. Kasnije su nadene i preostale rolne filma i kopija je — verovatno — kompletна, ali u očajnom stanju. Materijal prve rolne je potpuno slepljen — tako da ne može ni da se odmota i pregleda do postupka restauracije. A restauracija starog filmskog materijala u ovakovom stanju znači ručno skidati sa rolne sličicu po sličicu, te ih zatim sukcesivno kopirati (oko 150 metara, odnosno 7.800 sličica). A baš ta prva rolna, verovatno, sadrži špicu filma i krije tačne podatke o autorima i glumcima. Ipak, na specijalnom montažnom stolu (bez zupčanika) ljubazne švajcarske kolege su mi omogućile da vidim ostatak filma koji je ukupno dug oko 1000 metara. Sačuvana je viražirana nitratna (zapaljiva) pozitiv kopija sa me-



Robert Michel kao K.u.K. natporučnik za vrijeme službovanja u Mostaru

đunatpisima na nemačkom jeziku, veoma oštećena i iskida-na, ali — zahvaljujući savremenoj tehnici — film sam mogao da pregledam, pratim radnju i uočim neke njegove osobine i vrednosti.

Prvo ću pokušati da ukratko prepričam sadržaj filma *Kopač blaga od Blagaja* (pun naslov na nemačkom glasi *Der Schatzgräber von Blagay*):

Kopač blaga od Blagaja

Glavni likovi: Maria Greiner, Austrijanka koja putuje kroz Hercegovinu, Boller, austrijski vojni lekar (Stabarzt) na službi u Mostaru, Muharem, hercegovački pastir, Ibro, njegov brat, Pipica, njihova sestra, Hatidža, vračara, Alisa, devojka zaljubljena u Muharema

Vreme radnje filma: Nigde nije naznačeno, ali na osnovu uniformi i kostima reklo bi se da je to početak XX veka, najverovatnije vreme uoči I svetskog rata.

Početak filma nisam video, verovatno se radi o uводу koji gledaocima predstavlja glavne likove filma, dolazak junaka-nje Marije Greiner itd. (nadajmo se da ćemo i to jednom videti).

Zatim počinje zaplet: Muharem je, čuvajući stoku (?), pao sa jedne stene u kanjon manje reke. Njegova sestra Pipica doziva u pomoć. Nailazi Maria Greiner, koja šeta po okolini Mostara, i ukazuje pomoć povređenom Muharemu. On otvara oči, vidi lepu Austrijanku i zaljubljuje se u nju (Međunatpis: »Wie schön ist sie!«).

Istovremeno Ibro, Muharemov brat, je općinjen divljom leptotom vračare Hatidže.

Muharem nikako ne može da zaboravi strankinju, opsednut je njenom lepotom i stalno misli na nju. Devojka Alisa, zaljubljena u Muharema, ne shvata šta mu je i obraća se za pomoć vračari Hatidži. Objašnjava joj da je Muharemove duša bolesna i traži od nje da pomogne. Ovaj razgovor prisluskuje Pipica (Muharemovi sestru) koja je takođe zabrinuta je za svoga brata.

Ibro dolazi do Hatidže i želi da joj iskaže svoju ljubav, ali ona od njega zahteva da joj prvo donese najlepše bisere koje može da kupi u Mostaru, pa će ga saslušati. Ibro kupuje biseru ogrlicu u jednom dućanu mostarske čaršije.

Muharem je takođe došao do Hatidže i traži da mu pomogne, jer je izgubio svoj mir otkad je video lepu strankinju. Muharem se dopao vračari i ona mu govori, grleći ga, da mora da plati njenu uslugu. Muharem odbija takav način plaćanja. Vračara mu, zatim, preporučuje da sledećeg petka u vreme izlaska sunca krene iz Mostarskog blata i da ne stane sve do zalaska sunca — i tako će sva zemlja koju bude obišao biti njegova...

Muharem i Ibro se slučajno susreću na Mostarskom mostu. Utom prolaze kočije u kojima sedi Maria Greiner. Muharem, lud od zaljubljenosti, zaustavlja kočije u koje želi da se popne, ali ga zbog izazivanja nereda jedan žandarmhapsi i on provodi noć u zatvoru. Zbog toga ne uspeva da u zoru krene iz Mostarskog blata.



Na ulici u Mostaru: policajac uhičuje Muharema

Ljubomorna vračara Hatidža daje Muharemu nov zadatak: da krene na zapad i da kopa na mestu do koga će stići posle tri dana neprekidnog hoda. Na tom će mestu naći veliko blago koje će mu doneti sreću u životu. Muharem kreće na taj put, ne znajući da ga krišom prati zaljubljena devojka Alisa.

Muharem stiže do jedne šume na obali mora, iscrpljen posle dugog hoda (reklo bi se da je šuma u okolini Dubrovnika). Tu počinje da kopat, sve dublje i dublje.

Istovremeno, nedaleko od tog mesta, na terasi iznad mora, šetaju i razgovaraju Maria Greiner i doktor Boller. On je prosi i ona pristaje da se uđa za njega.

Muharem, premoren od puta i rada, kopa sve sporije i sporije. Krišom ga posmatra vračara Hatidža koja osvetnički likuje zbog Muharemovih nedaća. Ali se tu, iznenada, pojavljuje Ibro, koji se obračunava sa Hatidžom i bacu je sa jedne visoke stene u more.

Muharem je iscrpljen; u potrazi za vodom udaljuje se od jame koju kopa. Alisa koristi tu priliku, prilazi, uskače u jamu i nastavlja da kopat, da bi pomogla momku koga voli. Muharem se враћa i na dnu jame ugleda Alisu (blago za kojim je tragaо), ali zbog umora pada u nesvest. Alisa pokušava da ga povrati, bez uspeha, pa doziva u pomoć. To čuju



Vračara Hatidža i Ibro



Muharem i Alisa, djevojka koja je u njega zaljubljena

doktor Boller i Maria Greiner koji su u blizini, i dolaze. Alisa moli Mariju da pride i da pridigne Muharema koji umire od iscrpljenosti. On u jednom trenutku otvara oči i ugleda nad sobom ženu u koju je zaljubljen. Film se završava Alisinim rečima (natpisom) »Umro je srećan jer je u poslednjem trenutku video lik žene koju je voleo...«.

Poslednji kadar je total obalskog pejsaža (kraj Dubrovnika) i natpis kraj (Ende).

Dosta komplikovana melodrama koja po dramaturškoj strukturi i načinu realizacije uglavnom odgovara austrijskim filmovima s kraja druge decenije XX stoljeća. Ovaj siže je verovatno originalni scenario i svakako nema veze sa *narodnom pjesmom*, što se u oglasu moglo odnositi samo na *Vilu od Neretve*. U rediteljskom postupku oseća se teatarsko iskustvo, kako u mizanscenu unutar kadrova, tako i u radu sa glumcima. Gluma je odmereno stilizovana i donekle podseća na austrijske i mađarske filmove toga vremena (Janovics, Kertész, Korda). Fotografija zanatski veoma korektna, bez velikih ambicija, tek na mahove koristi mogućnosti koje nudi ambijent i pejsaž (snimatelj zasad nepoznat). Kadiranje bez posebnih akcenata, pretežno totali i polutotali, uz veoma malo bližih planova. Montaža funkcionalno sledi tokove



Hatidža i Alisa

radnje. Film je pretežno snimljen u eksterijeru, tako da nekih posebnih scenografskih ostvarenja nema. Autentična hercegovačka seoska arhitektura (u Blagaju, na vrelu Bune) je u pozadini radnje, dok su neke sekvence snimljene na ulicama Mostara. Kostimi glavnih junaka predstavljaju slobodnu adaptaciju seoskih nošnji žitelja iz okoline Mostara. Malobrojni, često slučajni statisti u scenama snimljenim na gradskim ulicama zatećeni su u svojoj svakodnevnoj odeći.

Producijska zagonetka

Međunatpisi su na nemačkom jeziku, profesionalno vešto sročeni i očigledno se radi o kopiji koja je eksplorativana u nemačkom govornom području (Austrija-Svajcarska). S druge strane znamo da su postojale i kopije sa hrvatskim međunatpisima, jer se u knjizi blagajne zagrebačke Jugoslavije K. D. navode troškovi izrade, pa je čak zabeležena i metraža natpisa koji su izrađeni u laboratoriji toga preduzeća za filmove *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*.² Znači, posred sačuvane nemačke verzije, postojala je i hrvatska verzija filma koja je — najverovatnije — konačno izgubljena (iako nikada ne treba gubiti nadu!).

Kao proizvođač ovog filma (ovih filmova) navedeno je preduzeće Jugoslavija D. s. o. j. (GmbH) iz Beča. U oglasima iz 1919. u časopisu *Film*, ispod naziva Jugoslavija K. D. (Komanditno društvo), redovno piše Posestrima: Jugoslavija D. s. o. j. (Društvo sa ograničenim jemstvom — na nemačkom GmbH) Wien I., Spiegelgasse 4. Odnos ta dva društva nije potpuno jasan, iako o tome verovatno ima dokumenata koja bi trebalo naći i proučiti, kako u zagrebačkim, tako i u bečkim arhivima. Na osnovu veoma precizno obrađene austrijske dokumentacije i objavljenih filmografija austrijskog nemog filma, sigurni smo da bečka Jugoslavija nikad nije bila registrovana kao austrijsko filmsko preduzeće, te tako nisu registrovani niti cenzurisani kao austrijski ni filmovi *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*. U donjem levom uglu međunatpisa na nemačkom nalazi se likovno dosta nejasan emblem na kome piše UNGO-FILM, koji dosad nije protumačen. Moguće je da se radi o distributeru za Austriju ili nemačko govorno područje. Međutim, dosad nisam našao na neki podatak o prikazivanju ovih filmova u Austriji.

Filmovi su snimljeni u Mostaru i okolini, najverovatnije u letu 1919. godine, iako o tome zasad nema nikakvih podataka. U filmu *Kopač blaga od Blagaja*, osim Starog mosta, prepoznaju se i drugi delovi Mostara (čaršija, dućani uz Neretvu), zatim vrelo Bune i most preko Bune u Blagaju, a moglo bi se tačno utvrditi i gde je snimano u okolini Dubrovnika. Za svoju knjigu *Film u Mostaru 1900-1980. godine*³ autori Drago-Karlo Miletić i Nedeljko Ćubela su svojevremeno proučili mostarsku i drugu relevantnu štampu, ali očigledno nisu našli na podatke o snimanju ili prikazivanju ovih filmova.

Scenarista filma *Vila od Neretve*, a verovatno i *Kopača blaga od Blagaja*, bio je Robert Michel (1876-1957), književnik, dramaturg i navodno (prema oglasu u *Filmu*) ravnatelj bečkog Burgtheatra. Michel je završio K. u. k. Vojnu akademiju; godine 1898, te zatim od 1907. do 1909. bio je na službi u Mostaru. Bosna i Hercegovina očigledno je postala nje-

gova književna inspiracija: 1898. objavio je prvu pripovetku *Osmangazić*, a od 31 Michelovog književnog dela 11 je sa bosansko-hercegovačkim temama.⁴ Zbog toga je razumljivo da je tada renomirani autor dela o Bosni i Hercegovini bio angažovan od (zasad nepoznatog) producenta da napiše filmski siže za filmove koji je trebalo da budu snimljeni u okolini Mostara (ili samo za jedan od njih). Takođe je zanimljivo da je Robert Michel petnaest godina kasnije saradivao na scenariju i prilikom realizacije nemačkog filma *Pobratimi* (*Blutsbrüder*) ili *Bosanci* (*Bosniaken*) koji je 1934. snimljen u okolini Stoca i Mostara. U svome razgovoru sa saradnikom sarajevske *Jugoslovenske pošte* scenarista tog filma Franz Tanzler je izjavio »...stoga smo folklornu obradu dramske sadržine našeg filma povjerili pozнатом njemačком književniku i u neku ruku stručnjaku za jugoslovenske narodne prilike, specijalno bosanske, g. Robertu Michelu, koji je do sada napisao već nekoliko knjiga o Bosni i Hercegovini«.⁵

Michel i Bersa

Pretpostavka da je Robert Michel bio i reditelj filmova *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja* prilično je nesigurna, iako sam je u više navrata objavio. Naime, to se zasniva samo na podacima da je on od 1919. delovao u Beču ne samo kao pisac, već i kao dramaturg i ravnatelj (?) Burgtheatra, a filmove su u to vreme često realizovali pozorišni ljudi. Potvrdu te pretpostavke, ili ime pravog reditelja, otkriće nam tek restaurirana prva rolna filma.

Druga je ličnost za koju znamo da je saradivala na realizaciji filmova hrvatski kompozitor Blagoje Bersa (Dubrovnik 1873 — Zagreb 1934). Bersa je studirao na konzervatoriju u Zagrebu i u Beču, gde je diplomirao kao najbolji student kompozicije. Delovao je kao dirigent i kompozitor u Grazu, Splitu, Osijeku, Sarajevu, a najduže, od 1903. do 1918., u Beču. Posle I svetskog rata dolazi u Zagreb gde predaje kompoziciju na Muzičkoj akademiji do kraja života. Pored velikog broja orkestarskih i kamernih dela, komponovao je scensku muziku (za dramske predstave) i nekoliko opera. Sigurni smo da je on komponovao muziku za film *Vila od Neretve* (u popisu svojih dela film je naveo kao *Neretvanska vila*), a moguće je da je takođe napisao muziku i za film *Kopač blaga od Blagaja*, što bi se moglo utvrditi ili odbaciti tek posle detaljnijeg proučavanja njegovog opusa.

Imena ostalih saradnika na filmu zasad, nažalost, ne znamo. Verujem da će nam i to otkriti špica filma posle restauracije prve rolne. Glavne uloge u filmu tumače, očigledno, austrijski glumci — što se da zaključiti na osnovu karakteristika



Nerazjašnjeni amblem »Ungo Film« u kutu natpisa

njihovih fizionomija, premda ovakva procena može i da prevari. Tu pretpostavku podržava i činjenica da na filmu (i fotografijama kadrova) nisam prepoznao ni jednog hrvatskog glumca iz onog perioda. Pokušaj identifikacije glumaca na osnovu poređenja fotosa kadrova filma sa fotografijama u Austrijskom pozorišnom muzeju (Oesterreichisches Theatermuseum) u Beču nije urođio nekim uspehom, osim što sam u ulozi vraćare Hatidže prilično sigurno prepoznao glumicu Annu Böhm-Kallinu.

Bez obzira pod kojim je uslovima proizveden, film *Kopač blaga od Blagaja* je posebno značajan kao najstariji sačuvani koprodukcioni (ili strani)igrani film snimljen na tlu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca posle I svetskog rata (uz zasad izgubljenu *Vili od Neretve*). S druge strane ovaj primer ukazuje da nikada ne treba gubiti nadu da će neki stari filmski materijal biti pronađen, odnosno da nikada ne treba odustajati od traganja za starim filmovima.

Da li ćemo uskoro imati prilike da vidimo obnovljenu kopiju filma *Kopač blaga od Blagaja*? Restauracija bi trebalo da košta oko 30.000 švajcarskih franaka, a ta sredstva Švajcarska kinoteka nema na raspolaganju. Postoje izgledi da će švajcarska vlada iz posebnih fondova za donacije stranim zemljama u oblasti kulture, finansijski pomoći restauraciju nedavno pronađenog filma *Kopač blaga od Blagaja*. A ako se to ostvari — kroz godinu-dve znaćemo mnogo više o ovom filmu i o našoj filmskoj prošlosti.

Bilješke

- 1 Časopis *Film* izdavao je Savez poduzeća za iznajmljivanje filmova, Zagreb, i prvi broj se pojavio 1. maja 1919. godine pod nazivom *Kinematografski glasnik*, da bi od drugog broja promenio naziv u *Film*. Vidi Majcen, Vjekoslav: *Hrvatski filmski tiskak do 1945. godine*, Zagreb, 1998.
- 2 Navedeno prema magistrskom radu Sretena Jovanovića: *Metodološki pristup istoriji jugoslovenske kinematografije sa posebnim osvrtom*

na kinematografiju u Zagrebu 1917-1923 (rukopis), Fakultet dramski umetnosti, Beograd, 1976.

3 Miletić, Drago-Karlo i Ćubela, Nedeljko: *Film u Mostaru 1900-1980. godine (prilozi za istoriju)*, izdao Informativni centar, Mostar, 1980.

4 Vidi Sarić, Salko: *Robert Michel 'bosanski književnik'*, Most br. 105 (16 — nova serija), Mostar, juli/avgust 1998.

5 Izjava uoči snimanja — *Jugoslovenska pošta*, Sarajevo, 21. 8. 1934.

H r v o j e T u r k o v ić

Opisnost naracije — temeljna opisna načela

A. Problemi

Problem apriorne opisnosti filmske snimke

I letimično pregledavanje nekoga klasičnog narativnog filma uočit će postojanje sklopova *izričita opisa*, kako ih naziva Chatman (1990), odnosno dijelova izlaganja s prevladavajuće opisnom službom i planirano opisnom strukturon. Npr. brojni Hitchcockovi filmovi počinju s nizom kadrova koji se nikako ne mogu shvatiti kao središnje narativni, nego je riječ o posve opisnim sklopovima, iako se nalaze u sastavu globalno narativno postavljena filma. Čine se 'autonomnim' dijelom, posve u stilu književnih opisa u tradicionalnim romanima i novelama. Tako, primjerice, počinju i *Stranci u vlaku*, *Nevolje s Harryjem*, *Sjever-sjeverozapad*, *Dvorišni prozor* i mnogi drugi.

Postojanje pak posebnih opisnih sekvenci ne uklanja polaznu dilemu načelno vezanu uz sam pojam opisa.

Naime, ako opis odredimo, recimo, kao »vrstu filmskog izlaganja kojim se predočava neka konkretna perceptivna prizor na pojava — ambijent, osoba/lik, konkretna situacija — prema njezinim postojanjima osobinama« (Filmski leksikon, 2003), onda možemo s Chatmanom držati da je svaka filmska snimka unaprijed osigurano *opisna*, jer se svakom (standardnom) snimkom perceptivno temeljeno predočava nekakav prizor, nekakva prizorna pojava. Sama *prikazivačka* (reprezentacijska, mimetička...) narav filmske snimke već je i opisna. Prema tome, drži se, filmska snimka *ne može a da ne opisuje* (Chatman, 1990:40); ona je, drže teoretičari, *pretpostavno i prešutno opisna*. Čak i onda kad nadasve služi nečem drugome, recimo naraciji, praćenju nekoga kontinuiranog zbivanja, filmska slika pobuduje predodžbu prizora i zbivanja te prema tome ima *prešutnu opisnu funkciju*.

Je li filmska snimka zajamčeno 'opisna'?

No, je li zaista tako da filmska snimka ne može a da ne bude opisna samim time što je vizualizacijska — a 'vizualizacija' se često drži temeljnom svrhom opisa kako to indiciraju književni teoretičari (usp. npr. Irwin, 1979).

Uzmimo za protuprimjer eksperimentalni film *Odsutnost* Hrvoja Horvatića i Brede Beban:

PRIMJER 1. Početni kadrovi (nakon naslovnice, špice) u kratkom filmu *Absence/Odsutnost* Brede Beban i Hrvoja Horvatića (UK, 1994)

I. SOBA. INT. DAN.

1. DET. Oči i visoko čelo. Vlažne oči gledaju u nas (*u točku promatranja*). Kapci se polagano zaklope pa otklope sa suzom u oku. Glava se lagano naginje prema točki promatranja (glava se zamučuje). (Bez šumova; glazba — svirka viola — javlja zajedno sa završnim pretapanjem) (20 sekundi)

PRETAPANJE NA:

2. DET. GR. *Srednji donji dio staroga prozorskog okvira s bojom koja se ljušti. Okolina okvira je zamućena.* (Glazba se nastavlja) (6 sekundi)

PRETAPANJE NA:

3. A(?) ZAMUĆENO. *U donjem dijelu kadra tamno se ocrtavaju neke stvari na, moguće, stolu. Nadesno u pozadini (S) zamućeno se razabire prozorsko okno i dio zidnog udubljenja prozora.* (Glazba se nastavlja) (7 sekundi)

PRETAPANJE NA:

4. K(?) ZAMUĆENO. *U prednjem planu oštar oblik nekog predmeta, zasjenjenog prema svjetloj pozadini prozorskog okna. U pozadini još zamućenije prozorsko okno.* (Glazba se nastavlja) (6 sekundi)

ITD.

U najvećem dijelu navedenih kadrova slika je mutna te se ukupan prizor raspoznae vrlo shematično, bez mogućnosti prepoznavanja prizornih detalja. Iako jest riječ o nekakvu opisu, očito je da filmska snimka, sama po sebi, ne mora biti *unaprijed*, zajamčeno opisno djelotvorna, ne mora biti, prema Chatmanovu terminu, *prešutnim opisom*.

Doduše, nije da Chatman nema na umu i takve slučajeve. Govoreći o čestoj *neodređenosti* (engl. *indeterminacy*) književnoga, verbalnog, opisa, tj. činjenici da se mnogošto vizualnog i slušnog ne specificira književnim opisom, on tvrdi da takva tipa neodređenosti ne može biti na filmu. Ali, čim to ustvrdi — budući da je pažljiv raspravljač (osoba koja za svaku svoju empirijsku tvrdnju traži mogući protuprimjer) — sjeti se činjenice da i filmska snimka može pružati poteškoće razabiranju prizora: »*Naravno, dva se predmeta mogu snimiti u tako slabu svjetlu (sumrak, magla) da je nemoguće odrediti što su oni.*« (Chatman, 1990:41). No, odveć usredotočen na naglašavanje razlike između verbalnog i slikovnog opisa, proglašat će da je i nejasna slika u potpunosti *vizualno raspoloživa*, pa iako se ima poteškoća s razabiranjem prizora, odmah se *vidi i prizorni uzrok* te poteškoće — magla, nedostatak svjetla, te se ne 'opisuju' samo sami predmeti u prizoru (koji se jedva razabiru), nego i uvjeti promatranja

toga prizora (magla, sumrak). Opisan je tu ne samo 'prizor', nego i 'stanje vidljivosti' (razabirljivosti) tog prizora. Nasu-prot tomu, neodređenost verbalnog opisa ne daje ništa vizualno 'dodatnoga' mimo onoga što se izričito verbalno odredilo, tako da predodžbena neodređenost književnoga opisa ne možemo pripisati 'vidljivosti' (ako to ne učini izričito sam književnik), nego verbalnim ograničenjima (nužnoj neodređenosti) danoga opisa.

Dakako, ako ne ustrajemo na opreci *vizualnost/nevizualnost*, nego uzmemu da opis, bio on filmski ili verbalno-književni, teži razraditi identifikacijske *predodžbe* ('mentalne slike') o određenome prizoru, te da se to u filmu čini uz pomoć audio-vizualnih slika, a u književnosti uz pomoć (deskriptivnih) verbalnih sklopova, tada i slikovni i verbalni opis može te *predodžbe* činiti podrobnijm, potanjim, ili ih pak držati neodređenim, apstraktnim ili shematskim (kao u *Odsutnosti*), tj. i slikovni i verbalni opis može biti dan u pričunu stupnju neodređenosti. Utoliko navođenje slabe vidljivosti kao uzročnika *opisne neodređenosti* u filmu nije trivijalno — kako to tretira Chatman — nego je itekako indikativno: ukazuje da ipak postoje uvjeti pod kojima filmska snimka može biti i *neopisna*, odnosno *opisno nefunkcionalna*.

Da bi bila *valjano opisna*, filmska snimka, očito, mora ispunjavati neke *uvjete*. Ako uspješno ispunja te uvjete, tada će biti *opisna* ('prešutnim opisom') bez obzira da li joj je glavna komunikacijska služba *da bude opisna*, ili ima i neku drugu službu, recimo *narativnu*. Ako ne ispunjava te uvjete, tada je i njezina opisnost dvojbena, možda načelna, ali ne prihvatljivo učinkovita.

Koji su, dakle, uvjeti koje mora ispuniti filmska snimka da bi bila djelotvorno *opisna*, 'prihvatljivo opisno učinkovita'?

Glavno opisno načelo: načelo identifikacijske pogodnosti

Pостоји начело које је filmska snimка одмах по изуму сlijедила самим time што је била програматски *prikazivačkom* (metičkom). То је начело nastавило ravnati snimanjem — остало је као *regulativno stilsko načelo* и poslije, за много што од онога што се izlagачki konstituiralo тijekom povijesti filma. Nazовимо га — *načelo identifikacijske pogodnosti*. Ово начело, укратко, искажује наша tipična (*by default*) очекivanja: чим се slikovno *prikazuje* prizor или prizorna pojава очекује се да ће нам она omogućiti *prepoznavanje, identifikaciju prizora*, односно очекује се да приказivanje буде такво да нам omogући што је могуће bolju (или у danim okolnostima dostatnu, за dane potrebe prikladну) identifikaciju danoga prizora ili dane prizorne pojave.

Prve filmske snimke управо су се ravnale tim načelom (које у *Razumijevanju perspektive* називам *ideoplastičnim* у Turković, 2002:9-11,133-140; односно *primitivnim stilom* у Turković, 1988:226-228).

Načelo identifikacijske pogodnosti zapravo подразумијева složen splet specifičnijih načela, posebnih uvjeta. Razmotrimo podrobnije који су то određeniji uvjeti који osiguravaju uspješnu identifikaciju, односно који чине неки kadar *opisno djelotvornim*?

Jedni su prevladavajuće *statično-vizurni*, tj. nude se slobodnom razgledavanju s istoga стajалишта без tjelesnog помicanja, tj. s истог smjera i udaljenosti (ponekad se o njima гово-



Sjever-sjeverozapad A. Hitchcocka (1959).

Cary Grant je osvijetljen osnovnom svjetlosnom pozicijom: lice mu se reljefno ocrtava, obrub kose je dodatno osvijetljen odostraga, a i pozadina je dostatno osvijetljena da se razabire koliko je potrebno.

ri kao o *slikovnim*), a drugi su naglašenije *dinamično-vizurni* (tj. *izlagački*), tj. vode slijed razgledavanju (bilo da se mijenja smjer, bilo položaj promatrana i time otkrivaju dotad nedostupne ili slabije dostupne podatke).

B. Statično-opisni uvjeti

Načelo dostaatne vidljivosti

Najelementarniji je uvjet da prizor bude prikladno *osvjetljen* da bismo išta vidjeli, odnosno da zvuk u zvučnom filmu bude u frekvencijskom rasponu našega slухa i dostaatno jak da bismo ga uopće čuli. Ako ne možemo vidjeti ni čuti, nećemo moći išta zamjedbeno identificirati: mračan i zvučno nerazgovijetan film zasigurno nije nimalo *opisan*.

Prvo svjetlosno rješenje u ranom filmu bilo je u uporabi danjega prirodnog svjetla, dovoljno jaka za danu (isprrva malu) osjetljivost vrpce i dovoljno sve-ovsvjetljavajuće da sve važno u prizoru bude dostaatno osvjetljeno (ponajprije likovi, ali i ambijent i pojedine stvari u ambijentu).

Kad se počelo rabiti umjetno osvjetljenje za studijska snimanja, ustalilo se tzv. *namještajno svjetlo*, tj. sustav reflektorskog osvjetljavanja kojim se temeljito izosvjetljavalna 'scena', tako da je sve u prizoru bilo podjednako dobro osvjetljeno bez obzira koliko bilo važno u danome snimateljskom trenutku. To je 'namještajno svjetlo' karakteriziralo i prva televizijska studijska snimanja (sa još slabim kamerama i problematičnim transmisijama). Tamo se u kontinuiranom snimanju moralo mijenjati vizure s jedne kamere na drugu i pri tome čuvati dojam kontinuirana osvjetljenja. 'Namještajno svjetlo' ostalo je standardnim rješenjem i do danas, pretežito za studijska snimanja s mnogo sudionika (npr. za televizijske zabavljake razgovore).

Razvijanje zahtjeva da osvjetljenje bude izdiferenciranije, ne samo da tako 'općenito' olakša identificiranje ukupnoga prizora i tako ga čini jednako dostupnim gledateljevu razgledavanju, nego da prati (i modulira) i tipične preferencije gledateljeve pozornosti koje obično daju prednost likovima u prvome planu (u središtu pozornosti), a tek pomoćno i ambijentu, razvilo je *klasični standard osvjetljavanja*. Riječ je o tzv. *osnovnoj svjetlosnoj poziciji* (usp. Peterlić, gl. ur., 1990:405, natuknicu 'rasvjeta, filmska'; odnosno istomenu natuknicu u *Filmskom leksikonu*). Riječ je o rasporedu četiri svjetlostnih izvora: *glavno svjetlo, dopunsko svjetlo, stražnje svjetlo, pozadinsko svjetlo*. Uz pomoć prva tri tipa svjetla (glavno, dopunsko i stražnje) maksimalno se nastoji olakšati identifikacija likova u prvom planu — onih koji su promatrački najvažniji, s time da ta kombinacija svjetala naglašava voluminoznost likova, njegova odvojenost od pozadine (uz pomoć glavnog i dopunskog svjetla naglašava se voluminoznost i modeliranost površine tijela, a uz pomoć stražnjeg svjetla čine se jasnijim obrisi — oblikovne granice — lika), uz istodobno omogućavanje identifikacije i pozadinskog ambijenta uz pomoć pozadinskog svjetla. Dakle, klasični standardi osvjetljivanja bili su ujedno i *opisni standardi* usredotočeni na olakšavanje identifikacije i razgledavanja prizora koji se nudi u kadru.

No, osim rješavanja *opće osvjetljenosti* ('namještajnog svjetla') što ide na ruku identifikaciji cjeline prizora u vidnome polju, te *dubinske osvjetljenosti* ('osnovne svjetlosne pozicije') što razlučuje prednji plan od pozadine, tijekom vremena javila se i primjena *parcijalnog osvjetljavanja* — tj. takva osvjetljenja koje čini svjetlosno i identifikacijski raspoloživim samo ograničen dio prizora u vidnome polju, dok ostatak ostavlja tamnim, teže razlučivim (takvo je bilo tzv. rembrandtsko osvjetljenje). Tim se postupkom unaprijedila *tematska opisna selektivnost* filmske snimke, tj. time se navodilo na izričitije i podrobnejše identifikacijsko specificiranje osvjetljenih pojava uz sugestiju trenutne identifikacijske nevažnosti neosvjetljenih dijelova prizora. Dala se prilika selektivnijoj, ciljanijoj opisnosti filmske snimke.

Načelo razlučnosti

Jednako je temeljan uvjet da slika bude *dostaatno razlučna*, tj. dostaatno 'oštra' da bismo mogli razlučivati prizornu pojавu od njezine pozadine, odnosno jednu pojавu od druge, odnosno da možemo razabirati sve važne detalje neke pojave (tj. da uspijevamo razlučiti identifikacijski karakterizirajuće i specificirajuće sastojke prizora, odnosno prizorne pojave).

U zvučnomu filmu to podrazumijeva da zvuk mora biti dostatno 'čist' kako bismo ga mogli prepoznati i pripisati prikladnom izvoru zvuka i razlučiti od drugih zvukova i zvučne pozadine.

Neoštrine slike nas, tipično, spontano smetaju,² jer nam one mogućuju osnovno razlučivanje lika od pozadine, odnosno detalja na liku ili u ambijentu — dakle onemogućavaju bilo polaznu identifikaciju, ili dodatnu identifikacijsku specifikaciju. Isto nam tako bruevi i smetnje u zvučanju otežavaju razabiranje individualnih šumova i njihova identiteta (što ih izaziva), a artikulacijske nejasnoće izrazito otežavaju razabiranje govora.

Unapređivanje razlučnosti je, iz tih identifikacijskih razloga, postalo tehnološkom i snimateljskom oopsesijom. U filmskoj ekipi, među snimateljevim pomoćnicima, jedan od ključnih pomoćnika je *izošttrivač* (žarg. *šarfer*), osoba koja točno mjeri udaljenost lika od kamere te regulira objektive tijekom snimanja. Dio unapređujućih izuma filmskih vrpci i objektiva, ali i elektronskih tehnika snimanja i transmisije, bio je vođen idealom sve bolje razlučivosti, sve bolje oštchine (s idealom *snimke visoke razlučnosti*). Također, ta je težnja uvjetovala i izume objektiva koji će, s jedne strane, omogućiti velik raspon *dubinske oštchine* (tzv. *širokokuti objektivi*) — takođe da gotovo sve u prizoru bude dostaatno izostreno kako bi se vidjeli svi identifikacijski važni detalji. Ali, navelo je i na uvođenje objektiva s vrlo smanjenom dubinskom oštrom, s pomoću kojih se identifikacijski (opisni) zadatak mogao ograničiti na izabrano ograničeno, posebno razgledački važno područje prizora (tzv. uskokutni objektivi). Lokalne neoštchine u kadru u kojem je oština podrazumijevano nadzirana, tipično su, dakle, sugestija i *identifikacijske* (opisno tematske) nevažnosti neoštih područja, oblik su uvjetovanja *opisno-tematske selektivnosti* snimke, njezine naciljane opisnosti.

Načelo preglednosti

Uvjet dobre identifikacije jest i *podatnost prizora razgledavaju*, njegova *identifikacijska preglednost*.

Naime, nisu svi sastojci prizora ili prizorne pojave jednako *identifikacijski relevantni* (tj. *karakterizacijski*), nisu takvima niti sve strane neke prizorne pojave. Recimo, čovjeka, kuću, sat i sl. najlakše ćemo prepoznati i s njima se najbolje zamjedbeno upoznati ako ih možemo vidjeti s njihove prednje strane (s lica ili prednjeg poluprofila), jer su s te strane najprepoznatljiviji. Ambijent ćemo najlakše prepoznati i usvojiti ako su nam vizurno pristupačni oni njegovi dijelovi koji ga najbolje karakteriziraju (identificiraju i individualiziraju) i ako su dostatno razaberivi karakterizirajući prostorni odnosi između obilježavajućih dijelova ambijenta. Zbivanje ćemo najbolje identificirati ako možemo vidjeti karakterizirajuće njegove sastojke i faze (npr. ako urar popravlja sat, onda ćemo morati vidjeti i njegovo lice, i ruke kojima radi i sat na kojem radi, odnosno, prema tome što u danome trenutku radi, bolje vidjeti baš taj postupak i njegove učinke). Potreba da prizor i prizorne pojave vidimo s njihove karakterizacijski najindikativnije strane, odnosno da im pristupamo s najobavjesnije vizure, standardiziran je u filmskoj tradiciji kao načelo *kompozicijske preglednosti* prizora (načelo da prizor mora biti tako vidljiv u izrezu kako bismo imali najbolji pregled nad njegovim identifikacijski i specifikacijski najodređenijim crtama).

Recimo, ranonijeme *frontalne kompozicije* većih skupina likova mizanscenski su rasporedivali likove tako da ih gotovo sve (ili sve važne) vidimo s njihove prednje strane ('s lica') ili iz prednjega poluprofila, a na podjednakoj udaljenosti od motrišta (čine 'frontu' prema gledatelju). Time se postizalo da su svi likovi bili podjednako, s podjednake udaljenosti, raspoloživi za razgledanje, i to sa svoje identifikacijski najpogodnije strane.

To se načelo zadržalo i poslije u tzv. *razlistaloj kompoziciji* skupina ljudi u interakciji. Naime, kad se snimala neka dijaloška skupina ljudi — koja bi normalno zatvarala krug (tj. svaki sudionik razgovora bio bi prednjom stranom okrenut svim ostalim sudionicima), tada se nastojalo glumce razmaknuti — 'razlistati' — tako da svi budu bilo licem bilo prednjim poluprofilom pristupačni razgledavanju. Ne samo da se tako lakše identificiraju sudionici razgovora, nego se mogu s većom pogodnošću potanje razgledavati ključne sudioničke reakcije svakoga od njih tijekom njihova razgovora (obično one koje se očitavaju s lica i s prednje strane).

Čak i kad se složeni prizor, sastavljen od brojnih važnih pojedinaca, snima s dubinskim rasporedom ključnih likova i predmeta (s tzv. *dubinskom mizanscenom*), redovito se likovi nastoje tako mizanscenski rasporediti da se izbjegne *perspektivno prekrivanje* (za pojam usp. Turković, 2002:14-19), odnosno da prednji likovi ne zakrivaju važne likove iza sebe, da nam ne priječe da ih vidimo.

Dakako, to *opisno* omogućavanje identifikacijsko-razgledačke vizurne pristupačnosti prizora nije svedeno samo na mizanscenski raspored. Preglednost prizora kontrolira se mizanscenskim rasporedom, uglavnom, samo u igranofilmskim postavama prizora, bilo u sklopu igranoga filma ili rekon-



Sjever-sjeverozapad A. Hitchcocka (1959)

Likovi su razmješteni u 'razlistaloj' kompoziciji: raspoređeni su oko stola tako da se svaki lik samostalno vidi, a lica bilo iz profila ili poluprofila

struktivnog dokumentarca (usp. za pojam *priredivačkog dokumentarca*, Turković, 1996:57-61). U drugim se prilikama — kad je prizorni raspored zadan — uglavnom podrazumejava biranje takva motrišta s kojeg je moguće dobiti najbolji obavijesni uvid u prizor ili prizornu pojavu. Tj. nastoji se izabrati *najpogodnija vizura*. Načelo koje ravna izborom takve 'najinformativnije' (identifikacijsko-razgledački najdjelotvornije) vizure poznato je kao *načelo najpovoljnijeg promatračkog položaja* (usp. Turković, 2000:237-238; Turković, 2002:133-140).

Najpovoljniji je položaj *interesno uvjetovan* — vezan je uz ono što nam je u danome trenutku važno razgledati (identificirati). Primjerice, ako nam je važan okoliš akcije u narativnom filmu pa je važno upoznati se s njegovim prostornim rasporedom i sastavom kako bismo mogli stvoriti predodžbu pod kojim će se *ambijentalnim uvjetima* akcijski junak morati djelatno snalaziti, tada će *total* (ukupni pogled na ambijent) i nekakav *gornji rakurs* biti opisno najfunkcionalniji promatrački položaj u tom trenutku — jer se tako najbolje vidi šire ambijentalno područje i važniji 'tlocrtni' razmještaj ambijentalnih sastojaka. Ako je, opet, u danome trenutku najvažnija psihološka reakcija lika, bliži će plan lica (s lica ili prednjeg poluprofila) uz normalnu (horizontalnu) vizuru na lice davati najbolji pristup razgledavanju lica, odnosno detekciji 'odavajućih' izraza lica.

Naravno, izbor planova ne samo da određuje *prostor izravnog razgledavanja* onoga što nam je identifikacijski i karakterizacijski najvažnije u danome prizoru nego 'tematski otpisuje' ono što nam ne treba biti od važnosti u danome trenutku. Primjerice, u totalu ambijenta, makar se u njemu nalazio i važan junak, ne možemo pobliže pratiti istačanje psihološke reakcije kako se očrtavaju na licu junaka, jer je lice slabije razlučivo. Dakle izborom totala u takvu slučaju ujedno se daje uputa gledatelju da istačanije psihološke reakcije lika i nisu tematski važne u tom trenutku. Opet, činjenica da se od ambijenta jedva što vidi pri promatranju samoga izraza lica u bližem ili krupnom planu funkcioniра ujedno i kao uputa da u danome trenutku gledanja ambijent iza lika vjerljivo i nije važan (usp. Peterlić, gl. ur., 1990:330-331, natuknica 'planovi').

Takvim se izborima vizurne pogodnosti, dakle, uvjetuje i *opisna tematizacija*.



1.



2.



3.

Opisna struktura orientacijskih i izdvojenih kadrova (*Eldorado* Howarda Hawksa, 1966):

1. Temeljni kador u kojem se razabire John Wayne, u pozadini Robert Mitchum, a vidi se dosta ambijenta sobe
2. Nakon temeljnog slijedi izdvojeni kador Johna Waynea
3. A potom slijedi isto tako izdvojen, komplementaran, kador Roberta Mitchuma

No, osim takvih prigodnih izbora, postoje i načeli *identificijsko-pogodni pristupi*, tzv. *kanonske vizure* (Turković, 2002:136-140). To su one vizure s kojih tipično najlakše prepoznajemo dani prizor ili dani predmet. Recimo, kanonska vizura na neki krajolik jest s udaljenosti i s kakve uzvisine — jer se tako dobiva pogled na šire sastavnice krajolika i na njihov prostorni razmještaj (koji se s normalne vizure, tj. s horizontalne vizure s visine čovjeka, ne bi mogao dobro razabrati). Kanonska vizura na čovjeka je s normalne vizure, s prednjega poluprofila, na kuću s fronte, s normalne vizure i iz totala (koji obuhvaća cjelinu kuće), kanonska vizura na stol namješten za jelo jest s gornjega rakursa i u takvu planu koji obuhvaća cjelinu površine stola itd.

Načelo dostatna vremena za razgledavanje

Identifikacija je proces, ona zahtijeva vrijeme, zato je za identifikaciju potrebno imati *dovoljno vremena za razgledavanje* kako bismo mogli vizualno i zvučno sabrati sve što je potrebno za prigodno dovoljno specifičnu identifikaciju. Dakle, moramo imati dostatno vremena na raspolaganju kako bismo mogli zadovoljavajuće razgledati prizor ili prizornu pojavu od važnosti.

Što je situacija nepoznatija, otežanje vidljivosti i čujnosti, bilo zbog neoštirine ili zbog oskudnije ili djelomičnije osvjetljenosti, ili zbog slabe čujnosti, te što je složenija, ispunjenija raznovrsnim detaljima i zvukovima, to će nam trebatи više vremena za razgledavanje i slušanje kako bismo provjerili (pretražili) sve što može biti prizornoidentifikacijski relevantno.

Jedna je od indikativnih značajki opisnih kadrova da zato *traju dulje* nego što je potrebno da bismo polazno identificirali ukupnost prizora u vidnome polju, odnosno pokazivanje tematski važnih prizora ili prizornih pojava (recimo lika koji nešto jednoliko radi); oni traju upravo toliko da bismo dobili priliku dovoljno razgledati prizor u kadru kako bismo pohvatili sve identifikacijski važne detalje i kako bismo ga dodatno *specificirali*.³ Opisni kadrovi obično ostavljaju stanovač dojam *dokoličarskog trajanja* — ali upravo takvo trajanje ne samo da omogućava razgledavanje nego i *navodi* na njega. Utoliko je jednim od sredstava opisne tematizacije — *zadržavanje* prizora ili prizorne pojave na dulje vrijeme od onog potrebnog za njezinu prvu identifikaciju.

Ali, to zadržavanje na danoj vizuri prizora — trajanje kadra — ima i *opisnu granicu*. Ta je granica u *iscrpljenu* prigodne *obavjesnosti kadra*: kad smo sabrali dovoljno identifikacijskih podataka za potrebe snalaženja na danom izlagačkom mjestu, odnosno čim smo prikupili sve što je tipski relevantno za identifikaciju prizora u vidnome polju, osjetit ćemo potrebu da sad razgledavamo nešto drugo. Drugim riječima, *iscrpjene obavjesnosti* kadra svojevrnsna je *opisna motivacija* reza. Nije riječ o *prizornoj motivaciji*, nego o *promatračkoj* (usp. Turković, 2000:220-224). Osjećaj da neki kador traje *predugo* najčešće je uzrokovani time što on traje preko mjere svoje prigodne *obavjesne vrijednosti* (pri čemu, dakako, kadrovi koji su ispunjeniji detaljima i zvukovima traže dulje *opisno trajanje* od onih 'praznijih', s manje detalja, manje zvukova; usp. Tanhofer, 1981:173). Odnosno, čini nam

se da je kadar prekratak (montažeri kažu *prekraćen*) kad nam ne dopušta da raspoznamo to što nam je predloženo, ili nam ne omogućuje da pohvatamo sve što nam je važno ili zanimljivo za valjano raspoznavanje i specificiranje.

I izbor trajanja kada može poslužiti kao *opisno-tematska uputa*: duljina trajanja može biti indikacijom, prvo, da je *opisna funkcija važna* te kao poziv na *razgledavanje* ponuđena prizora u kadru, a, drugo, može služiti i kao uputa koji se stupanj specifičnosti *nudi i traži* od opisnoga razgledavanja prizora ili prizorne pojave ponuđene u vidnome polju kada. Opisni kadar koji traje vrlo kratko te dopušta tek polaznu, okvirnu, identifikaciju ambijenta ili lika, očito sugerira da je polazna identifikacija posve dostatna na danom mjestu izlaganja, da specifičnije razabiranje tu nije potrebno. Opet, dulje trajanje kada navodi gledatelja da se razgledački upušta u podrobnije detalje, uz ponovnu provjeru pregledanih, te da time bolje specificira polaznu identifikaciju. Treće, duljim trajanjem kada ili kadrova daje nam se prilika da se odomaćimo, familijariziramo s danom prizornom pojmom, odnosno prizorom što je u vidnome polju, da ga bolje *zapamtimo*.

C. Dinamično-opisni uvjeti

Načelo postupna razotkrivanja prizora

Međutim, upravo zato što je identifikacijsko razgledavanje prizora i prizornih pojava *proces*, vremenski raspoređen slijed postupaka, filmsko izlaganje — svojom izlagačkom postupnošću — ima mogućnost uvjetovanja, odnosno vođenja sekvenčalnosti razgledavanja, a ne samo priređivanja vizure da bude pogodna (pristupačna) za slobodno razgledavanje. U načelu, svaki se opis temelji na pretpostavci da ne moramo odmah razabrati sve što je identifikacijski važno, ali da ćemo to naknadno ipak razabrati tijekom praćenja prizora.

Doduše, najveći broj prethodno nabrojanih pogodnosti zapravo su *pogodnosti za postupno* identificiranje, odnosno *postupno* identifikacijsko specificiranje. Ali, kod slikovnih uvjeta naprosto se osiguravaju svjetlosne, razlučne, kompozicijske i temporalne pogodnosti da gledalac — prema vlastitom nahodenju (a prema nekim tipičnim pretraživačkim preferencijama) — razgledava ono što mu je pogodno ponuđeno. Međutim, ono što odlikuje izričit opis jest da se taj slijed razgledavanja *vodi slijedom izlaganja*. To *opisno vođenje* identifikacije i specifikacije prizora, međutim, moguće je i u izlaganjima koja nisu prvenstveno opisna.

Naime, ako razabiranje s dane točke nije identifikacijski pogodno za trenutne interesne potrebe, od budućega tijeka izlaganja možemo očekivati da će nam se promatrački položaj tijekom izlaganja promjeniti tako da nam otkrije upravo ono što nam treba za prikladniju identifikaciju; očekujemo da nam se *uzastopno* omogući pristup svemu identifikacijski važnome.

U filmu su se zato uspostavili *opisni izlagački obrasci* koji rukovode pokretima vizure, odnosno raskadriranjem neke scene. Oni omogućuju da se *vođenom postupnošću*, a u ograničenu vremenu, prikupe ključni podaci za identifikaciju prizora. Istaknut ću četiri takva, opisna, montažna, odnosno vi-

zurna obrasca. Jedan je tzv. *master plus inserti*, drugi je *kadar-protukadar*, treći *pozadinske obavjesnosti*, četvrti *zalihsnoga praćenja*.

(1) Postupak *master plus inserti* montažni je obrazac uveden još u ranome nijemom filmu (usp. Peterlić, gl. ur., 1990:113, natuknica 'Master' i 'Master plus inserti'). Podrazumijeva da scena počne tzv. *temeljnim kadrom* (*masterom, orijentacijskim kadrom*), tj. širim planom cjeline ambijenta ili cjeline središnje situacije (npr. totalom sobe ili američkim obuhvatnim planom sve troje ljudi u razgovoru...), a da nas se potom upozna s pojedinim sudionicima i njihovim reakcijama sljedećim bližim kadrovima (tzv. *insertima*, ili *izdvojenim kadrovima*). Kako se tijekom zbivanja znaju promjeniti ukupni prostorni odnosi između likova, ili se može zaboraviti ukupan situacijski kontekst, onda se na njih znade podsjetiti uz pomoć *reorientacijskog kadera* (engl. *reestablishing shot*), koji je ili ponovljen temeljni kadar ili novi kadar, ali sa sličnom funkcijom, tj. širi kadar koji obuhvaća cijelu situaciju.

Primjerice, u trećoj sceni s početka *El Dorada* Howarda Hawksa, šerif (Robert Mitchum) ulazi u prostoriju u kojoj se pere unajmljeni revolveraš (John Wayne). Prvi kadar te scene pokazuje u prvome planu (A) Johna Waynea kako se pere, a iza njega Roberta Mitchuma (S) kako zatvara vrata. To je tipičan orijentacijski obuhvatni kadar s početka nove scene: vidimo oba ključna sudionika, vidimo ih u prostornom odnosu, a vidimo dosta i od skučene prostorije u kojoj se nalaze. Na zvuk vrata i po šerifovu pozdravu, John Wayne počne brisanjem lica, govori kako je to glas koji dobro poznaje i kad se, brišući još lice, počne okretati u idućem ga se kadru (PB) preuzme s lica. Sljedeći se razgovor među dvojicom očitih prijatelja u mogućem konfliktu interesa odvija smjenom polubližih i američkih planova jednog i drugog. U trenutku stanovita smirenja napetosti i početka razgovora o obitelji, koju lokalni moćnik želi ukloniti s njezina zemljišta opet se daje obuhvatni, *reorientacijski*, kadar obojice (A). Potom se razgovor raskadrirava u varijacijama bližih planova (A, PB, B). U jednom trenutku u prostoriju ulijeće dobra znanica obojice da pozdravi Johna Waynea, a to se čini u američkom planu, ali s panoratom: kroz vrata, iza kojih se sakrio šerif, ulijeće znanica, pratimo je panoratom kako dolazi do Johna Waynea i pada mu u zagrljav. I takav se kadar može držati *orientacijskim* jer u kontinuiranu pokretu daje pregled nad ukupnom situacijom. Nakon toga opet se utječe raskadriravanju uz pomoć izdvojenih kadrova i tek pred kraj opet se dade obuhvatni kadar sve troje likova (S), tj. u tom kadru oni krenu izaći, i prelaskom u sljedeći ambijent počinje sljedeća scena. Ova elaborirana smjena obuhvatnih i izdvojenih kadrova, u kojima obuhvatni obavještavaju o ukupnosti situacije, a izdvojeni suksesivno izvlače u središte pozornosti ključne 'komponente' situacije, odnosno zbijanja, vođena je upravo *opisnim* načelima.

Naravno, slijedi ne mora biti baš takav, tj. scena ne mora početi obuhvatnim kadrom pa da potom slijede izdvojeni kadrovi, a da završava opet obuhvatnim kadrom (uz moguće insertiranje *reorientacijskih kadrova* u niz izdvojenih kadrova). Scena u narativnom filmu ili dokumentarcu može poče-

ti i nekim indikativnim detaljem situacije (onim koji daje indikaciju o kakvoj je situaciji riječ, koja je *tema* idućega filmskog sklopa). Tako primjerice počinje scena uredskoga razgovora obavještajaca o sudbini Thornhill-a u *Sjever-sjeverozapad*: scena počne s detaljem članka u kojem se opisuje 'ubojsvo' u UN-u, da bi se taj kadar proširio na ljudi koji slušaju čitanje tog članka i tek potom prešlo u obuhvatni (temeljni) kadar, nakon čega slijedi raskadriravanje koje obuhvaća samo neke sudionike razgovora. Ono što je važno u tom predlošku jest takav raspored 'obuhvatnog pogleda' i 'izdvajajućeg pogleda' (tj. mastera i inserata) da se njime uspješno uspostavlja predodžba o odnosu *cjelina-dijelovi*, tj. da se njime usuglaši uvid u cjelinu i uvid u pojedine odredbene karakteristike te cjeline. Opisna struktura ima načelno sintetičko-analitičku narav: 'izdvajajućim pogledima' ('inser-tima') otkrivaju se kategorijalno raznovrsni, a raspoznavalački važni aspekti situacije, dok 'obuhvatni pogledi' pokazuju cjelinu koje su to aspekti.

(2) Sličnu funkciju ima i montažni (tj. vizurno selidbeni) postupak — *kadar-protukadar*. Obrazac se ustalio pri praćenju dvoje ljudi u intenzivnom razgovoru, tzv. *razgovoru licem u lice*, i prije naveden primjer razgovora između šerifa i unajmljena revolveraša iz *Eldorada* ilustrira i tu strategiju.

Naime, ako se jedan lik prati s najpovoljnije vizure — s lica ili poluprofila, tada u istome kadru drugi lik možemo vidjeti samo s potiljka ili stražnjeg poluprofila, dakle s najnepovoljnije vizure.

Ponekad se taj problem rješava opisanom *razlistalom kompozicijom* unutar jednoga kadera — razmjesti se likove tako da ne sjede ili stoje sučelice, nego rame uz rame, a pod kutom (u tzv. L-poziciji), s time da ih se promatra iz pravca koji raspolavlja kut (oba su dana, recimo, u prednjem poluprofili, ili jedan s lica drugi s profilom).

Ali, ako takvu razlistalu kompoziciju ne dopušta psihološka narav sučeljavanja likova, nego je nužno (i 'prirodnije') da su likovi postavljeni sučelice, jedan nasuprot drugome (a to je prostorno karakteristično za intenzivna suočavanja, odnosno za formalne međusobne odnose), tada se montažnim rasporedom *komplementarnih vizura*⁴ može omogućiti da svakoga sudionika *uzastopce* vidimo s lica, te da montažni obrazac prati obrazac razgledavanja dvaju likova kakvo ionako primjenjujemo pri praćenju razgovora dvojice u obuhvatno-razlistaloj vizuri istoga kadera. Naime, ako se nakon kadra jednog lika s lica skoči na komplementaran kadar sugovornika s lica, a potom natrag, i tako uzastopce, možemo dobiti postojanu kontrolu nad mimičkim reakcijama svakog lika, iako nemamo svaki lik sve vrijeme raspoloživ s lica. Ovdje imamo, zapravo, ostvaren dojam 'protežne istodobnosti' praćenja sudionika, a ona obilježava temporalnost opisa stanja.

(3) Kako je, čak i u onim slučajevima u kojima se usredotočava na izdvojene prizorne pojave (na likove u prvoj planu koji nešto govore ili rade, na međuljudsku situaciju u prednjem planu) obično postoji neka potreba da dobijemo (kao gledatelji) barem neku obavijest o širem prizornom okružju, o smještenosti predmeta pažnje u okolišu. Recimo, u naraciji je prilično važno upoznati ambijent u kojem se od-

vija radnja koju središnje pratimo, odnosno barem *tip* zbivanja u neposrednu okružju da provjerimo može li ono postati i na koji način važno za ono što središnje pratimo u prizoru, a težimo i registrirati neki lik u okružju koji nije trenutno važan, ali bi to mogao postati. Potrebno nam je zadobiti stanovitu *kontekstualnu, pozadinsku obavještenost*.

To se može zadobivati uz pomoć posebnih *opisnih kadrova* (često su to *kadrovi otklona* s važnog zbivanja) ili autonomnih opisa koji se ubacuju (insertiraju) u, recimo, narativno izlaganje, ili u tijek razgovora u dokumentarističkoj reportaži. No, sve se to može učiniti i posebnim kadriranjem, tj. takvom kompozicijom kadera koja će iza središnjeg lika ili zbijanja oslobadati dovoljno prostora i pružati — dubinskom mizanscenom — dostatan uvid u pozadinski ambijent, pozadinsku društvenu situaciju ili neko pozadinsko zbivanje...

Briga da barem dio bližih kadrova središnjeg lika ili prizorne pojave budu na taj način *pozadinski informativni* jedna je od ključnih (standardiziranih) briga razvijenijega klasičnog narativnog stila. Ona je iskazana u načelu da je bolje snimati neki prizor iskosa nego frontalno. Naime, kako smo to na početku istakli, najranija kompozicijska preferencija bila je prema 'frontalnom' snimanju, tj. ne samo da se grupa ljudi snimala frontalno nego i ambijent iza njih (pa se gledalo zid sobe, fasadu kuće s pločnikom i sl.). Međutim, takve frontalne kompozicije tipično su *plitke* i onemogućavaju da se pozadinski ambijent pruži u svojem dubinskom perspektivnom prostiranju. Ako se pak fasada kuće, ili bilo koji odulji objekt snimi pobočno, tj. pod kutom, tada se dubinski otkriva ne samo kuća nego i inezino ambijentalno okružje, tako se može dobiti dostatno iscrpan uvid u priličan opseg pozadinskog ambijenta i situacije.⁵

Takvim 'perspektiviranjem' pozadinskog ambijenta 'usput' se daje bolji uvid u ambijentalnu pozadinu, a da se ne mora narušavati usredotočenost na prvi interesni plan kadera. Uspijeva se tako *opisno* uesti i ambijentalni okoliš. Štoviše, ponekad se i središnje zbivanje može raskadriravati ne samo prema logici zbivanja (dakle *prizorno motivirano*; usp. Turković, 2000) nego i s *opisnom motivacijom*, tj. s težnjom da se s različitim vizura, a uz kompoziciju koja otkriva dubinu prostora iza zbivanja, rasvijetle različite strane ambijenta u kojem se razgovara ili događa što drugo. Tako se uspostavlja stalna *popratna obavještenost* kadriranja, s time da se naša upoznatost s pozadinskim ambijentom i s pozadinskom situacijom kumulativno gradi tijekom čak i vrlo usredotočena praćenja fabulativnog zbivanja.⁶

(4) *Zalihosno praćenje* posljednja je opisna strategija što prati naracije, ali i dokumentarce s 'narativnim središtem'.

Pogledajmo primjer. Nakon špice, prva scena *Eldorada* počne totalom western-gradića s ljudima koji se kreću ulicom i jednim zapadnjakom s leđa, u središtu kadera, kako se ide niz ulicu. U sljedećem kadru (S) vidimo tog istog čovjeka, ali s lica. Razabiremo da je to šerif koji mirno gleda oko sebe dok hoda. Potom se ponovno skače u udaljeniju vizuru po osi pogleda (polutotal ulice) s kočijom u prvoj planu koja prolazeći otkriva šerifa (s lica, PT) koji i dalje hoda. U trenutku zastaje (široki S), pogleda pred sebe i skreće u *saloon*.

Kako se u ovome nizu kadrova prati kretanje jednog lika u kontinuitetu, reklo bi se da je posrijedi tipično praćenje zbijanja, dakle, narativni slijed. Međutim, kako se ništa osobito ne zbiva pri kretanju lika, s narativnoga stajališta mi smo suočeni sa zalihosnim informacijama: zbijanje — hod šerifa — jednoliko je, ne nagovještava promjenu, i, s narativnog stajališta, ono je redundantno, zalihosno. Imamo višak istovrsnih informacija.

Međutim, tu zalihosnost praćenja kretanja šerifa možemo shvatiti kao *uputu* da sam hod nije glavna (ili jedina glavna) *tema* ovoga niza kadrova, nego da je jednakovažna, ako ne i važnija tema *opis*, upoznavanje. U prvome kadru upoznajemo se s ambijentom i 'atmosferom' mirna gradića, u drugom, u kojem šerifa vidimo s prednje strane, upoznajemo se s njime — činjenicom da je riječ o šerifu i kako izgleda, a u idućem kadru, povratkom na polutotal, ponovno se u igru uvodi širi ambijent (naglašeno čak polaznom zakrivenošću šerifa kočjom koja promiče). Funkcija niza kadrova jest opisna: upoznavanja s ambijentom i likom. Čak i motivacija promjene kadrova nije prizorna (nemamo osobit prizorni razlog mijenjati vizuru), nego opisno-promatračka: vizura se mijenja po načelu 'iscrpljivanja pozornosti', te kako bi se s povoljnije vizure (sprijeda) vidjelo važan lik, odnosno kako bi se ambijent vidjelo s dovoljno različitim vizura. (Naravno, funkcija posljednjega kadra otkriva se na njegovu kraju). Tada, retrogradno, otkrivamo da se šerif nije tek šetao gradom, nego da je imao *cilj*, pa se time uvodi *anticipativnost*, dakle izričita narativnost. Ta postaje u sljedećim scenama ključnom).

Nije, naime, tako rijetko da usred fabulističkog filma, kad se praćenje fabule već zahuktalo, u dugačkom kadru ili nizu kadrova pratimo ključne likove kako prolaze ulicama grada, a da nema posebna fabulističkog razloga zašto ih pratimo, jer se ništa odlučno za fabulu ne događa tijekom takva hodanja, a tipično je narativno rješenje da se takva tzv. *fabulativno mrtva* mjesta elipsom preskoče (usp. Peterlić, 1986, natuknica 'Elipsa'). Recimo, dovoljno je tek nagovijestiti namjeru lika da ide na neko drugo mjesto i pokazati da je krenuo i tada ga promatrački preuzeti na tom drugom mjestu, gdje se, eventualno, odigrava nešto fabulativno relevantno. Pri takvu se prebacivanju preskoči pokazivanje cijelog (redundantnog) kretanja lika s jednog mesta na drugo. Ako se ipak lik prati u njegovu 'fabulativno mrtvom' kretanju ambijentom, onda razlog za to može biti tek opisan: da usput razgleđamo ambijente, te da se, možda, obavijestimo o 'maniru' ponašanja lika (o odomaćenosti ili neodomaćenosti lika s ambijentom, o ležernosti ili napetosti s kojom se kreće i sl.). Naravno, takvo praćenje može imati i dodatnu retoričku funkciju (sili nas da razabiremo da se 'u duši lika' nešto ključno odigrava tijekom hoda).

Implicitna opisnost naracije

Svi opisni uvjeti koje sam prethodno nabrojao vrijede, naravno, za sva specijalizirana *opisna izlaganja*. U izričitim opisima ta načela postaju *obvezna*.

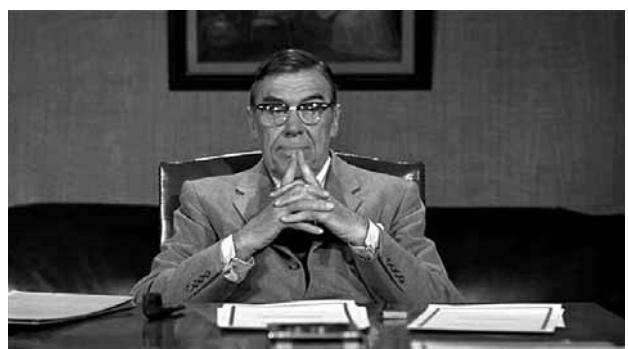
Ali, ti uvjeti očito vrijede i za izlaganja koja nemaju prvenstveno opisnu funkciju, nego neku drugu. Uostalom, većina



1.a



1.b



2.



3.

Opisna struktura 'master plus inserti' (Sjever-sjeverozapad A. Hitchcocka, 1959):

1. a–b Uvodni kadar počinje izdvojenim detaljem, a završava obuhvatnim, temeljnim, kadrom cijele skupine ljudi oko stola
2. Potom se izdvaja glavni lik u polublizi plan
3. Potom se daju polublizi planovi drugih sudionika (dvoplan onih s lica)

se navedenih (i mnogih nenavedenih) uvjeta popratno izbistrica i standardizirala upravo u sklopu razvoja narativnog filma i narativnih strategija.

Naime, narativno izlaganje, kao i opisno, usredotočeno je na *prizor* i na praćenje *prizornih zbivanja*. Podrazumijeva se da te prizore moramo *prepoznati*, da nam valja prepoznati ambijent, likove, prirodu zbivanja i da se moramo *upoznati* sa svim tim aspektima prizora kako bismo uopće mogli s razumijevanjem pratiti fabularno zbivanje.

No, ako podrazumijeva prizornu identifikaciju i upoznatost s prizorom, narativno izlaganje očito teži zadovoljavati ključne *opisne standarde*, barem pretežito, ako baš ne i posvuda i u svakome svojem dijelu. Ono teži biti dostatno *opisno djelotvorno* da bi razabiranje narativnog izlaganja uopće moglo funkcionirati.

Upravo je središnje obilježje *klasičnoga narativnog stila* bilo u tome da se ta opisna načela učine *normativno dominantnim* u glavnome dijelu izlaganja. Kako se težilo gledatelja maksimalno *usredotočiti na prizorna zbivanja*, to se postizalo tako da mu se omogućivalo *maksimalno povoljno praćenje i lako pronalaženje* svega što je važno za razumijevanje tih prizora, a to se postizalo upravo pridržavanjem opisanih promatračkih načela (iako ne samo time). Klasični stil obilježava izrazita *opisna učinkovitost* glavnine narativnih postupaka.

Dakako, zadovoljavanje opisnih standarda, održavanje *opisne funkcionalnosti izlaganja*, ne znači da je nužno posrijedi

baš *opisno izlaganje*. *Opisno izlaganje* ili naprosto *opis* jest ono izlaganje u kojem je *opisna funkcija* temeljna (dominantna) i čija je struktura nadasve vođena tom funkcijom (usp. Bal, 1999; Chatman, 1990). Ali ta se funkcija, očito, dade ostvarivati i u drugim tipovima izlaganja, onima u kojima opisna funkcija nije glavna, nego popratna. U takvu slučaju cijela je stvar *opisna* onda ako se ispune neki od ključnih uvjeta opisnoga funkcioniranja. Pažljivije praćenje opisne funkcionalnosti narativnog izlaganja vjerojatno bi otkrilo da neočekivano brojni dijelovi narativnog izlaganja uzdižu opisnu funkciju na razinu narativne funkcije, odnosno, da mnoga praćenja i nisu motivirana tek fabularnim interesom, nego i općeopisnim.

Rekapitulirajmo: očito, na jednoj strani, moramo razlikovati *opisnost* kao funkcionalno obilježje, izbornu *karakteristiku*, a, na drugoj strani, *opis* kao specijalizirano strukturiran tip izlaganja s *opisnošću* kao dominantno određujućom funkcijom. To je u skladu s Chatmanovim povlačenjem razlike između *izričitog opisa* (engl. *explicit description*) i *prešutnog opisa* (engl. *tacit description*; Chatman, 1990). Thomas, Howe i O'Hair razlikuju *formalni opis* od *neformalnog opisa* (Thomas, Howe, O'Hair, 1917:307-308). Opisno funkcionalnim nastoje biti mnogi drugi tipovi izlaganja mimo specijalizirano opisnog, ali je očito da postoje strukture specijalizirane upravo za efikasno obavljanje isključivo opisne funkcije.

Bilješke

- 1 Kompjutoraški termin *by default* označava one vrijednosti koje će se automatski pojaviti ukoliko ih nismo prethodno izričito specificirali. Dakle, riječ je o *rutinskim vrijednostima* koje se javljaju u *odsutnosti izričite prigodne specifikacije* (to je izvorni pravnički smisao termina *by default*). Tako je, u programu za pisanje, unaprijed zadan tip i veličina slova, veličina marga, tako da se može odmah početi pisati a da se posebno ne razmišlja o tim stvarima niti da se obavlja niz prethodnih priprema. Naravno, pisac može prije pisanja sam odrediti parametre u kojima će pisati dani tekst, ne oslanjati se na te *automatski ponudene*. Ali ti 'automatski' ponuđeni takvi su za kojima bi pisac 'automatski' posegnuo, tj. za kojima bi ne razmišljajući posegnuo kad nema artikuliranih *posebnih zahtjeva* u tom pogledu. Tako je i s mnogim našim očekivanjima: ako nemamo prethodnu najavu o posebnosti pojave s kojom ćemo se suočiti pod danim uvjetima, ili najavu o posebnosti uvjeta pod kojima ćemo se morat snalaziti, naše se očekivanje oslanja na tipične sljedove u takvim uvjetima, odnosno očekujemo tipične uvjete za snalaženje, one koji omogućavaju automatsko, *rutinirano*, snalaženje u danim uvjetima.
- 2 Prema Pinkeru postoji *refleks fokusiranja* koji kontrolira akomodaciju leće u oku, tj. stiskanje i razvlačenje oblika leće kako bi se izoštrela mutna slika. Zbog te refleksne (povratnospregovne) reakcije izoštrevanja »živčira gledati slabu izoštrenje filmova zato jer možak nastavlja s pokušajima da odstrani nejasnost time što akomodira leće, a to je bezuspješan čin.« (usp. Pinker, 1997:221).
- 3 Ovaj uvjet čak i preobilno zadovoljavaju kadrovi *Odsutnosti* jer traju dulje no što nam je korisno razgledavati ih s identifikacijskim ciljem.

Ali to je ipak jedna od indikacija da teže biti *opisni*, jer nam omogućavaju dodatno razgledavanje, pa je utoliko i jača njihova frustracija te opisne pogodnosti

- 4 *Komplementarni kadrovi* su onima u kojem naizmjence gledamo sugovornike sa suprotnih vizura ali otprilike pod istim kutom prema pravcu njihova odnosa (tj. prema *rampi*, usp. Peterlić, 1990:399-401)
- 5 Naime, perspektivno smanjivanje koje se naglašenije uvodi pobočnim kadrovima omogućava da vrlo složen ambijent smjesti u mali prostor koji 'oslobadaju' likovi ili situacija u prvome planu — jer što su neke ambijentalne sastavnice udaljenije, to perspektivno ispadaju manjim i više ih stane na manji prostor izreza kadra. *Dubinska mizanscena*, odnosno *dubinska vizura* na ambijent omogućava veću obavijesnost u pogledu pozadinskog ambijenta i pozadinskih situacija nego što to omogućava frontalna kompozicija, odnosno *plitka mizanscena*.
- 6 O tome govori i Chatman, kao i rani Thomas i dr. Chatman će reći: »Sigurno, standardan filmski način da se donesu opisni detalji jest da ih se uklopi u tekuću radnju. Ne ističu se, nego se usput predočavaju, kao predmeti slučajne pažnje.« (Chatman, 1990:43), a Thomas, Howe, O'Hair *neformalni* će opis odrediti ovako: »...u recentnoj književnosti javljuju se neformalne opisne naznake [engl. touches] koje više nagovještavaju sliku nego što bi je oslikavale. Te opisne naznake, što se mogu naći na svakoj stranici, tako su blisko isprepletene s naracijom koju prate da je čitatelj rijetko svijestan činjenice da je velik dio onoga što čita zapravo opisno.« (Thomas, Howe, O'Hair, 1917:307).

Bibliografija

- Bal, Mieke, 1999. (prvo izd. 1985; drugo, 1997), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell U. P.
- Chatman, Seymour, 1996, 'Što je opis na filmu?', (prev. s engl. H. Turković), *Hrvatski filmski ljetopis*, 5/1996, Zagreb: Filmoteka 16 i dr.
- Filmski leksikon*, 2003 (u tisku), Zagreb: Leksikografski zavod 'Miroslav Krleža'
- Irwin, Michael, 1979, *Picturing: Description and Illusion in the Nineteenth Century Novel*, London: George Allen & Unwin
- Peterlić, Ante, gl. ur., 1986, *Filmska enciklopedija 1*, Zagreb: Leksikografski zavod 'Miroslav Krleža'
- Peterlić, Ante, gl. ur., 1990, *Filmska enciklopedija 2*, Zagreb: Leksikografski zavod 'Miroslav Krleža'
- Pinker, Steven, 1997. *How the Mind Works*, New York, London: W. W. Norton & Company
- Tanhofer, Nikola, 1981, *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16
- Thomas, Ch. S., W. D. Howe, Z. O'Hair, 1917 (1908), *Composition and Rhetoric*, New York: Longmans, Greeen, and Co.
- Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma*, Zagreb: GZH
- Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2000. (drugo izd.; 1994. prvo), *Teorija filma*, Zagreb: Meandar

Irena Paulus

»Tko spasi jedan život, spasio je cijeli svijet« — Schindlerova lista

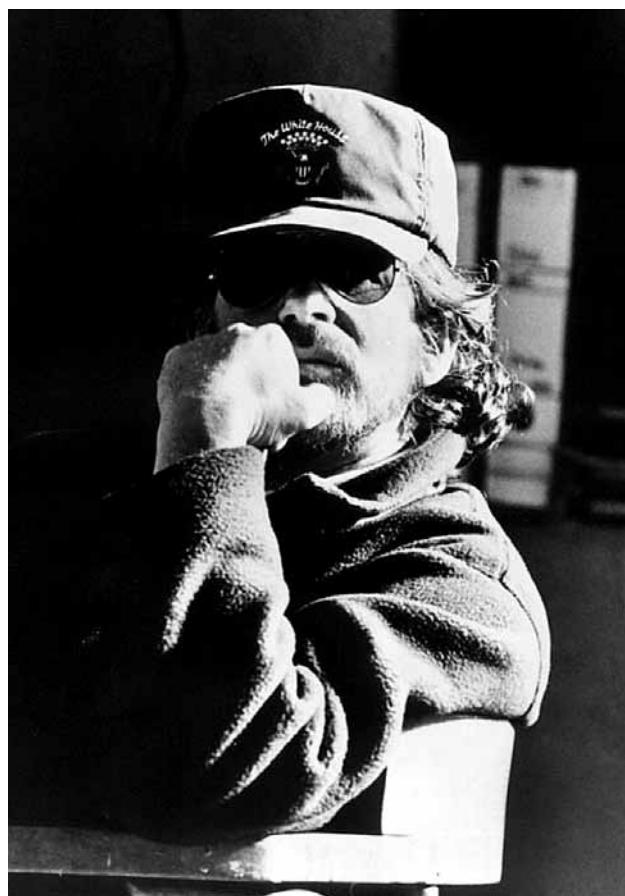
Blockbuster o holokaustu?

»...Blockbusteri su oni visoko komercijalni filmovi koji znače prijetnju svemu: kanonu 'klasične naracije', 'umjetničkom filmu', europskom filmu, također kulturnoj i nacionalnoj baštini, pa čak i prikazivanju povijesti, kao što je slučaj sa Schindlerovom listom,« hipotetska je definicija koju Saša Vojković postavlja i odmah pobija u uvodu knjige *Subjectivity in the New Hollywood Cinema*.¹ Premda su neke teze koje Vojkovic donosi u ovoj knjizi upitne,² doista zapanjuje činjenica da je redatelj i producent Steven Spielberg usred komercijalno vrlo uspješne karijere koja je u to doba uključivala filmove kao što su *Bliski susreti treće vrste*, *Otimaci iz-*

gubljenog kovčega, *Indiana Jones i hram sudbine*, *Indiana Jones i posljednji križarski rat.*, E. T. — došljak iz svemira, Kuka i naročito *Jurski park*, koji je nastao iste godine kada i *Schindlerova lista*, odlučio snimiti film o — holokaustu. No ta činjenica zapanjuje neupućene i upravo njih vodi do zaključka da je riječ o visoko komercijalnom blockbusteru, koji se sigurno neće znati nositi s problemom odradivanja prošlosti. Međutim, stvari ne stoje tako.

Schindlerova lista nastala je kao rezultat osobnog interesa zbog obiteljske tragedije (mnogi su rođaci Stevenova oca, Arnolda Spielberga, nestali u holokaustu).³ Tijekom desetak godina, koliko su trajale pripreme za snimanje, Steven Spielberg ponovo je proučavao razdoblje holokausta. Godine 1987. donirao je veću novčanu svotu Židovskom filmskom arhivu pri Židovskom sveučilištu u Jeruzalemu. Arhiv od tada nosi redateljevo ime. U Židovskom filmskom arhivu Stevina Spielberga moglo se doći do podataka o Nijemcu Oskaru Schindleru, koji je, zapošljavajući Židove u svojoj tvornici, spasio velik broj ljudskih života, a moglo se doći i do pohranjenih svjedočanstava preživjelih. Epilog filma govori i to da je redatelj i producent neposredno kontaktirao 'Schindlerove Židove' (zaključna scena u kojoj živi svjedoci i njihova djeca i unuci zajedno s filmskim glumcima odaju počast grobu Oskara Schindlera jedna je od najganutljivijih filmskih scena). Dakle, film je u začetku nosio važne oznake dokumentarizma, koje su kretale od stvarnih povijesnih događaja, a nastavljale se opisom likova od kojih neki još i danas žive. Dokumentarizam je pospješen specifičnom filmskom tehnikom — uporabom crno-bijele fotografije i filtra, što je rezultiralo slikom koja je asocirala na filmove snimane četrdesetih godina 20. stoljeća (na primjer na *Casablanku* M. Curtiza iz 1942). Iz crno-bijelog okvira izlazilo se samo na simboličkim mjestima, kada je 'starinskim' slikama iz posebnih razloga dodavana filmska boja.

S druge strane, scenarij *Schindlerove liste* (scenarist je Steven Zaillian) nastao je prema romanu *Schindler's Arc* (*Schindlerova arka*) Thomasa Keneallyja, što upućuje da u filmu ima elemenata fikcije. Uostalom, danas je teško zamislitiigrani komercijalni film čiji autori, unatoč težnji za ostvarivanjem što snažnijeg dojma prave, dokumentarističke realnosti, ne unose u svoju filmsku interpretaciju povijesti elemente fikcije. U *Schindlerovoj listi* konkretno to je, na primjer, značilo iznalaženje vezivnoga lika između Schindlera, zločinca Goetha i Schindlerovih Židova. Taj je vezivni lik bio Itzhak Stern.



Steven Spielberg

Film kao način odradivanja prošlosti

Schindlerova lista primjer je sudara fikcije i povijesti. Taj je sudar mogao biti prouzročen »ponovnim zanimanjem novog holivudskog filma koji je nastojao iskupiti i fabulu i povijest«,⁴ a mogao je biti i jedini način na koji se o holokaustu uopće moglo progovoriti.

Najveći problem povjesničara šoa, kada se suoče s jekom traumatske prošlosti, jest zadržati mjeru ravnoteže između emocija koje često probijaju 'zaštitni štit' i tupe obamrlosti koja štiti sâm taj štit. Zapravo, efekt obamrlosti i zadržavanja distance u intelektualnim djelima o holokaustu neizbjegjan je i nužan: ponavljanje snažna emocionalnog utjecaja isto je tako nepredvidljiv i nužan.⁵

Proživjeti ono što su proživjele žrtve holokausta znači cijeli život nositi teško breme kojega je nemoguće osloboditi se. U vrijeme nakon Drugog svjetskog rata nije bilo prave brige o bivšim žrtvama (posttraumatski sindrom tada navodno nije postojao), a svi su, od zločinaca do promatrača pa čak i preživjelih Židova, uporno šutjeli — jedni iz želje da se sve što prije zaboravi, drugi iz želje da što prije počnu 'normalno' živjeti, a treći zato što nisu imali komu govoriti, ali i zato što su sjećanja bila tako teška da ih je bilo nemoguće podnositi.

Za bivše žrtve, napisao je Lawrence Langer, holokaust je zajednička rana koja ne može zarasti. To je mučan podtekst njihovih svjedočanstava, koji jadikuje podno opovravljajućeg mrmlora s površine njihovih života. Nas malo brine dok slušamo to površinsko mrmljanje. Tek kada podtekst njihovih priča počne i nama odzvanjati kao zajednička rana, tek tada ćemo moći čuti naslјedstvo neunačkog sjećanja i uhvatiti značenje ponižena sebe u našem vremenu.⁶

I dok Dominick LaCapra u djelu *History, Theory, Trauma: Representing the Holocaust* smatra da je o holokaustu nužno govoriti i da će svaki, pa čak i komercijalistički pristup masovnih medija imati neki odjek, Saul Friedlander boji se da se »na individualnoj razini, iskupljujući završetak (efekt utjeche i lječenja), koliko god da je željen, čini sasvim nemoguć« i da će na »kolektivnoj razini... publika izbrisati 'ekses' nemogućih dogadaja« i da će to brisanje biti »brisanje koje traži bilo kakav završetak, pa čak i završetak bez rješenja«.⁷

Na problem šutnje koja vodi općoj amneziji (napose novih generacija koje o holokaustu mogu znati samo iz priča starijih) upozorio je Theodor W. Adorno. Naime, unatoč sveopćoj mržnji protiv Nijemaca (efekt kolektivne krivnje povukao je u sebe i zločince i promatrače, ali i one koji su pomagali Židovima tijekom rata) odmah poslije Drugog svjetskog rata, nacionalsocijalizam je preživio, a živi i danas. »To što je fašizam preživio; to što često citirano odradivanje prošlosti sve do danas nije posve dosegнуto, što se izobličilo u karikaturu sebe sama, kakav je prazan i hladan zaborav, počiva na tome što i dalje opстоje one objektivne društvene pretpostavke koje su fašizam promaknule.«⁸ Postoji, dakle, objektivna opasnost od obnavljanja fašističke vladavine kao i, o čemu Adorno također piše, od aktivnog oživljavanja antisemitizma. No Adorno predlaže i 'obranu' od takvih težnji: »Dovoljno je ljudi podsjetiti na ono što je najjednostavnije: da



Liam Neeson kao Schindler

otvoreno ili zakrabljeno obnavljanje fašizma znači rat, patnju i oskudicu u jednom nasilnom sustavu, da ono naposljetku dovodi do ruskoga gospodstva nad Europom; ukratko, da ono vodi politici katastrofe, a to će se sve jače dojmiti od ukazivanja na ideale ili na patnju drugih, s kojom se pak, a to je znao već i La Rochefoucauld, uvijek srazmjerno lako izlazi na kraj.«⁹

Adornovo upozorenje na opasnost od mogućeg novog holokausta treba shvatiti ozbiljno i zato ljude neprestano treba podsjećati na ono što se dogodilo. Doduše, neki upućuju da će, ako se holokaust prepusti promociji, popularizaciji i komercijalizaciji putem masovnih medija nastati ono što je Alvin H. Rosenfeld nazvao 'pornografijom holokausta'. Međutim čak je i komercijalizacija holokausta bolje rješenje (premda ga zapravo treba smatrati dobrim, jer se na taj način problematika približava širokoj publici) od negiranja (sjetimo se *Historikerstreita* u Njemačkoj!) i zaboravljanja onoga što se dogodilo.

Zadržati sjećanje nužno je, a što više vrijeme prolazi za održavanje sjećanja biti će nužnija fikcija. U kontekstu književnosti, istaknuti istraživač političke stvarnosti 20. stoljeća koji je i sâm bio deportiran u koncentracijski logor u Buchenwaldu, Jorge Semprún rekao je:

Kad nestanu svjedoci, dolazi fikcija. Siguran sam da danas postoje mladi pisci koji će pisati romane o ovom iskustvu. Naravno, nemaju direktnih iskustava, ali pisat će prave romane, izmišljene romane, i ponovno stvarati istinu kroz priču. Kad više ne bude fikcije, kad nestanu romani, nestat će i sjećanje.¹⁰

Schindlerova lista Stevena Spielberga upravo je to — jedan od načina ponovnog stvaranja istine (doduše komercijalnom) pričom, jedan od načina iskazivanja neiskazivog i jedan od načina na koji se publika ponovno podsjeća na strahote i užase kako se oni nikada više ne bi ponovili. Stoga je svaka osuda Schindlerove liste kao mogućeg prostituiranja holokausta u komercijalne svrhe neutemeljena. Čak i ako u filmu čitamo neke stereotipe, čak i ako je film (naročito film Spielberga, koji je stvorio reputaciju redatelja pustolovnih i znanstveno-fantastičnih filmova prvenstveno zabavnog karaktera) način izražavanja koji graniči s banalnošću (no Spi-



Ralph Fiennes kao Goeth

elberg vrlo ozbiljno pristupa problematici i nastoji izbjegći svako banaliziranje događaja pa su takve osude rijetke), a čak i ako u filmu koji se inače oslanja na stvarni događaj i nastoji imitirati dokumentarizam nalazimo na elemente fikcije, njegovo je značenje u održavanju sjećanja na holokaust živim, a njegova je namjera da potrese publiku pričom koja nije izmišljena nego se stvarno dogodila zapravo način da se izbjegne sveprisutna opasnost od ponavljanja nemogućih događaja. Zato *Schindlerova lista* nije blockbuster koji znači »prijetnju prikazivanju prošlosti« niti je bit njegova proučavanja »način na koji je realnost prikazana« kako sugerira Saša Vojković, nego je *Schindlerova lista* jedan od načina odradivanja prošlosti koji izravno cilja prema širokoj publici, bez obzira na to koliko ta publika jest odnosno koliko nije upoznata s pitanjima i problemima holokausta.

Tko govori o prošlosti?

Nije svejedno je li povjesničar ili analitičar preživjeli, rođak preživjelih, bivši nacist, bivši suradnik, rođak bivšeg nacista ili suradnika, mlađi Židov ili Nijemac koji ima distancu od bližeg kontakta s preživjelima, sudionicima ili suradnicima, ili je relativan 'autsajder' u odnosu prema tim problemima. To je važno za značenje njihovih tvrdnji čak kada su one u konačnici identične.¹¹

S obzirom na pitanje 'tko govori o prošlosti?' u filmu *Schindlerova lista* postoje dvije situacije. Najprije, autor filma, Steven Spielberg, rođak je žrtava nacionalsocijalizma i kao takav smatrao je da mora progovoriti o holokaustu, makar i koristeći se svojim primarnim jezikom — filmom. Drugo, dok je Steven Spielberg autor, pa i svojevrstan pripovjedač događaja iz druge ruke i Židov, glavni lik filma je Nijemac i nacist. No, Oskar Schindler nije bio nacist zadoven nacističkom ideologijom, nego je bio nacist koji je koristeći se ideo-

logijom nastojao zaraditi, a tek ga je ta težnja odvela u smjeru pomaganja nevinim žrtvama. Njegova je početna zamisao bila da se obogati uz pomoć žrtava rata, tako da on u početku filma pripada skupini njemačkih suradnika i ratnih profitera.

Već zahvaljujući inicijalnoj distinkciji uočavamo višeslojnost priče, koja u svojoj startnoj poziciji povezuje zločinca, odnosno njegova suradnika, i žrtvu, odnosno njezinu nasljednika. Film je to složeniji što analitičari poput Dominicka LaCapre zahtijevaju strogo razlikovanje žrtve i zločinca, što iz ove filmske pozicije nije moguće. Ipak, niti je Spielberg prava žrtva, niti je Schindler pravi zločinac. Prave žrtve (i preživjeli) i pravi zločinci snažno su odijeljeni u filmu *Schindlerova lista*, i to ponajviše zahvaljujući uvođenju lika potpukovnika Amona Goetha.

Obersturmbannführer Amon Goeth

Gotovo bismo mogli ustvrditi da je Amon Goeth najsnažniji lik u *Schindlerovoj listi*. Svoju snagu crpe ponajviše iz glumačke izvedbe Ralpha Fiennesa, koji je u vrijeme snimanja filma bio sasvim nepoznati glumac.¹² Međutim, njegova osebujna pojava kao i način izvedbe omogućili su gledateljima da ga zamrže odmah po njegovu dolasku u logor za prisilni rad u Plaszlowu. A kada *Obersturmbannführer* pokaže pravo lice u jednoj od najstrašnijih scena gdje, lijeno se rastežući na balkonu svoje vile, umjesto jutarnje kave uzima pušku i počne nasumično gadati zatvoreni, tada Ralph Fiennes više nije veseli *Zaljubljeni Shakespeare* ni nesretno zaljubljeni *Engleski pacijent*, nego ratni zločinac čija smrt ne može biti dovoljna za sve grozote koje je počinio tijekom svoje ne-slavnje karijere.

U strahotnu psihu svog kolege nacista ne vjeruje ni 'dobri' Nijemac Oskar Schindler, jer u jednom trenutku filma izgovara rečenice u obranu Goetha: »Rat u ljudima budi ono najgore. Nikada dobro, uvijek zlo. U normalnim oknostima ne bi bio takav.«

I Dominick LaCapra će reći: »Ne može se ne reći da obični ljudi pod određenim oknostima ili u određenom kontekstu ne mogu postati zločinci; naravno da mogu. Niti se ne može opovrgnuti da je zločincima sudbina odredila da igraju tu ulogu zbog njihova unutrašnjeg tipa osobnosti ili zbog osobitosti njihove nacionalne povijesti. Ali«, znakovito dodaje LaCapra, »u trenutku kada su ti ljudi postali zločinci, između njih i onih koje su mučili i pretvorili u žrtve nastala je bitna razlika.«¹³

Premda je riječ o zločincu prvoga reda (a možda upravo zbog toga), filmska slika Amona Goetha prikazana je iznimno složenom. Amon će odmah po dolasku dati pogubiti židovsku arhitekticu koja se usudila savjetovati mu kako da sagradi građevinu da se ne sruši, a zatim će raditi prema njezinim savjetima. Amon je taj koji će nasumično ubijati Židove oko uhvaćena odbjeglog logoraša ostavivši bijegunci na životu. Amon će osobno proganjati i ubijati Židove u židovskom getu. I zato Helen Hirsch, Goethova služavka, nimalo ne griješi kada u filmu izgovara riječi: »Što više gledate što zapovjednik radi, shvaćate da ne možete reći: 'Ako se budem držala tih pravila, bit ću sigurna'.«¹⁴

Odnos Amona Goetha i Helen Hirsch bio je nešto posebno. Izabrana u nizu mlađih žena kao jedina koja nije znala obavljati kućne poslove (s plitkim objašnjenjem da ne želi nekoga tko će raditi po svom, nego će raditi onako kako on želi), Helen se izdvojila iz mnoštva što joj je otvorilo šansu da preživi. No nasilje i nepredvidljiva okrutnost koje je Goeth sijao oko sebe i njezin je opstanak ostavio upitnim do posljednjeg trenutka (Helenino je ime posljednje stavljeno na Schindlerovu listu).

Međutim, Schindler je uvjeravao Helen da je Goeth neće ubiti, jer je voli. Schindler ili nije razmišljao o nizu kontraktornih razloga zbog kojih su nacisti proganjali Židove ili te razloge nije htio reći Helen (uostalom, ona ih je morala znati). Naime, osim kao kapitalisti i kao komunisti, kao nositelji napretka i nositelji zastarjelih normi, kao velegrađani bez korijena i kao getoizirani separatisti, Židovi su proganjani i kao *ružni ne-arijevc i objekti erotskih želja*.¹⁵ Otuda i scena u kojoj Amon, kružeći oko mokre i polugole Helen obamrle od straha, gotovo joj izjavljuje ljubav, a zatim je "iz čiste ljubavi" počne bijesno tući vičući da ga je zamalo uhvatila u svoju odvratnu židovsku zamku. U tom je trenutku Goeth počeo gledati Helen onako kako mu je kazivala njegova ideologija: kao erotski privlačnu, ritualnu i higijensku prijetnju njegovoj savršeno čistoj rasi.¹⁶

U nečovječnu postupanju sa Židovima koje je Amon Goeth zdušno provodio, posebno je mjesto imala potpuna degradacija čovjeka, dehumanizacija. Dominick LaCapra također upozorava i na »osobito perverzan aspekt grotesknog i 'karnevalesknog' ponašanja u tretiranju žrtava u logorima«,¹⁷ koji je također vidljiv u filmu. Na primjer, u sceni u kojoj potporučnik odlučuje oslobođiti se određenog broja Židova jer je u logoru trebalo napraviti mesta za nove zatvorenike iz Jugoslavije. U toj sceni oko mu zapinje za starijega nesretnika, koji u rekordnu roku izrađuje metalni proizvod pred njegovom štopericom nadajući se da će ga to sačuvati od smrti. Naravno, Goeth je majstor u izmišljaju razloga za ubijanje i simpatična starca vojnici izvode iz tvornice. No Goethov pištolj zakazuje. Prvi hitac je prazan, drugi je prazan, a prazan je čak i treći, koji je opaljen iz pištolja kojeg je Goeth bijesno izvukao iz pojasa najbližeg vojnika. Židovski radnik izvukao se sa 'samo' snažnim udarcem u glavu, a trauma koju je proživiljavao tri puta iščekujući neizbjegnu smrt ostala je neopisiva.

Zadovoljštinu za ovu grotesknu neljudskost gledatelj će dobiti na kraju filma, kada Goeth po završetku rata biva uhićen i obešen. Scena prikazuje Goetha kako стоји na drvenom stolcu s užetom oko vrata i dvojicom vojnika koji ga pokušavaju objesiti. Ali stolac стојi prečvrsto, pa se prevrće tek nakon trećeg udarca (vojnici naizmjениčno nogom udaraju stolac), a Goeth tek iz trećeg pokušaja doista biva obešen. No gledatelju ostaje neugodan dojam da ta smrt (Goeth u sceni izgleda jadno i skrušeno poput Židova koje je sâm nemilice ubijao) nije dovoljna kazna za sve traume i sve odnesene ljudske živote.

Od ratnoga profitera do mesijanske figure

Dok je Amon Goeth zbog svoje labilne psihe¹⁸ višeslojan lik koji se tijekom filma ne mijenja (stabilna vertikala), Oskar Schindler prikazan je kao jednodimenzionalan lik čija će se

stajalašta, ideologije i razmišljanja o životu bitno promijeniti tijekom razvoja fabule (razvojna horizontala). Kada ga prvi put prikazuje u sceni gdje se sprema na izlazak u noćni klub, Spielberg doslovce predstavlja čovjeka u stvaranju: »Scena se sastoje od deset kadrova, bez potvrđnog kadra, i njegovo je tijelo izrezano (u dvostrukom smislu) u seriju kadrova koji prikazuju različite detalje.«¹⁹ Jedan od detalja je nacistička značka koju Schindler stavlja na odijelo, a taj detalj Saša Vojković tumači u smislu doslovna pričvršćivanja značenja na konstruiranu sliku sebe. No, nacistička značka za Schindlera je samo označka bez ikakva dubljeg značenja. Jedino moguće značenje koje joj on daje jest značenje pri-padnosti nekom kolektivu koji mu može omogućiti bogaćenje i zavidnu karijeru. Njegova je ideja da pridobije sklonost istaknutih nacista te da židovskim kapitalom, koji je Židovima sâmima bezvrijedan jer će im ga nacisti oduzeti, kupi tvornicu kojom će se obogatiti. Vještrom manipulacijom u noćnom klubu, gdje se iz promatrača-autsajdera pretvara u središnju ličnost zabave (Spielberg ga sve vrijeme snima u srednje krupnom planu, i to malo odozgoda, stvarajući u očima gledatelja još od početka scene osjećaj da je riječ o čovjeku monumentalnih kvaliteta), Schindler o sebi stvara sliku čovjeka koji je »*dobar za prezentaciju (ali nije dobar radnik)*«, kako je poslije sâm objašnjavao Sternu.²⁰



Ben Kingsley kao Stern



Liam Neeson i Ben Kingsley

U trenutku kada Schindler ulazi u stan koji je netom oduzet židovskoj obitelji Nussbaum, liježe na krevet i zadovoljno govoriti: »Ne može biti bolje!«, dok majka istjerane obitelji ulazeći u neku groznu napuštenu sobu govoriti: »Moglo bi biti i gore« a njezin muž živčano komentira: »Kako bi, zaboga, moglo biti gore?!« — slika Oskara Schindlera kao mrskog ratnog profitera jasno je oformljena. Osim toga, Schindler židovskim novcem (dakle, besplatno) kupuje tvornicu u kojoj namjerava iskoristiti Židove kao radnu snagu. Nije teško izračunati da je Židov, koji za svoj rad ne dobiva ništa, a njegova plaća ide Schindleru kao Nijemcu i nacistu, daleko jeftiniji (odnosno potpuno besplatan) od Poljaka, kojega bi tvorničar morao platiti.

Iz priloženoga nije teško zaključiti da je u vrijeme nacizma bilo mnogih kojima, prema riječima Theodora W. Adorna, »pod fašizmom uopće nije loše išlo.« Adorno dodaje da se »oštrica terora usmjerila samo protiv malih i srazmjerno točno određenih grupa.«²¹ Osim toga, teror je bio tako dobro isplaniran, da su ograničavajuće 'sitnice' poput odluke o nosjenju židovske zvjezdje, zabrane uporabe javnog prijevoza, ukidanja kupona za hranu, stroga ograničavanja kretanja, ukidanja telefonskih linija i sličnog postale priprema za oduzimanje stanova i ostale imovine, za okupljanje Židova u getima i za deportacije u koncentracijske logore. Bio je to princip žabe stavljene u hladnu vodu koja se postupno zagrijava tako dugo dok se žaba ne skuha, a da pritom uopće ne pokuša pobjeći.²² Nažalost, u filmu *Schindlerova lista* nije bilo mesta za razrađivanje tih uvodnih poglavlja u nacističke zločine, jer se Spielberg usredotočio na poziciju Oskara Schindlera i na njegov unutrašnji razvoj, ali su scene poput sistematski složenih gomila stvari (odjeća, cipele, srebrnina, obiteljske fotografije) koje su ostajale iza deportiranih i u svojoj pojedinačnosti govorile za sebe.

Tako je Oskar Schindler u prvome dijelu *Schindlerove liste* predstavljen kao »onaj koji je u usponu, koji je postupno zadržavao kontrolu nad teritorijem, dok je Židovima istodobno oduzimana imovina i uopće sve što posjeduju.«²³ Taj ne razmjer između bezrazložno teroriziranih, mučenih, iskorističanih i ubijanih i onoga koji se bogati na njihov račun

vrlo je teško pomiriti i izjednačiti. A opet, Schindler je pomogao Židovima i mnogima omogućio da prežive.

U filmu je nemoguće otkriti trenutak kada je Oskar Schindler stao na stranu Dobra. On je jednostavno gradio karijeru probijajući se uz pomoć mita u visoke nacističke krugove i koristeći se Židovima kao besplatnom radnom snagom. Kako bi ih izvukao iz logora, također se koristi mitom. Oni su njegovu tvornicu smatrali spasonosnim utočištem. On je u tome gledao samo profit. Upravo je zato bilo nemoguće da se Schindler preko noći iz negativnog pretvori u pozitivan lik. No »njegove negativne crte — njegova sposobnost da djeluje kao varalica i vrhunski manipulator koja mu je omogućila da stvari okrene u svoju korist, bile su nužni preduvjeti za dobra djela koja će na kraju izvesti.«²⁴

Koliko god Schindler nastojao biti neutralan, držati se po strani i graditi svoju karijeru, silina ratnog vrtloga uporno ga je uvlačila u svoju orbitu. Naposlijetu se morao opredijeliti. Oscilacije između negativnog i pozitivnog bile su velike, a odluka je donesena postupno, uz uporne pokušaje da se na sve zatvore oči i ide dalje.²⁵ No nečovječnosti Goetha i drugih nacija probijale su njegovu ipak ne tako debelu kožu. Na kraju se pretvorio u spasitelja mesijanskih proporcija koji je sav svoj imetak ulazio u tisuću i sto ljudskih života. Premda nije mogao spasiti sve (na kraju se kajao što nije prodao automobil i nacističku značku, jer je svaka stvar mogla spasiti još nekoliko ljudi), prema Sashi Vojkovic, njegovo se djelo moglo usporediti s Mojsijevim.²⁶

No nagrada je, kao i većini spasitelja Židova, nakon rata bila minimalna.²⁷ Završni filmski titl obavještava nas da je Schindleru propao brak (koji je ionako cijeli film, zbog Schindlerove sklonosti ženama, visio o koncu) i veći broj poslova. Vidjeli smo i znamo da će ga nakon rata Saveznici i Rusi progongiti, kako sâm kaže, kao 'kriminalca', ali smo sretni zbog spoznaje što su Židovi sastavili svoju listu — dokument koji 'objašnjava stvari', koji su potpisali svi koje je spasio. No završni dojam je (premda o tome film ne govori konkretno) da je Schindler umro u bijedi. U kasnijim pedesetima je »proglasen pravednikom od Yad Vasheemovog Vijeća u Jeruzalemu, pa je pozvan da zasadi stablo u Aveniji pravednika, koje još tamo raste«. Tim titlom film završava, a čovjeku se čini da je Schindleru od titule daleko vredniji morao biti prsten koji je (u malo previše patetičnoj sceni oproštaja) dobio od 'svojih' Židova. Na prstenu je, iz vječne zahvalnosti, stajao citat iz Talmuda: »Tko spasi jedan život, spašava cijeli svijet.«

Tri liste

Ako je za prikaz nemilih događaja, o kojima je danas uopće teško govoriti jezikom, iznimno važno iz koje se pozicije taj događaj pri povijeda, tada će film *Schindlerova lista* razočarati, jer je njegova perspektiva snažno oslonjena na poziciju Oskara Schindlera. Premda spasitelj, Schindler je Nijemac, a i drugi (odnosno na ljestvici snažnih likova prvi) lik kojem Spielberg pridaje posebnu pozornost nacistički je krvolok Amon Goeth. Židovi su se u njegovu prikazu Holokausta utopili u masi nesretnika iz koje se, doduše, izdvajaju pojedina imena, pa čak i pojedinci, ali je očito da je redatelj prema njima odlučio zadržati distancu. Ranije smo već spominjali da je objektivan, istraživački, znanstveni jezik jedini način na koji je moguće govoriti o onome što se nije moglo iz-

govoriti. Distanca koju Spielberg drži rezultat je tog teškog izgovora, ali je i usporediva s neželjenim sjećanjem preživjelih na traumatske događaje. No sjećanja se moraju izgovarati, snimati i zapisivati, jer holokaust ne smije biti zaboravljen. A opet, govoriti je tako teško...

Pozicija Židova u Spielbergovoj *Schindlerovo listi* ima karakter onoga što Dominick LaCapra naziva pozicijom subjekta (*subject-position*). Pozicija subjekta se ne podudara s cjelokupnim identitetom, to je »*djelomičan, problematični identitet koji se zbrkano povezuje s drugim subjektivnim pozicijama koje neki društveni pojedinac zauzima.*«²⁸

U zajednici Židova-logoraša koji se međusobno ne poznaju i koji među sobom ne smiju komunicirati, a opet (u nemogućim uvjetima) žive zajedno, Židov-pojedinac teško se ili nikako ne izdvaja. Zato su u Spielbergovu filmu prepoznatljivi samo pojedinci poput Itzhaka Sternia ili Helen Hirsch, ili snalažljivoga Goldberga, ili obitelji Perlman ili dječaka Lisička, ali njihovi karakteri nisu razradeni. Naime, namjera je bila da se prikaže jezovita količina ljudi koja je stradala, da se prikaže masa unutar koje pojedinačni život nije vrijedio ništa. Pojedinačne sudbine su se, zahvaljujući gigantskim proporcijama zločina, izgubile iz filmske perspektive (pa čak i sudbina Itzhaka Sternia koji se u početku najviše izdvajao, ali je poslije i sâm utonuo u masu Židova deportiranih u logor). Upravo je takav pristup označio posebnost borbe za pojedine živote (imena spašenih Židova se tijekom filma uvek ponovno isčitavaju kako bi ih gledatelj što bolje zapamtio), kao i posebnost grupe od tisuću i sto ljudi koja je u masi od pet milijuna ubijenih doista djelovala minorno.

U filmu *Schindlerova lista* pojavljuju se zapravo tri liste od kojih svaka nosi drugo značenje. Uvodna filmska poglavlja²⁹ govore o popisivanju Židova koji su stigli u Krakow. Dakle, prva lista koja je gledatelju predviđena jest nacistički popis koji upravo omogućuje gubitak pojedinaca u mnoštvu imena. Bezličnost imena s nacističkih lista dopuštala je nekažnjenu getoizaciju, teror, ubijanje i uništavanje. Prva je lista, dakle, bila lista smrti.

Druga lista nastala je zahvaljujući pretvorbi jednoga nacističkog pomagača i ratnog profitera u čovjeka. Nijemac Oskar Schindler stvorio je svoju listu ljudi koji će biti odvedeni u njegovu tvornicu u Brinnlitz što će ih spasiti od deportacije u Auschwitz i sigurne smrti. Ta je lista lista života. Međutim, i na njoj se nalazi veliki broj ljudi čija imena, unatoč napornima redatelja kao sekundarnog pripovjedača, tonu u masovnost. Neka će od njih, na primjer ime Itzhaka Sternia, biti istaknuta (tek će Schindlerova lista redefinirati odnos između Schindlera i Sternia, jer Stern do sastavljanja liste uporno zadržava distancu prema svojemu poslodavcu-izrabljivaču). No uloga ljudi koji se izdvajaju s liste nije karakterno izrađena nego je simbolička. Tako Stern igra ulogu svjedoka zbivanja u Plaszowu te simbolizira svjedočanstvu preživjelih o strašnim zločinima i sistematskom ubijanju Židova u koncentracijskom logoru. Uostalom on je (prema filmskom scenariju) jedan od pokretača preobrazbe Oskara Schindlera iz ratnog profitera u Mojsija-spasitelja.

Treća lista je lista sâmih Židova. To je dokument koji će Schindleru po završetku rata omogućiti da ga se ne tretira



Steven Spielberg i Liam Neeson na snimanju *Schindlerove liste*

kao ratnog zločinca, a istodobno će izraziti beskonačnu hvalu svih onih koji su ga potpisali.³⁰

Žene u nedefiniranoj gomili

No nije samo Schindler, nego su i drugi Nijemci pokušavali spasiti Židove koje su poznavali. O tome svjedoči Himmlerov govor u Posenu održan 1943. članovima SS-a:

*'Židovski narod mora biti uništen', kažu svi stranački državni, 'očito, naš stranački program sadrži izbacivanje Židova, istrijebljenje, i mi ćemo to učiniti.' I kada svi dodu, svih tih časnih osam milijuna Nijemaca, svaki od vas ima svog pristojnog Židova. Očito, svi su ostali Židovi svinje, ali ovaj jedan je prvaklasan. Svi vi koji govorite tako, nitko od vas nije gledao, nije izdržao...*³¹

Osim što su uspjeli u namjeri da pojedince i njihove sudbine pretvore u sudbinu nedefinirane mase (čime je vjerojatnost priče o holokaustu poljuljana jer u masi pojedinac ne vidi ni sebe ni prijatelja ni rodbinu, nego uvijek Druge), i to su uspjeli u tolikoj mjeri da se ni filmski redatelj Steven Spielberg nije potpuno othrvao 'zovu mase', nacisti su dobro proradili na pretvaranju Židova u nepotrebne objekte koje treba odbaciti i uništiti. To su postizali ne samo osamljivanjem pojedinaca (odvajanjem od voljenih), ponižavanjem njihove ljudskosti i pretvaranjem u sasvim bespomoćne žrtve, nego su ih svojim postupcima svjesno gurali na put gubitka identiteta. Spielberg je to u *Schindlerovo listi* prikazao u sceni sa sasvim određenim likom, djevojkom Helen.

Helen priča Schindleru o tome kako je Goeth bezrazložno tuče, ali to komentira sasvim bezvoljno: »Nije važno. Pomicala sam se s tim.« Njezine riječi u podtekstu zvuče kao da je rekla: »To ionako više nisam ja. Ionako će me ubiti prije ili kasnije.« No strah za vlastiti život (rečenicu »Jednog dana će me ubiti« Helen je izgovorila, ali i nije moralna, jer je ona već zvučala u podtekstu prethodnih rečenica) pokazuje da Židovi nikada do kraja nisu postali objekti, jer su im prirodni strahovi na neki način vraćali njihovu potisnutu ljudskost.

Problem Helen Hirsch je bio i taj što je bila žena. U Goethovim očima ona je bila, vidjeli smo, i zabranjeni objekt erot-

skih želja, a to je nastranu psihu Goetha-krvoloka bunilo. I nije samo ona dodatno terorizirana zbog specifičnosti svoga spola. Odvajanje majki od djece samo je jedno od prestrašnih ženskih iskustava u logoru. Spielberg je problem ženskog iskustva također nastojao obuhvatiti scenarijem. Da su žene drukčije žrtve, postaje jasno pred kraj filma, kada drugi Schindlerov vlak, u kojemu su žene i djeca, završava u Auschwitzu. Ovdje ih šišaju (gubitak kose kao gubitak ženskosti — time više nisu 'one' nego postaju 'ono'), te ih pored visokih peći vode na tuširanje (u prestrašnoj sceni u kojoj ne znaju hoće li Nijemci u zatvorenu prostoriju pustiti plin ili vodu³²). Dok prolaze pored visokih peći, gledaju ljude kako pognutih glava ulaze u svoju grobnicu. Vjerojatno je jedan od najstravičnijih trenutka filma onaj u kojemu se čuvan smiješi i pozdravlja djecu koja će ubrzo biti spaljena.

Posljednji pozdrav djevojčice u crvenom

Nacisti su, kao i prema ženama, i prema djeci imali poseban odnos. Dok su im se s jedne strane smješkali, tepali im i gurkali ih da stanu u kolonu zajedno s ostalima, s druge su ih strane hladnokrvno ubijali misleći o njima kao i o svim ostalim Židovima — bili su to obični predmeti. Ta je činjenica omogućila Spielbergu da u film uvede nepoznatu djevojčicu koja će privući pozornost gledatelja svojim kaputićem crvene boje (sve je ostalo u filmu, osim epiloga, prikazano crnobijelo). Djevojčica je očito, poput ostalih Židova koji su se na neki način isticali, bila zamišljena simbolički, ali je, za razliku od Itzhaka Sterna, nekad doista postojala.

Iz Keneallyjevog romana saznajemo da je tamo bila trogodišnja djevojčica Genia koja je obožavala crvenu boju. Njezini su se roditelji skrivali na selu a, kako priča kaže, ljudi koji su se brinuli o njoj udovoljavali su njezinu strasti. Nosiла је crvenu kapu, crveni kaput, crvene čizmice. Odjevena u crveni kaputić u ovom crno-bijelom filmu, njezina pojava očevidno je bila različita od svega ostalog, a njezina će prisutnost u ovoj sceni (scena likvidacija geta, op. aut.) pomoći Schindleru (koji zajedno s ljubavnicom promatra nemili dogadaj s vrha brda na konjskim leđima, op. aut.) da stvori viziju onoga što se događa. Dok ona ide u kadrovima 4 i 5, zapazit ćemo ubijene ljude na sred ulice. Premda je odjevena u crveno može se kretati kroz gomilu kako želi. Poput malog duha, ostat će potpuno nezamijećena od nacista.³³

Kako Sasha Vojkovic tumači, »Crvena Genia« proizvod je Schindlerove nutrine, ona je njegov vodič, a ujedno pokazuje i pravo lice nacista u odnosu prema djeci, koji je gotovo uopće ne zapažaju. Kada se Genia neprimjetno izdvaja iz skupine i ulazi u neku zgradu gdje će pokušati izbjegići deportaciju skrivanjem pod nečiji krevet, njezina je uloga vodiča Schindlerova (i našeg) pogleda u krvavu kaosu završena, pa njezin kaputić gubi crvenu boju utapajući se u sivilo crno-bijele okoline.

Premda djevojčica ima ime, gledatelj to ne zna. Zato njezina pojava do kraja ostaje simbolička. Ona je simbol u doslovnom smislu riječi, i u tome nadilazi simbolizam i Itzhaka Sterna (svjedok Schindlerovih i Goethovih postupaka) i He-

len Hirsch (simbol ženske patnje u holokaustu), koje ipak uspijevamo barem djelomično upoznati i kao likove. No u slučaju djevojčice Genije Spielberg ne dopušta nikakvu karakterizaciju te čak gledatelju brani bilo kakav pokušaj poistovjećivanja s njom.

Kadar djeteta koje se skriva pod krevetom u naivnoj nadi da će ostati nezapaženo Spielberg brzo prekida te upućuje pozornost na druge događaje. Međutim, 'crvena Genia' ponovo će se pojavit nešto kasnije, u sceni ekshumacije mrtvih u Chujowi Gorkoj. U toj je sceni »ponekad teško razlikovati žive zatvorenike koje se gura u masovne grobnice i tjera da ekshuminiraju tijela, od onih koji već jesu mrtvi. A to je, zapravo, bila tehnička stvar, jer oni koji su trenutno bili živi uskoro će biti poslani u Auschwitz...«³⁴

Na vrhu jednih tački prepunih leševa crvenio se kaputić nepoznate djevojčice iz geta. Njezino će tijelo uskoro biti spašeno zajedno s ostalim mrtvima Židovima, čime će biti uništen posljednji (filmski) dokaz o zločinima počinjenim za vrijeme holokausta. Uništenjem dokaza uništava se i zločin sam. Međutim, svjestan te činjenice, Spielberg dopušta Schindleru da baci zgroženi pogled na mrtvo tijelo djevojčice, čime »mlada osoba u crvenom postaje simbol svih onih koje nije mogao spasiti i koji nikada neće doći u Obećanu zemlju.«³⁵ Jednim filmskim trenutkom, jednim pogledom i zgražanjem, Steven Spielberg filmski je riješio problem onih koji više ne mogu govoriti, onih koji se nikada nisu vratili i koji zauvijek šute, a koji su, kako Primo Levi kaže, jedini pravi svjedoci holokausta.³⁶ S druge je strane, nagnavši preživjele da još jedanput progovore jezikom filma, dao svoj prinos suprotstavljanju brisanju prošlosti. Problem šutnje i nerazumijevanja, problem nepoznavanja povijesti, kao i problem stvarne mogućnosti da se takve stvari ponove, postao je očit tijekom nekih projekcija *Schindlerove liste*, kada su najpotresnije scene izazvale smijeh u publici. Da, neljudska ruka užasa lebdi nad nama, premda toga, uljuljkani u stereotipne modele vlastitih života, većinom nismo svjesni. Ideologija, 'estetika ljepote', religija, želja za moći, pa čak i utapanje pojedinca u masi doista su elementi naše svakodnevici koje se brzo i nepovratno mogu sunovratiti u crnilo dehumanizacije i uništenja. Jedan od načina da se to izbjegne jest kritika. Drugi je način istraživanje (a ne negiranje) povijesti i objektivno prikazivanje povijesnih događaja, a treći je način sjećanje kroz priču pa čak i fikciju.

Postaje jasno da je isprepletanje povijesnih istraživanja, kritika i fikcije nužno u otporu bilo čemu sličnom nacističkom režimu, i da je film jedan od načina da se to učini. Tako je *Schindlerova lista*, unatoč komercijalno-populističkoj reputaciji njezina redatelja, doista postala način odradivanja prošlosti, način na koji je moguće otregnuti se kolektivnoj amneziji i poslati svijetu poruku: ne ponovilo se...!

* * *

Godine 1998. Steven Spielberg je primio *Bundesverdienstkreuz mit Stern*, najviše civilno priznanje Savezne Republike Njemačke, za svoj profinjeni prikaz njemačke povijesti u filmu *Schindlerova lista*.

Bilješke

- 1 Vojkovic, Sasha (Saša Vojković), 2001, *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Other Ghosts*, Amsterdam: ASCA press, str. 8.
- 2 Na primjer, u uvodnom poglavlju iz šture tvrdnje da treba analizirati način na koji je realnost u *blockbusterima* prikazana zapravo ne dobivamo pravi odgovor na postavljeno pitanje: zašto uopće *blockbuster*, čija je umjetnička vrijednost većinom upitna jer ju je nadvladao filmski komercijalizam, ipak treba analizirati?
- 3 *Schindlerova lista* nije jedini Spielbergov film o holokaustu. Godine 1996. bio je izvršni producent televizijskog dokumentarnog filma *Survivors of the Holocaust* redatelja Allana Holzmana, a 2000. bio je također izvršni producent madarskog filma *A Holocaust szemei* (Oči holokausta) redatelja Jánosa Szásza.
- 4 Vojkovic, Sasha, ibid., str. 73.
- 5 Cit iz: LaCapra, Dominick, 1994, *History, Theory, Trauma: Representing the Holocaust*, Cornell University Press: Ithaca and London, str. 211. (Cit. prema: Friedlander, Saul, 1992, *Trauma, Transference and 'Working-Through'*, u: *History and Memory*, str. 51)
- 6 Cit iz: LaCapra, Dominick, ibid., str. 195.
- 7 Cit iz: ibid., str. 213.
- 8 Adorno, Theodor Wiesengrund, 1996, Što znači: odradivanje prošlosti?, *Republika*, br. 7-8, str. 119
- 9 Ibid., str. 122.
- 10 Krtalić Muiesan, Iva, 13. IV. 2002, 'Samprúnov spomenik malim ljudima iz Buchenwalda', *Jutarnji list*, str. 14-15.
- 11 LaCapra, Dominick, ibid., str. 46.
- 12 Filmski kritičar Edwin Jahiel u recenziji filma *Schindlerova lista* koja se može pročitati na internetu (www.prairenet.org/ejahiel/schindler.htm) piše: »Kada se britanski glumac Ralph Fiennes prvi put pojavio, pitao sam se zašto što Spielberg riskirao s nepoznatim, umjesto da je uzeo potvrdjenog snažnog glumca poput Klaus-a Marie Brandauera (Mephisto itd.) ili Jurgena Prochnowa (Das Boot). Nekoliko minuta poslije saznao sam zašto. Poput tih izvođača i Fiennes je električna centrala koja može glumiti psihotičnog sotonu, ali i može tih izraziti sve složene zloslutnosti vlastitih prijetnji.« Tome mogu pridodati i vlastito zapažanje da mi se glumačka izvedba Ralpha Fiennesa čini daleko dojmljivijom od izvedbe u javnosti poznatijeg glumca Liama Neesona, koji nekako nema psihološku dubinu i čiji se lik Oskara Schindlera razvija jedino zahvaljujući scenariju, a ne zahvaljujući glumačkom prikazu.
- 13 LaCapra, Dominick, ibid., str. 10.
- 14 Nesigurnost je bila jedno od najjačih oružja kojime su nacisti držali pod kontrolom Židove i onemogućavali im da se pobune. Nesigurnost je stvarana odmah po dolasku u logor, odvajanjem muškaraca od žena i majki od djece. Bilo je i odvajanja zdravih od bolesnih, a ta su odvajanja značila razliku između života i smrti. (U filmu *Schindlerova lista* sva su navedena odvajanja prikazana.) Odvajanjima su stvoreni sasvim bespomoćni ljudi, koji u svojoj osamljenosti nisu znali ni što će biti s njima ni što se bilo s ostalim članovima njihovih obitelji. Nesigurnost ih je potpuno svladala.
- 15 Vidi: LaCapra, Dominick, ibid., str. 61. Scena u kojoj Oskar Schindler ljubi Židovku koja mu je na slavlje u Goethovoj vili donijela rođendansku tortu (poljubac — međutim, Schindler je bio ženskar), scena je u kojoj je potvrđena zabrana da Nijemac ne smije spolno općiti sa Židovkom jer bi se inače 'čista arijevska krv' onečistila. Naime, tijekom poljupca u prostoriji je zavladao muk koji je postavljao pitanje hoće li Schindlerovo ponašanje ostati nekažnjeno.
- 16 Neki istraživači i kritičari holokausta smatraju da je u ritualnom žrtvovanju Židova bilo i erotskih elemenata.
- 17 Ibid., str. 172. Možda su groteskni elementi nacističkog ponašanja proizašli iz grotesknosti Hitlerovih govora koji su u svojoj repetitivnoj snazi i gotovo infantilnom patosu djelovali mehanički (o tome vidi: LaCapra, Dominick, ibid., str. 109).
- 18 »Autoritarni karakteri poistovjećuju se sa zbiljskom moći naprsto, prije bilo kakva konkretnog sadržaja. U osnovi, oni raspolažu jednim slabim ja te otud potrebuju, kao nadomjestak, identifikaciju s velikim kolektivom, i zalede koje ovaj omogućuje.« (Adorno, Theodor Wiesengrund, ibid., str. 116).
- 19 Vojkovic, Sasha, ibid., str. 305.
- 20 Za detaljan opis scene u noćnom klubu vidi: Vojkovic, Sasha, ibid., str. 307-316.
- 21 Adorno, Theodor W., ibid., str. 117. Tome možemo dodati da nije tajna kako su nacisti, zamišljajući svoj režim kao organsku i duhovnu cjelinu kojom vlasta 'estetsku ljepote' proganjali Židove, Rome i homoseksualce. Njihov je status, naročito ako su živjeli izmješani sa 'čistim' njemačkim narodom, bio status 'problema' koji je trebalo 'rješiti'. Oni koji su živjeli izvan Njemačke proglašavani su strancima i neprijateljima, ali oni koji su živjeli u Njemačkoj značili su pravu prijetnju, Druge. Često su ih usporedivali sa štakorima.
- 22 Prema pismu Gerda Ehrlicha, člana židovske ilegalne skupine u Berlinu, koje je objavljeno u dokumentarnom romanu *Aimée & Jaguar* Erik Fischer (2000, Zagreb: Ženska infoteka press, str. 81-82) razlog zašto se Židovi većinom nisu bunili protiv nacističkog terora ležao je u promišljenoj preciznosti birokratske maštine nacionalsocijalizma: »Osim stalnih deportacija koje su stvarale goleme praznine u našim prijateljskim krugovima, nacisti su nam znali otežavati život i malim tehničkim potезима. Među tim su neugodnim odredbama bile zabrana odlaska frizeru, uskraćivanje kupona za meso i pecivo itd., itd., a najgora je bila zabrana putovanja donesen u svibnju '42. godine. Židovima više nije bilo dopušteno koristiti se berlinskim javnim prijevozom osim ako nisu imali posebnu žutu iskaznicu. Te su iskaznice dobivali samo zaposleni u prvozvodni oružja, koji su stanovali više od sedam kilometara, tj. sat i pol boda od radnog mjesta. Jao siromahu kojem bi ubavili i zlouporabili te odredbe. Svakome koga su ubavili kako tu žutu iskaznicu, koju je trebalo pokazati konduktoru pri kupnji karte, rabi u neku drugu svrhu prijetila je trenutna deportacija, što je bilo jednako smrtnoj kazni. Kad sam imao slobodnu nedjelju, satim sam pješačio kako bih posjetio nekog prijatelja ili simpatičnu djevojku.
- 23 *U takvim okolnostima nije bilo čudno što se i mladim ljudima život više nije činio vrijednim življenja pa se drastično povećao broj samoubistava. Nitko više nije mogao biti siguran da će vratiti se kući s posla zateći svoje najmilije. Muškarci na teškom fizičkom radu i žene koje bi deset do dvanaest sati radile za strojem, kod kuće je čekalo obrok od kupusa i krumpira. Sve ostalo povrće, pa čak i meso i jaja, dobivali smo od prijatelja ili kupovali na crnom tržištu. Čak je i mlađi žutokljunac pun života poput mene jedva čekao da tomu bezizlaznom užasu dođe kraj. Poslije sam se često pitao zašto smo tako dugo samo pasivno promatrati kako iz tjeđan u tjeđan utovaraju tisuće i više ljudi u stocene vagonе s nepoznatim odredištem, kako nam je unatoč teškom radu život zagonjavao još i sitnim mučenjima. Mislim da se nismo digli na ustanak zabavljajući nevjerojatno vještost taktici Gestapovih zvijeri (bilo je to polagano gušenje koje nas je u neku ruku uvijek pripremalo na nešto još gore tako da nam se svaka prošla odredba činila podnošljivom). Svatko je u sebi gajio nadu da se možda ubraja u one malobrojne koji će preživjeti. Osim toga, bila nam je uskraćena svaka mogućnost jaune rasprave koja bi možda začela pokret otpora. I u našim je redovima bilo brojni izdajnika koji su se nadali da će prokazivanjem drugih spasiti vlastitu kožu. Ukratko, u to vrijeme jedva da je bilo nekoga tko bi se ohrabrio na pobunu...«*
- 24 S druge strane, ako su nacisti i pripremali Židove na 'ono još gore', kada je došlo do najgorega, do deportacije u koncentracijske logore, nacisti su se mogli, prema Dominiku LaCapri, osloniti i na neočekivani šok traume. Kako Židovi nisu bili spremni na traumu (Freudov termin je *Angstbereitschaft*), ostali su paralizirani šokom i nisu pružali otpor (a mogli su, jer su u većini koncentracijskih logora, unatoč neuhranjenosti, slabosti i bolestima, bili u većini spram njemačkih vojnika).

- 23 Vojkovic, Sasha, ibid., str. 317.
- 24 Ibid., str. 316.
- 25 U ranoj ili nultoj fazi transformacije Oskar Schindler je svojoj ženi u nekom restoranu objašnjavao ideju o zaradi. Međutim, Spielberg je njegove riječi tako oblikovao da unatoč određenom kontekstu zvuče proročki: »*Ovdje neće tako skoro zaboraviti ime Schindler. Oskar Schindler, reći će, svi ga pamte. Učinio je nešto izvanredno. Nešto što nitko drugi nije. Došao je ovamo bez ičega... samo s kovčegom... Pro-pal u tvtku izdigaо je u vodećeg proizvođača. Otisao je s vagonom, s dva vagona puna novca. Sva blaga svijeta.*« Mislim da dvostruka značenja riječi i rečenica »*učinio je nešto izvanredno*«, »*kovčeg*«, »*dva vagona*« (u filmu Schindler spašava točno dva vlaka puna ljudi!) »*sva blaga svijeta*« ne treba posebno komentirati.
- 26 Osim usporedbe Oskara Schindlera sa Spasiteljem, Mojsijem, Vojkovic upotrebljava kršćansku terminologiju i na drugim mjestima. Židove, na primjer, naziva Izabranim narodom (i u kontekstu holokausta), a Schindlerovu tvornicu i utopisku mjesto prema kojemu su Židovi krenuli nakon završetka rata naziva Obećanom zemljom. Osim toga, u samoj nacističkoj ideologiji vrlo je mnogo religijskih elemenata — od rituala žrtvovanja, preko motiva krivnje i zova savjesti, načina imitacije Krista koji u sebi objedinjuje i ljudsko i božansko u patnji, mučenju i smaknuću, pa do shvaćanja same nacističke ideologije kao religije unutar koje je rasizam niknuo kao jedini mogući način odvajanja čovjeka (nižih rasa: Židova, Cigana i homoseksualaca) i boga (viša rasa koja mora vladati: Nijemaca, arijevaca).
- 27 O odnosu Židova prema njihovim spasiteljima nakon rata govorila je Elisabeth Wust za roman *Aimée & Jaguar* E. Fischer (str. 210): »*Čak je i grofica Malzahn, koja je skrivala nevjerojatno mnogo ljudi, u jednom intervjuu za Radio Slobodni Berlin rekla nešto što me ugrizlo za srce. Pitali su je jesu li joj zahvalili ljudi koji je skrivala i zbog kojih je vječno nosila glavu u torbi, a ona je na to odgovorila: 'Nerado to govorim, ali takvi su malobrojni.'* Više ništa nisu htjeli imati sa svim tim.« Tim je više dirljiva zahvalnost koju su 'Schindlerovi Židovi' i njihovi potomci odali grobu svog spasitelja na kraju *Schindlerove liste*.
- 28 LaCapra, Dominick, ibid., str. 12.
- 29 Sukladno s idejom gubitka pojedinca u mnoštву, Spielberg na sâmu početku filma (prolog) prikazuje neku (ne određenu!) židovsku obitelj u molitvi za sabat. Kao i u mnogim kasnijim prikazima Židova, i ta obitelj ima simboličku ulogu: ona nastoji zahvatiti sve židovske obitelji nestale u holokaustu i svima odati počast.
- 30 O tri liste u *Schindlerovoj listi* i ulozi Itzhaka Sternu u filmu vidi: Vojkovic, Sasha, ibid., str. 329-333.
- 31 Cit. iz: LaCapra, Dominick, ibid., str. 62-63.
- 32 Scena tuširanja u Auschwitzu tim je strašnija što odmah budi asocijacije na priču koju je neka Židovka ranije u filmu ispričala drugima: »*Kada su vlakovi stigli, ljudi su istjerali batinama. Poredali su ih ispred dva velika skladista. Na jednom je pisalo Garderoba, a na drugome Vrijednosti. Morali su se razodjenuti. Cipele su svezali uzicama. Ošišali su ih. Zatim su ih kao stoku protjerali kroz dug hodnik do bunker-a na kojima su stajale Davidove zvjeze i natpis Prostorija za tuširanje i inhalaciju. Dali su im sapun, rekli da duboko dišu jer je to dobro za dezinfekciju... Onda su pustili plim.*«
- U dijelu filma u kojem je ova priča ispričana (bez ikakva prikaza da se to stvarno desilo), Židovi nisu vjerovali pripovjedači. Priča je bila prestrašna da bi se u nju vjerovalo, ali kada su se pred kraj filma našli u vrlo sličnoj situaciji, strah od smrti psihički ih je gotovo unišio. A to što prvi put nisu vjerovali u priču također je bio jedan od načina na koji je Spielberg prikazivao razloge zašto se Židovi nisu češće, organizirajući i masovnije bunili protiv nacističkih ludosti.
- 33 Vojkovic, Sasha, ibid., str. 323. Vojkovic scenu likvidacije geta također tumači kao način opiranja 'konačnom rješenju'. Scenu Spielberg započinje govorom/naredbom Amona Goetha, koja je umonitvana kao off-glas preko slike ljudi koji žive u getu. No prikazujući točno odredene ljudje, i to upravo one riječke koji će preživjeti i pokolj i deportaciju, Spielberg je na vlastiti, filmski način anulirao Goethovu težnju da izbriše povijest (Goeth svoju naredbu započinje i završava rječima 'danas je povijest'). (O tome vidi: Vojkovic, Sasha, ibid., str. 231)
- 34 Ibid., str. 327.
- 35 Ibid., str. 328.
- 36 Primo Levi piše: »*Mi, preživjeli, nismo svjedoci. To je neugodna ideja koje sam postao svjestan malo-pomalo, čitajući memoare drugih i čitajući svoje s distancicom u godinama... Oni koji se... nisu vratili da govore o tome ili su se vratili nijem... oni su... dubinski, potpuni svjedoci, oni čija bi svjedočanstva imala temeljni značaj.*« (Cit. iz: Levi, Primo: *Drowned and Saved*, prema: LaCapra, Dominick, ibid., str. 119).

Bibliografija

- Adorno, Theodor Wiesegrund, 1996, 'Što znači: odradivanje prošlosti?', *Republika*, br. 7-8, str. 112-123.
- Fischer, Erica, 2000, *Aimée & Jaguar*, Zagreb: Ženska infoteka press Film Arhive
- <http://us.imdb.com/Bio?Spielberg,+Steven> (web-stranica na kojoj se nalaze detaljni biografski podaci o Stevenu Spielbergu)
- Jahiel, Edwin, *Schindler's List* (1993) na web-stranici: www.parennet.org/ejahiel/schilist.htm
- Krtalić Muiesan, Iva, 13. IV. 2002, 'Samprúnov spomenik malim ljudima iz Buchenwalda', *Jutarnji list*, str. 14-15.

LaCapra, Dominick, 1994, *History, Theory, Trauma: Representing the Holocaust*, Cornell University Press: Ithaca and London

Steven Spielberg Jewish Film Archive na web-stranici: <http://sites.huji.ac.il/jfa/ideas.htm>

Vojkovic, Sasha, 2001, *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Other Ghosts*, Amsterdam: ASCA press (Chapter 7: 'When Origin Speaks by Itself: *Schindler's List* and the facing of History', str. 297-344)

M i d h a t A j a n o v ić A j a n

Viking Eggeling ili animacija kao univerzalni jezik

Znam i odveć dobro da umjetnik mora patiti, da mora biti pripremljen na patnju, ali ako netko želi učiniti nešto dobro za ljudsku vrstu, kako da pomisli na bezbrižan i lagodan život?

(Viking Eggeling u pismu sestri Sari, negdje u ljeto 1902)

1. Animacija kao san o vizualnoj glazbi

Iako je realizirao samo jedan film, *Dijagonalna simfonija* (1925), švedski umjetnik Viking Eggeling jedan je od najvažnijih animatora svih vremena i jedan od prvaka animacije u doba nijemoga filma. Ta tvrdnja može se dovesti u pitanje iz više pravaca: moguće je zanijekati ne samo da je Eggeling bio važan nego i da je uopće bio animator, kao i da je njegovo djelo animirani film, pa čak i da je bio švedski umjetnik. Evo argumenata: *Dijagonalna simfonija*, praizvedena 3. svibnja 1925., djelo je koje znači samu kulminacijsku točku ne samo autorova cijelog života nego i svih njegovih umjetničkih i filozofskih ideja. Ono je proizvedeno filmskom tehnikom, pojedinačnim snimanjem 'sličicu po sličicu' te je nedvojbeno animirani film, što Eggelinga, poslijedno tome, čini animatorom. I ne samo to, animacija se pokazala kao medij kojim je jedino bilo moguće materijalizirati njegova estetska stanovišta i težnje. Samo dvije godine nakon praizvedbe *Dijagonalne simfonije* nijemi film odlazi u povijest i upravo Eggelingu i njegovu djelu pripada čast kao onomu koje se najbliže primaklo možda najstarijoj utopiji filma; shvaćanju tog medija kao 'vizualne glazbe'.

Konačno, animacija je od sama početka bitno bila internacionalni medij i veoma mali broj animatora ima samo jednu domovinu. Primjeri su bezbrojni; od Starewitz, koji je biografijom i djelima jednako Poljak koliko i Rus ili Francuz, Emila Cohla, koji je svoje filmove stvarao u Francuskoj i Sjedinjenim Državama, Reiniger, koja je radila u rodnoj Njemačkoj, Britaniji i Kanadi, Allexéieffu, rođenom Rusu, koji je radio u Francuskoj i Kanadi, pa do Ishua Patela, Paula Driesen, Aleksandra Petrova ili Konstantina Brozita u novije vrijeme. Eggeling je živio u Njemačkoj, Italiji i Švicarskoj, ali je cijeli život ostao u vezi s rodnom Švedskom, a švedski je ostao jezik na kojem je pisao najintimnije i najiskrenije stvari, one koje i najveći poligloti mogu izraziti samo materinskim jezikom.

Viking Eggeling bio je umjetnik koji cijelog svog kratkog života putovao i sanjao. Na kraju oboga toga, i puta i sna, dogodio se jedan veliki film.

Rasprava koja je stara koliko i film vodi se sve do naših dana, a njezina je središnja dilema da li je film više umjetnost ako teži realizmu, to jest predočavanju i odražavanju zbilje, ili je upravo obratno: film je to više umjetnost što je manje realističan. To je uglavnom razdjelnica i između rane američke i rane europske animacije. Američki animirani film razvijao se pod utjecajem stripa, vodvilja, filmske burleske i drugih zabavnih medija, tako da je američkom animacijom oduvijek dominirao crtani film oblikovan kao narativna cjelina sa crtanim 'glumcima', ikoničkim figurama plasiranim u, ako već ne 'realističnu', a ono svakako prepoznatljivu okolinu. U ranoj se europskoj animaciji, osim u slučaju nekoliko iznimaka kakva je Victor Bergdahl, ne zapaža takva tradicija. U Europi je animacija eksperimentalna i 'dijagramska', jer su se za taj medij zainteresirali prije svega autori modernističkog ili avangardnog shvaćanja umjetnosti iz ranih 1900-ih, osobito iz Francuske i Njemačke, koje se ponegdje nazivaju 'zemlje filmske avangarde'. Uz svega nekoliko animatora (Starewitz, Cohl, Bergdahl...) isključivo posvećenih tom poslu, najvažniji su pioniri europske animacije zapravo umjetnički i filmski avangardisti (Claire, Vertov, Ruttman, Epstein, Léger, Ray...), za koje je animacija bila dobrodošlo sredstvo koje omogućuje realizaciju njihovih umjetničkih koncepta.

Zanimljiv fenomen iz te prve etape filmske povijesti veliki je utjecaj glazbe na filmski medij, uključujući dakako animaciju, koji se često uspoređuje sa glazbom. Film se katkad naziva 'glazba za oko' (Germaine Dulac), 'svjetlosna glazba' (Abel Gance) ili 'kromatska, obojena glazba' (Filippo Tommaso Marinetti) i ubrzo se javlja ideja o takozvanom 'čistom', nenarativnom filmu čija bi forma bila uskladena sa glazbom i njezinim kompozicijskim zakonima.

'Čisti filmovi' realizirali su se u obliku igranih i dokumentarnih filmova. Primjerice Joris Ivens montira dokumentarne slike u skladu s glazbenim ritmom, dok Walter Ruttmann u svom remek-djelu *Berlin — simfonija velegrada* (*Berlin — Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) kombinira dokumentarne slike i animaciju. Ipak, najveći je broj takvih filmova napravljeno u animacijskoj tehnici, gdje se sredstvima ponavljanja, varijacija i izmjenjivosti apstraktnih znakova te odnosom montaže i ritma tražila grafička analogija tonovima i vizualni notni sustav. Osobito je atraktivno kod glazbe to što ona posjeduje apstraktan 'pokret', koji se intuitivno osjeća, i umjetnici avangardnog filma su bili opsjednuti mogućnošću da stvore pokret koji je na isti način apstraktan, ali koji se doživljava osjetilom vida. Veza s glazbom naglašava



Viking Eggeling

se čak i u nazivima tih filmova, koji gotovo redovito sadrže neki glazbeni pojam: kompozicija, opus, simfonija, ritam i drugo. Neki od najpoznatijih takvih filmova su Richterova serija *Rhythmus 1921-1925*, *Kompozicija u plavom* (*Komposition in Blau*, 1934), Fischinger, *Mehanički balet* (*Ballet méchanique*, 1924) Légera i prije svega *Dijagonalna simfonija*, Vikinga Eggelinga.

2. Dvostruki emigrant

Pravo je čudo da životna priča Vikinga Eggelinga nije nadahnula nekoga filmskog i televizijskog scenarista jer nudi sjajnu građu za istinski zanimljivu i uzbudljivu priču biografskog žanra. Eggeling je rođen 21. listopada 1880. kao trinaesto dijete njemačkoga glazbenika Johanna Andreasa Christiana Friedricha Eggelinga, koji je emigriravši u Švedsku ime promijenio i pojednostavnio u Frederik Eggeling. Viking je bio deseto dijete koje je Frederik dobio s drugom ženom, Švedankom Elisabeth rođenom Lundborg (prva njegova supruga Sara Gerlach umrla je od sušice). Frederik Eggeling brojnu je obitelj uzdržavao kao učitelj glazbe i pjevanja i istodobno bio vlasnik prodavaonice glazbenih instrumenata. Glazba je bila daleko najvažniji dio života obitelji Eggeling, osobito za Vikinga, koji se školovao u Katedralskolan u Lundu, gdje mu je glavni predmet bio latinski jezik, ali je glazba itekako prisutna u nastavi. Glazba će ostati neodvojiv dio Eggelingove svakodnevice sve do kraja njegova kratkog života.

Kada mu je bilo devet godina, Vikingova majka umire, tako da su ga praktički odgojile starije sestre, Amalia i Sara. Frederik Eggeling umire 1895., što se poklapa sa velikom krizom u Švedskoj kada tom zemljom vlada glad došla kao posljedica nekoliko uzastopnih sušnih godina. Osmero sestara i braće Eggeling iseljava se iz Švedske u tom razdoblju. Dvije godine nakon očeve smrti Viking odlazi u Njemačku. Dvostruki emigrant (rođen od oca Nijemca u Švedskoj, sada je došao u Njemačku kao rođeni Šved), započinje tada borbu za preživljavanje koju će voditi do kraja života, ostajući sve vrijeme ovisan o finansijskoj pomoći sestara. U Švedsku je uspio doći samo dva puta, 1921. i 1922.

Nakon što se tri godine uzdržavao baveći se fizičkim poslovima, nastavlja školovanje na Trgovačkoj školi u Flensburgu. Oko 1900. počinje raditi kao knjigovođa u Le Locle u Švicarskoj da bi se godinu poslije preselio u Milano, gdje će ostati do 1907., također radeći kako knjigovođa. Studira na večernjoj umjetničkoj školi Akademije Brera i istodobno historiju umjetnosti. Ženi se prvi put Norom Sidney Marie Feuerkrantz 1903., a već 1907. pojavljuju se prvi vidljivi nagovještaji narušena zdravlja te mu liječnici zabranjuju da sliku jer isparenja boja smetaju njegovim plućima. To ga prisiljava da se usmjeri na crtež. Iz Milana se ponovno vraća u Švicarsku, gdje se i dalje uzdržava kao knjigovođa, ali na umjetničkoj školi Lyceum Alpinum. Direktor škole Anton Velleman, zadivljen njegovim crtačkim majstorstvom, dopušta Eggelingu da povremeno predaje umjetnost iako nije imao formalnu diplomu.

3. Među dadaistima

Njegov stvarni umjetnički život počinje u Parizu, kamo se preselio 1911. Eggeling se susreće s bogatim umjetničkim životom tada svjetske prijestolnice, divi se Andréu Derainu, studira kubizam i Fernanda Légera te prvi put sramežljivo sudjeluje u razgovorima o umjetnosti. U tim raspravama zagovara svoje ideje o univerzalizmu i društvu, želi nadići individualizam, naći oblike izražavanja razumljive svakome. Sve je češće mladi umjetnik u kontaktu s avangardnim umjetnicima, njihove ga ideje smješta oduševljavaju. Odreda kozmopoliti, avangardni umjetnici već tada, s početkom dvadesetog stoljeća, vide Europu kao ujedinjen prostor. Poliglot Eggeling, koji uz svoja dva materinska jezika, njemački i švedski, savršeno vlada talijanskim i francuskim, među njima se osjeća kao riba u vodi.

Pod utjecajem avangardista Eggeling klasični izraz zamjenjuje modernizmom, što će dovesti do toga da na kraju kao svoju izražajnu formu prigrli najmoderniju umjetnost svoga doba — film. Već kao mladi umjetnik on odustaje od figurativnog slikarstva i bavi se razlaganjem slike na njezine osnovne elemente te orkestriranjem apstraktnih formi i linija u dinamički slijed. Koncentriра se na stvaranje unutrašnje organizacije apstraktnih simbola na svojim kompozicijama i stvara svoje tipične grafičke znake: 'češljeve' koji se udaljavaju i približavaju naizmjenično, valove u obliku slova s, strijele, koplja, lukove, oštре kutove. Te crteže radi na dugačkim rolačima papira, tako da njegovi grafički listovi neobično podsjećaju na apstraktne stripove ili knjige snimanja u današ-

njem smislu i još 1915. počinje skicirati ono što će evoluirati u njegove filmske projekte.

Prvi svjetski rat zatječe ga na jugu Francuske, gdje doslovce gladuje, obolijeva od sifilisa i jedva ostaje živ. Nakon ozdravljenja oženio se drugi put Marion Klein i privremeno se ponovno skrasio u Švicarskoj, ovaj put u Žurichu, kamo su zbog rata izbjegli mnogi europski umjetnici. Upoznaje dadaiste okupljene oko Cabaret Voltaire, kakvi su Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Janco i, što je za nastavak Eggelingova umjetničkog razvoja posebno važno, među njima susreće Hansa Richtera, njemačkog slikara veoma zainteresiranog za film, koji će stvoriti jedan od najvažnijih opusa filmske avangarde uopće,¹ služeći se najčešće animacijom kao izražajnim sredstvom.

Na valu protesta protiv rata, protiv društvenih konvencija zapadnjačke civilizacije i buržoaske kulture koja producira ratove i isprazni konzumizam, umjetnost okoštalih i prevladanih estetskih tradicija i standarda, umjetnici, čije su domovine bile u ratu jedna protiv drugih, udružuju se u multikulturalni i multimedijalni pokret i razvijaju nevjerojatno živu stvaralačku aktivnost. Među potpisnicima brojnih 'dadaističkih manifesta' obično se nalazi i Eggelingovo ime, ali on ne sudjeluje u dadaističkim skandalima koje obilježavaju sade i provokacije publike što često završavaju intervencijom policije. On stanovitu agresivnost i nihilizam dadaista nikad nije prihvatio pa se ubrzo razišao s njima. Uključuje se u rad grupe *Das neue Leben* (*Novi život*), čiji je cilj bio napraviti kompromis između dadaizma i ostalih umjetničkih pravaca i grupa. Istodobno, on je zajedno s Arpom, Giacomettijem, Jancrom, Richterom i Morachom, jedan od osnivača društva *Radikale Künstler* (*Radikalni umjetnici*).

Istodobno Eggeling u dadaističkim časopisima objavljuje prve teorijske rade, u kojima izlaže svoja umjetnička stajališta. On osnovne probleme čovjeka i društva vidi u nedostatnoj komunikaciji, opsjednut je traganjem za novim komunikacijskim znakovima, želi kreirati umjetni jezik, traži takva sredstva i mogućnosti izražavanja koja su neopterećena figuralnim asocijacijama. Iz sačuvanih pisama koja je slao sestri Sari u Lund vidi se da je on još 1902. formirao svoje ideje o »umjetnosti kao sredstvu komuniciranja i razumijevanja među ljudima na osnovi ujedinjenja umjetnosti i znanosti« i izražava svoju ambiciju da stvari »novi komunikacijski stroj« (O'Konnor, s. 25).

Upravo u želji da ujedini pismo i crtež, Eggeling počinje crtati na dugim papirnim vrpcama koje već oblikom znači novi korak na putu ka filmu.

4. Suradnja s Richterom

Dadaistički se pokret nakon rata razdvaja na njemačku (Georg Grosz, Wieland Herzfeld, Max Ernst, Kurt Schwitters...) i francusku sekциju (Francis Picabia, Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard...) da bi se u ljeto 1919. sasvim raspao. Eggeling je još i prije izgubio interes za pokret i on traži nove putove. Nakon završetka Prvog svjetskog rata nalazi se na najvažnijem raskriju svog života i karijere. Odlučuje prihvatići Richterov poziv i odlazi u Njemačku. Richter, koji je imao slične interese i afinitete u umjetnosti, ponudio je Eg-



Dijagonalna simfonija (1925)

gelingu da živi i radi u njegovoj obiteljskoj kući u mjestu Klein-Kölzig. Intenzivna umjetnička veza i prijateljstvo između njih dvojice trajala je oko dvije godine. Najvažniji je rezultat suradnje s Richterom da je Eggeling definitivno prihvatio film kao sredstvo kojim najbolje može materijalizirati svoje zamisli. U te dvije godine on dalje unapređuje svoju teoriju o univerzalnom jeziku, idejom o integriranju pokreta u ideograme, plastičkim tretmanom apstraktnog i, konačno, u njegovim teorijskim i praktičnim radovima sve naglašenije je prisutna dimenzija vremena. Godine 1920. njih dvojica šalju sinopsis jednom od tada vodećih svjetskih filmskih producenata UFA (Universum-Film-Aktiengesellschaft), prilažeći uz pismo vrpcu sa crtežima, gotovo bi se moglo reći knjigu snimanja pod naslovom *Vertikalni i okomiti orkestar*.

Njihovo je prijateljstvo međutim naglo završilo. Već 1921. Eggeling zauvijek napušta Klein-Kölzig i nastanjuje se u Berlinu. Premda je Richter tvrdio da su se poslije pomirili, nema dokaza da su ikada više kontaktirali. Brojne su teorije i nagađanja o stvarnim uzrocima njihova razlaza; prema jednima njih su dvojica zapravo bili ljubavnici i razišli su se zbog nevjere, prema drugoj njih je dvojicu posvađala Giorgioneova slika u vlasništvu Eggelinga koju je Richterov otac prodao da naplati uzdržavanje sinova gosta, postoje indicije da je

Richter nonšalantno potpisivao neke praktične i teorijske radeve čiji je stvarni autor zapravo bio Eggeling, dok Louis O'Konor (s. 78) u svojoj doktorskoj disertaciji navodi da je Richter čak navodno potpisivao Eggelinga pod različite manifeste bez njegova znanja i pristanka. No, najuvjerljivijim razlogom razlaza čini se Eggelingova posvemašnja ekonom-ska ovisnost o Richteru, zbog čega se nije osjećao ravнопravnim partnerom u onome što se u njemačkim kulturnim kru-govima počelo rutinski nazivati tandemom »*Eggeling und Richter*«.

Ipak, goleme zasluge da je Eggelingova ostavština sačuvana pripadaju Hansu Richteru. Nakon Eggelingove prerane smrti Richter je utrošio golemu energiju u promoviranje *Dijagonalne simfonije* te organiziranje izložbi Eggelingovih likovnih djela. Eggeling je umro kao puki siromah i malo je vjerojatno da bi se bez Richterova angažma-na spasio bilo što od njegovih crteža, slike i filmskih negativa. Mnogo Eggelingovih crteža nestat će nakon dolaska nacista na vlast. Richter emigrira ostavljući u stanu velik dio i svoje i Eggelingove ostavštine, čemu se gubi svaki trag tijekom rata. U jednom pismu Richter piše da su mu agenti SA upali u stan i s tipičnom temeljitošću zaplijenili praktički sve što su našli, njegove »knjige, slike, svaki komadić papira, uključujući sve Eggelingove crteže, role, zabilješke...« (»Sie beschlagnahmte alles: meine Bücher, meine Bilder, jedes Stück Papier, incl. Sämtliche Eggelingsche Zeichnungen, Rollen, Notizbücher...«, O'Konor s. 27), a što je za proučavanje umjetnosti, filma i, naravno, prije svega animacije katastrofa jer su u njima navodno ostale zabilješke za Eggelingove projekte koji su trebali doći nakon *Dijagonalne simfonije*, kao i praktički i teorijski radovi o problemu kompozicije, etike i umjetničkog integriteta.

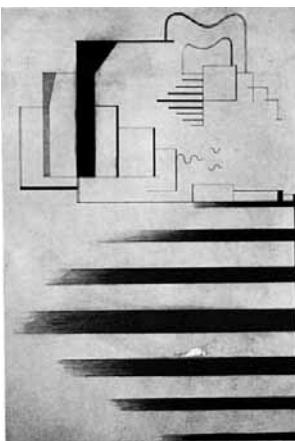
Neka istraživanja ukazuju na svjedočenja prema kojima su pojedini Eggelingovi crteži vidani u različitim prigodama. Sam je Richter poslije pridonio zbrci oko pojavljivanja više Eggelingovih originala, čiju su autentičnost ekspertize osporeile. Tako je, na primjer, za pet rola koje je Richter prodao Muzeju moderne umjetnosti u Stockholm 1960. za 6300 dolara morao vratiti novac nakon što su eksperti dokazali da su nacrtane na papiru proizvedenu nakon Eggelingove smrti.

5. Burne berlinske godine

Siromašan i uz to teško obolio, Eggeling ipak ne odustaje od svoje ambicije da dovrši projekt univerzalnog, apstraktogn jezika koji bi bio sačinjen od komunikacijskih znakova organiziranih u grafičku gramatiku i sintaksu. Sada mu je u potpunosti jasno kako će tu zamisao realizirati: novi jezik i novi oblik komunikacije koji omogućuje neposrednu razmjenu misli, vizija i emocija — animirani film. Putuje nakratko u Švedsku i od sestre Sare posuđuje novac za kupnju kame-re te osobno konstruirala primitivni trik-stol tako što instalira svjetlo u običnu drvenu kutiju i potom je prekriva staklenom pločom. Na tom priručnom stolu i uz malu subvenciju dobija-

venu od UFA započinje raditi svoje filmove 1919, prvo nekoliko vježbi učeći se standardnoj tehniči za animirani film kvadrat po kvadrat, a potom i svoj prvi cijelovit filmski projekt *Vertikalni i horizontalni orkestar*.

U Berlinu, koji donekle preuzima primat nad Parizom i postaje kulturna prijestolnica Europe toga doba, Eggeling dolazi u kontakt s radikalnim umjetnicima, s kojima je razmjnjivao ideje, sudjeluje u burnom kulturnom životu metropole i za njegov se rad prvi put zainteresirala šira umjetnička javnost pa se o tim posljednjim godinama njegova života može naći najviše dokumentacije i podataka. U umjetničke krugove u gradu ulazi putem članstva u *Novembergruppe*,



koju sačinjavaju umjetnici i arhitekti koji su u svojim djelima na tragu dadaizma. Istodobno nastavlja se baviti teorijskim radom, studira oblike i boje u pokretu i svoju teoriju naziva *Eidodynamik* (*vizualni dinamizam*). Konačno, u Berlinu je napravio svoje filmove *Vertikalni i horizontalni orkestar* i *Dijagonalna simfonija* i o njemu sve češće počinju pisati kritičari uglednih časopisa kakav je nizozemski slikar i likovni teoretičar Théo van Doesburg, osnivač grupe *De Stijl* i istoimena časopisa. Švedski umjetnik Axel Olson, tada na studiju u Berlinu, iako zgranut Eggelingovim radikalnim ljevičarstvom, piše da se nada kako Eggeling sam sebe smatra švedskim umjetnikom, a ako to čini, »onda je on možda najveći od svih«.

Vertikalni i horizontalni orkestar Eggeling nikad nije smatrano dovršenim djelom, tako da je vrlo malo ljudi uopće vidjelo taj film, od kojega danas postoje samo nepouzdani tragovi i fragmenti.

Godine 1923. Eggeling dobiva dragocjena suradnika u umjetnici Erni Niemeyer, koja je poznavala tehničke aspekte animacije i s kojom je bio zaručen neko vrijeme. Osim što je s njom surađivao na svom kapitalnom djelu *Dijagonalna simfonija*, Niemeyer (koja će preselivši u Pariz promijeniti ime u Ré Soupault) na neobičan ga je način ponovno povezala s Richterom postavši njegova supruga nakon Eggelingove smrti. U jesen 1924. film je kompletiran i prikazan je 5. studenog na privatnoj premijeri kojoj prisustvuju Adolf Behne, Arthur Segal, Moholy Nagy, Erich Buchholz sa suprugama Lissitzky, Kállai, Krmerény, Graeff i drugi istaknuti prednici umjetničkih i kritičarskih krugova Njemačke i Europe. Iako je bila riječ o privatnoj projekciji, objavljuje se nekoliko pozitivnih recenzija iz pera utjecajnih kritičara. Među ostalima o Eggelingovu i Richterovu filmskom radu piše berlinski *Film-Kurier* u posebnoj studiji pod naslovom 'Abstrakte Filmkunsten' gdje B. B. Kawan ističe da je Eggeling u filmu otkrio novi teren u likovnoj umjetnosti (»*Eggeling hat im Film eines neuen Terrain der bildenden Kunst entdeckt*«).

Ipak, tek 3. svibnja 1925. *Dijagonalna simfonija* prikazuje se javno, u sklopu jutarnjega programa u organizaciji *Novembergruppe*. Zajedno s tim filmom u programu se, među ostalima, prikazuju Richterov *Film ist Rhythmus, Berlin, Opus 2, 3 und 4* Walthera Ruttmanna, *Ballet mécanique* Fernanda Légera i *Entr'acte* René Clair. Ta projekcija, koja je ned-

vojbeno jedna od kulminacijskih točki u povijesti filmske avangarde, bit će više puta reprizirana, no sam Eggeling nije joj prisustvovao nijednom. On se u to vrijeme nalazio u Norbert-Krankenhaus u Berlinu, gdje je već 19. svibnja izdahnuo.

U doba premijere filma i Eggelingove prerane smrti počinje nešto što nalikuje na rađanje umjetnikove internacionalne slave. Njemačka revija *Gegenstand. Objekt, Veschi* objavljuje tekst Ludwiga Hibelseimera o njegovu filmu, koji ubrzo biva preveden i na ruski. Švedski *Filmjournalen* piše o premijeri *Dijagonalne simfonije* iz pera jednog od svojih najvažnijih suradnika Birgera Brinch — Eksona, koji upozorava na tehnički aspekt filma i nagađa da je za deset minuta filma bilo potrebno oko dvije tisuće crteža. Mađarski kunsthistoričar Ernő Kállai piše afirmativno o filmu u časopisu *Konstruktivismus: Ähnliche*, američki magazin *The Little Review* na četiri stranice objavljuje crteže za *Vertikalni i horizontalni orkestar*. U osmrtvici Adolf Behne slavi Eggelingovu sposobnost da prodre duboko do »neliterarnih mogućnosti u umjetnosti« (»die künstlerischen, die nichtliterarischen Möglichkeiten«).

Eggelingova kratkotrajna slava zalaže i nestaje u oluji nastaloj nacističkim prevratom u Njemačkoj da bi sredinom šezdesetih filmski studiji, a nešto više od desetljeća poslije i animacijski, obnovili interes za umjetnika. Osobito se to odnosi na njegove dvije domovine, Švedsku i Njemačku, gdje se restauriraju kopije *Dijagonalne simfonije*, objavljaju njegove monografije, traga za originalima njegovih djela, izlaze zbirke njegovih teorijskih radova o umjetnosti *Opći principi slikarstva* (*Övergripande bas för måleriet*), a godine 1971. Louis O'Konor brani doktorat posvećen djelu ovog umjetniku na Sveučilištu u Stockholmu.²

6. Zagonetke Dijagonalne simfonije

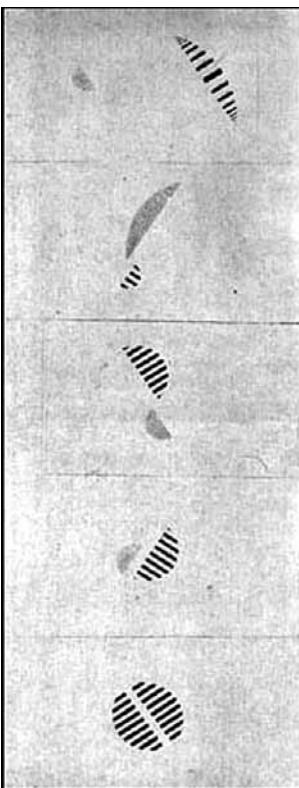
Posebno zanimljivu knjigu o njegovu djelu objavili su švedski filmolog Gösta Werner i muzikolog Bengt Edlund. U studiji *Vrh koplja u stanju mirovanja* (*Spjutspets i återvändsgård*, Lund 1997) njih dvojica dokazuju da je Eggeling film strukturirao kao sonet i izvode zaključak da je ono što danas poznajemo kao *Dijagonalna simfonija* zapravo samo prvi stavak nečega što je trebala biti zbiljska 'simfonija', naime da je Eggelingova stvarna ambicija bila napraviti cijelovečernji film.

To nije jedina zagonetka *Dijagonalne simfonije* koja je do danas nerasvijetljena.

Pitanje je da li mi uopće možemo vidjeti film onako kako je to Eggeling zamislio jer je originalna verzija izgubljena. Uporaba filmskoga negativa za prikazivanje bila je uobičajena praksa među avantardistima, tako da su se filmovi, nakon višekratnog prikazivanja po kinima, dvoranama, galerijama i restoranima na često priručnim projektorima, brzo izgrebli i uništili ili bi jednostavno izgorjeli jer su bili proizvedeni na zapaljivim nitratskim kopijama. Osim toga, pojedini kvadra-

ti i cijele scene rutinski su se izrezivale iz filmske vrpce da bi se objavljivale u časopisima. Ono što osobito izaziva nedoumice i sumnje jest da su tekstovi i špica filma na francuskom jeziku, iako je riječ o njemačkom filmu. Ne zna se s punom sigurnošću ni da li je Eggeling mislio prikazivati film uobičajenom brzinom za nijeme filmove od 16 sličica u sekundi, od 24, što je postajalo standardom u njegovo vrijeme, ili pak 18, što je bila praksa u tadašnjem njemačkom filmu.

U svakom slučaju, jedina dostupna verzija filma sastoji se od 7356 sličice, što projicirano normalnom brzinom za nijemi film, 16 sličica za sekundu, traje 7 minuta i 40 sekundi. Čak i bez obzira na to da li je Eggeling naumio da film ostavi u



takvoj formi, njegov osjećaj za ritam, shvaćanje i organizacija vremena, igra svjetla i tame, sigurno i savršeno građenje tempa, senzibilno gradiranje formi i oblika, kao i pedantnost i čitljivost njegove grafike mogu uzbuditi čak i današnjega gledatelja navikla na kompjutersku animaciju i sve druge vrste vizualnih senzacija.

Crtanje je postupak prevođenja trodimenzionalnih predmeta u dvije dimenzije. Eggeling je pripadao onim umjetnicima koji su vjerovali da se misao i apstraktni pojmovi također mogu nacrtati, zapravo prevesti u grafičke znakove tako što bi ih se predstavilo dvodimenzionalnim geometrijskim oblicima. Služeći se varijacijama, promjenama i transformacijama bijelih znakova što se kreću crnim apstraktним prostranstvom, kombiniranjem dominantno dijagonalnih pokreta (dakako, otuda naslov filma) s kontrapokretima radi stvaranja konflikta, rastućim i padajućim pokretima, nestajanjem većih formi i njihovim ponovnim rađanjem, on je to svoje djelo komponirao i orkestrirao kao bezvučnu glazbu jedinstvene harmonije i sklada praktički bez preanca u cjelokupnoj povijesti animirana nijemog filma.

7. Teorijska zasnovanost ideje o 'vizualnoj glazbi'

Nedvojbeno je da je za Eggelinga film bio spoj svih postojećih umjetničkih formi, *skupna umjetnost* (*Gesamtkunstwerk*) u smislu kako je to definirao Richard Wagner ili *totalna umjetnost* kako je filmski medij video jedan od prvih ozbiljnih filmskih mislilaca Ricciotto Canudo. Vrlo je moguće da se Eggeling upoznao s Canudovim radovima u vrijeme svog školovanja u Milenu, dok je sasvim sigurno da je na njegov umjetnički razvoj i profil snažno utjecao futuristički pokret, čije je središte bila upravo Italija s početka dvadesetog stoljeća. Futuristički guru Marinetti u svojim je vatreñim manifestima oglašavao da su knjige odveć zastario medij da bi mogle sačuvati i posredovati misao modernog čovjeka i sliku modernog društva. Futurističke slike i plakati s tipičnim motivima kakvi su zupčanici ili lokomotiva u punoj brzini izražavali su vjeru u budućnost, želju da se ide naprijed i da se kreativna snaga umjetnosti uključi u opći civilizacijski

ski kontekst. Pokret i dinamika u najširem značenju tih pojmove dobivaju novi aktualni smisao, pokret postaje najveći interes i cilj umjetnosti. Baš tada afirmira se medij koji može izraziti dinamiku i pokret na gotovo savršen način — film. Film se od stane modernističkih umjetnika doživljava kao govorjenje znakovima.

Usprkos tome što su od pojave tiskare slike sve prisutnije u ljudskoj okolini, životu i komunikaciji, ljudi i dalje ne žive 'civilizaciju slike'. Ipak je i dalje dominantna komunikacija ona riječima kojima se još objašnjava sve, uključujući i sliku. Modernim umjetnicima, među njima, jasno, i Eggelingu, cilj je promijeniti takvo stanje, a kako je animacija najčešće film u kojem je 'primarna slika' prelomljena kroz prizmu subjektivne, više mentalne aktivnosti koja traži gledateljevu punu koncentraciju, to je ona njihov omiljeni filmski žanr i tehnika istodobno.

Sam Eggeling cijelovito je prezentirao svoje ideje o filmu kao formi jezika (*Die Form-Sprache*) i teorijsku osnovu svog rada u mađarskom časopisu *MA (Danas)* čiji su osnivači tamošnji konstruktivisti, među kojima i László Moholy-Nagy, Sándor Barta i Lajos Kassák. Iz izložena programa jasno je da je Eggeling bio pod snažnim utjecajem i ruskih konstruktivista s čijim se radovima susreo 1921. na prvoj njihovoj internacionalnoj izložbi u berlinskoj *Galerie van Diemen* te u znatnoj mjeri knjige Kandinskog *Über das Geistige in der Kunst (O duhu u umjetnosti)* u kojoj je izložena ideja o harmoničnom slikanju u skladu s glazbenim zakonima. *Der blaue Reiter (Plavi konjanik)*, grupa u kojoj je Kandinski bio aktivan, također se zanimala za ideje o umjetnosti kao sintezi svih do tada poznatih umjetničkih formi. Paul Klee, koji je u doba kada je Eggeling bio aktivan predavao na Bauhausu, također je bio oduševljen idejom o estetici alfabeta (*Die ästhetischen Prinzipien des Alphabets*) i razlaganjem crteža u segmente.³

Eggeling crpi velik dio ideja i stavova i iz svoje čvrste ultraljevičarske političke pozicije. Vidljivo je to iz manifesta koji je objavio zajedno s Raulom Hausmannom, gdje Eggeling

odbacuje neke političke elemente konstruktivizma, utilitarnost i buržujsku umjetnost koja proizvodi 'muzejske eksponate'. Potpisnici daju snažnu potporu takozvanom *Proletkulitu*, pokretu u umjetnosti koji smatra da je umjetnost društveni proizvod uvjetovan društvenim okolnostima u kojima nastaje.

Iz ponešto zbrkanih i katkad kontradiktornih teorijskih rada koje je ostavio iza sebe razvidno je da Eggeling drži da nema područja društvenog iskustva koje egzistira samo za sebe te da je zajedničko za sva osjetila osjećanje prostora i vremena te da uzročno-posljedični zakoni ne vrijede u umjetnosti.

Ostali su nedovršeni (ili izgubljeni?) teorijski radovi u kojima se bavio 'različitim metodama kompozicije', 'o duhovnim elementima čovjeka', skicama za nove projekte i brojnim citatima iz djela francuskoga filozofa Henrika Bergsona, koji se bavio relacijom prostora, vremena i slobode, dualizmom između duha i materije, gdje je prostor pojma vezan za materiju, a vrijeme za duh. Posljedično tome inteligencija je vezana uz materiju, a instinkt, intuicija pa dakle i umjetnost za duh.

Ono što je zajednički imenitelj svih Eggelingovih nastojanja i težnji bilo je ujedinjavanje slike i jezika u nešto što je on nazivao 'univerzalni jezik', neku vrstu modernih hijeroglifa koji dobivaju puni smisao i snagu pokrenuti u glazbenom ritmu. Kao i naša svijest, i stvarnost se sastoje od slojeva. Što su dublje postavljeni, to su slojevi teže vidljivi i razumljivi. Eggelingov primarni cilj bio je izraditi sustav kodova i znakova kojim se može prodrijeti najdublje i najdalje, stvoriti simbole i kodove jednako samozumljive kao slova koja označavaju glasove ili kodove u prometnim znacima, a koji bi označavali i izražavali apstraktne misli i osjećaje.

Konačno pronađen medij koji omogućuje realizaciju tih ideja — animaciju, Eggeling je video prije svega kao jezik, sredstvo prenošenja misli i osjećaja među ljudima.

Danas pouzdano znamo da je bio u pravu.

Bilješke

- 1 Hans Richter (1888-1976) autor je avangardističkih majstorija kakve su serija *Ritam (Rhythmus)*, rađena između 1921. i 1925., ostvarena klasičnom tehnikom animacije, *Inflacija (Inflation)*, 1927), *Dopodnevna sablast (Vormittagsspuk*, 1927), gdje se koristi piksilacijom, kao i mnogih drugih kratkih filmova. Nakon što se preselio u SAD bio je glavni autor jednog na najneobičnijih filmskih projekata u povijesti, avangardnog dugometražnog filma *Snovi što se mogu kupiti novcem (Dreams Money Can Buy)*, 1944-1947). Objavio velik broj teorijskih radova.
- 2 Radovi Louise O'Konor na njemačkom, francuskom i engleskom jeziku sabrani su u knjizi O' Konor, 1971.
- 3 Odatile do animiranog filma samo je jedan korak jer je animacija ujedinjavanje razloženih segmenata crteža. Zanimljivo je da je golem utjecaj umjetnika na razvoj europske animacije gotovo potpuno neistražen; primjerice gotovo je nemoguće potpuno razumjeti djelo Dušana Vukotića ili Jana Lenice bez analize 'kleizma' u njihovu djelu.

Literatura

- O' Konor, Louise, 1971, *Viking Eggeling 1880-1925, artist and film-maker, life and work*, Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Werner, Gösta, Edlund Bengt, 1997, *Spjutspets i återvändsgränd*, Lund.

KULTURALNI STUDIJI I FILM

Borislav Knežević

Hrvatska filmska šutnja: Blagajničica Dalibora Matanića i Trgovci Kevina Smitha

UDK: 791.43(497.5)-311.4:791.43(73)-311.4

Jedan od likova u Matanićevoj *Blagajnici*, mlada zaposlenica u trgovini, u cijelom filmu ne progovori ni riječi, a glavni lik filma, blagajnica Barica, nešto je malo rječitija. Ta je šutnja pripadnica radničke klase u tranzicijskoj Hrvatskoj ispisana kao dijagnoza ošamućenosti s kojom su građani Hrvatske prošli kroz dosadašnju tranziciju, no ona je i znak dubljih problema hrvatskoga filma u cjelini. Temom šutnje tzv. običnih ljudi u tranzicijskom, postkomunističkom i postjugoslavenskom društvu taj film posebno razotkriva i nijemost hrvatske tranzicijske popularne kulture, koja ne uspijeva uspostaviti komunikaciju ni sa sobom ni sa svijetom.

U producentskom smislu, HRT se u tom razdoblju nametnula kao najveći producijski faktor. Između hrvatskoga filma i HRT-a stvorio se bizaran pakt, tako da se dobar dio filmove navodno namijenjenih kinodvoranama zapravo automatski snima za buduće prikazivanje u obliku TV-serije. Dakako, kapital koji televizija troši na takve filmove mogao se utrošiti na financiranje pravih televizijskih igranih serija — možda ima istine u često ponavljanjo tvrdnji da je takva surrogatna simbioza pružila hrvatskom filmu u teškim danima tranzicije šansu za preživljavanje, ali ona je sigurno i najozbiljniji pokazatelj duboke krize sustava produkcije i na filmu i na televiziji. Kinofilmovi snimaju se s pretpostavkom da na blagajnama neće zaraditi nikakav novac, dok TV-serije izreciklirane iz takvih filmova možda zarađuju nešto novca na televizijskim reklamama, ali to se dešava po samu automatizmu TV-prikazivanja. Bez povećanja broja kinodvorana u svim dijelovima Hrvatske, i bez sustavnih rješenja pitanja finansiranja, distribucije i promocije hrvatskog filma (što se ne može obaviti bez redefiniranja njegova odnosa s javnom televizijom, a to se pak može očekivati tek kad bude provedena deetatizacija, demonopolizacija i komercijalizacija televizijskog prostora), stvari se u hrvatskim vizualnim narativnim medijima neće bitno promijeniti. Potpora države po inerciji stvari bit će kočnica razvoja hrvatskog filma tako dugo dok ne dobije korekciju i konkurenčiju u obliku komercijalne, od države neovisne produkcije.

Televizija kao medij ima svoju narativnu produkciju, s vlastitim žanrovima i konvencijama, ali ona ujedno često funkc-

Abstracts

CULTURAL STUDIES AND CINEMA

Borislav Knežević

Croatian film silence: Dalibor Matanić's *Cashier* and Kevin Smith's *Clerks*

UDK: 791.43(497.5)-311.4:791.43(73)-311.4

One of the characters in Matanić's *The Cashier Wants to Go to the Sea*, a young employee, does not pronounce a single word throughout the whole film, while the main character, cashier Barica, is noticeably more eloquent. This silence of female members of the working class of transitional Croatian figures is indicative of the numbness with which citizens of Croatia went through the first decade of transition, and could be construed a sign of much deeper problems of Croatian cinema. Featuring the theme of silence of the so-called ordinary people in the transitional, post-communist and post-Yugoslav society, the film indirectly reveals the silence of Croatian transitional popular culture unable to communicate with itself, or the world.

As far as production is concerned, HRT (Croatian Radio Television) imposed itself as the biggest production house. Croatian film and HRT made a bizarre pact: most of the films intended for cinemas were automatically shot to be later screened as TV series. Certainly, the capital used for such films could have been invested in real television series — although there may be some truth in frequently repeated claim that this surrogate symbiosis offered Croatian film a chance to survive in hard times of the transition, it is, nevertheless, the most serious indicator of the depth of crisis of film and television production systems. 'Theatrical' productions are made with the assumption that they will not make any money at the box offices, whereas TV series that are recycled from such films make some money from TV commercials, but through routine mechanism of television advertising. Until new theatres open throughout Croatia, and without systematic solutions for the financing, distribution, and promotion of Croatian film (which implies redefinition of its relationship with public television, which, on the other hand, can occur only once television space is freed from general and state monopoly, and commercialized), situation in Croatian visual narrative media will not change much. State support will continue to prevent the development of Croatian film until it gets corrected by the competition in the form of commercial, state-independent production.

Television as a medium has its narrative production, with its own genres and conventions. However, it also frequently

onira i kao škola za filmske djelatnike. Dakako, ako televizija odbija tu ulogu, i preuzima područje filmske produkcije, a ograničava svoje, rezultat je sužavanje kreativnih mogućnosti obaju audio-vizualnih produkcija. Bez obzira na uzroke, u Hrvatskoj su film i televizija zakazali u svojoj osnovnoj proizvodnji, odnosno u *proizvodnji pripovijesti o kojima se govori*, pripovijesti koje stvaraju sferu popularne tekstualnosti. Ovaj je esej pak zamišljen kao prezentacija fragmentarnih razmišljanja o toj temi, koja su nadahnuta filmom *Blagajnica hoće ići na more*, najgledanijim hrvatskim filmom u kinima 2001. godine. Mediji su za njega pokazivali zanimanje ponajprije zbog kontroverzna portreta Hercegovaca u Zagrebu, a i reklamna kampanja za film igrala je na relativno provokativnu temu međuhrvatske netrpeljivosti. Zanimljiva je međutim i, u javnosti uglavnom slabo zapažena, sličnost između Matanićeva rada i filma *Clerks (Trgovci)* Kevina Smitha. Radnja *Trgovaca* smještena je najvećim dijelom u tzv. *convenience store*: u oba filma riječ je o relativno kulturnospecifičnim maloprodajnim punktovima uslužne industrije.

Matanić je odabrao dosta karakterističan motiv u nezavrsnom filmu u doba globalizacije — senzibilnost za teme iz života običnih, a često i marginaliziranih i obespravljenih ljudi. U oba je slučaja priča na neki način strukturirana pitanja odnosa između radnika i uprave, a zajednički su im i likovi lokalnih čudaka i sitnih kradljivaca. Oba su filma k tome sračunato provokativna: *Trgovci* namjerno pretjeruju u neukusnu govoru o seksu, dok *Blagajnica* namjerno rabi grube anticerkevске stereotipe. Ta je provokativnost u službi privlačenja pozornosti na nezadovoljstvo svakodnevicom svojstveno protagonistima oba filma. I napisljetu, oba filma postavljaju dijagnozu o svojevrsnoj društvenoj bezizlaznosti: u *Trgovcima* riječ je o osjećaju bescilnosti pripadnika generacije X u opreci prema ekonomskoj eksploziji devedesetih u Americi; u *Blagajnici* riječ je o osjećaju društvene nepravde i o nasilju koje je obilježilo hrvatsko tranzicijsko iskustvo. Naravno, uz sličnosti postoje i razlike, primjerice u tome što si američki zabušanti mogu priuštiti neozbiljan odnos prema poslu, jer sličan posao uvijek mogu naći, dok za hrvatsku blagajnicu to ne vrijedi. Američki šef marginalan je i nevidljiv lik u filmu, a hrvatski je šef jedan od glavnih likova; povijesni kontekst američkoga filma postindustrijsko je društvo obilja, povijesni kontekst hrvatskoga filma tranzicijko je društvo oskudice, i tako dalje.

Esej nadalje obrazaže zašto je *Blagajnica*, premda bolja od većine hrvatske filmske produkcije 1990-ih, razočarala zbog sklonosti klišejima te nesposobnosti da prikaže ljude koji govore živim i dijaloskim jezikom. Stoga je *Blagajnica* simptom, a djelimice i dijagnoza velikog problema suvremene hrvatske kulture — nesposobnosti da proizvede uvjerljive, dobro konstruirane i dobro ispričane pripovijesti. Esej obrazaže imanentne slabosti hrvatskoga filma i televizije, no objašnjava i zašto je njihova pozicija uvjetovana i globalizacijom kulturne industrije. Pokušaj da se globalnoj dominaciji Hollywooda kontrira etatizacijom kinematografije (i općenito proizvodnje vizualnih pripovijesti) može imati određeno uspjeha u autoritarnim društвima, no u demokratskim društвima sustav financiranja ne bi smio biti motiviran ide-

functions as a school for film workers. Of course, if television refuses to perform this role, and assumes the territory of film production while limiting its own, the result is narrowing of creative abilities of both audio-visual productions. Regardless of the causes, in Croatia, both film and television failed in their basic productions, namely, *production of stories that are talked about*, stories that create the sphere of popular textuality. This essay was conceived as a presentation of fragmentary opinions on this subject, inspired by the film *The Cashier Wants to Go to the Sea*, Croatian 2001 box-office hit. It was interesting to the media because of the controversial portrait of a Herzegovinian in Zagreb, even the whole promotion of the film relied on the relatively provocative theme of intolerance among Croats. However, what is interesting is the similarity, although rarely noticed, between Matanić's work and the film *Clerks* by Kevin Smith. The story of the *Clerks* mostly takes place in the convenience store: both films feature relatively culturally-specific retail spots of service industry.

Matanić chose a motive characteristic of independent film in the time of globalization — sensitivity for the themes from the life of ordinary, often marginalised and depraved people. In both cases, the story is structurally defined by the issues concerning the relationship between the management and the workers, and both include characters of local weirdoes and petty criminals. Furthermore, both films are calculatedly provocative: *Clerks* intentionally include much exaggerated talk about sex, while *The Cashier* intentionally uses raw anti-Herzegovinian stereotypes. The provocation is serving to draw attention to dissatisfaction with everyday life of the films' protagonists. Finally, both films diagnose social hopelessness: in *Clerks*, the feeling of pointlessness of generation X is opposed to the economic boom of the nineties America; in *The Cashier* the prevalent feeling is that of social injustice and violence that stigmatized Croatian transitional experience. Similarities, of course, also bear their differences, for example, American slackers can afford to be reckless because they can always find a similar job, while that is not true of the Croatian cashier. American boss is marginal and invisible, while Croatian boss is one of the main characters of the film; historical context of the American film is post-industrial society of plenty, while Croatian historical context is that of transitional scarcity, etc.

The essay elaborates why *The Cashier*, although better than most Croatian film production of the 1990s, presented a disappointment because of its inclination to use clichés, and the inability to show people speaking live dialogues. *The Cashier* is a symptom, and partly a diagnoses for the great problem of Croatian culture — the incompetence to produce credible, well constructed and well retold stories. The essay exposes the immanent weaknesses of Croatian film and television, but also explains why their position is conditioned by the globalisation of cultural industry. The attempt to counter global domination of Hollywood with state directed cinema (and production of visual stories) may be successful in authoritarian societies, but in democratic social systems, financing should not be motivated by ideological promotion. Therefore, from the appropriateness of such a model of

ološkom reklamom. Zato se nužno otvaraju pitanja o prikladnosti etatičkog modela financiranja, kao i o mogućnostima dnevnopolitičkog inženjeringu u birokraciji odlučivanja o financiranju.

Uz globalizaciju kulturnoga sadržaja za razumijevanje kulturne globalizacije važna je globalizacija oblika, koja se često manifestira kao svojevrsna afirmacija lokalnoga unutar logike transnacionalnog kapitalizma. Naime, jedna od najvažnijih karakteristika svih vrsta ekonomske globalizacije jest da one idu ruku pod ruku s onim što ekonomski analitičari zovu regionalizacijom — podjelom globalnog tržišta na regionalna tržišta koja transnacionalke opskrbljuju proizvodima prilagođenima regionalnoj, odnosno lokalnoj zajednici. S kulturnim proizvodom stvar je naravno malo drugačija, zbog njegove specifične naravi, ali i globalizirana industrija kulture uvažava princip regionalizacije.

Postoje u osnovi dva tipa strateških pitanja s kojima se hrvatski filmaši nužno suočavaju. Jedno je pitanje vezano uz pokušaj uspjeha na međunarodnoj sceni, i tu zapravo nacionalna kinematografija nije nužno potrebna, a drugo je pitanje uspješnosti filma za domaću publiku (i kritiku). Tu je pak go tovo nemoguće zamisliti da hrvatski filmovi budu uspješni bez snažne nacionalne kinematografije, koja će i u kreativnom i u ekonomskom smislu živjeti od navike gledatelja da idu u kino i da sa zanimanjem razgovaraju o hrvatskom filmu.

Tomislav Šakić

Reprezentacija vijetnamskoga subjekta u holivudskom filmu

UDK: 791.43.04:355(597:73)"1964/1975"

Cilj je ovoga rada proučiti filmske *reprezentacije* Vijetnamskog rata unutar niza filmova obično nazivanim 'vijetnamskim ciklusom', pa i 'kompleksom' i 'sindromom' američke kinematografije. Pristupom pojmu *reprezentacije* film se pretpostavlja ne samo kao 'kulturni proizvod' nego i kao 'društvena praksa', kao jedan od sustava reprezentacije koje autor u prvome, teoretskome dijelu definira slijedeći teorije Stuarta Halla i odrednice Graemea Turnera. Autor smatra da se u američkim 'vijetnamskim' filmovima može vidjeti rad ideologije, od obična posredovanja inherentnog svjetonazora autora do izravne nazočnosti političkih struktura moći. Taj je proces dvosmjeran: gledateljska recepcija teksta zbiva se unutar triju Hallovih modela (afirmativnoga, pregovaračkog, oporbenog), a s druge strane sam je filmski diskurs u različitim stupnjevima ideologiziran. Slijede rasprava o ideologiji američkog sna, povjesni pregled rata, kontekst nastanka ciklusa; razmatraju se povijest studijskog sustava i novoga Hoolywooda. Ideološki jasna orijentacija prvog očitovanja kompleksa, *Zelenih beretki*, raspravljena je u kontekstu karijere Johna Waynea i ideoloških implikacija vesterna i njegova nestanka u tom razdoblju. *Lovac na jelene* razmatra se u kontekstu opusa Michaela Cimina, pogotovo uspoređen s *Godinom zmaja*, s tezom o podijeljenosti Ciminova svjetonazora između nasljeda *tough* redatelja (modernistički stil,

financing necessarily arises questions, such as the possibilities of daily political-bureaucratic engineering in the area of financing.

Besides the globalization of cultural content, another important factor for the understanding of cultural globalization is the globalization of form, which often manifests itself as a form of affirmation of the local in the context of logic of transnational capitalism. Namely, one of the most significant characteristics of all forms of economical globalization is that they come hand in hand with what economic analysts call regionalization — division of the global market on regional markets, which transnational market provides with products adapted for regional, that is to say, local community. The situation is somewhat different with cultural products due to their specific nature, but even globalized industry of culture accepts the principle of regionalization.

There are actually two types of strategic questions that Croatian filmmakers are inevitably faced with. One refers to the attempt at succeeding on the international scene, which actually does not imply national cinema, and the other refers to the success of film before domestic viewers (and critics). In the latter case, it is impossible to imagine successful Croatian films without strong national cinema, which would, both in creative and economic sense, live of the habit of the viewers to go to the movies and eagerly talk about Croatian film.

Tomislav Šakić

The Representation of Vietnam Subject in Hollywood Films

UDK: 791.43.04:355(597:73)"1964/1975"

The goal of this work is to study film *representations* of the war in Vietnam in the series of films usually called the 'Vietnam cycle', or even the Vietnam 'complex' or 'syndrom' of the American cinema. Approached with the term *representation*, the cinemâ is viewed not just as a 'cultural product', but also as 'social practice', i. e. one of the systems of representation that author defines in the first part following Stuart Hall and Graeme Turner. The author believes that American 'Vietnam' films display ideology at work, from simple mediation of the author's inherent views to direct presence of political power structures. The process goes both ways: viewers' reception of the text occurs within Hall's three models (affirmative, mediating, and opposing), whereas on the other hand, film discourse itself is ideologized to various degrees. The author goes on to discuss the ideology of the American dream, gives a historical overview of the war, and the context of birth of the cycle; he considers the history of studio system and new Hollywood. Ideologically clear orientation of the first display of the complex, *The Green Berets*, is reviewed in the context of John Wayne's career, ideological implications of western films, and its disappearance from the scene at that period. *Deer Hunter* is observed in the context of Michael Cimino's opus, in comparison with *The Year of the Dragon*, introducing the

eksplizitna ideologiziranost) i njihove proturječnosti očitovane u kritici, ali i u usporednoj prisutnoj vjeri u proklamirane američke ideale. *Apokalipsa danas* daje ciklus temeljnju postkolonijalnu metaforu priskrbljenu svim ideološkim konotacijama Conradova predloška. Easthopeovi zaključci o Conradovoj pripovijesti prenijeti su na film: 'srce tame' inherentno biti svih ljudi postaje opravdanje za projekt kolonijalizma/imperijalizma; posrijedi je diskurs u kakvu Vijetnamci ne mogu biti reprezentirani.

Slijedi rasprava o filmovima Reagana doba, koje pokušava rehabilitirati Vijetnamski rat — *Rambo* i niz sličnih niskobudžetnih produkcija motre se kao *ispunjene želje*, povratak ideologemima individualizma i zajednice, ali i kao obnavljanje klasične western-formule *ruba divljine* u desetljeću koje traži nasljednika Johna Waynea. Raspravlja se da uspjeh tih filmova proizlazi iz njihove specifične tekstualnosti, koja prema tekstualnosti Ciminova ili Coppolina filma stoji u odnosu kao *Tarzan među majmunima* prema *Srcu tame*, kako je raspravljao Easthope. U raspravi o vietnamskom opusu Olivera Stonea problematizira se ideološka dvojbenost njegovih triju filmova: *Vod* daje drugu temeljnu metaforu-opravdanje angažmana u Vijetnamu, ono o putu 'između Barnesa i Elias' kao dvaju polova, putu koji je zapravo ono isto 'srce tame' onkraj iskazivosti. Taj se objasnjavački sklop širi i na druga dva filma triptiha, koji dodatno pate od tendencije svođenja na priču o samo još jednom američkom snu. Kubrickov *Full Metal Jacket* ostaje unutar konteksta autorova opusa kao nova borba protiv struktura moći, no u prikazu Vijetnama ostaje unutar već određenih okvira vietnamskog diskursa, usprkos nepostojanju ikakvih Stoneu sličnih političkih iluzija — njegov protagonist na kraju ostaje u istome metaforičkom prostoru 'srca tame' 'između Barnesa i Elias'. Palmin *Žrtve rata* daje oprost od 'noćne more' završnom sekvencijom. Dva novija očitovanja ciklusa, *Zemlja tigrova* i *Bili smo vojnici*, očituju tendenciju prema ideološkoj čistoći. No, prvi ostaje u tradiciji 'kritičkoga' filma, pogotovo Kubrickova, i vojničke muške solidarnosti u događajima 'onkraj riječi', a drugi iskazuje ostanak u tradiciji vietnamskoga ciklusa prikazom posljedica rata koje su doslovno onkraj riječi, ali i odstupanja prema pokušaju rehabilitacije toga rata. Uočljiva je nova *poetika prijenosa* rata inauguirana Scottovim *Black Hawk Down*. Ideološki je dvojbeno propagiranje konzervativnih američkih ideologema i nove kolektivističke politike *leave no man behind*. Zaključak je kako unutar novijeg američkog filma postoji formirani 'vijetnamski diskurs', koji će ostati nužno ideologiziran sve dok se budu vodile bitke oko značenja Vijetnamskog rata. Kao subjekt vijetnamskog diskursa formiran je američki vojnik u ratu u Vijetnamu, u 'srcu tame' koji je tama vlastita nacionalnog mita, dok su Vijetnamci samo ulog. Do pomaka u reprezentaciji rata neće doći dok se ne napusti oprost posredovan njegovim ključnim dvjema metaforama.

thesis about the dichotomy of Cimino's position the heritage of *tough* director (modernist style, explicitly ideologically coloured) and the resultant controversy in its reception among the critics, but also, on the other side, the presence of faith in proclaimed American ideals. *Apocalypse Today* gives the cycle the basic post-colonial metaphor imbued with all the ideological connotations of Conrad's paradigm. Easthope's conclusions about Conrad's novel were transferred to film: 'the heart of darkness' inherent in the human essence becomes the excuse for the project of colonialism/imperialism. In such discourse, the Vietnamese could not be represented.

The author continues with a discussion of films of the Reagan's era, which were trying to rehabilitate the Vietnam war — *Rambo* and other similar low budget productions are seen as *a wish come true movies*, a return to ideogems of individualism and community, but also as a renaissance of the classic western formula *edge of the wilderness* in the decade that was looking for a new John Wayne. The success of these films is explained by their specific textuality, which relates to that of Cimino's and Coppola's films, as did *Tarzan among the Apes* to *The Heart of Darkness*, wrote Easthope. Oliver Stone's Vietnam opus is discussed in the light of the ideological dubiousness of his three films: *Platoon* offers the second basic metaphor — justification for the interference in Vietnam, a trip between 'Barnes and Elias', as two poles, that actually present that same 'heart of darkness' beyond what is expressible. This explanatory frame expands over two other films of the triptych, which additionally suffer from a tendency to be reduced to yet another story about the American dream. Kubrick's *Full Metal Jacket* lies within the context of the author's opus as a new way of fighting against the power structures, however, as far as the presentation of Vietnam is concerned, it remains within the frame of the Vietnam discourse, despite the inexistence of any kind of Stone-like political illusions — its protagonist finds himself in the same metaphorical space of 'the heart of darkness' in the end, 'between Barnes and Elias'. De Palma's *Casualties of War*, in its final sequence, offers forgiveness from the 'nightmare'. Two newer representatives of the cycle, *Tigerland* and *We Were Soldiers*, display a tendency towards ideological pureness. However, the first remains faithful to the tradition of 'critical' film, especially Kubrick's, and to the male warrior solidarity in 'unspeakable' events, while the second stuck to the tradition of Vietnam cycle displaying the consequences of the war that are literally 'unspeakable', refraining from the attempt to rehabilitate the war. Scott's *Black Hawk Down* inaugurated new *transition poetics*. Promotion of conservative American ideogems and new collectivist politics *leave no man behind* is ideologically dubious. The author concludes that new American films have formed a 'Vietnam discourse' which will necessarily remain ideologized until the meaning of the Vietnam War ceases to be questioned. This discourse has also produced a subject, the American soldier in Vietnam, placed in 'the heart of darkness', who is the dark side of his national myth, while the Vietnamese are mere pawns. The representation of war will not change until the idea of forgiveness mediated through its two key metaphors is finally abandoned.

Nikica Gilić

Filmološki formalizam i Velike Teorije (prilog polemici o kulturnim studijima)

UDK: 791.43:009
791.43.01

Marksistički filmski kritičari i teoretičari u novije su vrijeme sve skloniji krilatici o potrebi za kulturnim studijima u proučavanju svega što sačinjava kulturu, osobito popularnu, a filmski se medij, dakako uz filmološko-umjetničku, pravnu ili pedagošku, može promatrati i iz te vizure, kao dio (popularne) kulture. Ta je vizura, čini nam se, dio šire tendencije koju David Bordwell naziva velikim teorijama (Bordwell, 1996), teorijama sa sveobuhvatnim ambicijama, podjednako primjenjivim na *Anu Karenjinu*, *Harryja Potera*, filmove *Prošle godine u Marienbadu* i *Moje pjesme, moji snovi* te na dizajn muške cipele. Još je Robert Scholes (1980), od kojega se takvo što možda i nije trebalo očekivati, u prikazu Chatmanove knjige *Story and Discourse* ustvrdio kako je riječ o dobroj formalnoj analizi, ali samo o formalnoj analizi, koja ne otvara pitanja kritičkih prokazivanja buržoaske ideologije 'transparentnih' narativnih tekstova, a ta se napomena čini znakovitom i za suvremeno stanje na tržištu akademskih ideja. Naime, Scholes podsjeća da Chatman predaje na državnom sveučilištu sa širokim (dakle, neelitističkim) pristupom, dok primjerice Roland Barthes radi na elitnom fakultetu u kojem su studenti, ako smo dobro shvatili, dovoljno napredni za kritičku analizu književnosti/društva. Elitizam te primjedbe čak je i manje problematičan od Scholesova epistemološki hrabri ignoriranja činjenice da nema općih, transteorijskih kriterija prema kojima se naprednost može mjeriti. Ako, primjerice, analitičku metodu smisljenu za razumijevanje narativnih struktura (naratologiju) vrednujemo prema kriteriju vođenja prema cilju s kojim nema nikakve veze (npr. cilj razumijevanja proizvodnih odnosa / raskrinkavanja buržoaske ideologije), logično je da će lošije proći u odnosu na analitičke metode koje tom cilju jesu najmijenjene (primjerice, razni marksizmi), no takvo se vrednovanje čini nekorektnim.

Robert Stam (2000:240), jedan od najutjecajnijih zagovornika multikulturalizma i kulturnih studija među proučavateljima filma, sagledava kognitivističke teorije filma kao *nostalgično vraćanje unatrag*, u doba prije de Saussurea, frankfurtske škole, Lacana, Foucaulta te marksističkih i frojdističkih kritika 'zdrava razuma' (*common sense*), a slično gledište, uostalom, zastupa i Slavoj Žižek (vidi, npr. u Žižek, 2001:13-4). Stam drži kako kognitivizam »pokazuje dirljivu vjeru u razum (nakon Auschwitza) i znanost (nakon Hirošime). Zadržava svoju vjeru u znanost, premda je 'znanost' ne tako davno 'dokazala' inferiornost crnaca, Židova i američkih starosjedilaca (Native Americans)« (isto). U kontekstu kognitivističke filmologije termini 'razum' i 'znanost', čak i kada se rabe kao načelno opravdanje kognitivističke metode, obično imaju partikularnije (konkretnije, kontekstualno specifičnije) značenje od istih temina u Stamošvim napomenama o konč-logorima i atomskoj bombi. Primjer je takve

Nikica Gilić

Filmological formalism and Grand Theories (a contribution to the discussion of cultural studies)

UDK: 791.43:009
791.43.01

Recently, Marxist film critics and theoreticians are more and more inclined to accept the slogan about the need for cultural studies, the need to study everything that forms culture, especially popular. Of course, film medium as a part of (popular) culture, can also be seen from this aspect, in addition to film theoretical, aesthetic, legal or pedagogical view. This aspect seems to be part of a wider tendency that David Bordwell called grand theories (Bordwell, 1996), the theories with all-encompassing ambitions, equally applicable to *Ana Karenina*, *Harry Potter*, films *Last Year in Marienbad* and *Sound of Music*, and the design of male shoes. Already in his presentation of Chatman's book *Story and Discourse*, Robert Scholes (1980), who was actually not expected to do so, concluded that it was a good formal analysis, but only a formal analysis, which did not open questions of critical denunciation of bourgeois ideology of 'transparent' narrative texts. This observation also seems significant for the current situation at the market of academic ideas. Namely, Scholes reminded us that Chatman lectured at the state university with broad (i. e. non-elitist) approach, while Roland Barthes worked at the elite college where students, if we understood it right, were sufficiently advanced for critical analysis of literature/society. Elitism of this observation is actually less problematic than Scholes's epistemologically brave disregard of the fact that there are no general, trans-theoretical criteria for measuring the degree of advancement. For example, when an analytical method conceived for understanding of narrative structures (narratology) is valued on the criteria of leading towards a goal it actually has nothing to do with (for example, the goal of understanding relationships in a production process/exposing bourgeois ideology), it is logical that it would seem inferior to the analytical methods intended for that purpose (for example, various Marxisms).

Robert Stam, one of the most influential advocates of multiculturalism and cultural studies among film researchers, reviewed cognitive theories of film as a *nostalgic step back*, to the time before de Saussure, Frankfurt school, Lacan, Foucault, and Marxist and Freudian criticism of 'common sense'. Similar view also represents Slavoj Žižek (for example in Žižek, 2001:13-4). Stam considers that cognitivism shows a touching faith in sense (after Auschwitz) and science (after Hiroshima). It kept its faith in science although not so long ago 'science' 'proved' the inferiority of Afro-Americans, Jews, and Native Americans. In the context of cognitivist filmology, terms 'sense' and 'science', even when used as principled justification of the cognitivist method, usually acquire more particular (concrete, and contextually specific) meanings than same terms, when used in Stam's observations on concentration camps and the atomic bomb. 'Scientific' in

partikularne konkretnosti zahtjev provjerljivosti nekih zapožanja u filmologiji (npr. — u filmu *Amerikanac u Parizu* režija je ritmična, riječ je o glazbenom filmu u boji), a ta provjerljivost doista ni na koji način ne vodi u holokaust. Ako bi čak i postojala spomena vrijedna veza između kognitivističkoga 'razuma' i nacističkih koncentracijskih logora, tada bi Stam i psihoanalizu te marksizam trebalo optužiti kako velik dio legitimiteta i društvenih utjecaja izvlače iz istih mehanizama moći i racionalističkih ambicija.

Unatoč ambiciji strukturalizma i semiotike da obrazlože cijelu kulturu, može se reći (barem kada je riječ o provedbi njihova projekta u konkretnim istraživanjima) kako su sveobuhvatni i apsolutni strukturalizam i formalizam s kojim neki kritičari ratuju ipak najčešće tek zmajevi od papira. Protivnici te zmajeva sami sastavljaju kako bi s njima mogli ratovati, a zapravo su tzv. velike teorije (osobito psihoanaliza, feminism te marksizam, s pripadajućim kulturnim studijima) te koje su sveobuhvatne, *velike*. One razrađuju temeljne i sveobuhvatne probleme čovjekove egzistencije i društvenih odnosa, a na većinu pitanja (npr. o različitim vrstama umjetničkoga izlaganja) zagovornici neke (nekih) od velikih teorija znaju, k tome, ponuditi neobično sličan, katkada i isti odgovor.

Stamovo pozivanje na nacističke zločine kao sinegdomu desničarske politike, s kojom se potom na retorički prilično neotesan način pokušavaju izjednačiti formalističke teorije, čini nam se vrhuncem lažno referencijalne (a, paradoksalno, istodobno i lažno antireferencijalne) polemike. Provedemo li do konačnih konzekvenciјa primjenu Stamovih podmetnja na njegov vlastiti teorijsko-politički tabor, čak bismo mogli zaključiti kako je veza filmoloških te književnoznanstvenih primjenjivača marksizma s komunističkim logorima čvršća od veze formalista s nacističkim konc-logorima. Naime, neki su od prvaka lijeve humanističke misli lijepo mislili i govorili o Lenjinu, Staljinu te o azijskim komunističkim despotima. S druge pak strane, Roman Jakobson, Boris Tomasevski, David Bordwell, Seymour Chatman i ostali viđeniji formalisti, barem koliko nam je poznato, nisu zagovarali ukidanje prava glasa ženama i obnovu robovljenštva, a članstvo u Ku Klux Klanu i naklonost Hitleru tek im treba dokazati. U tom smislu radikalno marksistička polemika časopisa *Cinéthique* s Christianom Metzom ogoljuje neizrečene ideološke strukture i sustav vrijednosti novijih, rafimiranih marksističkih kritičara, u novije vrijeme često okupljenih pod egidom kulturnih studija.

cognitivist context may just mean the request for a verification of judgements that, for example in the film *The American in Paris*, direction is rhythmical and, also, that it is a musical filmed in colour. Such verification in fact that does not lead to holocaust. Even if any kind of worthwhile connection between cognitive 'sense' and Nazi camps actually existed, Stam would have to accuse psychoanalysis and Marxism for drawing much of their legitimacy and social influence from those same mechanisms of power and rationalist ambitions.

Despite the programmatic ambitions of structuralism and semiotics to explain the whole culture, it could be said that (at least in particular research) the comprehensive and absolute implications of structuralism and formalism are purely fictional, the construction of the critics themselves. These opponents invent them so that they would have something to argue with, while it is actually the so-called grand theories (particularly psychoanalysis, feminism, and Marxism, with the accompanying cultural studies) that are universal, *grand*. They elaborate basic and comprehensive problems of human existence and social relations. Besides, advocates of some of these ideologically oriented theories give unusually similar answers to most questions (for example, about various kinds of artistic expression). Stam's quoting of Nazi crimes as the synecdoche of the right wing politics, which is than almost equated with formalist theories, appears to us as the high point of falsely referential (and paradoxically, falsely anti-referential) polemics. If we apply Stam's imputations to his own theoretical/political camp, we could even conclude that the connection between filmological and literary-theoretical practitioners of Marxism and communist camps is much stronger than formalists' connection with Nazi concentration camps. Namely, some of the leading leftist thinkers thought and spoke nicely of Lenin, Stalin, and Asian communist dictators. On the other hand, Roman Jakobson, Boris Tomasevski, David Bordwell, Seymour Chatman and other prominent formalists, as far as we know, have never advocated the abolishment of women's right to vote and resurrection of slavery, while their membership in Ku Klux Klan and sympathy for Hitler is yet to be proved. In this sense, radically Marxist polemics with Christian Metz, that of the magazine *Cinéthique* strip bare the unspoken ideological structures and value systems of more recent and more refined Marxist critics, lately gathered under the aegis of cultural studies.

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić

Kronika

Autorica opisuje ključne filmske događaje u razdoblju od 10. lipnja do 3. rujna

CHRONICLE'S CHRONICLE

Marcella Jelić

Chronicle

The author describes key film events in the period from June 10 to September 3.

FESTIVALI

Damir Radić

Nacionalni program u Puli — solidnost projekta

Pula Film Festival 19–24. srpnja 2003.

UDK: 061.7(497.5 Pula):791.43"2003"
791.44(497.5)"2003"

Autor opisuje hrvatske filmove iz konkurenčije ovogodišnjeg nacionalnog filmskog festivala. *Konjanik* Branka Ivande ekranizacija je solidnog romana Ivana Aralice, u kojem su likovi ponajprije nositelji određenih ideja i mentaliteta, a cje-lokupna struktura u funkciji iznošenja svjetonazora po kojem je pojedinac žrtva kolektivističkih sila što ga tlače. Ivanda je, međutim iz toga teksta izdvojio ljubavnu priču te je pokušao režirati pustolovno-povijesnu melodramu. Zbog kaotične dramaturgije, slabo profiliranih likova te nerazrađenih ljubavnih odnosa film nije osobito uspio. Redatelj zapoženih komedija Vinko Brešan odlučio se za ozbiljnu dramu *Svjedoci*, prema romanu Jurice Pavičića *Ovce od gipsa* (1997). Predložak, obilježen narativnom kompaktnošću i 'pitkom teksturom', za razliku od stilski gusta tkanja Aralčina *Konjanika*, gotovo je idealan predložak za (holivudski) film. Brešan je na vizualnostilskoj razini oplemenio predložak, no odlučio se odreći Pavičićeve narativne konstrukcije, onoga dakle najboljeg od toga romana. Brešan ipak nije dovoljno vješt da bi primijenio to načelo, pa likovi ostaju slabo profilirani, unatoč zanimljivim potencijalima. Napokon, postoje i politički problemi, jer film zapravo ublažuje kritičku oštricu spram zločina počinjena s hrvatske strane bojišnice.

Goran Rušinović izazvao je malu senzaciju svojim debitom *Mondo Bobo*, inače tek skicom ili stilskom vježbom za pravi film. *Svjetsko čudovište* spoj je eksperimentalno-asocijativnog i konvencionalnog (pa i trivijalnoga) narativnog prose-dea sa snažnim utjecajem groteske, aako su u *Mondu Bobu* glavne asocijacije bile Godard i američki nezavisni film, ovdje su to Fellini i Lynch, u manjoj mjeri Visconti. Rušinovićev velik problem jest u neshvaćanju da ukoliko film sadrži i narativni sloj, i taj sloj traži kreativnu predanost, no unatoč slabostima, autorov je drugi film zreliji od *Monda Boba*. Što god kritičari mislili o Zrinku Ogresti, valja priznati da je on najuvjerljiviji autor hrvatske dugometražneigrane produkcije koji se pojавio u devedesetima, iz filma u film sve bolji. Ogresta je u filmu *Tu* posegnuo za nekonvencionalnjom narativnom strategijom, kakva je obilježavala i *Krhotine*. Dok su se tamo isprepletale tri vremenske razine zbivanja, ovdje je riječ o šest labavo povezanih priča 'iz suvremenoga života', po načelu da se sporedni ili posve marginalni lik jedne priče u nekoj drugoj javlja kao glavni ili pobočni karakter. Prijelazi među pričama izvedeni su nadasve kompetentno, a još je važnije da su sve priče uvjerljivo zaokružene, premda nisu sve jednakost sugestivne ni jednakost efektne poentirane (najbolje su prve dvije). Programatsko pesimističko sagledavanje hrvatskog aktualiteta polučilo je i neke vrlo

FESTIVALS

Damir Radić

National program in Pula — reliability of the average

Pula Film Festival July 19–24 2003

UDK: 061.7(497.5 Pula):791.43"2003"
791.44(497.5)"2003"

The author is describing Croatian films in competition at this year's national film festival. *Horseman* by Branko Ivanda is an adaptation of Ivan Aralica's novel, in which characters primarily serve as carriers of certain ideas and mentalities, while the structure reflects the viewpoint according to which the individual is a victim of collectivist forces that oppress him. Ivanda, on the other hand, took the love story out of the context of the novel and tried to create an adventurous-historical melodrama. Chaotic dramaturgy, badly profiled characters and undeveloped love relationships were main reasons for film's failure. Vinko Brešan, director of acclaimed comedies, decided to make a serious drama *Witnesses* (*Svjedoci*), adapted from Jurica Pavičić's novel *Plaster sheep* (*Ovce od gipsa*, 1997). The novel, characterized by narrative compactness and 'flowing texture', as opposed to stylistically thick weaving of Aralica's *Horseman*, was an almost ideal model for a (Hollywood) film. Brešan enriched the model on visual and stylistic level, but chose to give up Pavičić's narrative construction, that is to say, the best part of the novel. Brešan, however, was not skilful enough to apply the principle, which resulted with poorly profiled characters despite their interesting potentials. Finally, the film also brings up political problems because it actually took the edge of the novel's criticism of the crimes committed on the Croatian side of the battlefield.

Goran Rušinović had caused a small sensation with his debutant film *Mondo Bobo*, a simple sketch or stylistic exercise for a real film. *World Monster* was a mixture of experimental-evocative and conventional (even trivial) narrative procedures with strong influence of grotesque. If Godard and American independent film are main associations in *Mondo Bobo*, here the author evokes Fellini and Lynch, and to a smaller degree, Visconti. Rušinović's problem lies in the fact that he does not understand that a film's narrative level also demands creative effort. Still, despite its shortcomings, the author's second film is more mature than *Mondo Bobo*. Whatever critics may think of Zrinko Ogresta, the fact remains that he is the most convincing author of Croatian feature film production of the 1990s, and that he is getting better with every new film. In the film *Here* (*Tu*), he uses a more unconventional narrative strategy, that could also be found in *Fragments* (*Krhotine*). *Fragments* featured three temporal levels of action, while *Here* introduces six loosely connected stories from contemporary life, on the principle that a supporting or a marginal character of one story becomes main character of another story. Transitions between the stories are accomplished with great competence, and more importantly, the stories are credibly self-contained, al-

kritičke komentare filma, no reduciranje društvene složenosti može se opravdati svjetonazornom i izvedbenom (kreativnom) uvjerljivošću koju *Tu*, djelo očita kontinuiteta u autorovu opus, posjeduje. Stoga je *Velika zlatna arena* sasvim zaslужena.

Onaj koji će ostati neprimijećen debitanta Zvonimira Jurića oskudna je pričica nerazrađenih likova, sa svijetlom točkom glumice Darije Lorenci. *Infekcija* Krste Papića ultimativni je *trash* film, stopostotna trivijala, a osobito je zapanjujuća politička orientacija filma — Papić prokazuje zagovornike europskih i transatlantskih integracija kao tvorne negativce (štakore). No taj je komad filmske trivijale zapravo dopadljiv te će s vremenom (kad se zaboravi politički kontekst) biti još dopadljiviji. Petar Krelja u svojoj je zahtjevnoj drami *Is-pod crte* o traumatiziranoj obitelji odnosno porodici i obiteljskim susjedima suvislo profilirao čak desetak likova, što i u svjetskim okvirima nije prečesta pojava, a naracija je elaborirana. Film sadrži i nekoliko dirljivih emocionalnih vrhnaca, jasno je da je riječ o jednom od najboljih uradaka ovogodišnje Pule. Filip i Anja Šovagović uobičajeno su pouzdati glumci, Relja Bašić i Nada Subotić izrazito uvjerljivi u ulogama iritantnih buržuja, Jasna Bilušić (nepravedno zaobiljeđena u dodjeli nagrada) i Dubravka Ostojić (zasluženo nagrađena *Zlatnom arenom* za epizodu) odlične kao nižestaleške žene mlađih srednjih godina, no problematični su mladi članovi glumačke ekipe. Hrabro i autentično prikazavši izabrani društveno-psihološki segment Krelja je koji put skrenuo u pretjeranu dramatizaciju zbivanja, no ipak mu treba čestitati na filmu.

Jakov Sedlar je hrvatsko-izraelskom koprodukcijom *Milost mora* (suredatelj je sin Dominik), prikazanom izvan konkurenčije, ponovo održao producijsku lekciju domaćim filmšima. Priča o Vukovarki Ani, koja je u ratu izgubila muža, sina i brata — televizijski je projekt čija se struktura zasniva na prepletanju realnosti i junakinjinih fantazmagorija, a svojom povišenom emocionalnošću na 'kuhinjski način' (tj. na način primijenjen pretpostavljenom senzibilitetu američkih i inih svjetskih, ali i hrvatskih kućanica) računa na poslijepodnevne ili ranovečernje 'obiteljske' televizijske termine. Priča je uglavnom ispropovijedana precizno, protagonistica zadobiva gledateljsku pozornost i suočeće, 'zgodna' povijesna krivotvorina (JNA u Vukovaru razdvaja djecu od njihovih majki, što treba izazvati asocijacije na naciste) ne bode previše oči, a sitničari koji uvijek u Sedlara pronalaze primjere užerediteljske nekompetentnosti ovdje neće imati lak posao.

Najbolji film ovogodišnje Pule nijeigrani i nije prikazan u konkurenčiji. Drugi dugometražni dokumentarac Igora Mirkovića *Sretno dijete* (prema znamenitoj pjesmi Prljavoga kazališta) nije ono što se možda ili vjerojatno očekivalo — iscrpan i 'objektivan' prikaz jugoslavenskoga, ponajprije hrvatskoga (zagrebačkoga), novog vala s prijelaza sedamdesetih u osamdesete. Mirković je film zamislio kao svojevrsnu vlastitu isповijed, nostalgično intimno sjećanje na vrijeme u kojem se presudno formirao. Iako povremeno nategnut i pa-

though they are not all equally suggestive and do not carry equally effective points (first two are the best). Programmatic pessimist view of Croatian contemporary life elicited some very critical commentaries, yet, the author's reducing of social complexity can be justified by the viewpoint and performing (creative) credibility that the work *Here* had, being an obvious extension of the author's opus. The Great Golden Arena was definitely rightfully earned.

The One that Remains Unnoticed (*Onaj koji će ostati neprimijećen*) by the debutant Zvonimir Jurić was a skinny story with undeveloped characters, with one bright spot, actress Darija Lorenci. *Infection* (*Infekcija*) by Krsto Papić is the ultimate *trash* film, hundred percent trivial, but what surprises the most is its political orientation — Papić denounces advocates of European and transatlantic integrations as villains (rats). However, this piece of film trivia is actually quite likeable and with time (when the political context fades) will become even more interesting. In his demanding drama *Below the Line* (*Is-pod crte*), about a traumatized family, or more precisely, a family and family friends, Petar Krelja coherently portrays ten characters, which can be rarely found even in world production, while narration is well elaborated. Film also has several touching emotional peaks; all in all, it is obviously one of the best works of this year's Pula festival. Filip and Anja Šovagović are generally reliable actors, Relja Bašić and Nada Subotić are very credible in roles of irritating bourgeois couple, Jasna Bilušić (unjustly left without a prize) and Dubravka Ostojić (who rightfully won Golden Arena for supporting role) are excellent lower class early middle age women. However, younger members of the crew are somewhat questionable. Krelja bravely and authentically presents the chosen social-psychological segment, and although occasionally reels to excessive dramatization, he still deserves much appraisal.

Jakov Sedlar's Croatian-Israeli production *Mercy of the Sea* (*Milost mora*) (co directed by his son Dominik), screened outside of competition, stroke another blow to domestic filmmakers and to the procedures of producing their films. The story about a woman from Vukovar, Ana, who lost her husband, son and brother in the war — is a television project whose structure relies on the intertwining of reality and the heroin's fantasies, while its 'cooked up' heightened emotionality (suited for the assumed sensibility of American and other, including Croatian, housewives) targets late afternoon or early evening 'family' television time. The story is told with precision, the protagonist wins the viewers' attention and compassion, 'cute' historical forgery (YNA in Vukovar separating children from their mothers, evoking Nazism) does not stand out too excessively. Those who always find examples of directorial incompetence in Sedlar's work will not have an easy job this time.

The best film of this year's Pula festival was not a feature film, nor was it screened in competition. Second feature-length documentary by Igor Mirković *Happy Child* (*Sretno dijete*, named after Prljavo kazalište song) was not what it was expected to be — an elaborate and 'objective' review of Yugoslav, primarily Croatian (Zagreb) new wave from the

tetičan u tom autobiografskom diskursu, film njime simpatično barata, a čini se da je primjetna i doza autoironije u čijenici da je nekadašnji buntovnik poslje postao *mainstream* novinar školovan u HDZ-ovojoj radionici. Za one koji su, poput autora ovoga teksta, imali sreću da im se pubertet poklopio s vremenom novoga vala, dovoljno je što film nudi pregršt pjesama i autentičnih vizualnih zapisa od kojih čitavim tijelom žubore trnci.

Zaključno, kritičar kojem je draže da nam kinematografija ima solidan prosjek nego nekog našeg Kusturicu za čije bi se filmove potrošilo previše novca može biti zadovoljan ovogodišnjom Pulom. Ovaj bi kritičar više volio da se pojavi neki domaći Almodovar ili von Trier i uzme novaca koliko god mu treba.

Dragan Rubeša

Una storia polesana — međunarodni program Pule '03

UDK: 061.7(497.5 Pula):791.43-293"2003"
791.43-293(100)"2003"

Na globalnoj festivalskoj karti pojам 'nacionalnog festivala' gotovo da i ne postoji — postojali su neki pokušaji prezentiranja nacionalnih kinematografija u paralelnim selekcijama Cannes (*Cinemas en France*) i venecijanske Mostre (*Panorama Italiano*). No, getoizacija je ubrzo ukinuta, kako bi se matičnim kinematografijama pružila šansa da odmijere svoje snage s 'ostatkom svijeta'. Zato gotovo da i nema europske države kojoj je stalo do organizacije nekakve 'glamurozne' priredbe na kojoj bi se tijekom desetak dana prezentalala njezina nacionalna produkcija, ali zato postoje nacionalne filmske nagrade (*BAFTA, David, Cesar...*), trosatne manifestacije koncipirane po uzoru na Oscara, koje nagradjuju dio onoga što smo već vidjeli u mraku kinodvorana u redovitoj distribuciji, a ne ono što bi tek trebalo krenuti u redovitu distribuciju, a u nas je situacija obrnuta. Zato bi doista trebalo ukinuti Pulu, ali kao festival nacionalnog filma, i ustaviti nekakvu Hrvatsku filmsku nagradu, koja bi funkcionalira u kontekstu godišnje inventure hrvatskog filma.

Autora je kinotečni materijal prikazan u Puli uvjerio da je pulski 'republički ključ' otključao vrata suvremenom jugoslavenskom filmu u svom njegovu trendovskom i tematskom šarenilu, od soorealističkog filma pedesetih do partizanskih spektakla, praske škole i najcrnijih izdanaka srpskoga crnog vala. K tome ni jedan festival ne može proći bez upletanja politike i medija, bilo da se ono odnosi na njegovo pokretanje ili programsku koncepciju, no sva su zbivanja tijekom proteklih pedesetak godina imala osobito buran odjek u pulskom amfiteatru. Festival je u proteklom desetljeću izgubio svaki kriterij u izboru filmova, transformiran u Festival godišnje produkcije hrvatskog filma. Zato su na njegov veliki ekran zalutali i užasi poput *Fergismajnihta*, *Vukovar se vraća* i *Četveroreda*, a selekcija europskog filma barem je

beginning of 1980s. Mirković conceived the film as some sort of his personal confession, nostalgic, intimate recollection of the time that formed him. Although occasionally stretched and pathetic in its autobiographical discourse, the film uses it nicely, adding a dose of self-irony arising from the fact that a former rebel turned into a *mainstream* journalist educated in HDZ's workshop. To those who, like the author of this text, had the luck to experience puberty and the new wave at the same time, the film offers a pile of songs and authentic visual recordings that cause tingling sensation all over the body.

In conclusion, the critic that prefers an average cinema over an incidental Kusturica who would spend too much money, could actually be pleased with this year's Pula festival. This particular critic, however, would rather have liked if some domestic Almodovar or von Trier took as much money as he needed.

Dragan Rubeša

Una storia polesana — the international program of Pula 2003

UDK: 061.7(497.5 Pula):791.43-293"2003"
791.43-293(100)"2003"

On the global festival chart, the notion of 'national film' almost does not exist — there were some attempts at presenting national cinemas in parallel selections of Cannes (*Cinemas en France*) and Venetian Mostra (*Panorama Italiano*). However, ghetto-like presentation was soon abandoned, allowing domestic cinemas to compete with the 'rest of the world'. Therefore, almost none of the European countries organize some 'glamorous' ten day event featuring their national production, but instead there are national film awards (*BAFTA, David, Cesar...*), three-hour manifestations fashioned after the *Oscar* ceremony, giving away awards to films already seen in distribution, instead of films that are yet to be screened, as is the case in Croatia. That is why Pula should be closed down as the festival of national film and transformed into a Croatian film award ceremony that would function in the context of a yearly inventory of Croatian film.

Cinema material screened in Pula convinced the author that Pula's 'federal state key' unlocked the door to contemporary Yugoslav film in all its trend and thematic variety, from so-realistic film of the fifties to partisan spectacles, Prague school and darkest outbursts of Serbian black wave. Besides, politics and the media have always interfered with festivals, starting from the foundation of the festival to its program. The events of the last fifty years had a particularly tumultuous impact on the happenings in the Pula amphitheatre. In the last decade, the festival lost all criteria concerning the choice of films, and transformed into the Festival of Croatian film annual production. For that reason its silver screen had to suffer the horrors such as *Fergismajniht*, *Vukovar Returns Home* and *The File of Four*. However, the selection of European films came as a small refreshment in the festival

malo osvježila festivalski program. Prikazan je i dokumentarni film Tomislava Mršića *Magična arena — 50 godina pulskog festivala*, oslikavajući povijest Pule koja je lavirala između elitizma i populizma. Selekcija stranoga filma za koju je bio zaslužan britanski kritičar Mike Downey protekla je u znaku glazbe — europski se film kretao od opere do prežvanjanoga Bregovića (*Muzika za vjenčanja i sprovode*), a iz SAD stiže i *disco&rap* glazba (*Party Monster, Biggie and Tupac*), no nejasno je zbog čega nije pozvana fuzija francuskog autorskog filma i britanske glazbene scene, remek-djelom *Vendredi soir* Claire Denise (glazba Tindersticksa). Dojam je popravio naknadno uvrštena *disco-house* anime opera *Interstella 5555* tandem Daft Punk-Leiji Matsumoto.

Zeffirellijev *Callas zauvijek* govori više o autoru nego o velikoj divi, a Benoit Jacquot u filmu *Tosca*, u kojem se kamera gotovo ne odvaja od lica njegovih junaka, iskazuje iznimnu filmku i opernu strast (s aluzijama na Cocteaua, ali i na Oliviera). Film *Biggie and Tupac* djelo je britanskog dokumentarista Nicka Broomfielda, koji istražujući glazbu i ubojstva na američkoj glazbenoj sceni slijedi utrtu stazu Olivera Stonea. Debitantskiigrani film Fentona Baileyja i Randy Barbato *Party Monster* verzija je njihova dokumentarca, koji se pozabavio slučajem Michaela Aliga, miljenika dekadentne njujorske diskoscene kasnih osamdesetih, 'narkomana i homoseksualnog ubojicu' (glumi ga Macaulay Culkin). Daleko je efektniji bio animirani film *Interstella 5555* tandem-a Bangalter-Matsumoto. Dostatnu dozu *campa* i queer-estetike, začinjene drskim glazbeno-plesnim numerama osigurao nam je nizozemski redatelj Pieter Kramer u euromjuziklu *Yes Nurse, No Nurse* u kojem Busby Berkeley susreće Almodovara, a populističkom megahitu Nijemca Wolfganga Beckera *Goodbye Lenin!* pripala je čast da u Areni zatvori festival.

program. Documentary film by Tomislav Mršić, *Magical Arena — 50 years of Pula festival* was also screened at the festival, depicting the history of Pula which levitated between elitism and populism. The foreign film selection brought by British critic Mike Downey was in the sign of music — the choice of European film went from opera to chewed up Bregović (*Music for Weddings and Funerals*), while the USA provided *disco&rap* music (*Party Monster, Biggie and Tupac*). Still, it remains unclear why the authors did not screen the fusion of French auteur film and British pop scene, masterpiece *Vendredi Soir* by Claire Denise (music by Thundersticks). The impression was greatly improved by *disco-house* anime opera *Interstella 5555* by the couple Daft Punk-Leiji Matsumoto.

Zeffirelli's *Callas Forever* was much more about the author than the great diva, while Benoit Jacquot in *Tosca*, in which camera almost never leaves the faces of his heroes, expresses exquisite filmic and opera passion (with allusions to Cocteau and Olivier). *Biggie and Tupac* was made by British documentarist Nick Broomfield who, researching music and murders on American musical scene, follows the footsteps of Oliver Stone. Feature film debut by Fenton Bailey and Randy Barbato *Party Monster* is a version of their documentary, dealing with the case of Michael Aliga, flavour of the month of decadent New York disco-scene of late 1980s, 'drug addict and homosexual murderer' (played by Macaulay Culkin). A much more effective film was animated film *Interstella 5555* by Bangalter-Matsumoto pair. A sufficient dosage of *campa* and queer-esthetics spiced with bold musical-dancing numbers brought to us Dutch director Pieter Kramer in his euro-musical *Yes Nurse, No Nurse*, in which Busby Berkeley meets Almodovar. Populist mega hit by Wolfgang Becker (Germany) *Goodbye Lenin!* had the honour to close the festival.

Elvis Lenić

Jubilarno festivalsko izdanje — Motovun 28. srpnja – 1. kolovoza 2003.

UDK: 061.7(497.5 Motovun):791.43"2003"
791.43(100)"2003"

Jubilarni, peti, motovunski festival ugostio je nekoliko poznatih redatelja. Paul Thomas Anderson dobio je glavnu nagradu za *Pijani od ljubavi*, a u Motovunu su svoje filmove predstavljali još Stephen Daldry i Agnieszka Holland. Osim njih, najviše pozornosti privlačili su filmovi svjetskih redateljskih zvijezda (Lars Von Trier, Michael Moore, Zhang Yimou i drugi), iako su najugodnije otkriće sjajna ostvarenja gotovo nepoznatih autora (*Noi Albinoi, Margaretino slavlje, Aleksandrin projekt*). U programu ruske kinematografije izbornica Evgenija Tirdatova predstavila je nekoliko dobrih ostvarenja, a najveće razočaranje bila je *Ruska arka razvikanog A.* Sokurova. Na ovogodišnjem Motovunu uvedena je nagrada *Od A do A*, za koju konkuriraju filmovi nastali na području između Albanije i Austrije. Dobitnik je Vinko Brešan sa *Svjedocima*, a ova nagrada pozitivan je potez u svrhu poticanja regionalne kinematografije.

Elvis Lenić

Festival jubilee — Motovun July 28 – August 1 2003

UDK: 061.7(497.5 Motovun):791.43"2003"
791.43(100)"2003"

Jubilean fifth Motovun festival received several renowned directors. Paul Thomas Anderson won the grand prix for *Drunk from Love*, while Stephen Daldry and Agnieszka Holland also presented their films. Apart from them, films that attracted most attention were those by world-famous directors (Lars Von Trier, Michael Moore, Zhang Yimou, and others), although the most pleasant surprises were great achievements by almost unknown authors (*Noi Albinoi, Margaret's Celebration, Alexandra's Project*). In the program of Russian cinema, the chosen artist Evgenia Tirdatova presented several good works, while the greatest disappointment of the festival was *Russian Ark* by much-vaunted A. Sokurov. This year's festival also introduced the award *From A to A*, for films made on the territory between Albania and Austria. The prize went to Vinko Brešan for *Witnesses*. The prize is a positive encouragement for regional cinemas.

Maja Flego

Kino u gombaonici, Sesvete 2003

UDK: 061.7(497.5 Sesvete):791.43-053.2"2003"
791.43(497.5)-053.2"2003"

Ljetos održana 41. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži u Sesvetama potvrdila je trend razvoja filmskih družina u hrvatskim osnovnim i srednjim školama i njihove produkcije. Ove je godine čak 85 družina na reviju prijavilo 189 filmova u ukupnom trajanju od gotovo 17 sati. Ocenjivački sud, čija je predsjednica bila redateljica Snježana Tribuson, u službeni je program revije uvrstio devedeset filmova, od kojih je nagrađeno četrdesetak. Njihova kvaliteta pokazuje kako nas djeca uvijek iznova iznenađuju kreativnim idejama, ali nas podsjeća i na to koliko je važna uloga voditelja videodružine, osobito u školi. Cilj takve družine nije odgajati buduće redatelje i snimatelje, nego razvijati medijsku kulturu mlađih i odgajati filmsku publiku, a ponajprije pomoći razvoju kreativnih ličnosti.

REPERTOAR

Rubrika donosi pregled svih filmova s kino repertoara te pregled biranih video i DVD premijera.

U POVODU KNJIGA

Jasna Galjer

Prezentacija ekscesnog opusa

UDK: 77 Gotovac, T.
778.53(497.5)

Prikaz knjige Tomislav Gotovac. Čim ujutro otvorim oči, vidim film, monografije (ur. Diana Nenadić i Aleksandar Battista Ilić, 2003, Zagreb, Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti), kojom je opus Tomislava Gotovca dobio primjerenog tumačenje i vrednovanje u kontekstu suvremenе umjetničke produkcije. U skladu s kompleksnošću dje-lovanja T. Gotovca, ova knjiga-objekt izgledom je konceptualizacija njegovih ideja i realizacija, od prvih eksperimentata fotografijom i filmom s početka šezdesetih, prvoga hepeninga izvedenog u Zagrebu davne 1967. i niza danas već kulturnih akcija u kojima je na različite načine izlagao vlastito tijelo kao *ready-made*, sve do sudjelovanja u kolektivnom projektu *Weekend Art: Hallelujah the Hill*. Knjiga je koncipirana poput trilogije, tako da već strukturonem sadržaja korespondira serijalnosti koja je ključna za Gotovčevu konceptualno umjetničko djelovanje. Osim toga, intermedijalnost koja izmiče svakom pokušaju njegova jednoznačnog definiranja konvencionalnim estetskim, žanrovskim ili povjesno-umjetničkim kategorijama zapravo i nije moguće prikazati zatvorenim analitičkim sustavom.

Maja Flego

Cinema in the playground, Sesvete 2003

UDK: 061.7(497.5 Sesvete):791.43-053.2"2003"
791.43(497.5)-053.2"2003"

The 41st revue of Children Film and Video which took place this summer in Sesvete confirmed the trend of development of film clubs in Croatian elementary and high schools, and their productions. Almost 85 clubs entered the revue with 189 films with total screening time of 17 hours. The jury, presided by Snježana Tribuson, enlisted ninety films in the official program of the revue, of which some forty films won prizes. Their quality shows us how children can always surprise us with new creative ideas, but also remind us of the importance of the group supervisor, particularly at school. The goal of such clubs is not to educate future directors and cameramen, but develop media culture in young population, educate film public, and primarily help develop creative personality.

REPERTOIRE

The section offers a review of all films on cinema repertoire, and a review of chosen video and DVD premieres.

DISCUSSING BOOKS

Jasna Galjer

Presentation of the excess opus

UDK: 77 Gotovac, T.
778.53(497.5)

Text is a presentation of the book *Tomislav Gotovac. As Soon as I Open My Eyes in the Morning, I See Film*, monograph (editorial board Diana Nenadić and Aleksandar Battista Ilić, 2003, Zagreb, Croatian Film Clubs' Association, Contemporary Arts Museum). With this book Tomislav Gotovac's opus was appropriately interpreted and evaluated in the context of contemporary art production. In accordance with the complexity of Tomislav Gotovac's work, this book-object appears as a conceptualization of his ideas and realizations, from the first experiments with photography and film from the beginning of the 1960s, the first happening that took place in Zagreb in 1967, and a series of already cult actions in which he exposed his body as *ready-made* in various ways, to the participation in the collective project *Weekend Art: Hallelujah the Hill*. The book was conceived as a trilogy, the structure of the content corresponds to the sequentiality essential to Gotovac's conceptual artistic activities. Furthermore, intermediality, which escapes any attempt at unambiguous definition with conventional, aesthetic, generic or historical-artistic categories, is actually impossible to represent with a closed analytical system.

Prvi dio sastoji se od tri tekstualna priloga, koji različitošću pristupa i interpretacije tvore vjerodostojan trodimenzionalni prikaz kontroverzna Gotovčeva lika i djela. Prva dva teksta, *Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca* Ješa Denegrija i *Tomislav Gotovac: promatrjanje kao sudjelovanje* Hrvoja Turkovića, bave se kontekstualiziranjem njegova djelovanja s težištem na estetskom aspektu, odnosno filmskom aspektu njegova djelovanja. Takav se spoj različitih autorskih pristupa pokazao vrlo djelotvornim, jer omogućuje cjelovit uvid u sve vidove Gotovčeve umjetničke prakse.

Kao protuteža uvodnim tekstovima slijedi razgovor koji su s Tomislavom Gotovcem vodili Goran Trbuljak i Hrvoje Turković programatski naslovjen *Sve je to movie* već objavljen u časopisu *Film* 1977. godine. Osim faktografije, ono što ovaj razgovor čini posebno zanimljivim jest autoreferencijalnost, jedna od ključnih riječi za razumijevanje cjelokupnoga Gotovčeva djelovanja. Zatim slijedi *Arhiv* s foto-dokumentacijom cjelokupnog djelovanja Tomislava Gotovca tijekom posljednja četiri desetljeća, koji je ujedno i prikaz njegova života, od obiteljskih fotografija, osobnih dokumenata i intimnih zapisa do vrlo iscrpno prezentiranih akcija, performansa, izložbi. Jednako je važna dokumentarna vrijednost knjige. Nakon prijevoda osnovnih tekstova na engleskom jeziku završni dio knjige sadrži primjerno sistematiziranu dokumentaciju, koja se sastoji od biografije i kataloga cjelokupnoga dosadašnjeg rada Tomislava Gotovca podijeljena na akcije/performanse, filmografiju i izložbe te iscrpne bibliografije.

The first part consists of three textual sections with three different approaches and interpretations which make a faithful three-dimensional account of Gotovac's controversial personality and opus. First two texts, *Tomislav Gotovac's Individual Mythology* by Ješa Denegri and *Tomislav Gotovac: Observation as Participation* by Hrvoje Turković, deal with contextualization of his work with the emphasis on the esthetical aspect, that is to say filmic inspiration of his work. This mixture of different approaches proved to be very effective because it enables a wholesome insight into all aspects of Gotovac's artistic practices.

As counterbalance to introductory text follows an interview with Tomislav Gotovac conducted by Goran Trbuljak and Hrvoje Turković, entitled *It is all Movie*, already published in the magazine *Film* in 1977. Apart from factography, what makes this interview interesting is its auto-referentiality, that is one of the key concepts for understanding the uniqueness of Gotovac's opus. This is followed by the *Archive* with photo-documentation of Tomislav Gotovac's wholesome performances in the last four decades, which is at the same time the representation of his life, starting with family photographs, personal documents and intimate recordings, to very comprehensive presentation of actions, performances and exhibitions. Documentary value of the book is equally important. After English translations of basic texts, the concluding part of the book presents exemplary systematized documentation consisting of biography and the catalogue of Gotovac's wholesome opus divided into actions/performances, filmography and exhibitions, and of comprehensive bibliography.

Slaven Zečević

Vrsna urbana proza

UDK: 821.163.42-4(048)

Recenzija knjige: Zoran Tadić, 2003, *Sto godina filma i nogometu*, Zagreb: Hrvatska kulturna zadruga, HKZ — *Hrvatsko slovo*. Recenzent je u jednom tijelu, koje priče radi možemo nazvati Zoran Tadić, otkrio dvije obitavajuće osobe. Prva je filmski redatelj, kojeg obilježuje ljubav prema dramaturški čvrstim okvirima žanra, njegovi su junaci gubitnici u velikom sustavu, no to ih ne čini slabiciima. Druga je osoba pisac istoga imena koji piše o filmu te o nogometu (svjedočeći o vječnom ponavljanju nogometnih prilika). Ova je zbirka izvedena iz nekoliko tiskovina u kojoj je Tadić objavljivao tekstove tijekom više od trideset godina, a iz nje se može zaključiti kako dva Tadića malo toga dijele: ako je Tadić-redatelj čvrsto oblikovana pop-skladba (barem one vrste skladane između 1930. i 1970. godine), onda je Tadić-pisac fakinski *jazzer* koji strukturu stvara na licu mjesta, gledajući kroz zamagaljen prozor kafića. Nogometni dio ove zbirke, imenom *Zapisni nogometnog kibica*, pripada hrvatskoj deprezivnoj literaturi iz koje je jasno da se neke stvari na ovim našim prostorima ne pomiču, pa da im život ovisi o tome (fraza, ali dobra). Citat: »*Ponavljam, nogomet je sve*«. Drugi dio *Edisonov ideal...* možemo opisati kao svodenje filmske povi-

Slaven Zečević

Excellent urban prose

UDK: 821.163.42-4(048)

Review of the book: Zoran Tadić, 2003, *Hundred Years of Cinema and Football*, (Sto godina filma i nogometu, Zagreb): Croatian Cultural Trust, HKZ — *Croatian Letter*. The reviewer discovers two persons in one body, that for the sake of the story can be called Zoran Tadić. The first personality is that of a film director, characterized by love for dramatically firm frames of the genre films. His heroes are losers in the great system, but that does not make them weak. The other personality is that of a writer writing about football (testifying of the eternal repetition of football opportunities). The collection was gathered from several publications in which Tadić published his texts over thirty years, and reveals that two Tadićs have little in common: if Tadić as director is firmly formed pop musician (at least of the kind that composed between 1930s and 1970s), than Tadić as writer is a rascal *jazzer* who creates the structure on the spot, watching through steamed up window of a pub. Football part of the collection, namely *Notes of football kibitzer*, belongs to depressive Croatian literature; clearly displaying that in these lands of ours some things never change, even if our lives depended on it (a phrase, but a good

jesti na priručnik o preživljavanju i življenju na zagrebačkim ulicama. *Priče iz Tombstonea* uglavnom su razmišljanja o Johnu Fordu, ne baš ljubavna pisma nego mentalni putopisi. Od sredina sedamdesetih te gotovo legendarna zanosa koji se uobičjuje pri stvaranju tiskovine *Film*, Tadićevi feljni gube ulični prizvuk, gube jazz, te postaju bliži turobnosti komornog orkestra. Finale je posvećeno devedesetima, u kojoj Tadićev dvojnik-redatelj uzima neprirodno dugu stanku bez snimanja filmova, omogućivši piscu da u novom povijesnom kontekstu sagleda prijateljstva, kolege i neizbjegnji film.

one). Citation: 'Once again, football is not everything.' Second part *Edison's ideal...* can be described as reducing film history to a manual of survival and life on the streets of Zagreb. *Stories from Tombstone* are mostly considerations of John Ford, not actual love letters, but mental travelogues. From the middle 1970s and almost legendary ecstasy channelled into the creation of magazine *Film*, Tadić's feuilletons started losing street overtones and jazz, and got closer to some plaintive chamber orchestra. Finale is dedicated to the nineties, in which Tadić's alter ego-director took an unnaturally long break from making films, allowing the writer to review friendships, colleagues and the inevitable film in the new historical context.

TUMAČENJA

Zoran Tadić

Film i televizija — selektorske dvojbe

UDK: 791.43-92:7.097

Gdje ne postoje zakoni, niti je lijepo niti je ugodno biti sudac, a u takvoj se situaciji našao autor prihvativši ulogu selektora dokumentarnog filma na ovogodišnjim, dvanaestim, *Danimu hrvatskog filma*. Naime, čak i netelevizijska produkcija, osim amaterske, teži nekim televizijskim odrednicama — sve su rjedi filmovi kraći od trideset minuta jer najkraća TV-emisija, zna se, pola je sata. Stoga vrijedi zagovarati redateljske verzije dokumentarnih filmova, koje bi očito trajale kraće od TV-verzija. No, unatoč selektorskim poteškoćama, u četrdesetak sati programa bilo je i sjajnih ostvarenja. Ma kako velik dio programa bio proizведен na televiziji, ili težio televizijskom i prikazivanju i uvažavanju, ipak nije rijeoč o nekakvim televizijskim danima. Zadaća selekcije, u koničici, prometnula se zapravo u pokušaj utvrđivanja što je film, pa pripada na *Dane hrvatskog filma*. Iskustveno znaju i mala djeca da postoji razlika između filma i televizije, pa nije sve što se kamerom snimi film, nije film ni sve što se može 'vrtjeti' ili 'emitirati'. Nitko neće, primjerice, izravan prijenos nogometne utakmice poslati na festival dokumentarnih filmova. Pritom autor, govoreći o lažnom dokumentarizmu televizijskih okruglih stolova, ističe kako tu nema moralizma, premda postoje filmovi koji su pod velikim utjecajem televizije, kao i televizijske emisije koje su pod velikim utjecajem filma. Kada postoji nekakav problem, slučaj, pojava, emisija o tome referira. Filmom pak problem, pojavu, slučaj uočavamo, otkrivamo, stvaramo... Samo se po sebi razumije da to uočavanje, otkrivanje, stvaranje može biti i nadahnuto, vrijedno, filmski radoznalo i vješto, ali i glupavo, bezvezno, neinventivno... Ta razlika postoji i onda kada je 'zakamuflirana', 'isfulirana', kada je čak i nevažna i nebitna, kada je multimedijalno i opravdana i logična, kad nije na račun ni filma ni televizije.

INTERPRETATIONS

Zoran Tadić

Film and television — selector's doubts

UDK: 791.43-92:7.097

Where there are no laws, it is neither nice nor pleasant being a judge. That was what happened to the author of this text when he accepted to be the selector of documentary film at this year's, twelfth, Days of Croatian film. Namely, even non-television production, with the exception of amateur, aspires to some television guidelines — films are rarely shorter than thirty minutes because it is well known that the shortest television show is at least half hour long. Therefore, it is worth advocating director's cuts of documentary films, which would obviously run shorter than TV versions. Still, despite obvious electoral difficulties, some forty hours of program featured some exquisite works. Regardless of the large amount of program produced on television, or at least aspiring to be screened on television and accepted by the public, these were not days of television program. The task of the selectors boiled down to deciding what was film, and therefore deserved to be in the festival program. Even small children know that there is a difference between film and television; not everything shot with camera is film, nor is film everything that can be 'screened' or 'emitted'. For example, none would send live coverage of a football match to a festival of documentary films. Writing about false documentarism of TV round tables, the author points out that there is no moralism there, although there are films greatly influenced by television, there are also TV shows greatly influenced by film. When there is a problem, a case or a phenomenon, a TV show reports on it. Film, on the other hand, observes, reveals and creates a problem, phenomenon, or a case... It is quite understandable that such observation, revelation, or creation can be inspired, valuable, filmically curious and skilful, but also stupid, incoherent, and unoriginal... The difference exists even when it is 'camouflaged' or 'faked', even when it is unimportant and irrelevant, when it is justified and logical, even when it is not at the expense of film or television.

Damir Radić

Biografski modernizam: Malcolm X Spikea Leeja

UDK: 791.44.071.1 Lee, S.

Šesti dugometražniigrani film Spikea Leeja *Malcolm X* ostatiće zabilježen kao pokušaj *tour de forcea* njegova cjelokupnog opusa, kojim je zasigurno želio postići razinu tzv. velikih filmova (u smislu koji im pridaje Hrvoje Turković), slijedeći, primjerice, Griffithovo *Radanje jedne nacije* i Kaufmanov *Put u svemir*. Žanr biografskoga filma, koji je generalno govoreći sinonim konvencionalnosti, Leeja je dodatno motivirao te se još ambicioznijim čini njegov film koji ima zadaču širiti svijest o posebnosti američkih crnaca, njihovu zasebnom identitetu unutar američkog korpusa, ali i zadaču dosezanja iznimnih estetskih dometa. Autor opisuje strukturu i stil filma. Slično Kaufmanovu *Putu u svemir*, film *Malcolm X* ima dva jasno odvojena dijela, temeljena na transformaciji anarhoindividualca Malcolma u političara Malcolm X-a. Lee zadržava isti način pri povjedanja cijelim filmom, ali mijenja žanr, što je motivirano promjenama u liku, a ne modernističkom poetikom. Lee je u svom filmu toliko usredotočen na lik Malcolma (X-a), da širi društveno-politički kontekst minimalno dolazi do izražaja. Slika širega društveno-političkog okružja ostaje vrlo skučena, relacija Malcolm — širi društveni/politički kontekst nedovoljno elaborirana, dok Kaufman u *Putu u svemir* postiže izvanredno prepletanje pojedinačnog i općeg.

No, Leejev je film ipak i riznica najrazličitijih postupaka od vremena modernizma nijemoga filma do modernizma šezdesetih godina — asocijativna montaža koju rabi za uvođenje *flashbacka* u prizor ubojstva Malcolmovog oca, nenajavljeni vizualizacija zamišljaja, izravni komentar lika, disproporcija slike i zvuka, kombiniranje pri povjednih perspektiva u istoj sekvenci, itd. Koristi se i panoramama od 360 stupnjeva: jednom uz efekt ribljeg oka, drugi put ekonomično prikazujući rast crnačke političnosti, potom i brišuće panorame, dva *overlappinga*, od kojih je posebno zanimljiv onaj kad jednog od Malcolmovih ubojica gnjevna masa iznosi kroz dvokrilna vrata. Iznimno je i kadriranje te montažno povezivanje sekvenci. Uz igranofilmske dijelove Lee ubacuje pseudodokumentarnu i dokumentarnu fakturu.

Malcolm X iznimno je film, ističe autor, već neprijepornom činjenicom da od vremena Ejzjnštejna nije bilo 'velikih filmova' koji bi sadržavali takvu vatometnu riznicu smjelih formalnih postupaka. Dva formalnoznačenjski možda najhrabrija 'velika' filma od tridesetih godina na ovamo, kvalitetom superiorna *Malcolmu X-u*, Tarkovskijev *Andrej Rubljov* i Kubrickova *2001: Odiseja u svemiru*, ne mogu se koliciinski nositi s formalnim eskapadama Leejeva namjeravana *tour de forcea*. S obzirom da estetsko nasljeđe velikoga russkog/sovjetskog filmaša desetljećima nije nailazilo na gotovo nikakvo zanimanje u sferi filmske prakse, Leejev se stilski izbor pokazuje tim dragocjeniji.

Damir Radić

Biographical modernism: Spike Lee's *Malcolm X*

UDK: 791.44.071.1 Lee, S.

Spike Lee's sixth feature film *Malcolm X* will certainly remain noticed as an attempted *tour de force* of his entire opus, with which he wanted to achieve the level of the so-called great films (in the sense defined by Hrvoje Turković), following the example of Griffith's *Birth of a Nation* and Kaufman's *The Right Stuff*. Lee was additionally motivated by the genre of biographical film, generally speaking a synonym for conventionality, trying to improve the awareness of American blacks' separate identity within the American corpus, and finally, to achieve exquisite, even more ambitious aesthetical peaks. The author describes the structure and style of the film. Similar to Kaufman's *The Right Stuff*, *Malcolm X* is composed of two distinct parts, based on the transformation of the anarcho-individual Malcolm to the politician Malcolm X. Lee stuck to the same manner of narration throughout the film, but changed genre, which was motivated by the change in the character, and not by the modernist poetics. Lee centred on the character of Malcolm (X), while at the same time, there was minimal insight into the wider social-political context. The presentation of this context remained very limited, the relation between Malcolm and wider social/political context was scarcely elaborated, while Kaufman in *The Right Stuff* achieved an amazing intertwining of the individual and general.

Still, Lee's film was a treasury of most diverse procedures dating from the period of silent film modernism to the modernism of the sixties — associative montage used for *flashback* in the scene of the murder of Malcolm's father, unannounced visualization of thoughts, direct commentaries by the characters, disproportion of sound and picture, combination of narrative perspectives in the same sequence, etc. He also used 360° degree panoramas: once with the fish eye effect, next time economically presenting the growing of the political awareness of the blacks. This was accompanied by 'sweeping' panoramas, two *overlapping*s, of which particularly interesting was the one when one of Malcolm's killers was carried by the angry masses through the double door. Framing was exquisite, along with the montage of sequences. Along with acted parts, Lee inserted pseudo-documentary and documentary facture.

Malcolm X is an exceptional film, starting from the irrefutable fact that ever since Eisenstein, there were no 'great films' that would feature such fireworks display of bold formal procedures. Formally and semantically, two of probably boldest 'great' films ever since the thirties, superior to *Malcolm X* in quality, Tarkovsky's *Andrej Rubljov* and Kubrick's *2001: Space Odyssey*, cannot compete with the quantity of formal escapades of Lee's intended *tour de force*. Considering the fact that for decades esthetical heritage of great Russian/Soviet filmmaker aroused no interest in the sphere of film practice, Lee's stylistic choice turns out to be even more valuable.

Elvis Lenić

Neke sastavnice filma *Veliki Lebowski*

UDK: 791.44.071.1 Coen, J. and E.

Proslavljeni američki redatelji Ethan i Joel Coen oduvijek teže citiranju njima omiljenih filmova i redatelja. U filmu *Veliki Lebowski*, koji prati dogodovštine trojice prijatelja iz Los Angelesa uvučene u zakulisne igre lokalnih moćnika, otisli su i korak dalje u tom kontekstu. Njihovo poigravanje filmskim medijem očituje se u nekoliko sastavnica. Ponajprije je primjetno u postupku ubacivanja kratkih filmića u strukturu priče. Oni imaju funkciju autorskoga komentara, ali su i sastavni dijelovi narativne strukture. Coeni, nadalje, gotovo neopazice uvode brojne motive koji asociraju na pojedine filmske žanrove. Najzad, nisu mogli odoljeti ni komentiranju fenomena suvremene umjetnosti, za što su im odlično poslužili neki sporedni likovi. Naravno, Coeni jako dobro znaju da u takvim postupcima treba imati mjeru. Pretjerivanje u ironiji i parodijskom tretiranju osoba i pojava može lako rezultirati pretencioznom i estetski promašenom tvorevinom. Zato njihov pristup uvijek obuhvaća i drukčiji pogled, sklonost razumijevanju različitosti i kreiranju višeslojnih likova. Po tome se vjerojatno i najviše izdvajaju iz mnoštva manje darovitih redatelja.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Dejan Kosanović

Kopač blaga od Blagaja ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film

UDK: 791.43(497.1)"1919"

Autor je 1958. pronašao podatak da su u Zagrebu, u kinu Metropol, od 15. do 21. septembra 1919. godine prikazivani filmovi *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*. Prema časopisu *Film*, prvom je filmu glazbu navodno napisao »*Blagoslav Bersa*«, a »*Size po narodnoj pjesmi napisao poznati pjesnik i ravnatelj Burgtheatra u Beču Robert Michel*«. Nakon neuspjene potrage za podacima o tim filmovima Švicarska je kinoteka iz Lausanne 1996. (La cinémathèque suisse, Lausanne) preuzela ostavštinu filmskog kolezionara iz Basela Edwina Hofmanna u kojoj je pronađena kopija *Kopača blaga od Blagaja* — vjerojatno kompletna, ali u lošem stanju. Nakon uvida u film na specijalnom montažnom stolu autor donosi kratki sadržaj — Maria Greiner, Austrijanka koja putuje Hercegovinom, pomaže ozlijedenomu pastiru Muharem, koji se zaljubljuje u nju. Ibro, Muharemov brat, općinjen je vračarom Hatidžom, kojoj se obrati Alisa, zaljubljena u Muharema. Nakon obilja melodramskih peripetija Muharem umire, ali sretan, jer je žena koju voli posljednje što vidi.

Autor studije donosi procjenu kvalitete filma i analizu stila, nagađajući kako su oba filma i *Vila od Neretve* i *Kopač bla-*

Elvis Lenić

Some features of the film *Great Lebowski*

UDK: 791.44.071.1 Coen, J. and E.

Famous American directors Ethan and Joel Coen have always aspired to citing their favourite movies and directors. In the film *Great Lebowski*, following the adventures of three friends from Los Angeles drawn into behind-the-scenes manoeuvring of local power mongers, they even made a step further. Their toying with film medium reflected in several components. Firstly, they inserted short films in the structure of the story. These served the function of authors' commentary, but also presented integral parts of narrative structure. Furthermore, the Coens' almost invisibly introduced numerous motives evoking certain film genres. Finally, they could not resist commenting on the phenomenon of modern art, for which purpose they used several supporting characters. Of course, the Coens' were well aware that such procedures had to be used economically. Exaggerated irony or parodying treatment of individuals and phenomena could easily result in pretentious and aesthetically failed creation. Therefore, their approach always included a different view, a tendency to understand variety and creation of multilayered characters. This is probably what separates them from the mass of less talented directors.

STUDIES AND RESEARCHES

Dejan Kosanović

Blagaje Treasure Digger or dusting off an old movie

UDK: 791.43(497.1)"1919"

In 1958, the author red the information that in Zagreb, from September 15-21, 1919, cinema Metropol screened the films *Neretva Fairy* and *Blagaje Treasure Digger*. According to the magazine *Film*, score for the first film was apparently written by 'Blagoslav Bersa', while 'the story was adapted from a folk song by the renowned poet and conductor of Burgtheatre in Vienna, Robert Michel'. After the unsuccessful search for those films, in 1996, Swiss cinematheque from Lausanne (La cinémathèque Suisse, Lausanne) took charge of the heritage of the film collector from Basel, Edwin Hofmann, among which they found a copy of *Blagaje Treasure Digger* — probably complete, but in bad shape. After having seen the film on a special editing table, the author recounts the content — Maria Greiner, Austrian citizen travelling across Herzegovina, helps the injured shepherd Muharem, who falls in love with her. Ibro, Muharem's brother, is obsessed with witch Hatidža, to whom turns Alisa, in love with Muharem. After various melodramatic trials and tribulations, Muharem dies, but dies happy because the last thing he sees is the woman he loves.

The author of the study estimates the quality of films and analyses the style, guessing that films, both *Neretva Fairy*

ga od Blagaja, snimljeni u Mostaru i okolici, najvjerojatnije ljeti 1919. Scenarist Vile od Neretve, a vjerojatno i Kopača blaga od Blagaja, bio je Robert Michel (1876-1957), književnik, dramaturg i navodno (prema oglasu u Filmu) ravnatelj bečkog Burgtheatra, koji je objavio više književnih djela s bosansko-hercegovačkim temama. Pretpostavka da je Robert Michel bio i redatelj filmova Vila od Neretve i Kopač blaga od Blagaja prilično je nesigurna, a potvrđit će je ili osporiti restauracija prve role Kopača. Hrvatski skladatelj Blagoje Bersa (Dubrovnik 1873 — Zagreb 1934) komponirao je, između ostalog, scensku glazbu (za dramske predstave) i nekoliko opera, u popisu njegovih djela navodi se i glazba za film Neretvanska vila, a moguće je da je također napisao glazbu za film Kopač blaga od Blagaja. Glumci su vjerojatno Austrijanci.

and *Blagaje Treasure Digger* were shot in and around Mostar, most probably in the summer of 1919. The screenwriter of *Neretva Fairy*, and probably of *Blagaje Treasure Digger* was Robert Michel (1876-1957), writer and dramaturge, and apparently (according to the add in *Film*), manager of the Vienna Burgtheatre, who published numerous literary works with Bosnian-Herzegovinian themes. It is uncertain whether Robert Michel was also director of *Neretva Fairy* and *Blagaje Treasure Digger*, but the assumption will be confirmed or disputed after the restoration of the first wheel of the *Digger*. Croatian composer Blagoje Bersa (Dubrovnik 1873 — Zagreb, 1934) composed, among other things, theatrical scores (for theatrical plays), and several operas. The list of his works includes score for the film *Neretva Fairy*, but it is possible that he also wrote the score for *Blagaje Treasure Digger*. The actors were probably Austrians.

Hrvoje Turković Opisnost naracije — temeljna opisna načela

UDK: 778.53:82

I letimično pregledavanje nekoga klasičnog narativnog filma zabilježit će postojanje sklopova *izričita opisa*, kako ih naziva Seymour Chatman, odnosno dijelova izlaganja s prevladavajuće opisnom službom i planirano opisnom strukturalom, primjerice na početku brojnih Hitchcockovih filmova (*Stranci u vlaku*, *Nevolje s Harryjem*, *Sjever-sjeverozapad*, *Dvorani prorok...*). No, problematičan je i sam pojam opisa — obično se drži da je svaka filmska snimka *opisna*, jer perceptivno predočava nekakav prizor, nekakvu prizornu pojavu; filmska snimka *ne može a da ne opisuje*. No, na primjeru eksperimentalnoga filma *Odsutnost* Hrvoja Horvatića i Brede Beban autor dokazuje kako se ukupan prizor može raspoznavati vrlo shematično, bez mogućnosti prepoznavanja prizornih detalja, te da može biti opisno nedjelotvoran. Chatman međutim tvrdi da je i nejasna slika u potpunosti *vizualno raspoloživa*, pa iako se ima poteškoća s razabiranjem prizora, odmah se *vidi i prizorni uzrok* te poteškoće — magla, nedostatak svjetla, itd., pa se 'opisuju' i uvjeti promatrana toga prizora.

Ako ne ustrajemo na opreci *vizualnost/nevizualnost*, nego uzmemo da opis, bio on filmski ili verbalno-knjижevni, teži razraditi identifikacijske *predodžbe* ('mentalne slike') o određenome prizoru, i slikovni i verbalni opis može biti dan u priličnu stupnju neodređenosti. Utoliko navođenje slabe vidljivosti kao uzročnika *opisne neodređenosti* u filmu nije trivijalno, nego ukazuje da ipak postoje uvjeti pod kojima filmska snimka može biti i *neopisna*, odnosno *opisno nefunkcionalna*. Autor nadalje opisuje uvjete koje mora ispuniti filmska snimka da bi bila djelotvorno *opisna*, 'prihvatljivo opisno učinkovita'.

Glavno je opisno načelo: *načelo identifikacijske pogodnosti* — čim se slikovno prikazuje prizor ili prizorna pojava, očekuje se da će nam ona omogućiti prepoznavanje, identifikaciju prizora. Potom su, kao *statično-opisni uvjeti*, važni: *na-*

Hrvoje Turković Descriptivity of narration — basic descriptive principles

UDK: 778.53:82

Even a superficial review of a classic narrative film records the presence of *explicit descriptions*, as Seymour Chatman calls them, that is to say, parts of exposition with prevalently descriptive task and planned descriptive structure, as is the case at the beginning of numerous Hitchcock's films (*Strangers on the Train*, *The Trouble with Harry*, *North by Northwest*, *Rear Window...*) However, the notion of filmic description itself is problematic — it is often thought that any film image is *descriptive* because it presents a scene for perception; therefore it is asserted film shot *cannot be non descriptive*. Still, using the example of experimental film *Absence* by Hrvoje Horvatić and Breda Beban, the author proves how a shot can be discernible very schematically, without the possibility of recognizing its details. Yet, Chatman claims that even a blurry picture is completely *visually available*, and although it is difficult to discern the scene in the shot, we *see* at once the *aspectual cause* of the difficulty — fog, lack of light, etc., so that conditions of the observation are also 'described'.

If we do not insist on the contrast *visuality/non-visuality*, but instead say that the description, be it filmic or verbal-literary, aspires to raise an identification of a scene ('mental image of a certain scene, both pictorial and verbal description can appear with a considerable degree of vagueness or precision. Therefore, stating poor visibility as the cause for *descriptive vagueness* in film is not trivial, but points to the fact that there are conditions in which film shot can be *non-descriptive*, or at least *descriptively nonfunctional*. The author goes on to describe the conditions that have to be fulfilled by film shot in order to be effectively *descriptive*, 'acceptably descriptively effective'.

Basic descriptive principle is that of the *principle of identificational availability* — as soon as a scene or phenomenon is presented visually, it is expected that it will allow us recogni-

čelo dostatne vidljivosti (npr. dostatnog osvjetljenja), *načelo razlučnosti* (dostatne 'oštine', da bismo mogli razlučivati prizornu pojavu od njezine pozadine (jednu pojavu od druge, važne detalje neke pojave), *načelo preglednosti*, te *načelo dostatna vremena za razgledavanje*. Kao dinamično-opisni uvjet važno je *načelo postupna razotkrivanja prizora* (izlagička postupnost!). Autor nadalje izlaže tipične opisne izlagičke obrasce (na primjerima iz filmova): *master plus inserti*, potom *kadar-protukadar*, kompoziciju s pozadinskom obavjesnošću te *zalihosno praćenje*.

Na jednoj strani, potrebno je razlikovati *opisnost* kao funkcionalno obilježje, izbornu *karakteristiku*, a, na drugoj strani, *opis* kao specijalizirano strukturiran tip izlaganja s *opisnošću* kao dominantno određujućom funkcijom. To je u skladu s Chatmanovim povlačenjem razlike između *izričitog opisa* (engl. *explicit description*) i *prešutnog opisa* (engl. *tacit description*). Thomas, Howe i O'Hair razlikuju *formalni opis* od *neformalnog opisa* (Thomas, Howe, O'Hair, 1917:307-308). Opisno funkcionalnim nastoje biti mnogi drugi tipovi izlaganja mimo specijalizirano opisnog, ali je očito da postoje specijalizirane strukture upravo za efikasno obavljanje isključivo opisne funkcije.

tion, identification of the scene. *Static-descriptive conditions* of accessibility are those of *sufficient visibility* (for example, sufficient lightning), *principle of discernability* (sufficient 'sharpness' so that we can discern the phenomenon from its background, one phenomenon from another, and to detect all the important details of a phenomenon), *principle of layout* (such mise-an-scene that all important objects are sufficiently visible), and the *principle of sufficient time for watching*. As *dynamic-descriptive condition*, the important principle is that of *gradual revelation of the scene with descriptive guidance* of identification and scene specification. The author continues to describe *descriptive discourse patterns*: (for example in films) *master plus inserts*, *shot-reverse shot*, *introduction of background information*, and *redundant tracking*.

It is necessary to differentiate *descriptiveness* as a functional feature, elective *characteristic*, and *description*, on the other hand, as specialized structured type of discourse with *descriptiveness* as its predominantly defining function. This agrees with Chatman's setting the difference between *explicit description* and *tacit description*. Thomas, Howe and O'Hair distinguish *formal description* from *informal description* (Thomas, Howe, O'Hair, 1917:307-308). Besides specialized descriptive exposition, many other types of discourse try to be descriptively functional, yet, there are obviously specialized structures intended exclusively for performing descriptive function.

Irena Paulus

»Tko spasi jedan život, spasio je čeli svijet« — Schindlerova lista

UDK: 791.43.041

Nikao iz obiteljske tragedije Stevena Spielberga, koji je filmskim jezikom i u vlastitoj maniri redatelja *blockbuster*a odlučio progovoriti o događajima koji se nisu smjeli dogoditi, film *Schindlerova lista* nastao je na temelju romana Thoma-sa Keneallyja *Schindlerova arka*. Iz perspektive teoretičara holokausta, koji traže da se o holokaustu otvoreno govori kako se masovni pokolj temeljen na otuđenju i dehumanizaciji čovjeka nikada ne bi ponovio, *Schindlerova lista* znači način odradivanja prošlosti. Doduše, neki teoretičari govore o komercijalnom prostituiranju holokausta, ali drugi, među kojima je i ugledni Dominic LaCapra, ističu da i najbanalnije progovaranje o holokaustu znači ne šutjeti, dakle ne pomiriti se s traumom i nesigurnom budućnošću koja bi, kako Theodor Adorno tvrdi, vrlo lako mogla ponovno donijeti nemile događaje.

Premda LaCapra ističe da je iznimno važno znati tko o holokaustu govori (govor nacista, govor Židova ili govor nekoga tko je sve promatrao sa strane razlikuju se po sasvim različitim viđenjima), u *Schindlerovoj listi* nailazimo na dvije ne sasvim jasno odijeljene perspektive. Najprije, o holokaustu progovara sâm redatelj, Steven Spielberg, kao rođak žrtvi nacionalsocijalizma koji je smatrao da mora progovoriti

Irena Paulus

'He who saved one life, saved the whole world' — Schindler's list

UDK: 791.43.041

Inspired by Steven Spielberg's family tragedy, *Schindler's list* was based on Thomas Keneally's novel *Schindler's ark*. From the perspective of theoreticians of holocaust, who seek to speak about holocaust openly so as to prevent the repetition of the mass slaughter based on alienation and dehumanization of human being, *Schindler's list* presents a way of working out the past. Some theoreticians also talked about commercial prostituting of holocaust, but others, including distinguished Dominic LaCapra, point out that even the most banal mention of holocaust signifies a refusal to remain silent, to get used to the trauma and the uncertain future that would, according to Theodor Adorno, easily repeat the unfortunate events.

Although LaCapra emphasizes that it is extremely important to know who is talking about the holocaust (a Nazi, Jew, or a bystander clearly have different views), *Schindler's list* has two, not very clearly distinguished, perspectives. The first to speak about the holocaust is the director Steven Spielberg. As a relative of victims of national-socialism he felt the need to speak about the holocaust, in his primary language — film. Next, the film follows the events from the perspective of a real person, Oskar Schindler. He was a German who

o holokaustu, koristeći se svojim primarnim jezikom — filmom. Dalje, film prati događaje iz perspektive stvarne osobe, Oskara Schindlera, Nijemca koji se čak deklarirao kao nacist. No, Schindler je u početku filma prikazan kao ratni profiter — ponajprije kao čovjek iznimne sposobnosti da svaku situaciju, pa i najstrašniju ljudsku nevolju, preokrene u svoju korist. Njegova će se stajalašita, ideologije i razmišljanja bitno promijeniti tijekom razvoja fabule (odnosno tijekom rata), jer će se on polako ali sigurno pretvarati u Mojsija spasitelja, čovjeka koji će u svojoj tvornici u Brinnlitzu pod krnikom prijeko potrebne radne snage spasiti tisuću i sto ljudskih života.

Njemu suprotan lik u filmu je Amon Goeth (izvrsna gluma Ralha Fiennesa), nacist-krvolok kojega pamtimos u prestrašnoj sceni gdje se rano ujutro lijeno rasteže na balkonu svoje vile, a zatim uzima pušku i počinje nasumično pucati po Židovima logorašima. Jedina osoba koja buni njegov krvoljni ego židovska je sluškinja Helen Hirsch. Zapravo, on je u nju zaljubljen, ali kako se to kosi sa zakonima nacističke ideologije (svaki spolni odnos Nijemca sa Židovkom strogo je zabranjen jer bi to značilo onečišćivanje plemenite arijevske krvij), on svoju ljubav pretvara u mržnju. Helen u njegovoj glavi, ali i u logoraškoj zbilji, postaje mračni predmet želja — doslovno objekt, a ne živo biće.

Zajedno s likom Helen Hirsch Steven Spielberg dotaknuo je problem logorašica, koje su imale dvostruku manu — bile su Židovke i bile su žene. Taj problem razrađuje potkraj filma, kada Schindlerov vlak sa ženama i djecom zaluta i odvozi ih u Auschwitz. Ovdje se žene odvajaju od djece (što je bila jedna od nacističkih taktika osamljivanja, opredmećivanja i pretvaranja Židova u bespomoćne janje za klanje), a zatim ih šišaju (gubitak kose jednak je gubitku identiteta, 'one' postaju 'ono'). Niz takvih i sličnih prizora (poput gomila odjeće i ostavljenih stvari na željezničkom kolodvoru čiji se vlasnici nikada neće vratiti) unijeli su u Spielbergov rječnik *blockbuster* seriju elemenata koji su filmsku fikciju učinili itekako realnom. Doduše, Spielberg se nije uspio othrvati 'zovu mase', odnosno — među brojnim Židovima koji su poginuli i među onim malobrojnim koji su spašeni (brojka od tisuću i sto spašenih doista djeluje minorno kada se uz nju stavi brojka od pet milijuna oduzetih života) nije izdvojio ni jedan židovski lik kao glavni. Likovi Itzhaka Sternia, Helen Hirsch, obitelji Perlman i dječaka Lisieka samo su sporedni likovi čiji život, kako film tumači, neprestano visi o koncu. Jedina Židovka koja se izdvaja iz gomile trogodišnja je djevojčica u crvenom kaputiću. U romanu Thomasa Keneallyja ona je nazvana Genia i dokumentaristički je prikazana kao stvarni lik. No, Spielberg njezinu nesreću prikazuje čisto simbolički: bojeći njezin kaputić u crveno u filmu koji je sniman crno-bijelom tehnikom i krijući njezino ime publici, redatelj malu Geniju prikazuje kao simbol svih onih koji bi o holokaustu i znali i trebali najviše govoriti, ali čije su riječi zauvijek zamrle na dnu neke masovne grobnice. Na kraju, redateljeva je poruka u svojoj jednostavnosti iznimno snažna: ne ponovilo se!

even declared himself a Nazi. At the beginning of the film, Schindler is portrayed as a war profiteer — primarily as a man of exquisite ability to turn every situation, even the gravest of all human troubles, to his gain. In the course of the story (that is to say, in the course of war), he experiences a total shift in thinking, views, and ideology, and he gradually, but definitely becomes Moses, the saviour that under the pretence of needing workforce for his factory in Brinnlitz saves eleven hundred human lives.

His counterpoint is Amon Goeth (excellently portrayed by Ralph Fiennes), a Nazi bloodhound remembered by the horrible scene where he stretches himself early in the morning on his balcony, takes the gun in his hands and starts randomly shooting at Jews in the concentration camp. The only person disturbing his bloodthirsty ego is the Jewish servant Helen Hirsch. He is actually in love with her, but since that defies the laws of Nazi ideology (sexual intercourse between German and a Jew is strictly forbidden because it pollutes noble Arian blood), he transforms his love to hatred. In his head, but also in the reality of the concentration camp, Helen becomes dark object of desire — literally an object, and not a human being.

With the character of Helen Hirsch, Spielberg addressed the subject of female prisoners, who had a double handicap — they were Jewish and they were women. He elaborates on this problem at the end of the film when Schindler's train with women and children gets lost on the way and takes them to Auschwitz. Once there, the women are separated from children (which was one of the Nazi tactics to isolate them, turn them into objects, and transform them into helpless sheep ready for slaughter), and they cut their hair (loss of hair is equal to loss of identity, 'they' become 'that'). Many of these and similar scenes (like piles of clothes and luggage left at the train station whose owners will never come back to collect them) introduced in Spielberg's *blockbuster* dictionary a series of elements which made film fiction very real. True, Spielberg was not able to resist the 'call of the masses', that is to say — from numerous Jews that died and those few that survived (the number of 1100 saved lives appears minor in comparison to five million dead), he did not single out any Jewish character as the main character. Characters of Itzhak Stern, Helen Hirsch, Perlman family and Lisiek are only supporting characters whose lives, so the film suggests, are constantly hanging on a thread. The only Jewish character that is singled out of the crowd is a three-year-old girl wearing a red coat. In Thomas Keneally's novel she is named Genia and is documentaristically portrayed as a real person. Spielberg, however, turns her misfortune into a symbol: painting her coat red in a black and white film, and hiding her name from the public, he features little Genia as the symbol for all those who know and should talk about the holocaust, but whose words are forever buried at the bottom of the mass grave. At the end, the exquisite strength of director's message lies in its simplicity: may it never happen again!

Midhat Ajanović Ajan

Viking Eggeling ili animacija kao univerzalni jezik

UDK: 791.44.071.1 Eggeling, V.
791.43-9(091)

Iako je realizirao samo jedan film, *Diagonalna simfonija* (1925), švedski umjetnik Viking Eggeling jedan je od najvažnijih animatora svih vremena. Film, premijerno prikazan 3. svibnja 1925, kulminacijska je točka ne samo autorova života nego i svih njegovih umjetničkih i filozofskih ideja. Proizvedeno je filmskom tehnikom, pojedinačnim snimanjem 'sličicu po sličicu', te je nedvojbeno animirani film, a kako dvije godine nakon premijere *Diagonalne simfonije* nijemi film odlazi u povijest, upravo je Eggelingu i njegovu djelu pripala čast kao onomu koje se najbliže primaklo možda najstarijoj utopiji filma; shvaćanju tog medija kao 'vizualne glazbe'. Autor nadalje obrazlaže međunarodnu narav animiranoga filma (npr. Starewitz, Cohl, Reiniger, Allexeieff, Patel, Driesen, Petrov...), pa je i Eggeling živio u Njemačkoj, Italiji i Švicarskoj, ostavši cijeli život u vezi s rodom Švedskom.

Američki animirani film razvio se pod utjecajem stripa, vodvilja, filmske burleske i drugih zabavnih medija, tako da je američkom animacijom oduvijek dominirao crtani film formiran kao narativna cjelina sa crtanim 'glumcima', ikoničkim figurama plasiranim u jedan, ako već ne 'realističan', a ono svakako prepoznatljiv milje. U ranoj se europskoj animaciji, osim u slučaju nekoliko iznimaka (Victor Bergdahl), ne zapaža takva tradicija. U Europi je animacija eksperimentalna i 'dijagramska', jer su se za taj medij zainteresirali ponajprije autori modernističkog ili avangardnog shvaćanje umjetnosti iz ranih 1900-ih, osobito iz Francuske i Njemačke. Uz svega nekoliko animatora (Starewitz, Cohl, Bergdahl...) isključivo posvećenih tom poslu, najvažniji su pioniri europske animacije zapravo umjetnički i filmski avantgardisti (Claire, Vertov, Ruttman, Epstein, Léger, Ray...). Zanimljiv fenomen iz te prve etape filmske povijesti veliki je utjecaj glazbe na filmski medij, uključujući dakako animaciju, koji se često uspoređuje s glazbom. Film se katkad naziva 'glazba za oko' (Germaine Dulac), 'svjetlosna glazba' (Abel Gance) ili 'kromatska, obojena glazba' (Filippo Tommaso Marinetti) i ubrzo se javlja ideja o takozvanom 'čistom', nenarativnom filmu čija bi forma bila usklađena s glazbom i njezinim kompozicijskim zakonima.

Autor iznosi i iznimno zanimljivu Eggelingovu životnu priču, ističući kako njegov stvarni umjetnički život počinje u Parizu, gdje se preselio 1911. Sve češće stupa u kontakt s avangardnim umjetnicima, koji već tada vide Europu kao ujedinjen prostor (Eggeling je uz svoja dva materinska jezika, njemački i švedski, izvrsno vladao talijanskim i francuskim). Već kao mladi umjetnik Eggeling odustaje od figurativnog slikarstva i bavi se razlaganjem slike na njezine osnovne elemente te orkestriranjem apstraktnih formi i linija u dinamički slijed. Usredotočuje se na stvaranje unutrašnje organizacije apstraktnih simbola na svojim kompozicijama i stvara svoje tipične grafičke znake: 'češljeve' koji se udaljavaju i

Midhat Ajanović Ajan

Viking Eggeling or Animation as Universal Language

UDK: 791.44.071.1 Eggeling, V.
791.43-9(091)

Although he made only one film, *Diagonal Symphony* (1925), Swedish artist Viking Eggeling is one of the most important animators of all times. The film, whose premiere took place on May 3rd 1925, was a culminating point not only of the author's life, but also of all his artistic and philosophical ideas. Produced in film technique and shot 'frame by frame', it is undoubtedly animated film. Since two years after the premiere of *Diagonal Symphony* silent film was abandoned, Eggeling and his work had the honour of having come closest to film's perhaps oldest utopia; understanding the medium as 'visual music'. The author continues to explain international nature of animated film (for example, Starewitz, Cohl, Reiniger, Allexeieff, Patel, Driesen, Petrov...), for even Eggeling lived in Germany, Italy and Switzerland, never losing connection with his native Sweden.

American animated film developed under the influence of comics, vaudeville, film burlesque, and other entertaining media, so that American animation was always dominated by animated film formed as a narrative whole with drawn 'actors', iconic figures placed in, if not 'realistic', than certainly recognizable milieu. Early European animation, with several exceptions (Victor Bergdahl), shows no trace of such tradition. Animation in Europe is experimental and 'diagrammatic', because interest for the medium was manifested primarily by the authors with modernist or avant-garde views dating from early 1900s, especially in France and Germany. Apart from several animators (Starewitz, Cohl, Bergdahl...) entirely dedicated to their jobs, most important pioneers of European animation were actually avant-garde artists (Claire, Vertov, Ruttman, Epstein, Léger, Ray...). Interesting phenomenon from this first part of film history was the influence of music on film medium, including animation, which was often compared to music. Film was sometimes called 'music for the eye' (Germaine Dulac), 'lightning music' (Abel Gance), or 'chromatic, painted music' (Filippo Tommaso Marinetti), and soon the idea was born about the so-called 'pure', non-narrative film whose form would be synchronized with music and its laws of composition.

The author recounts extremely interesting Eggeling's life story, stressing that his real artistic life began in Paris where he moved in 1911. He started frequently meeting avant-garde artists who already saw Europe united (besides his two mother tongues, German and Swedish, Eggeling fluently spoke Italian and French). From an early age, Eggeling abandoned figurative painting and started breaking down the painting to its constituting elements, orchestrating abstract forms and line into a dynamic sequence. He focused on creation of inner organization of abstract symbols in his compositions and created typically his graphic signs: 'combs' alternatively withdrawing and approaching, waves in the shape of the letter 'S', arrows, spears, bows, sharp angles, and

približavaju naizmjenično, valove u obliku slova s, strijele, koplja, lukove, oštrr kutove. Te crteže radi na dugačkim ro-lama papira, tako da još 1915. počinje skicirati ono što će evoluirati u njegove filmske projekte. Nakon rata u Zürichu upoznaje dadaiste i Hansa Richtera, njemačkoga slikara ve-ma zainteresirana za film. Potom se uključuje u rad grupe *Das neue Leben* (*Novi život*), čiji je cilj bio napraviti kom-promis između dadaizma i drugih umjetničkih pravaca i grupa.

Eggeling osnovne probleme čovjeka i društva vidi u slaboj komunikaciji, pa traži sredstva i mogućnosti izražavanja ne-opterećena figuralnim asocijacijama. Prihvaća Richterov poziv i odlazi u Njemačku, prihvaćajući film kao medij te una-predajući svoju teoriju idejom o integriranju pokreta u ide-ograme, plastičkim tretmanom apstraktnog i isticanjem di-menzije vremena. Godine 1920. njih dvojica šalju sinopsis studiju UFA (Universum-Film-Aktiengesellschaft), prilažeći vrpcu sa crtežima, pod naslovom *Vertikalni i okomiti orke-star*.

Nakon nerazjašnjene svađe dvojice prijatelja, od kojih je Eggeling o Richteru bio finansijski potpuno ovisan, Richter je ipak sačuvao njegovu ostavštinu. Nakon Eggelingove pre-rane smrti utrošio je golemu energiju u promoviranje *Dijagonalne simfonije* te organiziranje izložbi Eggelingovih likovnih djela.

U umjetničke krugove u Berlinu Eggeling ulazi preko *Novembergruppe*, koju sačinjavaju umjetnici i arhitekti koji su u svojim djelima na tragu dadaizma, a u Berlinu je napravio svoje filmove *Vertikalni i horizontalni orkestar i Dijagonalna simfonija*. No, *Vertikalni i horizontalni orkestar* Eggeling nikad nije smatrao dovršenim djelom te od njega danas postoji samo nepouzdani tragovi i fragmenti. Godine 1923. Eggeling dobiva dragocjena suradnika u umjetnici Erni Niemeyer, koja je poznavala tehničke aspekte animacije i s kojom je bio zaručen neko vrijeme. Tek 3. svibnja 1925. *Dijagonalna simfonija* prikazuje se javno, u sklopu jutarnjeg programa *Novembergruppe*. Zajedno s tim filmom u programu se pri-kazuju i Richterov *Film ist Rhythmus*, Ruttmannov *Berlin, Opus 2, 3 und 4*, Légerov *Ballet mécanique* i Claireov *Entr'acte*. Eggeling umire 19. svibnja i u tom razdoblju postaje slavan diljem Europe.

Posebno zanimljivu knjigu o njegovu djelu objavili su šved-ski filmolog Gösta Werner i muzikolog Bengt Edlund. U stu-diji *Vrh koplja u stanju mirovanja* (*Spjutspets i å-tervändsgränd*, Lund 1997) njih dvojica dokazuju da je Eggeling svoj film strukturirao kao sonet i izvode zaključak da je ono što danas poznajemo kao *Dijagonalna simfonija* zapravo samo prvi stavak nečega što je trebala biti zbiljska 'simfonija', naime da je Eggelingova stvarna ambicija bila napraviti cjelovečernji film. Pitanje je, međutim, da li mi uopće možemo vidjeti film onako kako je to Eggeling zamislio jer je originalna verzija izgubljena. U svakom slučaju, jedina dostupna verzija filma sastoji se od 7356 sličice, što projicirano normalnom brzinom za nijemi film, 16 sličica za sekundu, traje 7 minuta i 40 sekundi. Čak i bez obzira na to da li je Eggeling naumio da film ostavi u takvoj formi, nje-gov osjećaj za ritam, shvaćanje i organizacija vremena, igra

others. He made his drawings on long strips of paper, so that already in 1915 he began sketching what later on evolved into his film projects. After the war, in Zürich, he met Dadaists and Hans Richter, German painter interested in film. Soon, he joined the group 'Das neue Leben' (New Life) whose goal was to find compromise between Dadaism and other artistic tendencies and groups.

Eggeling considered that basic problems of man and society arose from deficient communication, so he searched for means and possibilities of expression unhindered by figural associations. He accepted Richter's invitation to come to Germany, accepting film as medium and improving his theory with the idea of integrating movement in ideograms, plastic treatment of the abstract and the stressing of time dimension. In 1920, two of them sent a synopsis to the UFA studio (Universum-Film-Aktiengesellschaft), accompanied by a strip of drawings entitled *Vertical and horizontal orchestra*.

After an unresolved fight between two friends, which made Eggeling completely financially dependent on Richter, Richter kept his legacy. After Eggeling's early death, he invested lots of energy in promotion of *Diagonal Symphony* and organization of exhibitions of Eggeling's art works.

Eggeling entered the artistic circles of Berlin through the 'Novembergruppe', which consisted of artists and architects following the path of Dadaism. In Berlin, he also made his films *Vertical and horizontal orchestra* and *Diagonal Symphony*. However, Eggeling did not consider *Vertical and horizontal orchestra* a finished work so that only unreliable fragments of it were kept. In 1923, Eggeling got a valuable collaborator in the form of the artist Erni Niemeyer who was familiar with technical aspects of animation, and to whom he was engaged for a period of time. It was no sooner than May 3rd, 1925 that *Diagonal Symphony* was screened publicly as part of the matinee program organized by the 'Novembergruppe'. The program also featured Richter's *Film ist Rhythmus*, Walther Ruttmann's *Berlin, Opus 2, 3 and 4*, Fernand Léger's *Ballet mécanique*, and René Clair's *Ente'acte*. Eggeling died on May 19th, and in that period became famous all over Europe.

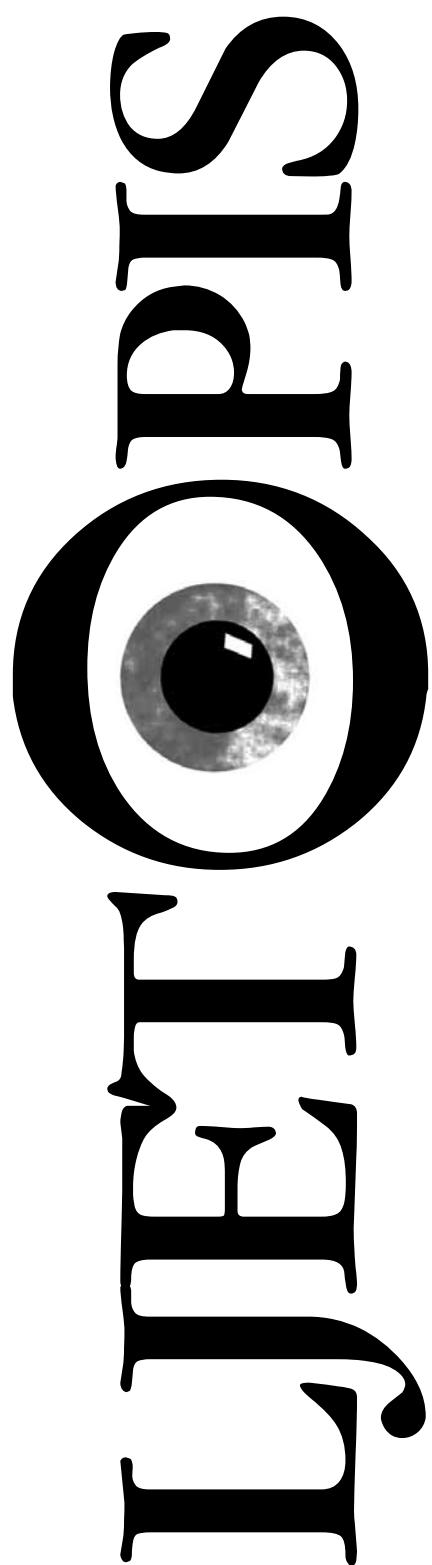
Swedish film scholar Gösta Werner and musicologist Bengt Edlund published an interesting book about his work. In the study *Spear point in state of arrest* (*Spjutspets i å-tervändsgränd*, Lund, 1997), the two of them proved that Eggeling had structured his film as a sonnet and concluded that what we know today as *Diagonal Symphony* was actually only the first part of something that was suppose to be a real 'symphony', namely, that Eggeling's real ambition was to make a feature-length film. The question remains, however, can we see the film as Eggeling conceived it because its original version is lost. In any case, the only available version of the film consists of 7.356 frames, which when projected at normal speed for a silent film, 16 frames per second, last 7 minutes and 40 seconds. Even regardless of the fact whether Eggeling intended to leave it as it is, his sense of rhythm, understanding and organization of time, play of light and darkness, firm and perfect building of tempo, sensible gradation of forms and shapes, as well as meticulous

svjetla i tame, sigurno i savršeno građenje tempa, senzibilno gradiranje formi i oblika, kao i pedantnost i čitljivost njegove grafike mogu uzbuditi čak i današnjega gledatelja navikla na računalnu animaciju i sve druge vrste vizualnih senzacija. Za Eggelinga je film bio spoj svih postojećih umjetničkih formi, *skupna umjetnost* (*Gesamtkunstwerk*) ili *totalna umjetnost*, kako je filmski medij vidio Ricciotto Canudo.

Eggeling je cijelovito prezentirao svoje ideje o filmu kao formi jezika (*Die Form-Sprache*) i teorijsku osnovu svog rada u mađarskom časopisu *MA* (*Danas*), čiji su osnivači tamošnji konstruktivisti, među kojima i László Moholy-Nagy. Iz izložena programa jasno je da je Eggeling bio pod snažnim utjecajem i ruskih konstruktivista s čijim se radovima susreo 1921. na prvoj njihovoj internacionalnoj izložbi u Berlinu, a velik dio ideja i stavova crpe i iz svoje čvrste ultraljevičarske političke pozicije. Eggeling drži da nema područja društvenog iskustva koje egzistira samo za sebe te da je zajednički nazivnik za sva osjetila osjećanje prostora i vrijeme te da uzročno-posljeđični zakoni ne vrijede u umjetnosti. Ono što je zajednički nazivnik svih Eggelingovih nastojanja i težnji bilo je ujedinjavanje slike i jezika u nešto što je on nazivao 'univerzalni jezik', neku vrstu modernih hijeroglifa koji dobivaju puni smisao i snagu pokrenuti u glazbenom ritmu. Kao i naša svijest, i zbilja se sastoji od slojeva. Što su dublje postavljeni to su slojevi teže vidljivi i razumljivi. Eggelingov primarni cilj bio je izraditi sustav kodova i znakova kojim se može prodrijeti najdublje i najdalje, stvoriti simbole i kodove jednako razumljive kao slova koja označavaju glasove ili kodove u prometnim znacima, a koji bi označavali i izražavali apstraktne misli i osjećaje.

sness and readable graphics can excite even a today's viewer accustomed to computer animation and all other forms of visual sensations. For Eggeling, film was a mixture of all existing artistic forms, 'common art' ('Gesamtkunstwerk') or 'total art', as Ricciotto Canudo saw film medium.

Eggeling made a wholesome presentation of his ideas about film as a form of language ('Die Form-Sprache') and a theoretical base of his work in the Hungarian magazine 'MA' ('Today'), whose founders were Hungarian constructivists, among others, László Moholy-Nagy. The presentation clearly showed that Eggeling was strongly influenced by Russian constructivists, whose work he first saw in 1921, at their first international exhibition in Berlin, whereas many of his ideas and views he drew from his firm ultra-leftist political standpoint. Eggeling thought that there was no area of social experience which existed only for itself, common denominator of all senses was the feeling of time and space, while the laws of cause and consequence had no validity in art. Common denominator of Eggeling's aspirations was certain unison of image and language in something he called 'universal language', some sort of modern hieroglyphs which acquired full meaning and strength when moved by musical rhythm. Just like our awareness, reality also consists of layers. The deeper they are, the harder it is to see them and understand them. Eggeling's primary goal was to construct a system of codes and signs for penetrating as deep and as far possible, to create symbols and codes equally understandable as letters signifying voices, or codes in traffic signs, which would signal and express abstract thoughts and feelings.



O suradnicima i urednicima

Midhat Ajanović — 'Ajan' (Sarajevo, 1959), filmski autor i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u švedskom *Göteborg-Postenu* i u ovom časopisu. Umjetnički direktor Animafesta, Zagreb 2002. Objavio je više romana (*Jalijaš, Gadan, Portret nacrtan ugljenom i kišom, Kata-pult*), autor je sedam kratkih animiranih filmova i više knjiga karikatura. U pripremi mu je knjiga rasprava *Animacija i realizam* (izdanje Hrvatskoga filmskog saveza). Predaje filmologiju na sveučilištu u Göteborgu i animaciju u Eksjöu. Göteborg.

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.

Maja Flego (Subotica, 1959). Zamjenica je glavnog i odgovornog urednika *Školskih novina*, tjednika za odgoj, obrazovanje, znanost i kulturu. O temama iz područja odgoja, školstva i dječjeg stvaralaštva piše i u drugim stručnim časopisima (*Zrno, Dijete i društvo*). Od 1999. više puta bila je članica ocjenjivačkog suda Hrvatske revije filmskog i videostvaralaštva djece i mlađeži. Piše priče za djecu i odrasle — objavila je zbirku dječjih priča *Priče za mame i tate* (Alinea, Zagreb, 2000) i knjigu za odrasle *Iz roditeljskog kuta ili roditelj u kutu* (Školske novine, Zagreb, 2002).

Jasna Galjer (Zagreb, 1960). Diplomirala je povijest umjetnosti i komparativnu književnost, magistrirala i doktorirala na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, s temama iz područja likovne kritike. Radila u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu kao voditeljica zbirke dizajna i arhitekture. Predaje na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, autorica je više studijskih i monografskih izložbi iz područja arhitekture i dizajna. Objavila je knjigu *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951* (2000).

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, tamo i magistrirao s filmološkom tezom (2003). Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radio kao znanstveni novak; od 1999. mladi asistent. Objavljuje rasprave, oglede i kritike u više časopisa. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), apsolvent Fakulteta strojarstva i brodogradnje Sveučilišta u Zagrebu. Filmom se bavi već desetak godina. Zagreb.

Luka Gusić (Split, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti i grafiku na Likovnoj akademiji, Zagreb. Bavi se dizajnom novina, časopisa, plakata i knjiga. Likovni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV. Zagreb.

Goran Ivanšić (Rijeka, 1976), student Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike, eseje i intervjue.

Marcella Jelić (Split, 1974). Diplomirala na Grafičkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Suradivala kao novinarka u više novina i časopisa (npr. *Slobodna Dalmacija, Jutarnji list*), često piše o filmskim temama.

Borislav Knežević (Zagreb, 1961). Diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao s temom iz engleske književnosti. Doktorat je stekao na Sveučilištu Duke (SAD). Objavljuje znanstvene članke u časopisima *Quorum, Književna smotra i Studia anglica et romanica zagrabiensia* te u američkim znanstvenim publikacijama. Autor je knjige *Figures of Finance Capitalism: Writing, Class, and Capital in the Age of Dickens* (Routledge, 2003). Predaje na sveučilištima u SAD i Hrvatskoj (Odsjek za anglistiku Filozofskog fakulteta). Zagreb.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao je režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Djelovao kao redatelj kratkometražnih filmova i TV-emisija, doktorirao je filmskopovjesnom temom na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu (1983), gdje je dugogodišnji profesor. Objavio je više filmoloških 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. Uradio knjigu *Vek filma, 1995*. Beograd.

Bruno Kragić (Split, 1973). Diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu. Radi u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, gdje je urednik u *Hrvatskoj enciklopediji, Hrvatskome biografskom leksikonu* i u *Filmском leksikonu*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Juraj Kukoc (Split, 1978), student komparativne književnosti i španjolskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, objavljuje u više časopisa, ureduje filmske tribine i projekcije u Kinoklubu Zagreb. Zagreb.

Elvis Lenic (Pula, 1971). Diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Radio u Brodogradilištu Uljanik, a sada predaje strojarsku grupu predmeta na Tehničkoj školi u Puli. Suraduje u *Glasu Istre te u Hollywoodu*. Član je umjetničke skupine Šikuti machine, autor je nagrađenog dokumentarca *Cuki* (2001) te dokumentarnoga filma *Praščina* (2002).

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. Gostujuća urednica u ovom časopisu. Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskog radija, redovita suradnica *Vijenca*, glavna urednica *Zapis*, urednica u ovom časopisu. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je na Glazbenoj školi Franjo Lučić u Zagrebu, redovita suradnica i urednica 3. programa hrvatskoga radija, suradnica *Vijenca*. Autorica je knjiga *Glazba s ekrana* (Zagreb, 2002) i *Brainstorming* (Zagreb, 2003).

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*, vodio emisiju *Café Cinema* na HTV-u. Piše za *Vijenac*, recenzent filmskog programa HTV-a, voditelj tribina Zagreb filma o animiranom filmu. 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* Trećega 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.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Stalni je suradnik, kao novinar i filmski kritičar, *Novog lista*, *Hollywooda*, *Vijenca* i dr., a bavi se i prevodenjem s engleskog i talijanskog jezika. Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Uredio filmsku rubriku u *Hrvatskom slovu*, surađivao u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Prevodi, piše filmske i književne kritike, suradnik u novinama, časopisma i na radiju. Objavio knjigu proznih radova *Petrino uho*

(Meandar, 1998), režirao kratkiigrani film (*Panda & Pandora*, 2002). Zagreb.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979). Apsolvent komparativne književnosti i kroatistike na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljivao tekstove o filmu u *Zarezu*, *Zapisu* i *Revoltu*. Zagreb.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934), diplomirao i magistrirao na Pravnom fakultetu u Zagrebu te diplomirao na Akademiji za kazališnu umjetnost, Zagreb. Bio je dramaturg u Zagreb filmu i Jadran filmu, savjetnik za repertoar u Croatia filmu, režirao dokumentarne filmove, pisao scenarije, bio pomoćnik ministra kulture, sada je zastupnik u Saboru Republike Hrvatske i profesor na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Publicist i filmski kritičar, objavio je dva izdania cijelovite povijesti hrvatskog filma (*Između publike i države — Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, 1984; te *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, 1998), te više monografskih knjižica o filmu. Objavio i magisterij (*Samoodređenje i odčepljenje — Pouke iz nastanka države Bangladeš*, 1997). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Dean Šoša (Zagreb, 1975), apsolvent komparativne književnosti i povijesti; urednik u filmskoj redakciji HRT-a. Suradnik u *Nacionalovu* TV-prilogu.

Zoran Tadić (Livno, 1941), filmski redatelj i publicist, autor više zapaženih dokumentarnih i igranih filmova. Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od druge polovice 1960-ih urednik (*Studentski list*, *Polet*), filmski kritičar i eseist (*Filmska kultura*, *Film*, *Hrvatski filmski ljetopis*) te kolumnist (*Studentski list*, *Film*, *Hrvatsko slovo*, *Vijenac*). Objavio zbirku kolumni o filmu i nogometu *100 godina filma i nogometa*, Zagreb, 2003. Profesor režije na zagrebačkoj ADU.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967), diplomirao montažu na ADU, bio više godina urednikom na Radiju 101, sada kritičar i urednik u *Globusu*, suradnik na Hrvatskom radiju. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao na NYU, New York City. Izvanredni profesor na Akademiji dramske umjetnosti. Objavio više knjiga (*Filmska opredjeljenja*, 1985; *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, 1986; *Razumijevanje filma*, 1988; *Teorija filma*, 1994, 2000; *Umijeće filma*, 1996; *Suvremeni film*, 1999; *Razumijevanje perspektive — Teorija likovnog razabiranja*, 2002; *Hrvatska kinematografija*, zajedno s V. Majcenom, 2003). Zagreb.

Saša Wagner-Perić (Zadar, 1959), diplomirala jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Lektorica u Matici hrvatskoj i *Vijencu*. Kolumna o jeziku u *Jet-setu*. Lektorica u ovom časopisu. Zagreb.

Slaven Zečević (Dar-es-Salam, Tanzanija, 1967), filmski montažer, pisao kritike u više novina i časopisa (npr. *Kinoteka*, *Jutarnji list*, itd.). Dobitnik je više nagrada za montažu, surađivao je s Lukasom Nolom, Hrojem Hribarom, Petrom Kreljom i drugim redateljima.

HRVATSKO DRUŠTO FILMSKIH KRITIČARA

OBAVIJEŠTI

HDFK će izdati knjigu Tomislava Kurelca o hrvatskom filmu

Temeljem provedenog natječaja za izdavanje knjige na koji su pristigli radovi Tomislava Kurelca, Vijeće HDFK odlučilo je objaviti njegovu knjigu. Knjiga pod radnim nazivom Hrvatskiigrani film 1991-2003. objedinit će Kurelčeve kritike objavljuvane u listovima Vjenac, Vjesnik, Danas, Matica, Kinoteka, Hollywood i Variety International Film Guide. Knjiga će biti objavljena do kraja godine, a na prijedlog autora uredit će je Zlatko Vidačković.

Internet stranica HDFK

HDFK je dobio svoju Internet stranicu na adresi www.filmskikriticari.org. Na stranici se nalaze osnovne informacije o nagradama "Oktavijan" i "Vladimir Vuković", povijesti društva, arhiv novosti, obrazac za kontakt i drugo. Stranica će se s vremenom proširivati, te će biti izrađena i engleska verzija stranice.



Nagrada Oktavijan Vinku Brešanu za film Svjedoci

HDFK je na 50. Festivalu igranog filma u Puli dodijelio svoju tradicionalnu nagradu "Oktavijan" za dugometražni igrani film Vinku Brešanu za film *Svjedoci*. Brešanov film ocijenjen je prosječnom ocjenom 4, 10.

Hrvatski filmski kritičari jedinstveno u FIPRESCI-ju

Nakon što je dio članova HDFK 2001. osnovao udrugu Hrvatski FIPRESCI, zbog čega su u članstvu međunarodne kritičarske udruge FIPRESCI bile dvije udruge iz Hrvatske, postignut je dogovor o ujedinjenju, te će dosadašnji članovi te udruge djelovati kroz Sekciju FIPRESCI pri HDFK. Čelnik FIPRESCI-ja Klaus Eder svesrdno je podržao ujedinjenje.

HDFK zatražio upis u Registar umjetničkih udruga

Temeljem članaka 15. i 16. Zakona o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva (NN br 43/1996) HDFK je podnio zahtjev Ministarstvu kulture za upis u Registar umjetničkih udruga. Zahtjevu je priložena sva Zakonom propisana dokumentacija.

Upisom HDFK u spomenuti registar članovi HDFK dobili bi status umjetnika, što bi im omogućilo da pored paušalnog priznavanja 40 posto troškova u cilju smanjivanja porezne osnovice, na što su dosada imali pravo kao autori, steknu pravo i na neporezivi dio umjetničkog autorskog honorara u visini od 25 posto kao i na neoporezive primitke u novcu, stvarima i uslugama u visini od 20 000 kuna godišnje.

Upis u registar također bi omogućio HDFK da od Hrvatske zajednice slobodnih umjetnika (HZSU) zatraži uvrštenje u popis republičkih stručnih umjetničkih udruga koje imenuju članove Stručnog povjerenstva za priznavanje prava samostalnih umjetnika na uplatu doprinosa za mirovinsko i invalidsko te zdravstveno osiguranje iz sredstava proračuna Republike Hrvatske, tj. da svojim članovima koji nisu stalno zaposleni omogući da apliciraju za status slobodnog umjetnika.

Uredovno vrijeme HDFK

Uredovno vrijeme HDFK, prebačeno je sa srijede na utorak od 17 do 18 sati (pri redakciji Vjenca, Ulica Matice hrvatske 2, telefaks 4819 322, e-mail: vjenac@matica.hr s naznakom "za HDFK", tel 4819 312). U tom terminu su članovima i kritičarima zainteresiranim za članstvo u HDFK na raspolaganju predsjednik Zlatko Vidačković i tajnica Branka Turkalj.

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 kinoreertoara, pišu: Dragan Rubeša, Damir Radić, Vladimir C. Sever, Katarina Marić

VIDEO PREMIJERE — piše Katarina Marić

TV PREMIJERE — pišu Bruno Kragić, Marijan Krivak, Dario Marković, Ivan Žaknić

DVD — piše Diana Nenadić

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus

GLUMCI IZ SJENE Katarine Marić

PORTRETI istaknutih hrvatskih i stranih redatelja — piše Tomislav Čegar

ESEJI o filmskim temama

FILMSKA ČETVRT Boška Picule — vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, Internet, najave filmskih premijera u hrvatskim kinima, najave TV premijera i program Filmskog centra

FESTIVALI — izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin) i hrvatskih filmskih festivala i revija (Pula, Motovun, Split, Animafest, Dani hrvatskog filma, Dubrovnik, Požega, revije HFS)

INTERVJUI s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

PRETPLATNI L I S T I Ć

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

Godišnja preplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Preplata za inozemstvo: Europa 72 EUR, 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«. Preplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove

Potpis preplatnika

U _____, dana _____ 2003.



NA KIOSCIMA I U PREPLATI!