

Hrvatski filmski

50 kn, 18 €

LJETOPIŠ

Zagreb 36/2003

Čegir
Fiske
Gabelica
Ganza
Gilić
Grozđanić
Hall
Heidl
Ivančević
Ivaniš
Jelić
Kosanović
Krelja
McGuigan
Marić
Marković
Marušić
Morley
Nenadić
Nola
Paljan
Picula
Radić
Rubeša
Sablić
Sever
Vrvilo
Zečević



CODEN.HFLJFV

Sadržaj / Contents

TEMA: SCENOGRAFIJA

- Dario Marković: FILMSKA SCENOGRAFIJA **3**
Lukas Nola: REDATELJ I SCENOGRF **15**
Damir Gabelica: LEKSIKON SCENOGRAFA U HRVATSKOJ **26**

U SPOMEN: VLADIMIR PETEK (1940-2003)

- Milka Ganza: SVI FILMOVI — JEDAN FILM **31**
FILMOGRAFIJA VLADIMIR PETEKA **33**

LJETOPISOV LJETOPIS

- Marcella Jelić: KRONIKA **41**
BIBLIOGRAFIJA **48**
HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKJE STRANICE **51**
LEKSIKON PREMINULIH (S. Pavić) **52**

ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE

- Nikica Gilić: SUSTAV MEDIJSKOG OBRAZOVANJA **53**
PROGRAM, SUDIONICI I PREDAVAČI (Škola medijske kulture 1999-2003). **55**

FESTIVALI

- Damir Radić: FESTIVAL POD MARJANOM, SPLIT 2003. **67**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE, SPLIT 2003. **72**
Katarina Marić: NOVI POČETAK (Zagreb Film Festival) **77**
Josip Grozdanić: BOGATSTVO RAZNOVRSNOSTI **83**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE PRVOGA ZAGREB FILM FESTIVALA **86**

IZ POVIJESTI ANIMACIJE

- Radovan Ivančević: SAŠA SRNEC I ANIMIRANO APSTRAKTNO SLIKARSTVO **89**
Joško Marušić: PINSscreen **98**

REPERTOAR

- Gostujuća urednica: Katarina Marić
KINOREPERTOAR **103**
VIDEOIZBOR **131**

U POVODU KNJIGA

- Slaven Zečević: HITCHCOCK KAO ČINOVNİK (*Hitchcock o Hitchcocku*) **149**

TUMAČENJA

- Petar Krelja: ŽIVOTVORNA MOĆ DOKUMENTARCA (*Sve o Evi* S. Kolbasa) **151**
Damir Radić: FARGO: FILM SLUTNJE **156**
Tanja Vrvilo: DUGO PROLJEĆE YASUJIRA OZUA **158**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: KULTURALNI STUDIJI I TELEVIZIJA

- Gostujući urednik: Dean Duda
Stuart Hall: KODIRANJE I DEKODIRANJE U TELEVIZIJSKOME DISKURSU **169**
Jim McGuigan: POPULARNA TELEVIZIJA **175**
David Morley: RODNI OKVIR OBITELJSKOG GLEDANJA TELEVIZIJE **196**
John Fiske: POPULARNA EKONOMIJA **206**

SAŽECI **215**

O SURADNICIMA I UREDNICIMA **230**

IZDANJA HRVATSKOGA FILMSKOG SAVEZA **233**

THE THEME: ART DIRECTION

- Dario Marković: ART DIRECTION IN CINEMA **3**
Lukas Nola: DIRECTOR AND ART DIRECTOR **15**
Damir Gabelica: CROATIAN ART DIRECTORS LEXICON **26**

A TRIBUTE TO VLADIMIR PETEK (1940-2003)

- Milka Ganza: ALL FILMS — ONE FILM **31**
VLADIMIR PETEK'S FILMOGRAPHY **33**

CHRONICLE'S CHRONICLE

- Marcella Jelić: CHRONICLE **41**
BIBLIOGRAPHY **48**
CROATIAN FILM WEB SITES **51**
LEXICON OF THE DECEASED (S. Pavić) **52**

THE SCHOOL OF MEDIA CULTURE

- Nikica Gilić: THE SYSTEM OF MEDIA EDUCATION **53**
THE PROGRAMME, PARTICIPANTS AND LECTURERS (The School of Media Culture 1999-2003). **55**

FESTIVALS

- Damir Radić: FESTIVAL NEAR MARJAN, SPLIT 2003. **67**
FILMOGRAPHY AND AWARDS, SPLIT 2003. **72**
Katarina Marić: A NEW BEGINNING (The First Zagreb Film Festival) **77**
Josip Grozdanić: RICH DIVERSITY **83**
FILMOGRAPHY AND AWARDS (Zagreb Film Festival) **86**

FROM THE HISTORY OF ANIMATED FILM

- Radovan Ivančević: SAŠA SRNEC AND ANIMATED ABSTRACT PAINTING **89**
Joško Marušić: PINSscreen **98**

FILM REPERTOIRE

- Guest editor: Katarina Marić
MOVIE THEATRES **103**
VIDEO AND DVD **131**

DISCUSSING BOOKS

- Slaven Zečević: HITCHCOCK AS A CLERK (*Hitchcock on Hitchcock*) **149**

INTERPRETATIONS

- Petar Krelja: LIFEMAKING DOCUMENTARY (*All About Eva* by S. Kolbas) **151**
Damir Radić: FARGO — THE CINEMA OF FOREBODING **156**
Tanja Vrvilo: YASUJIRO OZU'S LONG SPRING **158**

STUDIES AND RESEARCH: CULTURAL STUDIES AND TELEVISION

- Guest editor: Dean Duda
Stuart Hall: ENCODING AND DECODING IN TELEVISION DISCOURSE **169**
Jim McGuigan: POPULAR TELEVISION **175**
David Morley: THE GENDERED FRAMEWORK OF FAMILY VIEWING **196**
John Fiske: POPULAR ECONOMY **206**

ABSTRACTS **215**

ON CONTRIBUTORS AND EDITORS **230**

PUBLICATIONS OF CROATIAN FILM CLUB'S ASSOCIATION **233**

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 9. (2003), br. 36
Zagreb, prosinac 2003.

Nakladnik:

Hrvatski filmski savez

Utemeljitelji:

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

Za nakladnika:

Vera Robić-Škarica

Uredništvo:

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

Likovni urednik:

Luka Gusić

Lektorica:

Saša Vagner-Perić

Prijevodi na engleski:

Mirela Škarica

Priprema:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u nakladi od 1000
primjeraka.

Cijena ovom broju 50 kn

Godišnja pretplata: 150.00 kn

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

Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 €

Adresa uredništva:

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

E-mail: vera@hfs.hr

hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr

diana@hfs.hr

nikica@hfs.hr

Web stranica: www.hfs.hr

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

Cijena oglasnog prostora: 1/4 str. 5.000,00 kn

1/2 str. 10.000,00 kn

1 str. 20.000,00 kn

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

Na naslovnoj stranici: *Metropolis* (F. Lang, 1927)

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 9 (2003), No 36
Zagreb, December 2003

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Publisher:

Croatian Film Clubs' Association

Founders:

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

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

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

Design:

Luka Gusić

Language advisor:

Saša Vagner-Perić

English translations:

Mirela Škarica

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies

Price of each copy: 18 €

Subscription abroad: 60 US Dollars, 60 €

Account Number:

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

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljetopis / *Croatian Cinema Chronicle*
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association
Dalmatinska 12
10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771

fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vera@hfs.hr

hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr

diana@hfs.hr

nikica@hfs.hr

Web site: www.hfs.hr

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

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

Cover photo: *Metropolis* (F. Lang, 1927)

Dario Marković

Filmska scenografija

Pojam filmske scenografije može se definirati na dvjema razinama: u širem smislu taj pojam označava sav vidljiv prostor unutar filmskoga kadra osim čovjeka. Dakle, to je prostorni i materijalni okvir unutar kojeg se nalazi čovjek u filmskom prizoru. U tom smislu potpuno je svejedno jesu li unutar toga prostora učinjene bilo kakve artificijelne intervencije ili ne. No, filmska scenografija može se definirati i u užem smislu tog pojma: filmska je scenografija onda izbor, smisleni raspored, kompozicija, ali i oblik svih elemenata u nekom filmskom prizoru ili u filmu u cjelini.

Za razliku od prostora kazališne scene, koji je uvijek 'isti', koji je uvijek 'prazan', najtočnije rečeno neutralan ili univerzalan, filmski je zbog, ponajprije, obilježja filmskog, odnosno fotografskog zapisa — zbiljski, zatečen, prirodan, neponovljiv, moglo bi se reći 'unikatan'. U filmu je zato izbor prostora, okoliša u kojem se kreće čovjek ili u kojem se nižu zbivanja jedan od bitnih tvorbenih elemenata filmskog djela. Upravo filmski prostor može biti ključan kada je riječ o tematskim, sadržajnim, retoričkim i stilskim vrijednostima filma. Naime filmski prostor, njegova organizacija, uopće njegov prikaz, izravno utječe, i to međuzavisno, na:

- 1) dimenziju filmskog opisa; ambijent općenito: fizički izgled, povijesno razdoblje, socijalni okoliš,
- 2) način glume i način tvorbe filmskog lika,
- 3) karakter radnje u filmu,
- 4) likovna svojstva filma,
- 5) ugođaj, atmosferu, raspoloženje.

Elementi scenografije

Temeljni su oblici i elementi scenografije:

1. filmski dekor koji 'pokriva' izabrane i interijerne i eksterijerne objekte snimanja bilo da su oni originalni, adaptirani ili potpuno izgrađeni za potrebe filma;
2. likovno-plastična obrada dekora te oprema rekvizitarijem, koji također može biti posuđen ili posebno izrađen.

Svaki filmski prizor, bez iznimke, zbiva se unutar određenoga prostora. Taj prostor može biti organiziran ili, možda bolje rečeno, definiran na dva temeljna, 'čista' načina

- a) plastični, tj. arhitektonski,
- b) plošni, tj. likovni.

Ključna je stvar da obje organizacije prostora mogu biti pretežito ili realistične ili stilizirane. U skladu s tim postoje također dvije temeljne, 'čiste' scenografske koncepcije:

- a) ili se koristi autentičnim lokacijama: glavni argument za taj način organiziranja prostora apsolutna je autentičnost ljudskog okoliša u filmu, ali i financijska isplativost;
- b) ili se cijeli prostor ispunjava artificijelnim elementima.

No, zbog različitosti viđenja zbilje ljudskog oka i kamere, ponajprije zbog znatno veće mobilnosti oka nego kamere, apsolutno identično transponiranje zbiljskoga prostora u filmski zapravo je nemoguće. Stoga su i 'čisti' pristupi organiziranju filmskog prostora ustupili mjesto kombinaciji dvaju temeljnih pristupa: riječ je o kombiniranju autentičnoga prostora i artefakata, bilo da je riječ o izgradnji elemenata u studiju bilo da je riječ o doradi, preradi ili nekoj drugoj 'umjetnoj' intervenciji na originalnom objektu.

Sam početak filmske povijesti svjedoči o dva temeljna, 'čista' načela filmske scenografije. No, istodobno oni izviru i iz razumijevanja temeljne funkcije ili prirode filmskoga medija u najstarijoj fazi filmske povijesti.

Naime, poimanje filma u braće Lumière kao reproduktivnog, registracijskog mehanizma podrazumijeva, dakle, u najstrožem smislu riječi, zahtijeva autentičnost prostora, mjesta, dakle lokacije. S druge strane, shvaćanje filmskoga medija kojem je dominantna težnja iluzionizmu u Georgesu Mélièsa zahtijevala je 'umjetnu' scenografiju koja je bila sukladna njegovim filmskim trikovima. Prema Pathéu Barsacqu upravo je Georges Méliès čovjek koji je prvi scenografiju razumio kao bitan, tvorbeni čimbenik filmskoga djela. Iako je pozadina svih njegovih filmova bila slikana, ključna je bila činjenica da se u njezinu slikanju služio isključivo valerima sivog.

Prema njegovim riječima, kromatska pozadina izgledala je u uvjetima crno-bijelog filma grozno: plavo je bilo bijelo, crveno i zeleno postajalo je crno, potpuno poništavajući bilo kakav dojam. Ako je nešto bojio, onda je bojio sam film, sličicu po sličicu. Za Mélièsa scenografija je bila ključna, jer su, između ostalog, njegovi filmovi bili sračunati upravo na vizualne efekte bilo da je riječ o filmskom triku, bilo da je riječ o filmovima 'fantastičnih putovanja', dakle filmovima vrlo krhke fabularne niti, ali zato izrazitih i naglašenih ambijentalno-prostornih osobina.



Krunidba kralja Edwarda VII (G. Méliès, 1902)

Fantastični, začuđujući 'prostori' njegovih filmova priskrbili su mu nadimak Julesa Vernea filma. Izrazita sklonost scenografsko-slikarskom hiperrealizmu uočljiva je u scenografiji filma *Nemoguće putovanje* iz 1904, u kojem je s najvećom pažnjom slikarski predložena konstrukcija hale, svaki zupčnik i svaka zakovica. S druge strane, ako se pozornije pogledaju njegovi filmovi fantastije, kao što je npr. *Lepeza* ili *Vilinsko kraljevstvo* iz 1903, uočljiva je sličnost između njegovih slikarskih pozadina i slika francuskoga slikara Douaniera Rousseaua. Intelligentno, anticipacijsko spoznavanje realističke naravi filma pokazuju njegovi rekonstrukcijski dokumentarci, bitni dio njegove produkcije u kojima, kao u filmu *Krunidba Edwarda VII* (1902) kombinira fotografije i crteže. Samog Edwarda igrao je Méliès, a legenda kaže da se prestrašio prepoznavši sebe u redatelju. Nedvojbeno, njegovi su filmovi bili ovisni o iskustvima kazališta, ali njegova kombinacija izrazito filmskih elemenata s jedne strane te primjena stanovitih profilmskih postupaka poput višepanskoga komponiranja prizora i dubinskog organiziranja kretanja glumaca, a osobito naglašenih dubinskih perspektiva hiperrealističkih pozadina, čini Mélièsa ne samo prvim filmskim redateljem nego i prvim filmskim scenografom.

Scenografija i fabularnost

Svijest o scenografiji i uopće organiziranju i izboru filmskoga prostora raste s pojavom fabularnoga filma. Razlog leži u činjenici da se ljudi unutar takva filma kreću u različitim prostorima, a ti prostori moraju slijediti i logiku fabularnog izlaganja. *Velika pljačka vlaka* Edwina S. Portera iz 1903. jedan je od prvih filmova koji kombinira autentične lokacije s 'umjetnim', izrađenim dekorom. Što je još bitnije, ova dva prostora kontrastirana su tijekom paralelne montaže. Dok se, naime, u interijeru pleše, pljačkaši vlaka već odmiču zbiljskom šumom, a kad se formira potjera, zbivanje se potpuno premješta u realni, zbiljski okoliš. Zanimljivo je da mnogi povjesničari razvoja filmske scenografije jednostavno zane-maraju ovaj film, iako je on upravo zahvaljujući scenografiji i ikonografiji proglašen, iako diskutabilno, prvim izdanom žanra vesterna.

Nekoliko godina prije Portera, točnije od 1897, Charles Pathé i Léon Gaumont nastoje konkurirati Mélièsu kopirajući njegove filmove. Ono što su oni ostavili u nasljedstvo kinematografiji bile su prve sustavno izgrađene kinodvorane te formiranje stalnih filmskih ekipa, a među njima, uz snimatelje i redatelje, ključni su, i najviše plaćeni, bili upravo scenografi, koji su došli iz kazališta. Iz studija Pathéa i Gaumonta došli su svi scenografi koji su radili u francuskom filmu tijekom sljedećih 25 godina.

Prvi Theatre Pathé izgrađen je 1901, a zamijenjen većim 1904. Iz pariške opere, Opere Comique i Comedie Française, došli su scenografi kao što su Gaston Dumesnil, Colas i Vasseur i Henri Menessier. Kada je posljednji otišao u vojsku, zamijenio ga je Hughes Laurent, koji u sjećanjima bilježi: »Dumesnil i Menessier bili su odlični slikari specifičnog stila. Ako je film zahtijevao Dunkerque ili Marseilles, trg u Alžiru ili njujoršku luku, jednom kad bi imali dokumentarni predložak u svojim rukama, jednostavno bi postavili golemo platno na pod i za četiri sata pozadina bi već bila postavljena u studiju.« Za samo desetak godina, oko 1906, Gaumont i Pathé postali su najžešći rivali.

Sljedeće godine Alice Guy, šefica Gaumontove produkcije, odlazi u SAD kako bi promovirala *chronophone*, a na njezino mjesto dolazi Louis Feuillade, prvi redatelj koji, u suradnji sa scenografom Robertom Julesom Garnierom, smišljeno i vrlo svjesno obraća pozornost scenografiji kao ravnopravnom dramskom elementu. A riječ je o smišljenu kontrastu: u serijama filmova *Fantomas* (1913-1914), *Vampiri* (1915) i *Judex* (1917) kontrastiraju se rokoko interijeri sa zbiljskim eksterijerima. Feuillade je otkrio, naime, fotogeničnost predgrađa i rubnih dijelova Pariza: najnevjerojatnije pustolovine zbivaju se u okolišu željezničkih mostova, spremišta za vodu, obala Siene, ulaza u podzemnu željeznicu, praznih gradilišta ili najobičnijih ulica. Bilo je dovoljno da Feuillade u to maglovito sivilo predgrađa uključi siluetu čovjeka u crnom kaputu podignute kragne i kao rezultat postigne ugođaj tajnovitosti i jezovitosti. U načelu, 1910-e u Francuskoj obilježila je slikarska scenografija svojstvena kazalištu, koju je prekinuo Louis Feuillade.

No, bitan pomak u prevladavanju kazališne scenografije ostvaren je već prije u Italiji. Riječ je o prvim velikim trodimenzionalnim objektima konstruiranim i građenim isključivo za potrebe filma. Prvi koji se namjerno upustio u to bio je talijanski slikar i scenograf, a potom i redatelj Enrico Guazzoni. Umjesto snimanja na autentičnim lokacijama bogatim ostacima rimske reprezentativne arhitekture, on je sve svoje filmove realizirao unutar posebno građenih divovskih objekata. Razlog je ležao u činjenici što su svi njegovi filmovi, poput *Brutusa* (1910), *Agrippine* (1910), *Makabejaca* (1911) ili *Quo Vadis?* (1912), bili zapravo više-manje slobodne, maštalačke interpretacije antičke povijesti. Vrhunac je tog arhitektonsko-scenografsko-povijesno-mitološkog eklekticizma film *Cabiria* (1913) Giovannija Pastronea, koji je ne samo ključno utjecao na stvaralaštvo Davida Warka Griffitha nego je postao i prekretnicom u poimanju scenografije.



Maciste u paklu (G. Brignone, 1925)

U usporedbi s Pastroneom Gauzzonijevi objekti bili su ozbiljni i nenapadni. Pastroneovi arhitekti dali su mašti potpuno na volju gradeći divovske egzotične objekte u kojima se zbivala opsada Kartage: zlatni slonovi koji na leđima nose goleme, grube barbarske stupove koji podupiru teške stropove, a visoko realistične freske i ekstremno detaljni mozaici mramornih podova naglašavaju orijentalno bogatstvo scenografije, dok je dubina kadra postignuta kolonadama ili nizovima skulptura. No, ključna stvar koja je samo potencirala monumentalnost i spektakularnost filma ipak je bila posve filmske naravi: riječ je o prvim vožnjama kamere postavljene na kolica kroz prostor golemih scenografskih objekata koje su potencirale ne samo monumentalnost filmskoga prostora nego i filmskog vremena.

Utjecaj talijanskoga spektakla

Talijanski filmski arhitekti nisu posustajali ni pred kojim problemom: Molohov hram bio je visok 45 metara, a tijekom opsade Kartage scene bitaka izmjenjivale su se sa zapaljenim kulisama, dok su se za erupciju Etne i potop rimske flote koristili tzv. Arhimedovim zrcalima i maketama brodova i čamaca. No, problem je bio samo u tome što su kulise gorjele prebrzo, a Segundo de Chomon, snimatelj tog filma koji je patentirao dvije bitne stvari — pokretnu kameru i, prvi put, električno osvjetljenje seta — nije se dosjetio i treće — usporena snimanja požara. Uza sve to treba dodati vrlo detaljno izrađenu kostimografiju, sjajno vođenje golema broja statista, ali i najveće filmske zvijezde onoga vremena kao što je bio Bartolomeo Pagano u ulozi Maciste.

Neosporno je da su talijanski scenografi, arhitekti i dizajneri, a osobito *Cabiria*, utjecali na *Netrpeljivost* D. W. Griffitha, koji je nakon filma *Rođenje jedne nacije* (1915) s Thomasom Inceom i Mackom Sennettom utemeljio kompaniju Triangl, koja će imati isto takav scenografski utjecaj na cjelokupni razvoj američke kinematografije. Štoviše, čini se da su trojica filmaša svojim filmovima utemeljila najznakovitije crte američke kinematografije na scenografskoj razini. *Cabirijin* utjecaj na *Netrpeljivost* najuočljiviji je u priči o Babilonu, osobito u monumentalnosti izgrađenih objekata babilonske palače: 55 metara visoki tornjevi, široki bedemi po kojima voze borna i svečana kola, više od četiri tisuće statista koji vrlo pomno čine što im je zapovjedbano među izgrađenim objektima.

Dizajner Walter L. Hall i supervizor gradnje objekata Frank Wartman Huck u tehničkom su smislu zamalo dosegнули savršenstvo u gradnji kolosalnog unutrašnjeg dvorišta Balizarove palače okružena širokim bedemima i tornjevima te stubištima koja obrubljuju skulpture sjedećih lavova i propetih slonova s uzdignutim surlama. Hall je zaslužan i za precizne, izrazito reljefne dekoracije unutrašnjosti palače. Na scenografskoj razini najslabiji je dio filma epizoda Bartolomejske noći jer su dizajneri u velikoj mjeri pali pod utjecaj francuskoga art-filma i kazališne organizacije prostora. No, ono po čemu je film silno utjecao na dizajnerski razvoj američkoga filma bila je izrazito realistička, veristička scenografija priče iz suvremenosti pod naslovom *Majka i zakon*.

Sekvenca štrajka te zatvorskog dvorišta sa spravom za egzekuciju svjedoče o izrazitoj pozornosti posvećenoj realističkom oblikovanju i organizaciji prostora, ali i rekvizitarija, što će poslije postati trajnim scenografskim čimbenikom američke kinematografije. Uopće *Intolerance* će zacrtati dva temeljna scenografska pristupa američkoga filma: scenografska, kostimografska i rekviziterska realističnost kada je riječ o američkoj povijesti i o američkoj suvremenosti, ali sloboda mašte i inspiracije kada je riječ o povijesti ili sadašnjosti ostalih zemalja.

Preostala dva člana Trianglea svojim filmovima zaslužna su za zaokruživanje američkog odnosa spram generalnoga tretiranja vizualizacije prostora američkoga filma.

Thomas Ince započeo je režirati 1910, a tematski je bio zakupljen američkim zapadom i folklorom pionirskog života. Upravo je on udahnuo epsko u vestern i tako zapravo inaugurirao žanr, ali i korištenje potpuno prirodnim, neuređenim, zatečenim okolišem. Priroda je imala ključnu ulogu u njegovim filmovima, ali, budući da je svaki vestern istodobno i priča o civilizaciji divljih prostranstava Zapada, Ince je istodobno prvi koji je dramaturški funkcionalno pomirio prirodne krajolike i posebno građene scenografske objekte. Kroz njegove filmove žanr dobiva na autentičnosti, a u nasljedstvo je ostavio karakterističan izgled gradova američkoga zapada polovicom 19. stoljeća.

Svi temeljni, danas lako prepoznatljivi, elementi tih gradova djelo su Thomasa Incea: drvene kuće u nizu s drvenim nogostupom i nadstrešnicama, vanjske stube koje iz pokrajnjih ulica vode na kat, lokalna banka, šerifov ured, trgovine opremljene svim i svačim, karakteristična leptirasta vrata *salloona* i, dakako, dugački drveni šank — mjesto na kojem se odvijaju najžešći sukobi žanra. Interijeri su građeni u studijima, a eksterijerni objekti na holivudskim gradilištima, a mnogi od tih gradića konzervirani su i prilagođeni za vesterne idućih desetljeća.

I dok je Ince u najopćenitijem smislu vizualno označio prostore američke ruralne sredine, srednjeg i dalekog zapada, Mack Sennett sa svojom burleskom smjestio se u američke urbane cjeline. Jer, urnebesni kaos koji stvaraju njegovi protagonisti, uključujući i *Keystonske policajce* (*Keystone Cops*), nemoguć je izvan urbanih sredina u kojima ionako vlada užurbanost i gužva. U njegovim filmovima scenografija postaje zapravo rekvizitarijem, čak statistom s posebnom zadaćom. Iako apsolutno realistički definirana, ona je u potpunosti tehnički prilagođena globalnoj Sennettovoj ideji burleske. Stube su izgrađene tako da se netko uvijek niz njih ili, još češće, kroz njih, stropošta, prozori uvijek užkripljuju nečiju bradu, vrata bi nekoga opalila po nosu, a goleme su vaze tu da bi se u njima skrio bjegunac, dok su podovi uvijek potencijalno klizalište po kojem se koprca gomila spretnih statista, akrobata. U Senneta je scenografija uvijek istodobna i prenamjenska. Upravo je to od njega naučio Chaplin kada uličnoga nasilnika onesvježuje stavivši mu glavu u iskrivljenu plinsku svjetiljku.

Švedska škola

Odnos između prirode i čovjeka koji je u SAD uveo Thomas Ince, u Švedskoj je, od 1917. pa sve do 1922, postao dominantom. Rani švedski filmovi imali se ekstremno male budžete pa su redatelji bili prisiljeni snimati izvan studija, u prirodnom okolišu. Sreća je bila što su tematske preokupacije švedskih redatelja bile sukladne budžetima: nordijske legende i folklorna predaja smještale su svoje priče u prirodni okoliš, u kojem je važnu ulogu igrao krajolik i sjevernjačko svjetlo, a ljudi koji su se pojavljivali u takvim pričama bili su dušom i tijelom vezani uz prirodu.

To 'dušom' zapravo nije fraza, jer će prirodni okoliš, krajolik, i biti stanovitim tumačem aspekata ili predznaka duševnoga stanja. Stoga nema diskrepancije između interijera drvenih kuća i koliba izrađenih u studiju te planinskih pejzaža u filmu *Odmjetnik i njegova žena* Victora Sjöströma iz 1917. Vrhunac gotovo asketskoga scenografije posmrtna je povorka iz filma *Blago gospodina Arna* Mauritzza Stillera iz 1919, u kojoj sami članovi posmrtnice povorke stvaraju arabeske na potpuno bijeloj ledenosnežnoj površini. Scenografija je posve osiromašena, na samo dva elementa: čovjeka i prirodu, dakle njegov okoliš. Sve je ostalo redateljsko-snimateljski efekt: crno-bijeli naglašeni kontrast i vertikalni kut kamere — total gornjega rakursa — koji gledatelju omogućuje viđenje mizanscenski razrađena gibanja povorke.

Ako je u Švedana prirodni okoliš i njegovo specifično osvjetljenje svjedočilo i o duševnim aspektima čovjeka, njemački ekspresionisti za iste sadržaje koristili su se potpuno suprotnim sredstvima. Iste godine kada se scenografski asketizam afirmirao u Stillerovu filmu, Robert Wiene režirao je *Kabinet doktora Caligarija*. Dvije godine prije pod okriljem Felldmaršala Ericha von Ludendorfa utemeljen je Universum Film Aktiengesellschaft — UFA, a nedaleko Berlina u području Potsdam-Badelsberga izgrađen je tada najveći i najopremljeniji europski studio. No, produkcija je bila pod snažnim utjecajem talijanskih povijesnih spektakala, a glavni redatelj bio je Ernst Lubitsch. No, književnost, kazalište, a osobito likovne umjetnosti bile su zahvaćene ekspresionizmom. Jedino je film bio pod utjecajem realističkoga nasljeđa.

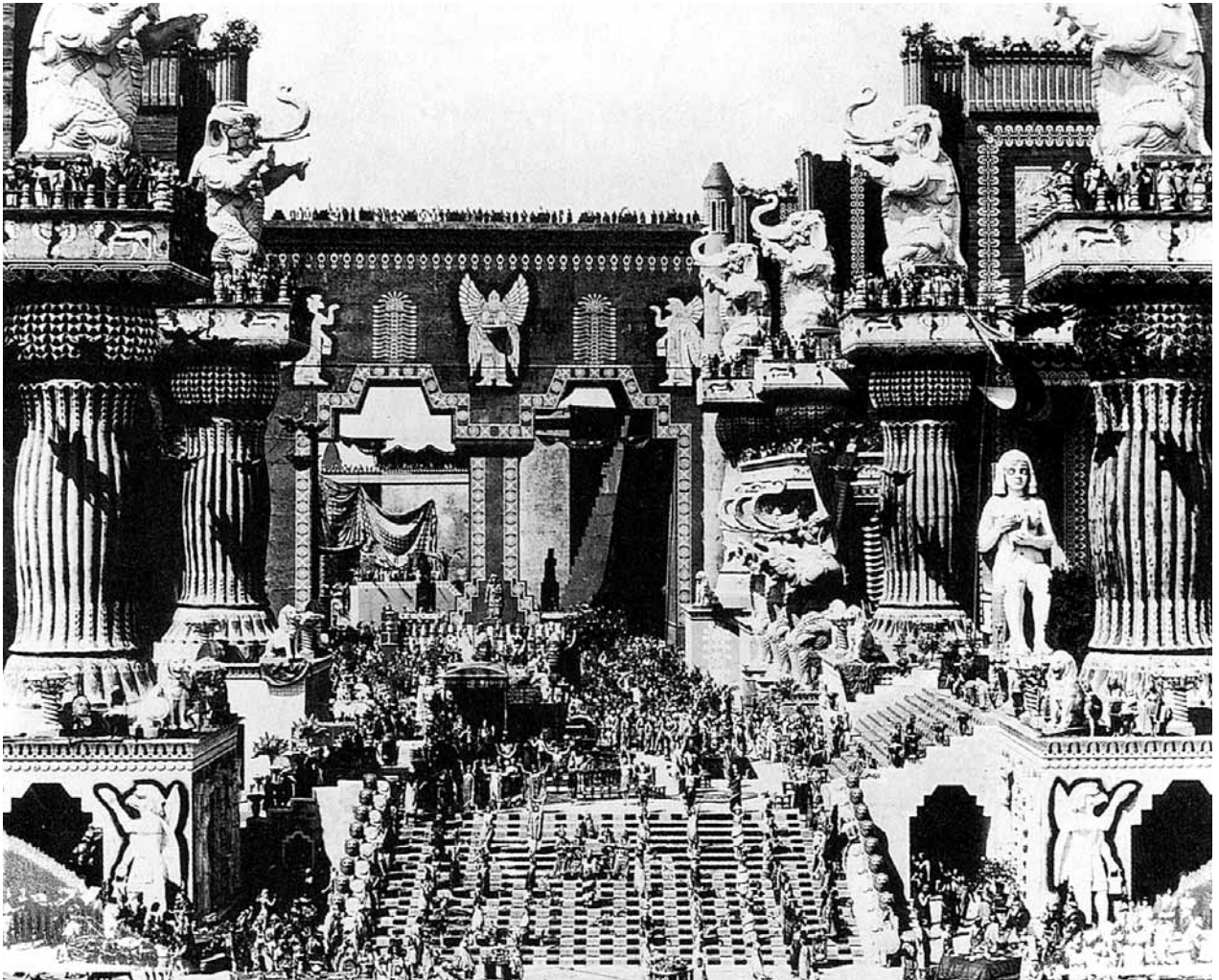
No, 1919. nekoliko njemačkih filmaša odlučilo je ekspresionističke zasade prenijeti na film. Ekspresionistička krilatica: »Ekspresionist ne gleda, on ima viziju«, bila je ključna ne samo za njemački film nego i za kasniju filmsku povijest uopće. U knjizi *The Haunted Screen* Lotte Eisner citira rukopis Hermana Warma, jednog od scenografa *Caligarija*: »Producent je bio Rudolf Meinert. On je bio taj koji je, slijedeći praksu tih dana — kada je setu posvećivana pažnja više no ikomu drugome — scenarij filma dao Warmu. On ga je proučio s dvojicom prijatelja zaposlenih u studiju — bili su to Walter Rohring i Walter Reimann. Proveli smo cijeli dan i dio noći probijajući se kroz taj neobičan tekst i shvatili da takva priča zahtijeva nešto potpuno različito od dotadašnjih scenografskih rješenja. Reimann, čije je slikarstvo imalo ekspresionističkih značajka predložio je da sve napravimo upravo na taj način. Odmah smo sve počeli pripremati na taj način. Sljedeći dan Wiene je dao svoj pristanak. Meinert je bio opre-



Cabiria (G. Pastrone, 1914)

zniji, tražio je jedan dan za razmišljanje. Onda je rekao: napraviti to najekscentričnije što možete. I napravili su.

Ta slikarska scenografija potpuno se razlikuje od one realističke tijekom prvih godina filmske povijesti. Sve je podređeno stvaranju atmosfere noćne more, tjeskobe, straha i nesigurnosti. Horizontala i vertikalna nema, perspektiva je izobličena. Ulice su uski, nepregledni koridori koje tvore visoke kuće nepravilno i fizikalno nemoguće nagnute jedne prema drugima. Vrata i prozori su deformirani u nepravilne, kose višekutnike, svjetiljke na ulici također se deformirane, a zatvor u kojem se nalazi krivo osumnjičeni za ubojstva čudovišna je prostorija po kojoj puže uznik svezan golemim lancem, dok vrhovi krovova nespreno vire iz šume neobično oblikovanih dimnjaka. Naravno, tako dizajniran okoliš zahtijevao je isto takvu kostimografiju, ali i glumu i šminku. *Caligari* je prvi film u kojem je glumac potpuno integriran u scenografske elemente, a istodobno to je film koji je prvi svjesno, unaprijed smišljeno, u funkcionalni međuodnos doveo sve filmske vizualne elemente uključujući i osmišljene kontraste svjetla i sjene. U povodu filma u svojim *Razmišljanjima o filmu* Rene Clair ustvrđuje: »*Caligari* je jedina zanimljiva istina, ona subjektivna... Cerebralni je film stvoren.«



Netrpeljivost (D. W. Griffith, 1916)

Metoda promišljanja

Zapravo svaki ekspresionistički film donosio je nešto novo: *Golem* (1920) Paula Wegenera veliku je pozornost posvetio vidljivim izvorima svjetlosti: lanterne, uljene svjetiljke, baklje, vatra na ognjištu. S pomoću njih iz mraka su izranjali likovi i osvijetljavali njihova lica na rembrantovski način. Sa scenografom Hansom Poelzigom Wegener je za *Golema* adaptirao i usavršio način osvijetljavanja koje je savladao u Deutsches Theatreu; izbjegavao je naglašene svjetlosne kontraste, a sama arhitektura židovskoga geta s uskim visokim kućama i zašiljenim krovovima, što jasno naglašavaju vertikalne, te reduciranim interijerima svedenim na samo nekoliko elemenata, više se zapravo oslanjaju na autentičnu srednjovjekovnu arhitekturu. No, ono što je ekspresionističko jest način mišljenja: čvrsto koreliranje svih vizualnih elemenata, neprepuštanje ničega slučaju.

Zapravo, ako bi se jednom riječju trebala definirati ekspresionistička metoda, onda je to *promišljanje*. U *Nosferatu* (1922) W. F. Murnaua npr. najmanji detalj eksterijera, svaka kućna fasada, svaki snimak dvorca, čak i svaki kut kamere,

sračunat je na ostvarivanje dojma straha, opasnosti, nasilja, nepoznatoga, jezovitog. Fantastika i zaokupljenost smrću izrazita u *Umornoj smrti* (1921) Fritza Langa rezultirala je posebnim osvjetljenjem: u malom laboratoriju koji evocira alkemistički ugođaj jedini svijetao element su gotička vrata koja se oštro kontrastiraju na pozadini tamnih zidova. Njihova vertikalna naglašenost je donjim osvjetljenjem što naglašava vertikalnu, ali i reljefnost površine. Upravo od toga filma taj način osvijetljenja postaje praksom u njemačkom filmu, s velikim utjecajem na novija razdoblja.

Sklonost prema jezovitosti, smrti i užasu duboko je romantičarska, hofmaneska: mračni dvorci, vampiri, mjesečari, ludaci, lijesovi, kosturi, štakori. Zaokupljenost užasnim na razini filmske scenografije manifestirat će se tamom, spiralnim stubištima, jedva osvijetljenim hodnicima, zrcalima, plamenima u mraku i likovima koji izviru iz nejasno definiranih tamnih prostora. Njemački pisac i teoretičar filma Rudolph Kurtz u knjizi *Ekspresionizam i film* to definira ovako: »Ekspresionizam je stav, proizvod individualne slike svijeta koja se odriče i najmanje fotografske podudarnosti s prividom



Tipičan gradić na Divljem zapadu: *Točno u podne* (F. Zinnemann, 1952)

vanjskih oblika, apsolutni izraz duše koja dovodi u pitanje psihološku analizu i nalazi 'najizrazitiji mogući izraz' u simboličkim oblicima prostora i trajanja.»

U ovim riječima i leži razlog zbog kojeg su Otto Hunte, Erich Kettelhut i Karl Vollbrecht u studiju izgradili sve eksterijere i interijere za Langovu *Sagu o Nibelunzima* (1924). Jer, prema Kurtzovim riječima u istoj knjizi: »Samo onda kada redatelj izgradi svoj vlastiti krajolik može mu dati dušu i aktivnu ulogu u filmu«. Ako ekspresionist ne gleda 'nego ima viziju', onda ima i viziju prošlosti u *Nibelunzima*, ali i budućnosti u *Metropolisu* (1926). Isti oni koji su vizualno osmislili Langovu viziju mitske prošlosti osmislili su i njegovi viziju budućnosti: ovaj put stroga geometrija visoko urbane civilizacije *Metropolis*a zamijenila je mitske, fantastične organske forme *Nibelunga*, kao što je npr. pećina u kojoj se skrivaju hunski ratnici što oblikom i rasporedom otvora asocira na mrtvačku glavu.

U *Metropolisu* je po prvi put uporabljena *Spiegeltechnik*, koju je osmislio Eugen Schüfftan 1923, u kojoj se minijatur-

ne makete odražavaju u zrcalu i preobražavaju u golemi grad. Ultramoderna scenografija vrlo precizno tehnički izvedenih geometrijskih konstrukcija sadržavala je i neke pro-ročke elemente, kao što je inačica televizijskog ekrana u šefovu uredu. Velika je uloga svjetlosnih efekata u oživljavanju robota ili efektu 'laserskih zraka' koja osvjetljavaju grad. Kao i u *Caligariju* ljudi su dovedeni u vrlo pažljive odnose s okolišem: radnici se nikada ne kreću izvan kolone i nikada ne tvore skupine koje nisu geometrijski organizirane. Njihova masovnost čini ljudske 'blokove', koji postaju sastavnim scenografskim elementom.

U jeku ekspresionizma Lupu Pick stvara novi trend u njemačkoj kinematografiji — *Kammerspielfilm*. *Silvestrovo* (1923) film je koji tematizira odnos snahe i svekrve, film Aristotelova trojedinstva. Sve je ograničeno na interijere, sobu i kuhinju, dok je ulica izvanjski svijet, nevažan za ključna zbivanja. Vrhunac tog usmjerenja je *Posljednji čovjek* (1924) W. F. Murnaua. Scenografija Roberta Herltha i Waltera Rohringa realistična je: nema ekspresionističkoga iskrivljavanja ni žestoka kontrastiranja tamnog i svijetlog.



Kabinet doktora Caligarija (R. Wiene, 1920)

Sve je reducirano na najbitnije, ponekad samo na strop ili zrcalo. Upravo zbog reduciranja scenografskih elemenata ključni aspekt filma bila je mobilna kamera. Na scenografskoj razini kontrastirana su samo dva elementa: moderni hotel i kuća u kojoj stanuje vratar hotela, a scenografska redukcija omogućila je da pojedini elementi dosegnu razinu simbola, poput rotirajućih staklenih hotelskih vrata.

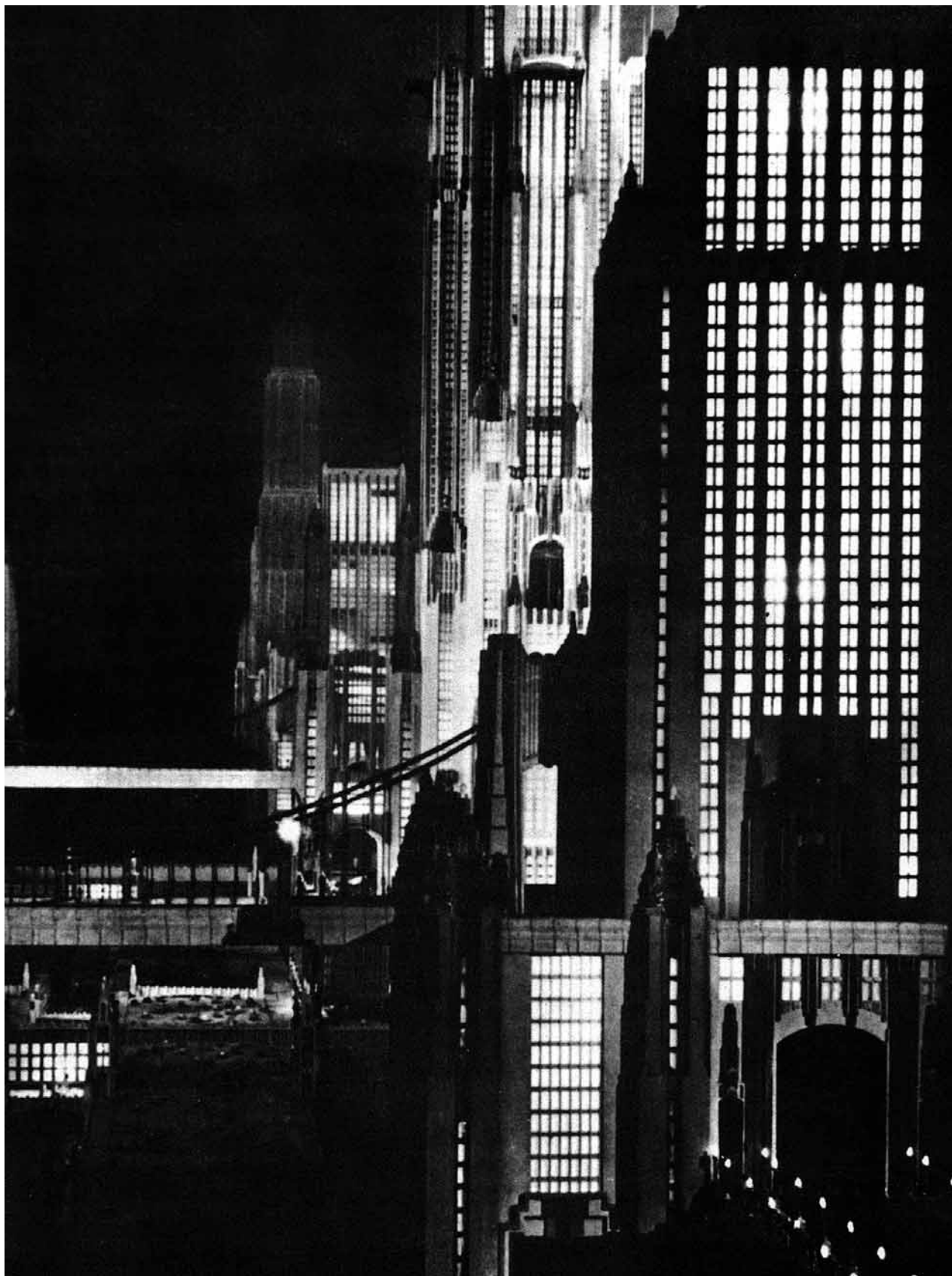
Njemački ekspresionizam obuhvaća otprilike sedam godina i, kada je riječ o scenografiji, to je razdoblje u kojem je ona dosegla zrelost. Prvi put u povijesti filma atmosfera je igrala golemu ulogu, a to je potaknulo filmaše na inovativnost i na razini osvjetljenja i mobilnosti kamere. Stoga su ekspresionisti snažno utjecali na budući razvoj kinematografije, osobito kada je niz redatelja, ali i scenografa, tijekom 1930-ih godina otišao u SAD.

Impresionistička struja

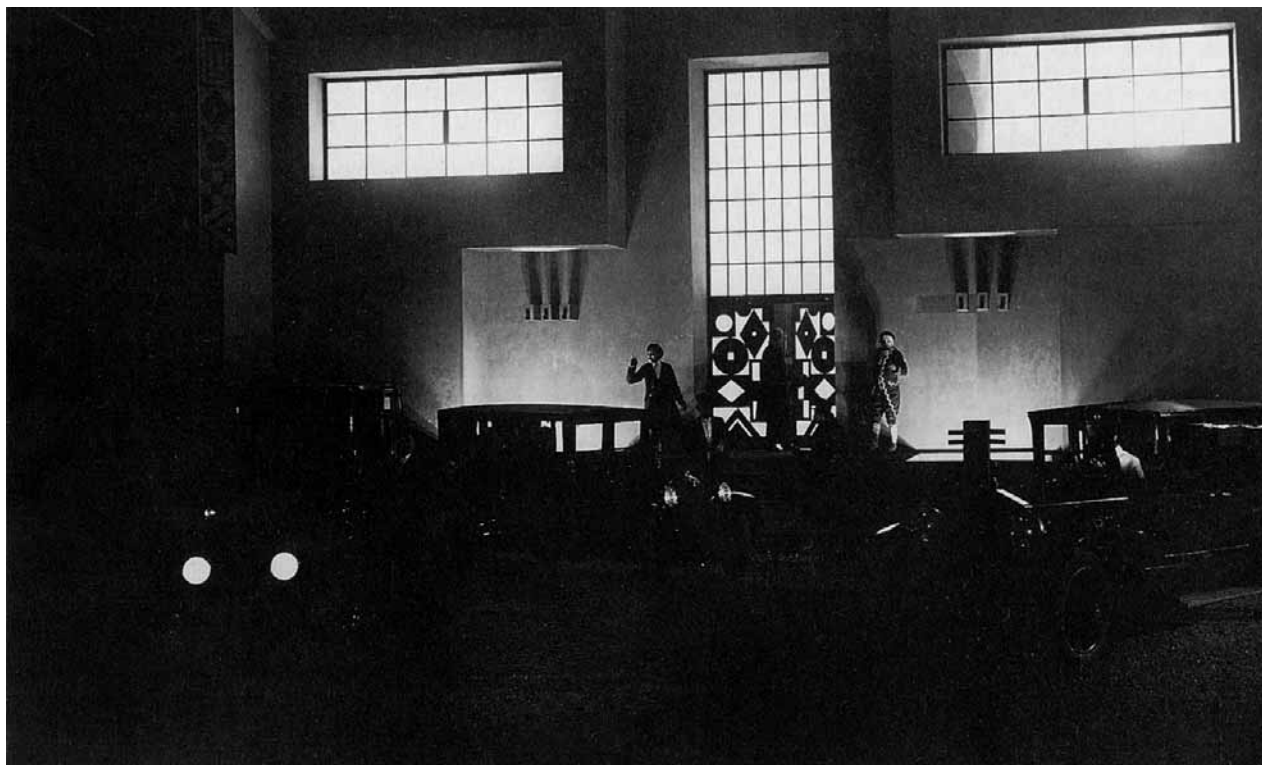
Usporedno s nastankom ekspresionizma u Njemačkoj u susjednoj Francuskoj trajao je impresionizam, ali i niz avangardnih strujanja u umjetnosti općenito, osobito likovnoj, koja su prodrli u film. Rodonačelnik je bio Louis Delluc, čovjek

koji je Thomasa Incea nazvao filmskim prorokom i koji je na naslovnoj stranici svoga časopisa *Cineas* napisao: »*Neka francuski film bude film, neka francuski film bude francuski*«. Iza toga stajala je ne samo želja za stvaranjem autohtonog izraza nego i želja za borbom protiv sve jače komercijalne kinematografije. Delluc se nije zadržao na proglasima i tekstovima. U njegovoj *Groznici* (1921), koja se zbiva u marsejskim bordelima i sirotinjskim četvrtima, prvi je put u francuskom filmu netko uspio stvoriti atmosferski film. Realistička scenografija Roberta Julesa Garnierea i prigušeno, disperzivno osvjetljenje ukazivali su na težnju za ocrtavanjem stanja, a ne pričanjem priče.

Impresionizam je i bio prvi filmski pravac koji je proklamirao subjektivizam u stvaralačkom činu i odbacivanje fabule kao temelja filmske strukture. Upravo su scenografska i luminacijska rješenja ostvarila izoliran, zatvoren svijet u kojima se odvija film, a aristotelovsko jedinstvo zbivanja približilo je taj filmski pravac njemačkom *Kammerspielfilmu*. Iako je Delluc umro 1924, sa samo trideset tri godine njegov je utjecaj bio velik, osobito na one koje je za života okupio u skupinu, doduše ne koherentnu: Abela Gancea, Germaine



Metropolis (F. Lang, 1927)



Neljudska (M. L'Herbier, 1923)

Dulac, Jeane Epstein i Marcela L'Herbiera. Na scenografskoj razini možda je najzanimljiviji film *L'Inhumaine* (1923), u kojem je Marcel L'Herbier pokušao i uspio prenijeti modernistička i avangardistička strujanja iz likovne umjetnosti u prostor filma. Stoga nije čudno što je u scenografsku ekipu okupio Claude Autant-Lara, Alberta Cavalcanti, ali i Roberta Mallet-Stevensa, mladoga modernističkog arhitekta te Ferdinanda Legera, kubističkog slikara. Claude Autant-Lara sklon je bio vrlo jednostavnim, ravnim, geometrijskim linijama.

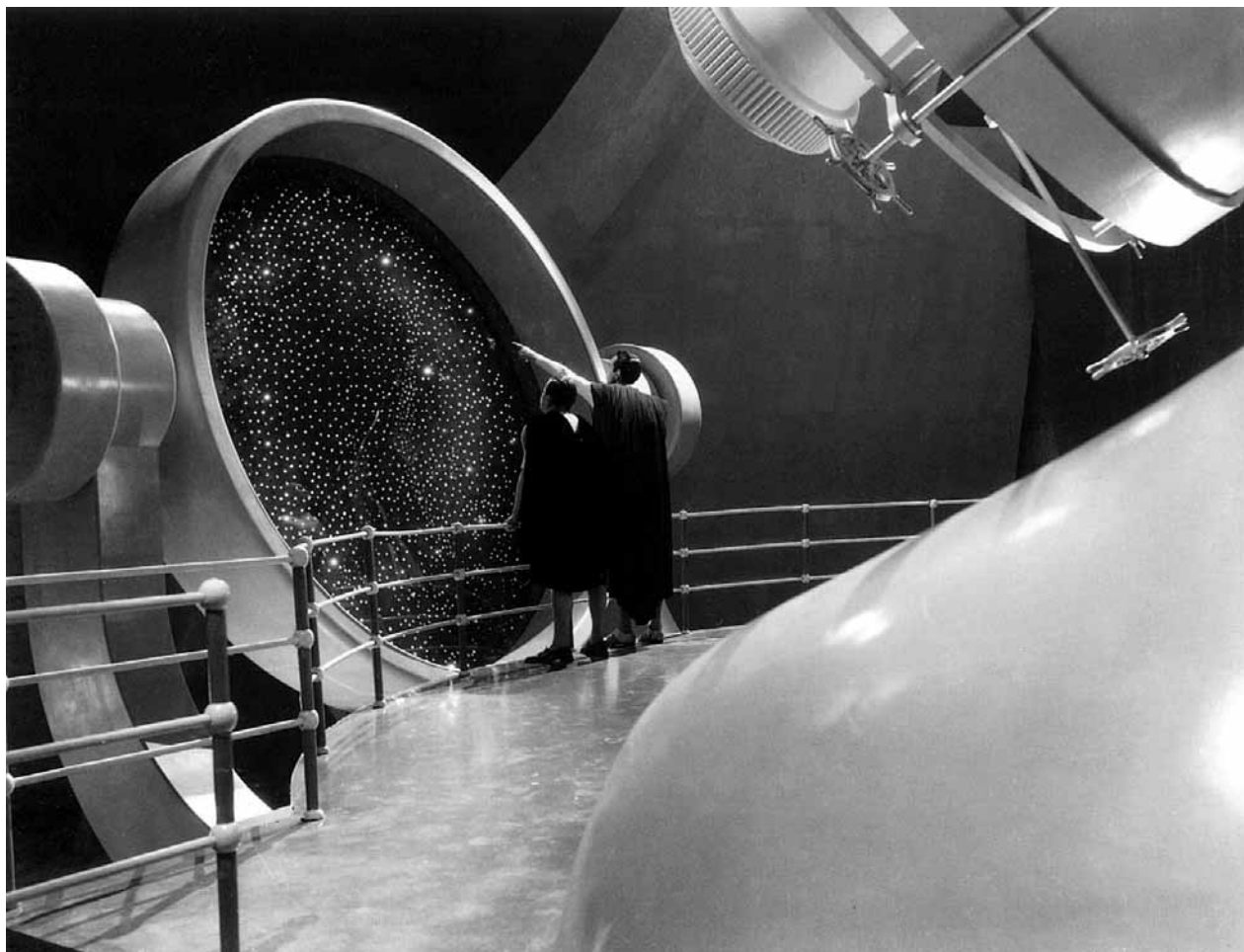
U ovom filmu opremio je zimski vrt stiliziranim biljkama artfijelnih cvjetova i listova vrlo pojednostavnjenih oblika, koji jednostavno sugeriraju 'pojam' cvijeta ili lista. Cavalcanti jeva spavaća soba u filmu apstraktna je koliko to može biti

kazališna scenografija: sastoji se od tri smanjena kvadranta koji zatvaraju njezin prostor, dijagonalne linije karakteristične su za stube, cik-cak u prostoru postavljena svjetlosna tijela, vertikalne pruge koje tvore bijelo obojeni konopi te krpice svjetlosti koje izdvajaju likove od kontrastne pozadine. Legerov udio identičan je njegovu slikarstvu: naglasio je dubinu nizanjem ravnih površina u različitim valerima sivog na kojima su njemu toliko dragi geometrijski oblici: trokuti, polukrugovi, krugovi... Robert Mallet-Stevens bio je onaj koji je modernu arhitekturu tim filmom uveo u kinematografiju: to su jednostavni pravilni geometrijski volumeni ravnih i praznih monokromatski ujednačenih površina. Daka-ko, film je doživio komercijalnu propast, ali je L'Herbierova dosljednost ohrabrila druge na iste pokušaje.

Prevlast fabularnog, osobito žanrovskoga, filma bila je temeljem za sklonost realizmu u scenografskom smislu u SAD, osobito s dolaskom nekih europskih redatelja. No, naturalističkoj i realističkoj scenografiji bili su suprotni filmovi MGM-a tijekom 1930-ih godina, u kojem su dva scenografa, Cedric Gibbons i Van Nest Polglase, stvorili tzv. veliki bijeli stil, luksuznu scenografsku pozadinu, znakovita i za niz filmova koji su uključivali i velike plesačke i pjevačke zvijezde. Meki zaokruženi oblici, ravni uglačani podovi, tapecirano, bijelo pokućstvo, te 'šuštava' kostimografija žena i frakovi muškaraca bili su temeljne karakteristike njihovih scenografskih produkcija.

No, uz Gibbonsa ključno ime američke scenografije postao je William Cameron Menzies. Bio je jedan od najobrazova-

Sa snimanja filma *Zameo ih vjetar* (V. Fleming, 1939)



Ono što će doći (W. C. Menzies, 1936)

njih američkih scenografa, koji je nakon studija povijesti umjetnosti na Yaleu školovanje nastavio u Škotskoj. U Europi se vrlo dobro upoznao s likovnoumjetničkim, dakle i scenografskim, trendovima bogatih, avangardnih dvadesetih godina, pa je u *Bagdadskom lopovu* (1924) Raoula Walsha upravo vidljiv prijenos iskustva njemačke stilizirane scenografije, još pod kazališnim utjecajem.

Ključna Menziesova karakteristika bila je njegova iznimna sposobnost sugeriranja dubine, perspektive u malim, uskim suženim prostorima. Njegove razlomljene, dijagonalne kompozicije omogućavale su redateljima takve prostore u kojima se dinamizirala i dramatizirala mizanscena. On je prvi čovjek nagrađen *Oscarom* za scenografiju za filmove *Oluja* (S. Taylor) i *Golubica* (R. West) iz 1928. No, njegovo ime vezano je uz jedan od najpopularnijih holivudskih filmova svih vremena, *Zameo ih vjetar* Victora Fleminga iz 1939. Naime, zbog njegova golemog autoriteta producent D. O. Selznick povjerava mu nadzor nad svim vizualnim komponentama filma — scenografijom, kostimografijom, rekvizitima, bojom... — a to je bila zadaća koja je uključivala i pisanje knjige snimanja s preciznim crtežima objekata, što je, opet, uključivalo i sugeriranje položaja kamere. Zbog toga je

Menzies neke sekvence, kao što je požar Atlante, sam režirao, a to je navelo producenta da utemelji zapravo novo filmsko zanimanje — *production designera*. Dakako, za to je iste godine dobio i prvog *Oscara* u toj kategoriji.

Francuski poetski realizam osobitu je pozornost pridavao scenografiji kombinirajući artefakte i originalne lokacije. No, ključna stvar bila je što je scenografija postala elementom koji je, stvarajući ambijent, stvarao i atmosferu, ugođaj, a taj ugođaj bio je i signal raspoloženja karaktera u filmu. Alexandre Trauner stvorio je upravo ovakve prostore u filmovima Marcela Carnéa kao što su *Obala u magli* i *Dan se budi*. U prvom riječ je o uskim ulicama kojima se kreće glavni junak te o remorkeru na kojem očekuje mogućnost bijega, a u drugom riječ je o visokoj, uskoj najamnoj kućerini i maloj, uskoj, gotovo potpuno nenamještenoj siromašnoj sobici u kojoj protagonist provodi svoju posljednju noć.

Neorealizam

No, ključno razdoblje za povijest scenografije bio je talijanski neorealizam. Riječ je o apsolutnom korištenju autentičnim lokacijama, bilo da je riječ o interijeru ili eksterijeru. Sklonost realizmu s jedne, ali i relativno siromaštvo produk-



Rim, otvoreni grad (R. Rossellini, 1945)

cije s druge strane, afirmirali su, u scenografskom smislu, potpuno dokumentaristički, autentičan prostor koji je utemeljio Gino Franzi u filmu *Opsesija* Luchina Viscontija iz 1942, potom i R. Magna u filmu *Rim, otvoreni grad* Roberta Rossellinija (1945), a osobito Piero Filippone u Rossellinijevu *Njemačka, nulte godine* (1947), u kojem su tijekom cijelog filma kao jedina scenografija rabljene autentične ruševine nakon Drugoga svjetskog rata.

Ubrzo, osobito u filmovima Federica Fellinija i njegova scenografa Piera Gherardija, pokazuje se sklonost prema kombinaciji simboličkog i realističkog, osobito u kombinaciji tipično felinijevske primjene cirkuskog i varijetetskog unutar realističkih, autentičnih lokacija.

Uopće, europski film 1960-ih godina pod jakim je utjecajem modernističkih pokreta, među kojima se izdvaja novi val u Francuskoj. Zbog vrlo loših producerskih uvjeta, niskobudžetnih filmova koji prisiljavaju redatelje na rad izvan studija, autori se koriste autentičnim lokacijama, ali, s druge strane,

od svojih suradnika zahtijevaju vrlo precizan i adekvatan izbor tih lokacija.

S pojavom elektronske, računalne i digitalne tehnologije, pojavila se velika mogućnost stvaranja potpuno novih, nepostojećih prostora. S druge strane ta tehnologija, osobito tehnika *chromakeya*, omogućila je tek naknadno stvaranje okoliša, dakle nakon glumački obavljenih zadaća. Prostori se kreiraju u računalnim programima, a vrlo visok stupanj i dizajna i animacijske tehnike omogućava stvaranje vrlo realističkih, uvjerljivih prostora. Utoliko se scenografima u poslu pridružuju i vojske animatora i računalnih stručnjaka, što omogućuje realiziranje projekata koji zahtijevaju znatno manje scenografskog građenja ili bilo kakvih intervencija na autentičnim objektima. Naime, dovoljan je jedan snimak, npr. rimskoga Koloseja, što se naknadno obrađuje u računalu i dodaju mu se sve potrebne pojedinosti. Načelno, dovoljan je i snimak samo jednoga 'živog' gledatelja u tom prostoru, kojega će, naknadno, računalo nebrojno puta multiplicirati i tako stvoriti punu arenu koja promatra gladijatorske borbe.

L u k a s N o l a

Redatelj i scenograf

O redateljevoj suradnji sa scenografom u pripremi i snimanju filma¹

Uvod

Svaki redatelj nad otvorenim scenarijem razmišlja i kako treba *izgledati* film, između ostalog. Neki scenariji svojim sadržajem ne nude mnogo opcija jer ukoliko vam na svakoj stranici na uzglavlju piše PUSTINJA, DAN, EXT, nećete mnogo razmišljati. No rijetke su baš takve priče. Češće ćete sami morati odlučiti o ugođaju i boji filma, o tome na kakvu se to mostu dogodilo ubojstvo ili u kakvoj školi odrasta vaš glavni junak. I nije sve, ili nije uvijek sve određeno scenarijem.

Priznat ćete da za karakter lika nije svejedno da li je sjedio u učionici oguljenih zidova s Titovom fotografijom ispred sebe, pa čak ni u isto takvoj s Tuđmanovom, ili u svježe obojanom razredu s pogledom na jezero. Za karakter lika, dakle, bitna je i okolina u kojoj se lik nalazi.

A za karakter filma? Daleko više. Ugođajem možemo, a ponekad i moramo, mnogo toga reći. Možemo — jer ćemo svoju temu tako približiti gledatelju, a moramo jer nas ponekad na to tjera sama dramaturgija filma.

Evo primjera. Scenarij filma *Sami* imao je dramaturški slijed za koji se teško može reći da je uobičajen ili uobičajeno logičan te da bi priča djelovala vjerodostojno trebali smo *izgraditi svijet* u kojem ona funkcionira. Tu vrlo važnu ulogu mora imati scenografija. U dogovoru sa scenografom izmislili smo grad u kojem osim naših likova gotovo i nema ljudi. Taj je grad naravno trebalo naći i nakon duge potrage pronašli smo ga u nikad dovršenoj Sveučilišnoj bolnici u Zagrebu. Tom gradu dodali smo i pripadajuće interijere; podrum, polusrušenu palaču na Gornjem gradu te prostoriju za prerađu brašna u Paromlinu koja je adaptacijom postala stanom jedne od junakinja. Rekvizitu smo odredili bezvremenski jer priču, opet iz dramaturških razloga, nismo htjeli smjestiti ni u jedno određeno razdoblje. Ubacili smo mnogo plastike, pogotovo u redateljsku rekvizitu, ali i mnoštvo audio-uređaja iz šezdesetih i pedesetih. Igrali smo se s raznim razdobljima. Bio je to dug, ali i zabavan posao. Sa snimateljem sam naravno utvrdio sve ono što se tiče fotografije, s kostimografom na sličan način sve što se tiče kostima, ali o tome ovdje nije riječ, ovdje je riječ isključivo o scenografiji.

Što se nje tiče, mislim da smo konačno uspjeli učiniti odmak od realnosti (realizma). Zašto mislim da smo uspjeli? Ilustrirat ću to jednim primjerom. Za pokusne projekcije kolegu Vinka Brešana zasmatalo je što glavni junak za sebe kaže da je bio u zatvoru. Kolega se ozbiljno naljutio i počeo vikati —

Kakav zatvor?! Koji zatvor?! U tome svijetu jednostavno nema zatvora!!

Spomenuo je — *u tome svijetu*.

Dakle svijet na filmu više nije bio onaj svijet s kojim se svakodnevno susrećemo. Bio je poseban, filmski, bio je svijet proizišao iz nekoliko desetaka stranica scenarija *Sami*.

To je moguće učiniti samo ako se posebno posvetite vizualnom dojmu koji film mora imati na gledatelja.

Sami je primjer scenarija za koji odmah možete reći da iziskuje poseban scenografski tretman, no i u svakom drugom scenariju je tako ako se uopće želite baviti izgledom filma i ugođajem koji ćete prenijeti na gledatelja u kinu. Često sam dobivao komplimente i nagrade za vizualni dojam filma, ali ono što želim posebno naglasiti jest da izgled filma, barem u mom slučaju, uvijek izlazi iz scenarija, a ne obrnuto. Jednom su upitali Olivera Stonea hoće li i njegov sljedeći film biti režiran kao *JFK*? Odgovorio je da će biti režiran onako kako scenarij bude od njega tražio. Naravno da postoje redatelji koji gaje uvijek svoj jedinstveni stil, ali u tom slučaju najčešće rabe i sličan stil u izboru tema ili scenarija.

Vizualni dojam filma apsolutno je stvar redatelja i njegovo je pravo birati način na koji se želi izraziti i u tom smjeru odabrati suradnike.

Za izgled filma brinu se uglavnom četiri službe: kostimograf, scenografi, snimatelji i — mi, redatelji. U neku ruku tu je i peti autor — montažer. Montaža svojim ritmom, a i izborom kadrova također u dobroj mjeri određuje likovnost.

Redatelj surađuje sa svima (naravno i oni s njim), a ovdje će biti riječi o redateljevoj suradnji sa scenografom.

* * *

Da bi filmski redatelj uopće mogao surađivati sa scenografom u pripremi i realizaciji filma, mora poznavati barem djelomično način rada i funkcioniranje odsjeka scenografije.

Dva su razloga za to. Jedan je *umjetnički* o kojem će biti najviše govora ovdje, a drugi — *financijski*, jer je scenografija najjeftiniji dio produkcije.

Dakle, scenografija vrlo često može biti ona prepreka u financijskoj konstrukciji filma koju redatelj mora poznavati ne bi li je nadzirao, iako je to uglavnom posao producenta. No, producent rijetko ima uvid u estetske vrijednosti budućega filma pa redatelj ponekad služi kao most između producen-

ta i scenografa. To se u Hrvatskoj poglavito odnosi na pretprodukciju, gdje redatelj nosi najveću odgovornost (i najviše radi).

Da bismo govorili o poznavanju scenografije s umjetničkog aspekta, potrebno je odgovoriti na pitanje — što je uopće scenografija na filmu?

Ako izuzmemo javnu i odjavnu špicu te ljude (glumce i statiste), onda je *scenografija sve ostalo što se na filmu vidi*.

Čak i životinje na filmu pripadaju u taj sektor. Za ono što se ne vidi obično je odgovoran snimatelj. Zato je kvalitetna suradnja sa scenografom preduvjet vrlo važna segmenta u izradi igranog filma.

Da bismo znali kako je i zašto nešto dobro ili loše scenografski napravljeno, upoznajmo najprije ljude koji čine taj sektor.

Kako izgleda sektor/odjel scenografije?

Sastav scenografskog odjela na filmu

Ovdje ćemo pobrojati članove scenografskog odjela uobičajena na igranom filmu u Hrvatskoj. U drugim zemljama ili različitim produkcijama njihov broj i nazivi mogu varirati, ali ako savladate ove, snaći ćete se i na snimanju *Gladijatora II*. Njihovu zadaću tek ćemo spomenuti jer ćemo se s određenim djelatnostima poslije susretati u tekstu.²

Scenograf. Šef odjela kojemu su odgovorni svi ostali djelatnici. Redatelju toplo preporučam da sve probleme vezane uz scenografiju rješava sa scenografom osobno, a nikako s ostalim ljudima u odjelu. U redateljevo ime mogu nastupati i pomoćnici redatelja ukoliko ih je redatelj za to ovlastio.

Zvanje scenografa daje mu autorski status na filmu, na njemu je odgovornost za velik dio tzv. *izgleda filma* te odgovornost da lokacije i objekti budu na vrijeme i kvalitetno izvedeni i pripremljeni. Budući da ćemo se u daljem tekstu više puta susretati sa scenografom, o ovom najvažnijem kotaču scenografskog odjela zasad tek toliko.

Asistent scenografa. U hijerarhijskom smislu — prvi časnik. Asistent scenografa trebao bi biti prisutan od prvih priprema, dogovora i izbora lokacija i objekata. Vrlo je važna njegova uloga u popisivanju *režijske rekvizite*. Ono što je prvi pomoćnik redatelju, to je asistent scenografa scenografu. Na setu je scenograf zbog priprema sljedećeg objekta često odsutan, ali asistent mora biti prisutan. Jedino u slučaju da asistent mora unaprijed odraditi objekt, tada na snimanju mora biti prisutan scenograf. Na tome ustrajavajte čak i kad je objekt nezahtjevan, a to zato jer je snimanje filma, između ostalog, i slijed najnelogičnijih i bizarnih okolnosti u kojemu vam prisutnost scenografa i asistenta može biti nužna. U krajnjem slučaju, ako vas napadnu mještani — kao mene na snimanju *Nebo sateliti* — ima vas više za fizički obračun. Ustrajavajte.

Nemojte se oslanjati na razne scenske radnike ili rekvizitere, jer tako narušavate njihovu unutarnju hijerarhiju, a time i svoju, te posredno štetite filmu. Najčešća je komunikacija u pripremi ona između vas i scenografa, a na setu između asistentata režije i asistenta scenografa.

Rekviziter. *Rekvizita* su svi predmeti koji čine scenografiju. Od igle pa do, recimo, ormara, budući da lokomotiva ponekad pripada u vozni park. Predmeti s kojima se glumi zovu se *režijska rekvizita*. Rekviziter je odgovoran za obje vrste rekvizite. On ih prije i nakon snimanja provjerava te popravljiva ili dotjeruje. U pripremi filma, u dogovoru s redateljem i scenografom, on naručuje rekvizitu od *nabavnog rekvizitera*.

Poželjno bi bilo da rekviziter ima neka znanja iz povijesti ili povijesti umjetnosti, no to je u nas rijetkost.

Nabavni rekviziter. Kako mu i zvanje govori, on u pripremi ili tijekom filma nabavlja (kupuje ili iznajmljuje/ u dogovoru s producentom) rekvizitu. U našim uvjetima to vrlo često obuhvaća i najam automobila te životinja, iako u većim produkcijama postoje posebne osobe za to. S njim nemate potrebe komunicirati čak i ako ne obavlja svoj posao. Otpustiti će ga scenograf ili producent.

Poželjno je da zna voziti kako za manje nabavke ili kupnju ne bi trebalo angažirati dodatnog vozača.

Scenski rekviziter. Osoba koja uvijek mora biti na setu. U većoj produkciji ima pomoćnika. Vrlo često to je osoba na koju će asistenti režije najviše računati u manjim popravcima ili dosjetkama tipa — kako njihati zastor na vjetru (u studiju) ili kako hipnotizirati kokoši.

Da, kokoši. U koprodukciji koja se snimala u Hrvatskoj jedna scena iziskivala je da se iza ugla naglo pojavi kamion i rastjera kokoši s ulice. Problem je bio što su kokoši uvijek čule kamion i prije nego što se pojavio pa su se pola minute ranije od predviđenoga vremena polako išetale s ceste i iz kadra. I onda se pojavio naš čovjek, scenski rekviziter koji je ponosno rekao da će on hipnotizirati kokoši. Pale su oklade, poslije i novci. Jednu po jednu kokoš rekviziter je uhvatio za glavu, kljunom im je dodirnuo asfalt i od kljuna kredom povukao crtu dužine desetak centimetara. Kokoši su ostale ukočene buljeći u crtu. Toliko ukočene da je kamion i pregazio nekoliko u naletu. Dakle, od scenskog rekvizitera očekuju se i takva znanja.

On se mora posebno brinuti o režijskoj rekviziti te o rekviziti koja je *vezna* (vezuje dva kadra u sceni ili dvije scene), a u dogovoru s jednim od asistentata režije koji je zadužen za scenografiju i u dogovoru sa skriptom koji brine o kontinuitetu.

Asistenti režije se, ovisno o njihovu broju, međusobno podijele u dužnostima prema scenografiji, šminki, kostimima, itd., te prije svakoga snimanja provjeravaju svoje odjele. Ako nešto ne štima, redatelj urla na njih, a ne na one iz odsjeka. Asistenti poslije urlaju na njih.

Ostali djelatnici. *Maleri (patineri), tapetari, stolari, bravari, keramičari, maketari, električari, pomoćni radnici.* Neke od tih djelatnosti nisu uvijek nužne, no bitno je napomenuti da je uvijek poželjno uzimati filmske profesinalce, npr. keramičare koji i inače rade na filmu, jer vam se može dogoditi da neki zid koji ćemo u filmu vidjeti pet sekundi, a koji treba opločiti, obični keramičar ploči mjesec dana i vrlo je ljut kada mu ga poslije toga patiner umrlja gipsom ili bojom jer taj zid mora izgledati staro. Isto tako postoje srodne djelat-

nosti ostalim sektorima kao što su npr. električari. Njih strogo treba dijeliti od sektora rasvjete, jer električari rade samo na onome što se od svjetla vidi unutar, a nikako izvan kadra. Pomoćni radnici također trebaju obavljati stvari vezane uz scenografiju, a nikako uz scensku tehniku ili rasvjetu. Tako se izbjegava nered u radu, a postoji i jasna odgovornost šefova odjela za neispunjavanje zadataka.

Odjel specijalnih efekata. Znam da specijalisti za efekte ne bi voljeli biti svrstani pod scenografiju, ali u mnogo slučajeva jesu. **Oružari**, ljudi koji se brinu o oružju, surađuju sa scenografom pri izboru, pogotovo ako je riječ o specifičnom naoružanju kao u filmu *Terminator*. Ukoliko se film zove *Magla*, onda nam je jasno da je većina scenografije magla, ili u slučaju dimnjaka da treba proizvesti dim, kao u filmu *Schindlerova lista*, za koji se brinuo našijenac za posebne efekte (M. Karoglan).

U scenama u kojima se uništava rekvizita (mi smo u *Ruskom mesu* samo u jednoj sceni raznijeli tri kompleta posuđa, uništili desetak stolnjaka, stolaca i stolova te digli u zrak tri jastoga i pet pečenih pilića) specijalni efekti nužno surađuju ili su čak podređeni scenografu.

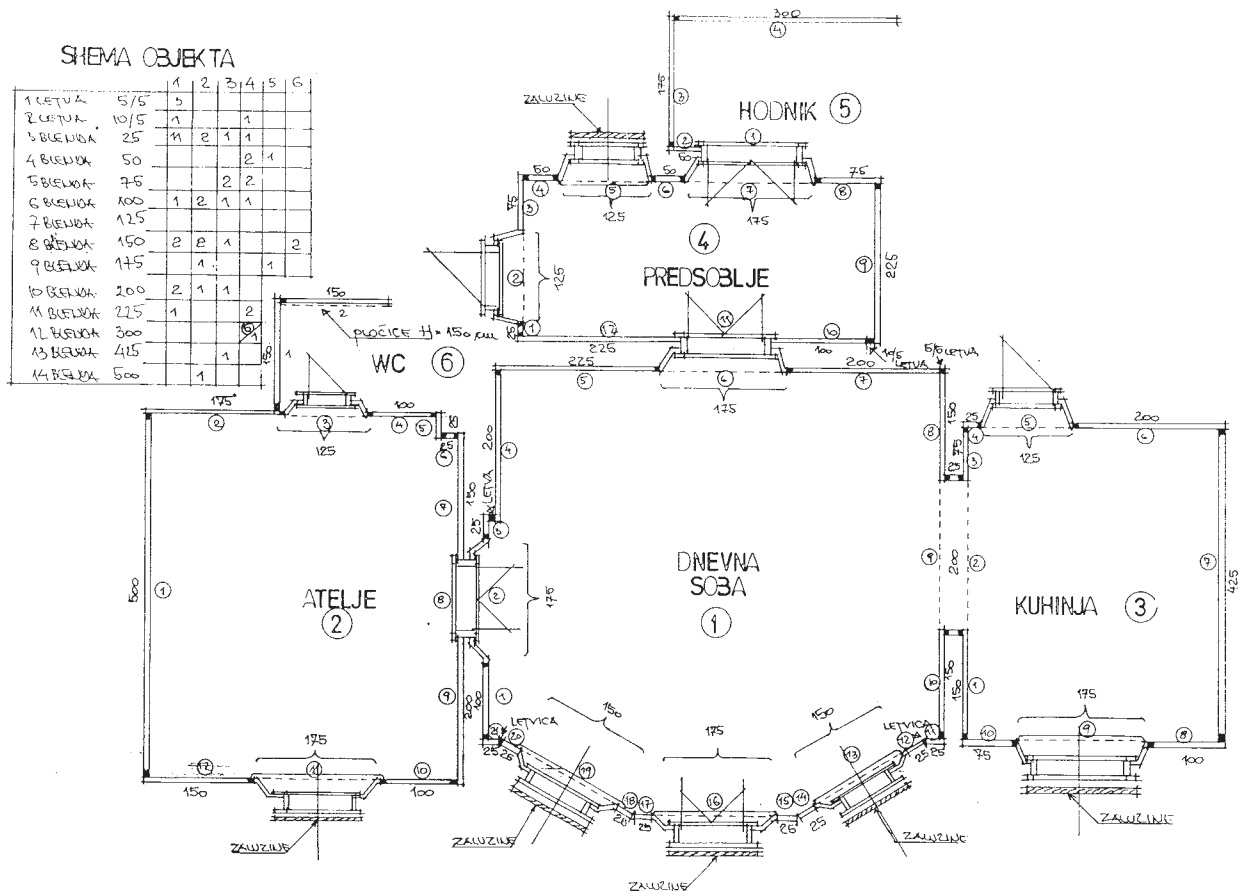
Iako, ponavljam, da ih pitate, nikada to ne bi priznali.

Osnovno područje rada scenografije — objekti

Objekti³ u kojima ili na kojima snimamo dijele se na: *građene, dograđene ili adaptirane* i na *nađene* odnosno *naturalne*.

Građeni objekti. Građena scenografija izvodi se obično u studiju ili vani. Nekad se izvodi jer ju je u našoj okolini nemoguće naći, a ponekad, čak i ako nađete idealni objekt za snimanje, nećete dobiti dozvolu za to, ili će biti pretijesan za snimanje, ili je jednostavno predaleko od osnovnog mjesta snimanja pa će producent izračunati da mu je jeftinije to napraviti u studiju. Sve te kombinacije navodim iz vlastitog iskustva. Katkada objekt izvana odlično izgleda, ali je iznutra nemoguće raditi, pa ćete prema fasadi tog objekta morati graditi unutrašnjost u studiju.

U filmu *Dok nitko ne gleda* bilo je potrebno naći dva stana, jedan preko puta drugog. Ponekad su razlozi još bizarniji. Unutrašnjost jednog motela nismo mogli snimiti jer motel živi od tzv. jednodnevnih gostiju, što će reći — raznih direktora i njihovih ljubavnica, pa bi ih prisutnost kamere i ekipe natjerala da pronađu diskretnije mjesto za popodnevni odmor. Isti slučaj dogodio se prilikom potrage za bordelom u pripremi filma *Rusko meso*. No u ovoj prigodi postupili smo zanimljivo. Scenograf (V. Domitrović) temeljito je fotografi-



1. Prvi tlocrt stana koji se kompletno gradi u studiju (za film *Dok nitko ne gleda*, redatelj Lukas Nola, scenograf Velimir Domitrović)

10. DNEVNA SOBA

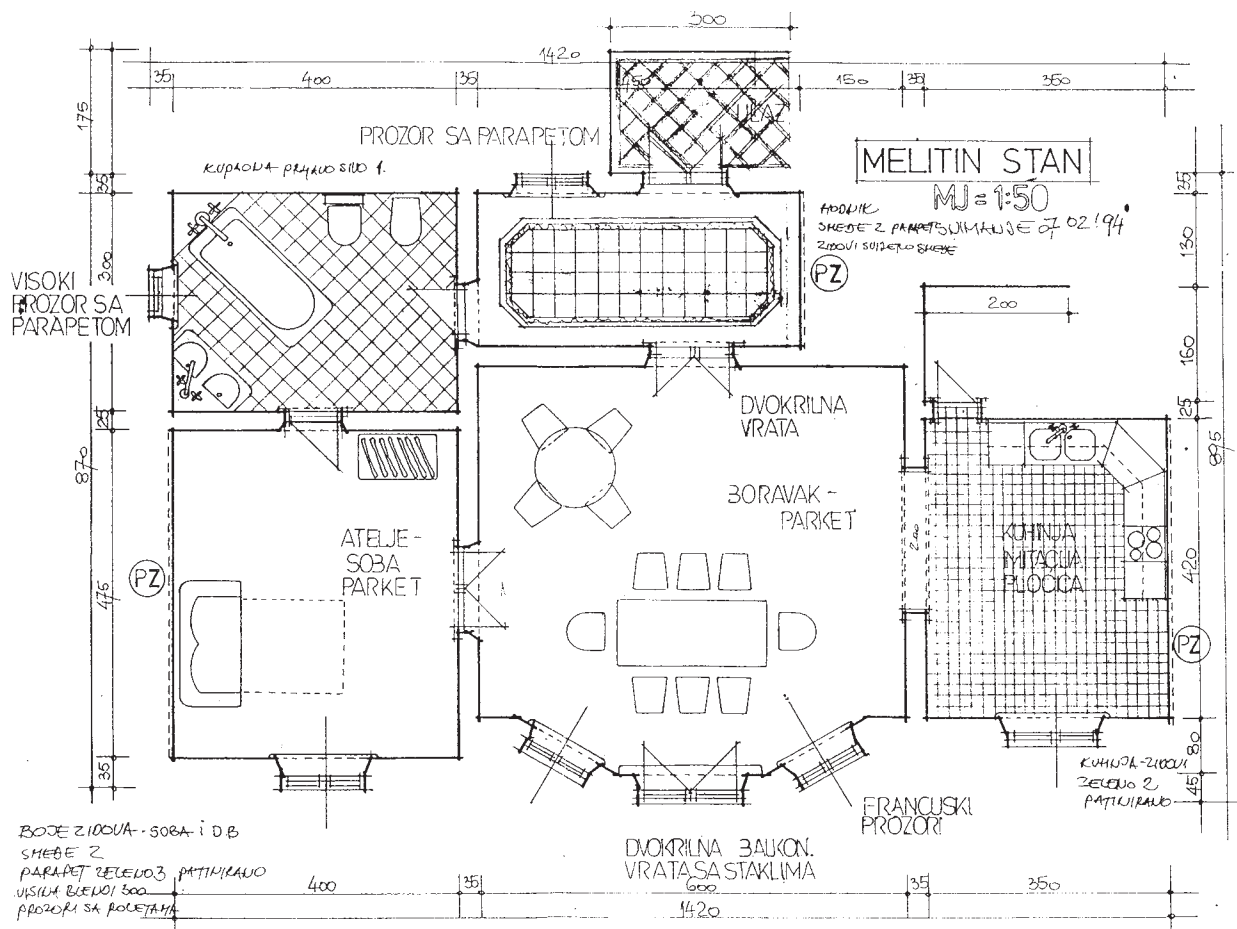
2. Popis blendi (dijelova od kojih se sastavlja zid) za dnevnu sobu stana (za film *Dok nitko ne gleda*)

rao svaki kut javne kuće pa smo taj bordel doslovno iskopirali u studiju. Čak su nam i posudili nešto od njihove originalne rekvizite, primjerice staklenu posudu u obliku penisa u čijim se mošnjama čuvaju prezervativi. Tako, i onda kad redatelj unaprijed odluči da će, recimo, provincijsku pekaru

izgraditi u studiju, nije mu 'zgorega' običi nekoliko pravih jer na licu mjesta često dobije nadahnuće za neki detalj. To je, naravno, prije svega dužnost scenografa, no i redatelju takva sitnica može biti korisna — za neki lik, za mizanscenu, pa uvjetovati i priprava čitave stranice scenarija.

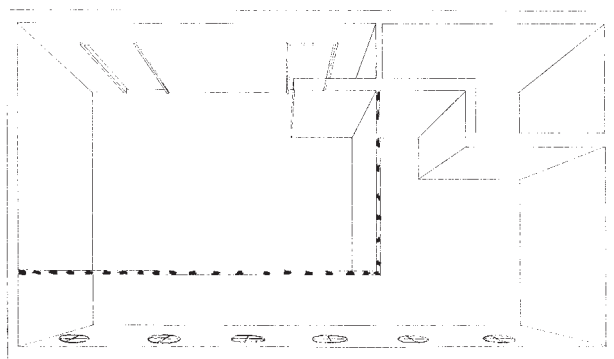
Neki redatelji jednostavno ne vole raditi u studiju, a neki, u koje se i sâm ubrajam, najradije bi i eksterijere snimali unutra. Kad je riječ o objektima koji se često pojavljuju u filmu, preporučljivo je snimati ih u studiju, u građenom objektu, ponajprije svega zbog rasvjete i brzine snimanja, ali konačna je odluka na vama.⁴

Dograđeni/adaptirani objekti. U scenariju filma *Nebo sateliti* doslovno je pisalo: »Napuštena škola na vrhu brda, sada dom za napuštenu djecu«. I mi smo se iznenadili kada smo pri prvome pregledu terena naišli na točno takav objekt. I unutrašnjost objekta izgledala je odlično, ali je problem bio u tome što je ta škola zaista bila dugo napuštena i trebalo ju je adaptirati. U adaptaciju pripada — dogradnja, pregradnja, prenamjena nekog prostora te bojenje i patiniranje. Na jednom drugom mjestu morali smo izgraditi krov ili umetnuti prozore. Ali razlozi mogu biti i isključivo umjetnički; mom snimatelju (D. Šuvak) nije se svidjela boja fasade pa smo je

3. Tlocrt stana upotpunjen i rasporedom najvažnijeg namještaja (za film *Dok nitko ne gleda*)



4. *Nebo sateliti* (scenarij i režija Lukas Nola, scenograf Velimir Domitrović): nađen prostor za Dom (podrum i 'tajni kutak'), lokacija: Sjemenište u Voćarskoj, Zagreb



5. *Nebo sateliti*: tlocrt prostora za podrum i tajni kutak s ucrtanim dodatnim pregradnim zidom

obojili u drugu boju. Dakle, ponekad je i najidealnijem objektu potrebna adaptacija.

Adaptacija ne mora biti samo na izgrađenom objektu. Adaptacijom smatramo i postavljanje putokaza ili prometnog znaka uz cestu ili, kao u filmu *Legenda* Ridleyja Scotta, dodavanje bilja i drveća u postojeću šumu ne bi li šuma bila gušća i pridonijela bajkovitosti ugođaja scene i čitavog filma.

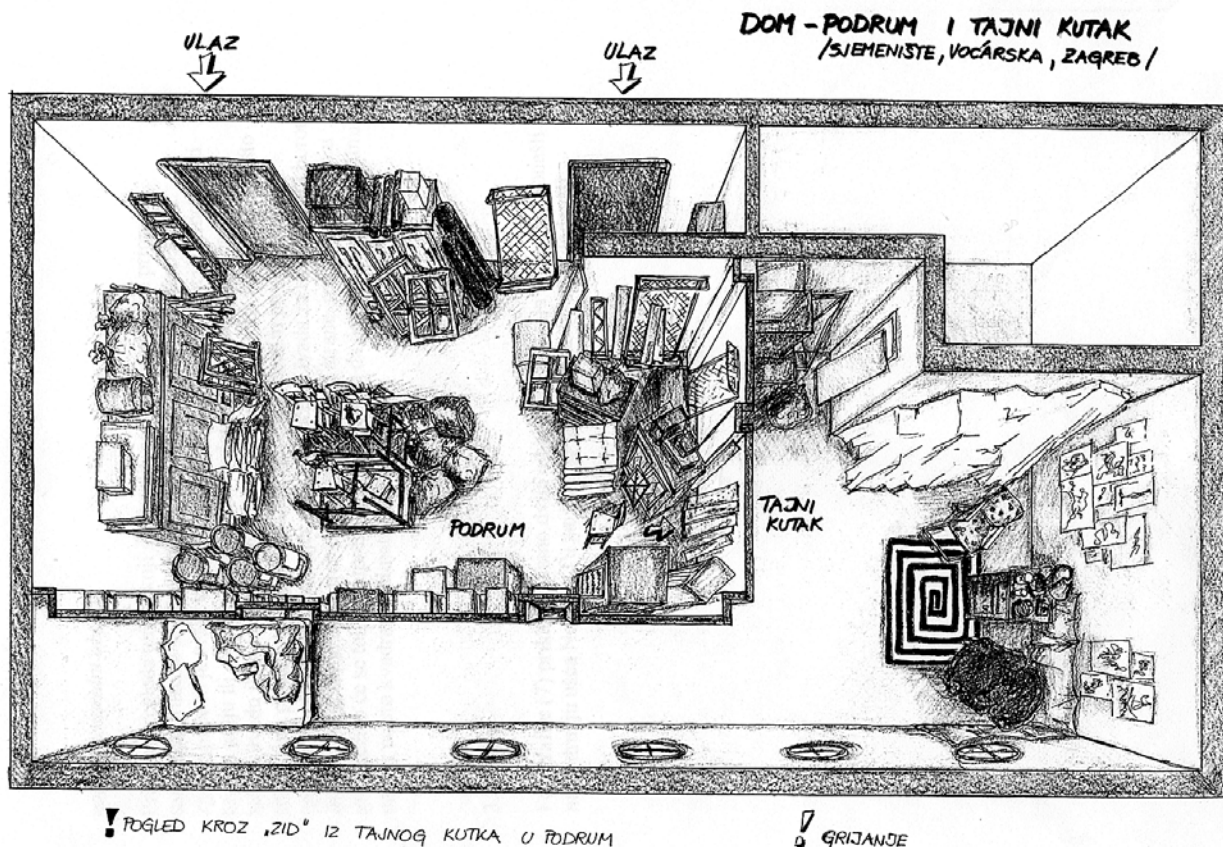
Adaptacija mora biti i tehnički kvalitetno izvedena da vam se ne bi dogodilo, kao nama, da tijekom snimanja, za prve kiše, propadne cijeli krov.

Evo primjera adaptacije prostorija:

Scena iz scenarija filma *Nebo sateliti* (scenarij i režija Lukas Nola; scenograf Velimir Domitrović):

34. DOM — PODRUM »TAJNI KUTAK«, DAN, int

Podrum. Kao i sve druge prostorije i podrum je pretvoren u skladište, no ovdje je sklonjena većina namještaja koji se sada ne koristi pa je prostor jedva prohodan. Jedino svjetlo su Sunčeve zrake koje ukoso padaju kroz uske prozore pod stropom.



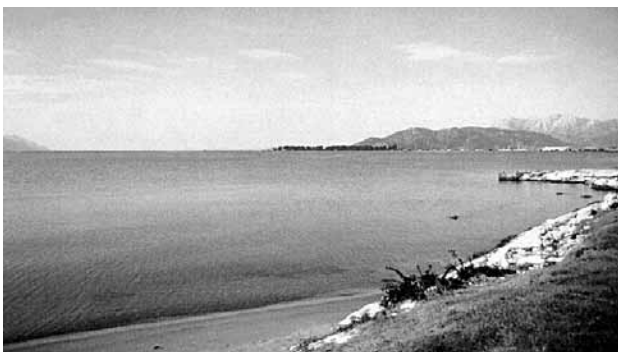
6. *Nebo sateliti*: nacrt uređenja prostora podruma i tajnog kutka



7a



7b



7c



7d

7a-d. Nađeno ušće za Jakovljevićev hod po vodi. Lokacija: Ušće Neretve (*Nebo Sateliti*)

(...)

Dodu do kraja prostorije i nađu se pred zidom. No Jelena pritisne dio i komad zida se pomakne, a Jakov shvati da se radi o obojenoj dasci vješto umaskiranoj prašinom koja skriva uzak prostor zvan »tajni kutak«.

Na fotografijama (sl. 4) možemo vidjeti prostor koji smo zatekli pri pregledu terena. Trebale su dvije prostorije iste veličine, a bila je jedna prevelika, a jedna toliko mala da je bila neuporabljiva. No privukla nas je lokacija (blizina i tišina) te okrugli prozori koje je bilo lako osvijetliti izvana jer je to doista bio podrum.

Na tlocrtu (sl. 5) ucrtan je zid (iscrtkano) kojim smo prostoriju raspodijelili na 'podrum' i 'tajni kutak'.

Tajni kutak bio je bitniji zbog dramaturgije pa smo prozore odlučili ostaviti baš u njemu. Obojili smo sve zidove.

Na tlocrtu (sl. 6) ucrtan je nered opisan u scenariju. Bračni krevet na kojem će poslije junaci voditi ljubav namjerno smo locirali u najudaljeniji dio uskog prostora (opet zbog dramaturgije; trebalo je postići prvo osamljenost muškog junaka u tom krevetu, a zatim i dugi prilazak njemu jedne od glumica. Tu su prozori i osvijetljenje odigrali bitnu ulogu.

Napomena ispod tlocrta (GRIJANJE!) ukazuje na potrebu grijanja prostora budući da se snimalo zimi, a glumci su bili nagi. Takva napomena postoji još i u režijskoj razradi, u skriptu te na dispoziciji za snimanje, no nije zgorega i više puta napisati nešto što omogućuje nesmetani rad.

Nađeni/naturalni objekti. Pri pregledu terena na samu početku pripreme snimanja traže se scenarijem određeni objekti. To nisu nužno samo zgrade, pače to je svaki kutak po kojem se kreću vaši glumci. To može biti hrast u polju ili jednostavno cesta. U slučaju da scenarist nije precizirao kakvu livadu ili šumu želi, bitno je da na pregledu terena nađete sami nešto što će vam potaknuti maštu, i ne dajte se smesti čestim producerskim upadicama — livada ko livada, jer one nisu točne. Livada za ekranizaciju horora ili ljubavnog filma ne bi trebala biti ista. S druge strane, redatelj ponikao u gradu često će se toliko zadiviti prirodom da će nešto što može snimiti unutar petsto kvadrata snimati diljem Hrvatske.

Fotografije (sl. 7) prikazuju samo dvije od bezbroj lokacija koje smo pronašli na području ušća Neretve. Tu zaista nije bilo potrebe bilo što dodavati.

Materijal

Materijalom se u scenografiji naziva sve od čega se gradi scena, pa čak i neki dijelovi rekvizite ako je ima jako mnogo. Npr. higijenski zavoji u sceni ratne bolnice.

Najčešći je materijal: *iverica, lesonit, daske, fosne, letve, kaširano platno*, dakle sve ono što pri gradnji i adaptaciji može jeftinije zamijeniti pravu gradnju stvarnog ambijenta. Bitno je da je materijal i izvedba vjerodostojna i tehnički točno izvedena.

Materijal u scenografiji se *duži*, ili je *potrošan*. Ono što je u jačim produkcijama vrlo često potrošno u nas se, zbog razumljivih prilika nižeg standarda, treba vratiti (tj. 'duži se').

No i u nas su npr. čavli, boja, gips ili sl. — potrošni. Potrošan je i onaj materijal koji se uništava, recimo kad eksplodira zid koji smo izgradili za potrebe filma. Kad eksplodira zid unajmljene kuće onda smo u velikim problemima. Potrošan je i onaj materijal koji je iz bilo kojeg razloga (ali to treba unaprijed utvrditi s producentom) oštećen ili ga je jednostavno nemoguće vratiti u prvobitno stanje (npr. fototapeta).

Na fotografijama (sl. 8) vidi se zgrada koja je trebala poslužiti kao 'Škaričićeva koliba'. Kuća je izvana izgledala odlično, krajolik oko nje bio je također izvanredan, no postojao je manji problem — kuća je bila tek ruševina. Trebalo je zatvoriti zidove. Rat, a i scenarij koji je kazivao kako je ispred kuće pala avionska bomba, omogućio nam je da se ne koristimo imitacijom, dakle materijalom koji bi dočaravao kameni zid, nego da rupe pokrijemo daskama kako bi to učinio i sam Škaričić.

Na tlocrtima (sl. 9) vidimo kako je od ruševine učinjen prostor za život. Digli smo i improvizirani krov s gredama.

Koristili smo se uglavnom daskama i gredama, a manje rupe prekrili gipsom te čitavu prostoriju obojili.

Scenografska priprema filma

Teško je reći da suradnju između redatelja i scenografa na filmu možemo podijeliti na *tehničku* i *umjetničku*, jer je to gotovo nemoguće razlikovati, ali, zbog jasnoće, uvjetno ćemo se držati tih termina.

Nakon što je uži tim filma koji sudjeluje u pripremama pomno proučio scenarij, asistent scenografa i pomoćnik režije napraviti će *scenografsku razradu*. To, možemo reći, pripada tehničkom dijelu priče.

Scenografska razrada sadrži popis objekata i režijske rekvizite.

Po pregledu terena sadržavat će i popis lokacija.

Scenografska razrada samog scenografa razlikuje se od one pripremljene za pomoćnika režije budući da sadrži i ostalu rekvizitu (kao što su npr. ormari, stolovi i sl.). Kakav popis treba pomoćniku režije? Evo primjera iz scenarija za film *Nebo sateliti*.

19. STOŽER, DAN, INT (ulomak scene iz scenarija za *Nebo sateliti*, scenarij i režija: Lukas Nola)

Zgrada u koju su ušli a koja sada služi kao stožer posebne postrojbe, nekoć je bila diskotek. Provincijski. Duž jednog zida prostire se dugački šank, sada preuređen u kuhinju, iza kojeg se mota zgodna djevojka, u sredini je plesni podij s plastičnim šarenim podom, unaokolo su raspoređeni separei, a sa stropa vise razna rasvjetna tijela; laseri, reflektori u boji, svjetlucave kugle...

Posvuda sjede vojnici, čitajući novine, jedući iz svojih porcija, igrajući šah. Ova smjena je na odmoru.

Svjetla su prigušena, čudnih boja za vojnu bazu, nema prozora, svira tiha glazba.

Jakov, s torbom preko ramena, prođe sredinom podija praćen Specijalcem.



8a



8b



8c

8a-c. Nađen prostor za 'Škaričićevu kuću', iznutra i izvana (*Nebo sateliti*)

Dakle, scenografska razrada (redateljska) sadrži:

a) *objekt* — to je, u našem slučaju — STOŽER

b) *redateljsku rekvizitu* — to je, u našem slučaju — TORBA koju Jakov nosi sa sobom, a koja je vezna

c) *lokaciju* — ta je, u našem slučaju — Disco Rio na ušću Neretve. Plus točna adresa.

i dodatno:

d) za scenografa *popis ostale rekvizite* (u našem slučaju: vojničke porcije, šah, novine, posebni reflektori, itd.)

No ulomak ovoga scenarija nudi nam za redatelja mnogo važniji temelj suradnji njega i scenografa. To je onaj segment koji smo uvijek nazivali terminom — umjetnički. Od njega treba krenuti. Dakle, krenimo od početka.

Izbor scenografa

Prvo, redatelju valja izabrati scenografa. Ako smo se ikada, gledajući nečiji tuđi film, zapitali tko je radio scenografiju, ili bili oduševljeni njome, na dobru smo putu. Jer redatelj treba znati gledati film. Prepoznati scenografiju.

Što treba cijeniti pri izboru scenografa?

Točnost, radišnost i tehničko znanje. Mnogi projekti zapali su u grdne probleme zbog kašnjenja nekih objekata ili ne-kvalitetne izgradnje. Scenograf treba znati točno predvidjeti troškove i duljinu rada koja je potrebna za izradu kvalitetne scenografije.

Autoritet i spremnost na suradnju. Kao i na setu, tako i u odjelu scenografije nužno je uspostaviti hijerarhijsku odgovornost, ali scenograf diktator vrlo će se često i prema redatelju ponašati bahato. Takve treba križati odmah. Redatelju ne treba rat s jednim od najužih suradnika. Treba izbjegavati i one koji u svojih podređenih nemaju autoriteta pa se nabava režijske rekvizite može lako pretvoriti u noćnu moru.

Pamet i obrazovanje. Ako je liku u filmu usputni hobi lov, bilo bi dobro da se scenograf sam sjeti neke preparirane srneće glave, a ne da mu redatelj mora sve govoriti. Ukoliko imate tu sreću da ste dobri s predsjednikom republike koji vam je omogućio snimanje povijesnoga spektakla, bilo bi poželjno da scenograf zna da na krovovima nije bilo antena u sedamnaestom stoljeću, a mora znati i druge detaljnije stvari o tome razdoblju.

Kreativnost. Vjerojatno najvrednija osobina. Dobar redatelj uvijek teži izabrati onoga koji više od njega zna o određenom segmentu filma. Tako će redateljeve ideje biti ne samo provedene nego i nadograđene u kreativnom smislu. Ne treba redatelj odlučivati sam o svemu, nego prepuštiti i drugima da se vesele poslu.

Ostalo. Naravno da su i druge vrline/slabosti bitne. Nije svejedno da li je scenograf alkoholičar ili ovisnik o kokainu, krivično gonjen ili jednostavno antipatičan. S tim čovjekom redatelj će provesti mnogo vremena i razgovarati o bitnim stvarima vezanim uz svoj projekt i zato ne smije olako birati takva suradnika.

Redoslijed suradnje sa scenografom

Sve dakako počinje dogovorom. Nakon toga uslijedit će pregled terena, koji tako nazivamo čak i ako se snima kod kuće. Potom će se izabrati (od ponuđenoga) redateljska rekvizita, pa skice, da bi se na kraju odabralo i što je još važnije —

usvojilo objekte u kojima će se raditi (tj. izabralo, dogovorilo i planiralo za snimanje, te snimalo u njima).

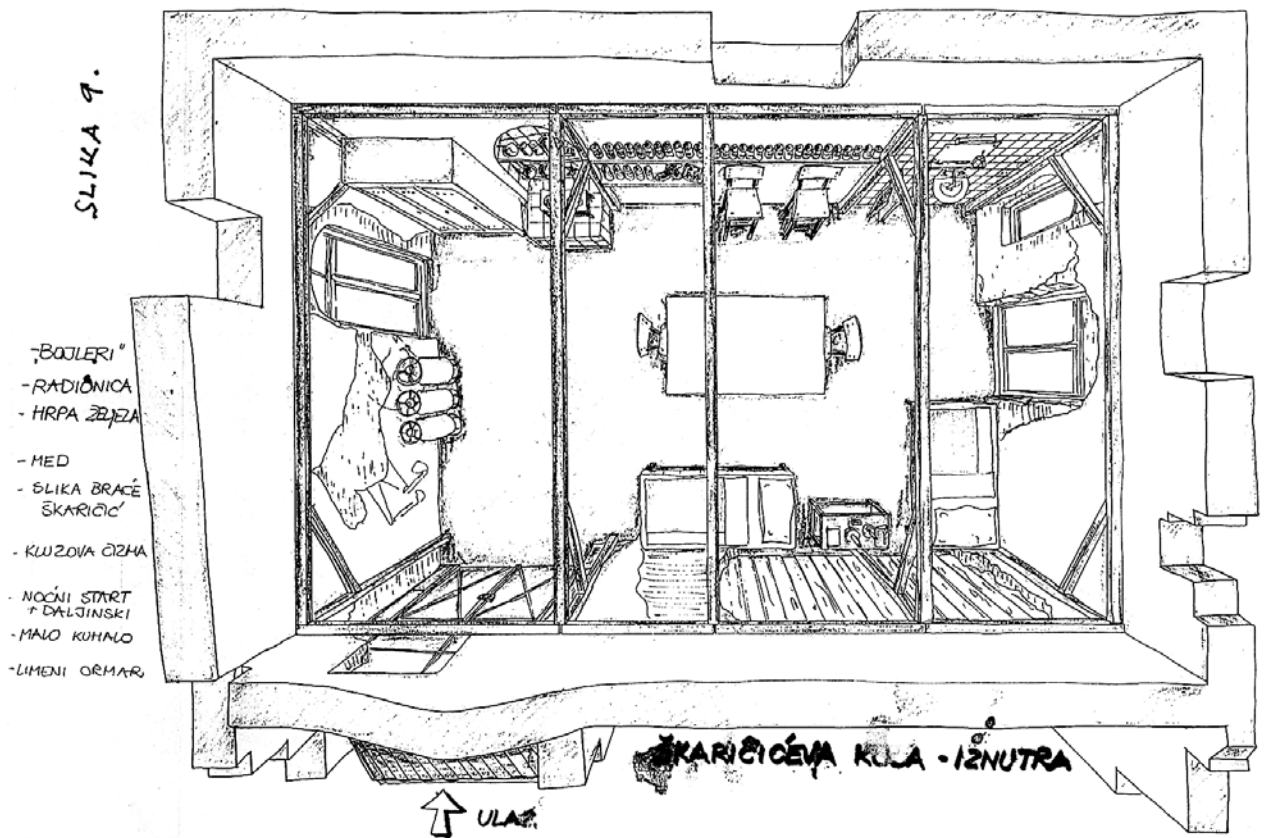
Prvi dogovor. Nakon što je redatelj pojedinačno odradio preliminarne razgovore (po mogućnosti i one s producentom, da ne bi poslije bilo problema), on okuplja tzv. *likovni dio* filmske ekipe. Scenograf, kostimograf, direktor fotografije i redatelj određuju likovni karakter filma. U tom trenutku redatelj je šef i sve je podređeno njemu. Ako je unaprijed siguran kako film mora izgledati, ovo je vrijeme i mjesto za to. Ako ima dvojbi, vrijeme je da ih iznese, i ako je dobro odabrao suradnike, oni će mu sugerirati ideje koje samo treba probati, ili će ga one podsjetiti na sasvim druge korisne stvari. A ako redatelja ne zanima likovnost filma koji želi snimati, neka se ne zamara ni sastancima ni ovim što ovdje piše.

Iako su svi (osim redatelja) autori-suradnici ravnopravni, redatelj će se najviše osloniti na snimatelja i s njim kao prvim među jednakima odrediti npr. osnovne karakteristike slike: kompoziciju i boju. U pripremi filma *Sami* odlučili smo se na zelenoplavu nijansu s jakim crnim kontrastom. Svaki dobar scenograf uza sebe ima kolor-kartu (pregled svih nijansi svih boja, s pridruženim brojevima) po kojoj se odrede boje onih objekata koje je moguće adaptirati. Isto tako redatelj mora scenografa uputiti i na moguće načine osvjetljavanja tih objekata te moguće laboratorijske pomake u tretiranju boje na filmu. U filmu *Maršal* (Vinko Brešan) opaziti ćete učestalo pojavljivanje crvene boje te njezinu dominantnost spram ostalih nijansi. To je rezultat i rada scenografa, koji je crvenu ukomponirao u većinu kadrova, ali i laboratorija koji je crvenu izvukao ispred svih ostalih. U razgovoru sa scenografom (i kostimografom) odredit će se i karakter materijala. Nije svejedno da li su vrata mat ili će se sjajiti. Nije svejedno da li je zid gladak ili izražene fature.

Ovdje će se usuglasiti i neke tehničke pojedinosti. Mi smo, u već spomenutom filmu *Sami*, ugrađivali svjetlo u zidove, pa je scenograf za ta rasvjetna tijela morao pronaći ili napraviti prostor. Neki snimatelji ustrajavaju na visini prostora ma koliko on u finalnoj verziji morao izgledati nizak ili klaustrofobičan. Uglavnom, na prvom sastanku redatelj općenito utvrđuje likovnu stranu svojega budućeg filma. U tome mora biti tvrd i uporan u onome u što vjeruje, ali i otvoren za sugestije, jer će svi suradnici bolje i s više volje raditi ako su i sami pridonijeli osnovnoj ideji svojom kreativnošću. Ako je politika umjetnost kompromisa, režija je to tek nešto malo manje.

Pregled terena. Na prvi pregled terena obično idu scenograf, direktor fotografije, asistent redatelja, producent i redatelj.

Poslije će se pridružiti šef rasvjete te snimatelj tona. Šef rasvjete zadužen je također i za električnu energiju pa će na terenu ustvrditi treba li mu agregat ili će se negdje prispojiti. Snimatelj tona ustanovit će koja mu i kakva oprema treba za dane uvjete na terenu. Od njega ćete često čuti da je tu apsolutno nemoguće snimati zbog raznih razloga. Jednom sam bio u prilici slušati kako je nemoguće snimati ton uz vodu! Na takve se napomene ne valja obazirati: naime, ako je baš i nemoguće snimiti izvorni zvuk, uvijek ostaje — *nah* (naknadno nanošenje zvuka).

9. Nacrt unutarnjeg uređaja nađenog prostora za 'Skaričićevu kuću' (*Nebo sateliti*)

Na pregled izabrana terena ide se na preporuku scenografa ili režisera. U filmu *Nebo sateliti* ustrajavao sam na ušću Neretve, iako je taj teren u produkcijskom smislu skup jer je daleko od Zagreba. No ta lokacija oduvijek me fascinirala i to je bio moj uvjet. Napomenuo bih da je producent toga filma poslije bankrotirao.

Pregled terena može biti strahovito inspirativan za redatelja. Nakon usvajanja određenog objekta može se dogoditi čak i da mijenja scenarij (u dogovoru sa scenaristom ukoliko nije scenarij vlastiti redateljev) pa i likovni karakter filma. Stoga je moja preporuka — ne treba se slijepo držati točnih popisa objekata, jer nešto na papiru može izgledati dobro, a u prirodi ćete možda naći i bolje. I još nešto. Scenograf će sa sobom nositi fotoaparat i pomno fotografirati nađene objekte. Ako je ikako moguće, redatelj treba ponijeti videokameru, jer će poslije, u miru pregledavajući snimke, steći možda sasvim nov dojam o okolišu, a možda i otkriti kakav kadar koji u knjizi snimanja nije zamislio. Pregled terena mjesto je na kojemu se još mogu mijenjati neke prvobitne zamisli, dakako uz uvjet da se ne probije proračun filma. I bolje je da se mijenja u fazi pripreme, nego kada je snimanje u punom zamahu.

Pregled i odabir rekvizite. Ovdje je uglavnom riječ o odabiru režijske odnosno igrajuće rekvizite. Igrajuća rekvizita ili je ve-

zna, obično nošena od nekog od glumaca, ili bitna za dramaturgiju sama filma. Ukoliko u scenariju piše da lik otvori kutijicu i pogleda u nju, to za rekvizitera neće mnogo značiti. No ukoliko se zovete Bunuel i snimate *Ljepoticu dana*, gdje se oko te kutijice razglaba dvadesetak minuta u filmu, onda će i njemu i vama biti bitno kako ona izgleda. Scenograf će je morati nacrtati, a redatelj će odabrati ili iz priloženih skica ili između unaprijed pronađenih primjeraka. Što se tiče rekvizite koju glumac nosi sa sobom, nije sasvim svejedno da li će detektiv nositi pištolj od pola metra ili damski revolver budući da ga to određuje karakterno. Govorili smo o pojedinačnim primjerima rekvizite, ali događa se i da mnoštvo čak nerežijske rekvizite igra važnu ulogu u filmu. U pripremi filma *Sami* složili smo se da sve posude, a u nekim prilikama ono je i važna režijska rekvizita, bude plastično. Ukoliko ste pak dogovorili određeni ton filma, morate razmišljati i o tonu rekvizite. Najbanalniji i najčešći primjer je ovaj. Zamislimo scenu: Muž i žena ručaju. Iz njegova sakoa na stol, a da on to nije zapazio, padne pismo. Muž odlazi na tren u kuhinju, žena otvara pismo i nalazi da je to ljubavna poruka. Svršetak scene. Naravno da će svaki redatelj obratiti pozornost na izgled poruke, koju će vjerojatno snimiti u krupnom planu. Vjerojatno će pri pregledu i usvajanju objekta imati i neku napomenu na raspored pokušaja, ali će skoro sigurno zaboraviti priupitati kakav će stolnjak biti na stolu. A u navedenoj

sceni upravo ćemo se najviše nagledati stolnjaka! Nažalost, ukoliko sami ne nadzirete tako naizgled nevažne detalje, moglo bi vam se dogoditi da vam film u završnici izgleda potpuno drukčije no što ste to zamislili. Uvijek možete okriviti scenografa, a on i jest za to odgovoran, ali vratimo se nekoliko stranica unatrag pa ćete prema ulomku 'Kako odabrati scenografa' shvatiti da ste glavni krivac ipak vi.

Pregled skica po objektima. U ovom segmentu posla bilo bi dobro imati barem najnužnije znanje o *tlocrtima* pa i osnovnim profilima *blendi* i *praktikabla*, ali kako to nije čest slučaj, oslonimo se na zdrav razum. Poneki scenograf pokušat će redatelja fascinirati skicom u boji, lijepim crtežom u perspektivi, itd. Viđao sam tako lijepih skica da biste ih mogli kao slike držati na zidu. No, mnogo su važniji *tlocrti*. Među tim crticama i kvadratima morat će se progurati far, postaviti kamera i rasvjeta, a da ne govorim o mizansceni. Prvo na što se mora obratiti pažnju jest veličina prostora. Ukoliko se on gradi, uvijek je dobro zatražiti veći. Olakšat će posao, a neće se ništa izgubiti. Zatim redatelj treba pregledati pozicije prozora i vrata. Nije nevažno gdje su, zbog rasvjete, i nije nevažno na koju se stranu otvaraju. Taj naoko glupavi pregled pomoći će vam da ne upadnete u isto tako glupe situacije pri snimanju. Važno je provjeriti i raspored (najčešće) pokućstva. Zamisliti scenu i pokušati je složiti u *tlocrt*. Ako glavni glumac neprestano udara u trosjed — trosjed treba pomaknuti! Ili glumca, ako vam je lakše. Dakle, na neki način, suočavanje s *tlocrtom* prvo je redateljevo suočavanje s knjigom snimanja, s kadriranjem i mizanscenom. Ukoliko je usvojio skice, tada zatraži da ih kopiraju i da mu primjerak vrate. Kod kuće se potom po *tlocrtu* može igrati rasporeda glumaca i kamere. I prije sama snimanja, kad snimatelju ili asistentima objašnjava buduću scenu, lakše mu je to objasniti na osnovi *tlocrta*.

Odabir i usvajanje objekta. Najčešće objekt odabiremo i usvajamo u pripremi filma, ali može se dogoditi da neki objekt koji smo odabrali bude gotov tek tijekom snimanja, pa ćemo onaj tako nam drag slobodni dan morati potrošiti na njegovo usvajanje. No i tu treba biti pažljiv, dosljedan, pa i dosadan ako treba. Ekipa koja pregledava gotov objekt ista je kao i ekipa koja ide na pregled terena.

Odabir je kao što mu sama riječ govori biranje između npr. više stanova ili više crkvi, a *usvajanje* je konačno prihvaćanje ranije odabrana objekta za snimanje. Usvajamo objekt tek kada je on sasvim pripremljen za snimanje.

Bilo bi idealno da su svi objekti usvojeni prije početka snimanja, ali to je često zbog produkcijskih razloga nemoguće. Recimo, odabrali ste poštu u selu koju treba adaptirati u recepciju hotela, a scenu hotela snimate posljednji dan. Nije vjerojatno da će poštu adaptirati i nakon toga zatvoriti dok

vama ne dođe da je snimate. Kažem, nažalost nije tako, iako bi u idealnim uvjetima trebalo biti.

Pri odabiru objekta redatelj treba dobro poslušati sve prisutne strane u ekipi da oni poslije ne bi govorili kako su ga upozoravali na određeni problem zbog kojega sada snimanje trpi. Ako je na objekt nemoguće dovesti struju, bilo žicom ili agregatom, a posrijedi je interijerno snimanje, ma kako oduševljeni bili objektom, od njega će se morat odustati. Ako pak redatelja upozore da je kraj kuće potok pa da strujni kabeli ne mogu biti u vodi, valja zatražiti da se potok nekako premosti fosnom ili fosnama, i gotova priča. Opet treba obratiti pozornost na veličinu! Prostor u koji se ulazi često zavarava u pogledu veličine. Kad se napuni pokućstvom, glumcima i kamerom, plus sve ono što uz kameru ide, vidjet ćete kako se smanjio. Isto tako — ne treba pristati na prvi ponuđeni objekt. Možda on zaista i jest genijalan, ali što prijeći da se ne pogleda još tri ili četiri.

Nikada, ali zaista nikada ne treba pristati na sintagmu: 'stan ko stan', 'bolnica ko bolnica' ili sl., jer će taj stan ili bolnica biti na velikom dijelu platna u kinu, bit će vizualan dio vašega filma. Ako sam upozorio na slične primjere pri pregledu terena i odabiru zavoja na cesti ili šumarka uz obalu, sada morate biti još oprezniji. Koliko puta ste u filmovima iz devedesetih vidjeli unutrašnjost Nove (nekad Vojne) bolnice? Ili — jeste li ikada vidjeli neku drugu? Stranci bi mogli pomisliti da imamo samo jednu bolnicu ili da svi scenografi imaju isti ukus ili da svi redatelji snimaju isti film. Da se unaprijed ispričam, i sâm sam tamo snimao. Da, imaju ljubazno osoblje i nisu skupi. Ali unutrašnjost te bolnice vrlo je specifična i zaista je nevjerojatno da svi filmovi imaju potrebu baš za tim izgledom. 'Bolnica ko bolnica'? Nije!

Suradnja sa scenografom tijekom snimanja filma. U uglavnom, američkim produkcijama postoji osoba koju nazivaju *set-dekoraterom*. U našim uvjetima takva osoba ne postoji, odnosno tzv. dekoriranje ili namještanje seta posao je scenografa. Pomišlja se da, ukoliko je redatelj imalo savršene pripreme, onda je njegova suradnja sa scenografom gotova kad i pripreme. To možete samo sanjati!

Uglavnom, redatelj će samo *pokušavati* ostati usredotočen na onaj središnji dio redateljskog posla, ali sve će ga vrijeme iz svih sektora, a najviše iz scenografije, razvlačiti sa svojim problemima, koji su nažalost i redateljevi. Dakle, sve ono o čemu smo do sada pisali mora se uzeti s rezervom jer se to zaista odnosi na idealne uvjete rada, dok će redatelj većinu stvari upravo na snimanju morati obavljati, i to u hodu. No, ukoliko je savladao osnove suradnje sa scenografom, ni u tom eventualno negativnom slijedu događaja neće pogubiti konce.

Kao i u svim ostalim segmentima rada na igranom filmu, od redatelja će se očekivati da *zna što hoće*, pa ako je to doista slučaj, onda neće biti nikakvih problema.

Bilješke

- 1 Zahvaljujem na pomoći Velimiru Domitroviću. Skice i fotografije izradili su Velimir Domitrović i Tanja Lacko.
- 2 Sva zanimanja donesena su u muškom rodu zbog preglednosti iako je čest slučaj da nositelji određenih funkcija budu i žene. Stoga se unaprijed ispričavam ženama.
- 3 *Objektom* se nazivaju ambijenti koji se snimaju, u kojima se odvija radnja scene. (Napomena urednika.)
- 4 Čut ćete često da studio uvijek izgleda kao studio. Ta česta fraza točna je samo pod jednim uvjetom — imate lošeg scenografa, ili lošeg snimatelja, ili je redatelj jednostavno loš. Sagrađeni ili adaptirani prostor u kojemu se snima mora izgledati kao prirodan, nađen. Odnosno, ne smije odavati dojam studija ukoliko baš to nije redateljeva želja. A ako prirodni objekt, adaptirani ili građeni objekt budi u vama inspiraciju i osjećate se ugodno na snimanju, tada niste pogriješili ni u jednom od tih slučajeva.

Filmografija

- NEBO, SATELITI, 2000, Interfilm/HRT/Ban Film, r., sc.: Lukas Nola, df.: Darko Šuvak, glazba: Legen, sgf.: Velimir Domitrović, kgf.: Ksenija Jeričević, montaža: Slaven Zečević, maska: Snježana Tomljanović. Uloge: Filip Nola, Barbara Nola, Filip Šovagović, Ivo Gregurević Lucija Šerbedžija, Rene Bitorajac, Predrag Vušević, Leona Paramlinski
- SAMI, 2001, Alka film, r., sc.: Lukas Nola, df.: Mirko Pivčević, sgf.: Velimir Domitrović, glazba: Svadbass, montaža: Slaven Zečević, kgf.: Ana Savić-Gecan, šminka: Martina Novaković, ul.: Leon Lučev, Nerma Kreso, Nina Violić, Jakov Nola, Inge Appelt, Ksenija Marinković, Korana Ugrina.

D a m i r G a b e l i c a

Leksikon scenografa

(u Hrvatskoj i iz Hrvatske*)

Denić, Miomir, slikar i scenograf (Beograd, 22. I. 1913 — Beograd, 8. V. 1996). Studira tehniku i pohađa glumačku školu u Beogradu. Kao scenograf djeluje u Narodnom pozorištu u Beogradu od 1936. Najveće scenografske domete postiže u kazalištu na više stotina predstava. Jedan od pionira organiziranja kinematografije i formiranja filmskih scenografskih kadrova u Beogradu. Kao scenograf debitira u filmu *Živjeće ovaj narod*, N. Popovića (1947). Izradio scenografije za više od trideset filmova (*Sofka*, 1948. i *Dječak Mita*, 1951. R. Novkovića; *Nevesinjska puška*, 1963. i *Marš na Drinu*, 1964. Ž. Mitrovića; *Hitler iz našeg sokaka*, V. Tadeja, 1975. i dr.). Na Pulskom festivalu dobiva prvu nagradu za scenografiju filma *Pop Ćira i pop Spira*, S. Jovanovića (1957); te *Zlatnu arenu* za film *Četiri kilometra na sat*, V. Stojanovića (1958). Izradio je scenografije i za nekoliko desetaka TV-filmova i drama. Izlagao je slike i scenografske projekte na nizu samostalnih izložbi. Dobitnik je više odlikovanja i niza priznanja.

Despotović, Veljko, scenograf (Zagreb, 1. X. 1931). Završio Arhitektonski fakultet u Beogradu, 1958. Scenografijom se počeo baviti 1950. u kazalištu, a potom i na filmu kao asistent scenografa i filmski arhitekt, većinom u koprodukcijama, te kao scenograf-realizator i koscenograf. Prva mu je samostalna scenografija za film *Čovek iz hrastove šume*, M. Popovića (1964). Radio u više od sto domaćih i koprodukcijских filmova. Posebno mu se ističu scenografije u filmovima *Sakupljači perja* (1967) i *Biće skoro propast sveta* (1968), A. Petrovića; *Seljačka buna 1573*, V. Mimice (1975); *Usijanje*, B. Draškovića (1979); *Čovjek koga treba ubiti*, V. Bulajića (1979. — *Sreberna arena* u Puli); *Tajna Nikole Tesle*, K. Papića (1980); *Davitelj protiv davitelja*, S. Šijana (1984. — *Zlatna arena* u Puli). Ostali važniji filmovi: *Doći i ostati*, B. Bauera (1965); *Snaga 10 iz Navarone*, G. Hamiltona (1978); *Ko to tamo peva*, S. Šijana, (1980); *Snovi, život, smrt Filipa Filipovića*, M. Radivojevića (1980); *Memed My Hawk*, P. Ustinova (1984); *Gluvi barut*, B. Čengića (1990); *Tito i ja*, G. Markovića (1991). Scenograf je i na televiziji u više od dvjesto TV-drama, filmova i emisija. Izlagao samostalno na mnogobrojnim izložbama scenografske skice. Dobitnik je niza nagrada te ULUPUS-a za životno djelo 1995.

Dobrina, Stanislav-Vrabac, scenograf i set dekorater (Polje pri Bistri, Slovenija, 14. X. 1945). Prvu naobrazbu stječe u ŠPU (1965). Diplomirao na ALU u Zagrebu 1976. (M. Stančić). Majstorsku radionicu završio 1978. (Lj. Ivančić). Filmom se počeo baviti kao Senečićev asistent (*Breza*, A. Babaje, 1967); potom kao set dekorater, u koprodukcijama, gdje je najuspješniji (*Vjetrovi rata*, D. Curtisa, 1980; *Walenberg*, J. La Monta, 1985). Od 1979. scenograf je na filmu (*Daj što daš*, B. Žižića, 1979; *Izgubljeni zavičaj*, A. Babaje, 1980; *Samo jednom se ljubi*, 1981. i *U raljama života*, 1984, R. Grlića; *Horvatom izbor*, E. Galića, 1985; *Oficir s ružom*, 1987, *Krvopijci*, 1989. i *Garcia*, 1999, D. Šorka; *Sokol ga nije volio*, B. Schmidta, 1988).

Domitrović, Velimir, scenograf (Zagreb, 2. VII. 1947). Završio ŠPU (1965). Počeo raditi na televiziji kao asistent scenografa 1967, a potom i scenograf TV-filmova, serija i drama (*Tuđinac*, E. Galića, 1990; *Dok nitko ne gleda*, L. Nole, 1992; *Naši i vaši*, V. Kljaković i Z. Sudara, 2000). Radi i kazališne scenografije (*Mandragola*, P. Veceka, 1976; *Raspućin*, T. Durbešića, 1977). Scenografski mu je prvenac film *Živi bili pa vidjeli*, B. Gamulina i M. Puhlovskog (1979); za film *Tri muškarca Melite Žganjer*, S. Tribuson, 1998. nagrađen *Zlatnom arenom* u Puli. Ostali važniji filmovi: *Ljeto za sjećanje*, B. Gamulina (1990); *Prepoznavanje*, S. Tribuson (1996); *Rusko meso* (1997), *Nebo sateliti* (2001) i *Sami* (2001) L. Nole; *Transatlantic*, M. Jurana (1998).

Frankol, Tatjana, filmska arhitektica, scenografkinja (Zagreb, 2. XII. 1926). Žensku gornjogradsku gimnaziju završila je 1945, a potom studira arhitekturu na Tehničkom fakultetu u Zagrebu. U Jadran filmu zapošljava se 1950, gdje isprva radi kao asistentica scenografa (*Bakonja fra Brne*, F. Hanžekovića, 1951); potom i kao filmska arhitektica (*Kameni horizonti*, I. Š. Šimatovića, 1952; *Martin u oblacima*, B. Bauera, 1961; *Sreća dolazi u 9*, N. Tanhofer, 1961). Uz rad na domaćem filmu radi na koprodukcijama kao filmska arhitektica (*Toryok*, 1960; *Konstantin Veliki*, 1960; *Izazov u Red Grassu*, 1963; *Mač Rima*, 1964; *Romansa konjokradice*, B. Wickia, 1971; *Vjetrovi rata*, D. Curtisa, 1982; *Dodirnuti nebo*, 1987), a potom i kao set-dreser (*Rat i sjećanje*, D. Curtisa, 1988). Prvu scenografiju radi sa Senečićem u filmu *Putovanje na mjesto nesreće*, Z. Berkovića (1971). Sceno-

* U leksikonu su uključeni svi važniji scenografi koji su radili scenografije u hrvatskom filmu, ali i oni hrvatski scenografi koji su radili u srugim sredinama. (op. ur.)

grafkinja u filmovima: *Lov na jelene*, F. Hadžića (1972); *Kapetan Mikula Mali*, O. Gluščevića (1974); *Diploma za smrt*, Ž. Tomića (1989) i *Orao*, Z. Tadića (1990).

Gavez, Miro, scenograf (Ptuj, Slovenija, 24. VI. 1951). Diplomirao arhitekturu 1978. u Zagrebu. Od 1980. asistent je scenografa u TV serijama, dramama i dr. emisijama (*Smogovci*, M. Puhlovskog, 1982) i koprodukcijama (*Najkraći put za Kinu*, B. G. Huttona, 1982). Scenograf u filmovima *Cijena života*, B. Žižića (1994), i *Transatlantik*, M. Jurana (1998).

Gmajner, Zdravko, scenograf i arhitekt (Zagreb, 15. VI. 1925). Kao student arhitekture zapošljava se u Jadran filmu. Diplomirao na Tehničkom fakultetu u Zagrebu (1951). Prvi susret sa scenografijom već 1947. u nikad prikazanom filmu *Posljednji odred*, F. Hanžekovića. Potom stvara scenografije filmova *Plavi 9* (1950) i *Djevojka i hrast* (1955), K. Golika, te *Ciguli miguli*, B. Marjanovića (1952), izrađujući makete za studijsko snimanje. Slijedi rad u filmovima *Opsada*, B. Marjanovića (1956); *Nije bilo uzalud*, N. Tanhoferi i *Naši se putovi razilaze*, I. Š. Šimatovića (1957), dok svoj najbolji uradak ostvaruje u filmu *H-8*, N. Tanhoferi (1958), nakon kojeg napušta filmski milje. U početku projektira za sajmove, a potom se posvećuje modernoj arhitekturi, projektirajući metalne konstrukcije i niz telefonskih centrala po Zagrebu.

Hundić, Branimir, scenograf i modni dizajner (Zagreb, 4. X. 1935). Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu (1964). Scenografski mu je prvenac film *Prekobrojna*, B. Bauera (1962). Radi i koprodukcije (*Izazov u Red Grassu*, 1963), te na televiziji (*Letovi koji se pamte*, N. Tanhoferi, 1966). Ostali su mu filmovi: *Nikoletina Bursać*, B. Bauera (1964); *Sedmi kontinent*, D. Vukotića (1966) i *Crne ptice*, E. Galića (1967). Okušao se i u kostimografiji (*Atentat u Sarajevu*, V. Bulajića, 1975); Povremeno radi i za kazalište. Osnovavši studio mode 'Branimir' od 1966. potpuno se posvećuje modnom dizajnerstvu.

Hušnjak, Ivica, scenograf (Zagreb, 29. IV. 1956). Apsolvirao na Građevinskom fakultetu u Zagrebu 1983. Filmom se bavi od 1984, isprva kao filmski arhitekt u koprodukcijama (*Rat i sjećanja*, D. Curtisa, 1988; *Dodirnuti nebo*, C. Donnera, 1987. i dr.), potom kao *art-director* u zemlji i svijetu (*Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, T. Stopparda, 1990; *Pijesci vremena*, G. Nelsona, 1992; *Mirotvorac*, M. Leder, 1997; *Pad crnog jastreba*, R. Scotta, 2001. i dr.). Scenograf je u filmovima: *Vrijeme za...*, O. Kodar (1993); *Posljednja volja*, Z. Sudara (2001) i *Milost mora*, J. Sedlara (2002).

Ivan, Ivan, scenograf (Zagreb, 2. V. 1954). Diplomirao slikarstvo i grafiku na ALU u Zagrebu 1979. (A. Kinert). Scenografiji se posvećuje 1980. radeći za televiziju. Prva mu je filmska scenografija *Karneval, andeo i prah*, V. Vrdoljaka (1990), a za drugu u filmu *Nausikaja*, V. Ruića, 1996. prima *Zlatnu arenu* u Puli. Potom još radi scenografiju za *Ne daj se, Floki!*, Z. Tadića (2000) i TV-film *Ante se vraća kući*, O. Sviličića (2001).

Ivezić, Mario, scenograf (Dubrovnik, 16. XI. 1954). Na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu diplomirao 1979. Prvi kontakti s filmom kao asistent scenografa u domaćem filmu (*Izbavitelj*, 1976; *Tajna Nikole Tesle*, 1980; K. Papića i dr.), a potom i u koprodukcijama (*Tajna crnog zmaja*, Sigija Rothemunda, 1985). Prvu samostalnu scenografiju ostvaruje 1987. za film *Kraljeva završnica*, Ž. Tomića. Ostali su mu važniji filmovi: *Priče iz Hrvatske* (1991) i *Infekcija* (2003), K. Papića; *Maršal*, V. Brešana (1999); *Potonulo groblje*, M. Jurana (2002) i dr.

Jeremić, Milenko, scenograf (Beograd, Jugoslavija, 29. IV. 1938). Diplomirao na Akademiji primijenjene umetnosti u Beogradu 1965. (Đ. Krekić). Prvi susret s filmom kao asistent scenografa u *Čovek nije tica*, D. Makavejeva (1965). Autor je prvi put u filmu *Moja luda glava*, V. Vuca (1971), od kada je realizirao više od šezdeset filmskih scenografija. Ističu mu se scenografije filmova: *Okupacija u 26 slika*, L. Zafranovića (1978); *Variola vera*, G. Markovića (1981); *Banović Strahinja*, V. Mimice (1981); *Seobe*, S. Petrovića (1994); *Lepa sela lepo gore*, S. Dragojevića (1996); *Nečista krv*, S. Stojčića (1996). Radi i za televiziju drame i TV-serije (*Boško Buha*, 1978; *Svetozar Marković*, 1980; *Porodično blago*, 1998. i dr.). U Mladenovcu 1984. dobiva prvu nagradu na Smotri jugoslovenske filmske scenografije, kostima i muzike. Nagrađen *Kristalnom prizmom* za film *Seobe* 1995. i *Zlatnom mimozom* 1996. za filmove *Lepa sela lepo gore* i *Nečista krv*.

Jeričević, Dinka, scenografkinja (Vukovar, 26. IX. 1947). Završila ŠPU u Zagrebu (1967). Usavršavala se na Hammersmith College u Londonu (1967-69). Počela je na TV 1969, gdje ostvaruje više desetaka scenografija za emisije, drame i serije (*Smogovci*, M. Puhlovskog, 1982; *Hrvatske katedrale*, H. Hribara, 1991). Zaposlena u Teatru & TD (1976-83), Komediji (1983-92), a od 1992. u HNK. Važnija kazališna ostvarenja: *Norma*, V. Habuneka (1979); *Dubrovačka triologija*, I. Kunčevića (1983); *Mjesec dana na selu*, G. Para (1989); *Nikola Šubić Zrinski*, V. Habuneka i K. Dolenčića (1994). Filmski joj je prvenac *Kužiš stari moj*, V. Kljakovića (1973), a za scenografiju u filmu *Za sreću je potrebno troje*, R. Grilića, 1985. dobiva *Zlatnu arenu*. Osobite scenografije ostvarila filmovima *Bravo maestro* (1978) i *Đavalji raj* (1989), R. Grlića. Ostali filmovi: *Nemir*, A. A. Imamovića (1982); *S. P. U. K.*, M. Puhlovskog (1983) i *Sjećanje na Georgiju*, J. Sedlara (2002). Predaje na ADU.

Jeričević, Duško, scenograf (Dubrovnik, 27. V. 1923). Apsolvirao arhitekturu na Tehničkom fakultetu u Zagrebu. U Jadran filmu zaposlen od 1951, isprava radeći špice, a potom kao filmski arhitekt (*U oluji*, V. Mimice, 1952; *Cesta duga godinu dana*, G. de Santisa, 1958), gdje uvodi nove metode rada. Izradio je četrdesetak scenografija za domaće filmove, debitiravši u *Vlaku bez voznog reda*, V. Bulajića (1959). Za svoj drugi film, *Rat*, V. Bulajića, 1969. nagrađen je *Zlatnom arenom* u Puli. Istaknuo se i u scenografijama filmova: *Kozara* (1962) i *Bitka na Neretvi* (1969), V. Bulajića; *Službeni položaj*, F. Hadžića (1964); *Mečava*, A. Vrdoljaka (1977); *Akcija stadion*, D. Vukotića (1977). Zaposlivši se na

TV Zagreb 1958. organizira scenografski odjel. Radio u stotinjak TV-drama i filmova, četrnaest TV-serija (*Kuda idu divlje svinje*, 1971; i *Kapelski krijesovi*, 1974; I. Hetricha; *U registraturi*, D. Marušića, 1978; *Velo misto*, J. Marušića, 1980). Stvara i u kazalištu (*Jalta, Jalta*, Grgića-Kabilja-Štefančića, 1974). U koprodukcijama radi kao scenograf (*Blago u srebrnom jezeru*, H. Reinla, 1962; *Kralj petroleja*, H. Filipa, 1965. i dr.) i *art-director* (*Vjetrovi rata*, 1982. i *Rat i sjećanja*, 1988, D. Curtisa; *Najkraći put za Kinu*, B. G. Huttona, 1982; *Pilot*, G. Millera, 1985; *Dodirnuti nebo*, C. Donera, 1987. i dr.). Ostali važniji filmovi: *Uzavreli grad*, V. Bulajića (1961); *Živjeti od ljubavi*, K. Golika (1973); *Posljednji podvig diverzanta Oblaka*, V. Mimice (1978); *Novinar*, F. Hadžića (1979); *Povratak*, A. Vrdoljaka (1979); *Mala pljačka vlaka*, D. Šorka (1984); *Pont Neuf*, Z. Senečića (1997); *Četverored*, J. Sedlara (1999) i dr. U cjelokupnom stvaralačkom radu temeljne su mu postavke preciznost i vjerodostojnost. Nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo prima 2002.

Juračić, Dražen, arhitekt (Zagreb, 6. VI. 1948). Diplomirao arhitekturu (1971) u Zagrebu, pohađao specijalistički studij u Delftu (1976-77). Već 1974. radi prvu scenografiju za film *Kud puklo da puklo*, R. Grlića, te s Dinkom Jeričević *Bravo maestro*, R. Grlića (1978). Potom se posvećuje arhitekturi, posebice adaptacijama javnih ustanova (Dom zdravlja Centar, s B. Kinclom, Zagreb 1988; adaptacija kazališta Komedijska, Zagreb 1989; Dom umirovljenika, Krapina 1992). Predaje od 1991. na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu.

Kauzlaric-Atač, Zlatko, slikar i scenograf (Koprivnica, 30. VI. 1945). Diplomirao na ALU u Zagrebu (1968). Suradnik je Majstorske radionice K. Hegedušića. Član skupine *Biafra* (1970-78). Prije svega slikar i kazališni scenograf (*Banket u blitvi*, M. Krležje). U sedamdesetima slikao mizerabilističke teme stopljene s ekspresionističkim slikarskim akcionizmom; poslije ih omekšava stižanim, profinjenim impastima boje. Scenograf je filmova *Vlakom prema jugu*, P. Krelje (1981), te *Karneval, andeo i prah*, A. Vrdoljaka (1990). Predaje na ALU i Fakultetu za dizajn u Zagrebu.

Nola, Ante, scenograf (Podgora, 2. I. 1932 — Zagreb, 7. II. 1988). Počeo raditi 1957. na TV Zagreb, kao slikar-izvođač, a potom i kao scenograf. Jedan od najzapaženijih TV scenografa, radio u Dječjem (serija *Zlatna nit*), Zabavnom (*TV magazin*) i Dramskom programu, brojne drame i serije (*Kako preživjeti do prvog*, 1986. i *Terevenka*, 1987, S. Tribuson). Osamdesetih je i scenograf na filmu (*Ritam zločina*, 1981; *Treći ključ*, 1983; *San o ruži*, 1986. i *Osuđeni*, 1987, sve u režiji Z. Tadića; *Kuća na pijesku*, I. Martinca, 1985).

Ožbolt, Mladen, scenograf (Čabar, 16. II. 1957). Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu (1981). Počeo raditi 1982. na koprodukcijama kao filmski arhitekt u *Sofijinom izboru*, A. A. Pakule, a potom i kao set-dekorator (*Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, T. Stopparda, 1990; *Vlak smrti*, D. Jacksona, 1993); te *art-director* (*Smrt učenika*, E. Meisela, 1989). Scenografski su mu prvenac *Zlatne godine*, D. Žmegača (1992). Ostali su mu filmovi: *Vukovar se vraća*

kući, B. Schmidta, 1994; *Putovanje tamnom polutkom*, 1996. i *Prezimiti u Riju*, 2002, D. Žmegača, *Bogorodica*, N. Hitreca, 1999, *Chico*, I. Fekete, 2001. i dr.

Pajić, Nikola, filmski arhitekt, scenograf (Zagreb, 25. XI. 1947). Srednju Građevinsku školu završava u Zagrebu (1964), gdje apsolvira na Geodetskom fakultetu (1971). Prvi su mu kontakti s filmom 1975. u *Seljačkoj buni 1573*, V. Mimice. Potom najčešće radi na koprodukcijama kao filmski arhitekt (*Željezni križ*, S. Packinpaha, 1977; *Snaga 10 iz Navarone*, G. Hamiltona, 1978; *Najkraći put za Kinu*, B. G. Huttona, 1982. i dr.), ali i u domaćim filmovima (*Tajna Nikole Tesle*, K. Papića, 1980; *Crveni i crni*, M. Mikuljana, 1985. i dr.). Scenograf je prvi put u *Utrci za bombom*, J. F. Delassusa i A. Eastmana (1986), a poslije i u filmu *Virdžinija*, S. Karanovića (1991).

Pečur, Nenad, scenograf (Zagreb, 11. I. 1956). Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu (1980). Scenografijom se bavi od 1984. radeći kao asistent scenografa na koprodukciji *Walenberg*, J. Lamonta, potom i drugima (*Diktator*, B. Grahama, 1986). Filmski arhitekt je u *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, T. Stopparda (1990). Radit će i kao *art-director* u zemlji (*Božji oklop*, J. Chana, 1986; *Vlak smrti*, 1993. i *Noćna straža*, 1994, D. Jacksona. i dr.) i svijetu (*Mirotvorac*, M. Leder, 1997; *Tijelo*, J. Mc Cord, 2000; *Pijanist*, R. Polanskog, 2002; *Prljavi Amerikanci*, 2003. i dr.). Autor scenografije prvi je put u filmu *Zavjera*, L. Schillera, 1990; potom u *Vrijeme za...*, O. Kodar, 1993; *Michele u ratu*, F. Rossija, 1994. i dr.

Piletić, Tihomir, filmski arhitekt, scenograf (Zagreb, 1927 — 9. III. 1993). Završio Tehničku školu u Zagrebu. Zaposlivši se potkraj 40-ih u Jadran filmu, postaje jedan od pionira gradnje filmskoga dekora. U početku je filmski arhitekt na domaćem filmu (*Ciguli miguli*, B. Marjanovića, 1952. i dr.), a potom i na prvim koprodukcijama (*Austerlitz*, 1956; *Požar Rima*, G. Malatesta, 1963; *Proces*, O. Wellesa, 1962; *Kralj petroleja*, H. Filipa, 1965; *Odiseja*, M. Bave i F. Rossija, 1968; *Guslač na krovu*, N. Jewysona, 1971; *Željezni križ*, S. Packinpaha, 1977; *Snaga 10 iz Navarone*, 1978. i dr.). Scenografski su mu prvenac *Igre na skelama*, S. Weygarda, 1961, a potom je autor u filmovima: *Sutjeska*, S. Delića (1973); *Pakleni otok*, V. Tadeja (1979); *Zadarski memento*, J. Marušića (1984); *Crveni i crni*, M. Mikuljana (1985). i *Životu sa stricem*, K. Papića (1988).

Senečić, Željko, ak. slikar, scenograf i redatelj (Zagreb, 18. I. 1933). Diplomirao slikarstvo na ALU u Zagrebu (1956), potom završio majstorsku radionicu K. Hegedušića i scenografiju na AKU (1960). Na zagrebačkoj televiziji radi scenografije od 1957, gdje je izradio više od dvjesto TV-filmova, drama i serija (*Gruntovčani*, 1975. i *Inspektor Vinko*, 1984, K. Golika i dr.). Za TV-scenografiju nagrađivan dva puta, u Portorožu i Bledu. Prvu filmsku scenografiju radi 1963. za film *Dve noći u jednom danu*, R. Ostojića, a već za svoj drugi film *Pravo stanje stvari*, V. Slijepčevića, 1964. dobiva *Zlatnu arenu* u Puli. Kao najplodniji hrvatski scenograf radit će u više od pedeset domaćih filmova, među kojima se

posebno ističu scenografije filmova: *Rondo*, Z. Berkovića (1966); *Breza*, A. Babaje (1967); *Ljubavna pisma s predumišljajem*, Z. Berkovića (1985, *Zlatna arena* u Puli); *Glembajevi*, A. Vrdoljaka (1988) i *Čaruga*, R. Grlića (1991, *Zlatna arena* u Puli). Ostali su mu važniji filmovi: *Događaj*, V. Mimice (1969); *Tko pjeva zlo ne misli*, K. Golika (1970); *Kiklop*, A. Vrdoljaka (1982); *Polagana predaja*, B. Gamulina (2001, *Zlatna arena* u Puli) i dr. Autor je scenografija u više od 25 stranih filmova (*Scalawag*, Z. Čalića i K. Douglasa, 1973; *Vizi privati*, M. Janosha, 1975; *Limeni bubanj*, V. Schlöndorfa, 1979. i dr.) i serija (*Utrka za bombom*, J. F. DeLassusa i A. Eastmana, 1986; *Dvanaest žigosanih: fatalna misija*, K. Connora i D. Hickoxa, 1988, za koju je nominiran za američku TV-nagradu *Emmy*). Autor je i više od četrdeset kazališnih scenografija (*Richard III*, *Guslač na krovu* i dr.). Piše i scenarije za filmove (*Događaj*, *Kuća*, *Pont Neuf* i dr.) i TV-serije (*Inspektor Vinko*, *Gabrijel* i dr.). Režirao i filmove: *Pont Neuf* (1997), *Zavaravanje* (1998) i *Dubrovački suton* (1999). Kao slikar izlaze tridesetak puta u zemlji i inozemstvu. U Parizu na Salonu nacija 1984. dobiva *Grand prix* za slikarstvo. Nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo prima 1996.

Stepan, Gorana, scenografkinja (Zagreb, 17. I. 1964). Završila Višu građevinsku školu u Zagrebu (1988). Prvi kontakt sa scenografijom ima na TV, isprva kao asistentica u TV-filmu i serijama (*Tuđinac*, E. Galića, 1990. i dr.), potom i scenografkinja (*Novogodišnja pljačka*, D. Žarkovića, 1997). Prva joj je filmska scenografija *Da mi je biti morski pas*, O. Sviličića (1999. nagrađena *Zlatnom arenom* u Puli), nakon čega radi filmove: *Blagajnica hoće ići na more*, D. Matanića (2000); *Holding*, Ž. Radića (2001) i *Tu*, Z. Ogreste (2003).

Šporčić, Ivica, filmski arhitekt, scenograf (Zagreb, 25. XII. 1942). Završio Arhitektonsku tehničku školu u Zagrebu (1963). Od 1965. do mirovine 1990. zaposlen je u Jadran filmu, gdje surađuje kao filmski arhitekt na mnogim koprodukcijama (*Odiseja*, M. Bave i F. Rossija, 1968; *Romansa konjokradice*, B. Wickija, 1971; *Željezni križ*, S. Packinpaha, 1977; *Sofijin izbor*, A. A. Pakule, 1982; *Bočni vjetrovi*, A. Holzmana, 1985. i dr.). Scenografski mu je prvenac film *Večernja zvona*, L. Zafranovića (1986), za kojega radi i film *Alohu — praznik kurvi* (1988).

Tadej, Vladimir, redatelj, scenograf i scenarist (Novska, 9. V. 1925). Studirao arhitekturu na Tehničkom fakultetu u Zagrebu. Zaposlivši se 1947. u Jadran filmu asistent je scenografa u filmu *Živjeće ovaj narod*, N. Popovića. Jedan je od začetnika stvaranja scenografije u Hrvatskoj. Prvu samostalnu scenografiju radi za film *Zastava*, B. Marjanovića (1949), za koju prima nagradu RH. Potom mu se ističu radovi u scenografijama filmova: *Bakonja fra Brne*, F. Hanžekovića (1951); *U oluji* (1952), *Jubilej gospodina Ikla* (nagrada kritike u Puli, 1955) i *Kaja, ubit ću te*, (1967), V. Mimice; *Izgubljena olovka*, F. Škrubonje (druga nagrada u Mar del Plati, Argentini, 1960); *Dvostruki obruč*, N. Tanhofera (1963); *Bitka na Neretvi*, V. Bulajića (1969) i dr., a radio je u 38 domaćih dugometražnih filmova. Radio i scenografije 12 stranih igranih filmova (*Winnetou 1*, 1963. i *Winnetou 2*, 1964,

H. Reinla; *Winnetou među jastrebovima*, 1964. i *Old Firehand*, 1966, A. Vohrera; Orao u kavezu, F. Cooka, 1971. i dr.). Kostimograf je u devet filmova (*Jubilej gospodina Ikla*, *Bitka na Neretvi* i dr.). Piše i 27 scenarija crtanog filma (*Cowboy Jimmy*, nagrađen *Zlatnom arenom* u Puli, 1957; *Happy and*, 1958; *Krava na granici*, nagrađen *Grand prixom* u Oberhausenu, 1962. i specijalnom nagradom u New Yorku, 1964. i dr.), a samostalno režira crtani film *Sve želje svijeta* (1966). Sedamdesetih počinje i režirati igrane filmove: *Družba Pere Kvržice* (1970, nagrada UNESCO-a za adaptaciju literarnog djela na FEST-u, 1971); *Hitler iz našeg soka* (*Srebrna arena* za režiju u Puli, 1975); *Hajdučka vremena* (1977); *Tajna starog tavana* (1984, nagrada *Kekec* za najbolji dječji film na FEST-u, 1985) i dr., snimivši ih osam, od kojih za sedam piše i scenarij. Redatelj je TV-serija (*Neuništivi*, 1990. i dr.) i više od trideset dokumentarnih filmova (*Posljednja Teuta*, 1991; *Dragovoljac Šime*, 1994. i dr.). Pisac je romana (s H. Hitrecom) *Kanjon opasnih igara*, nagrađena 1994. godišnjom nagradom *Grigor Vitez*.

Trpčić, Ivica, scenograf (Zagreb, 6. VIII. 1947). Završio srednju Grafičku školu u Zagrebu (1969). S filmom se prvi put susreće kao scenski rekviziter u *Guslaču na krovu*, N. Jewysona (1971). Osim kao rekviziter radi na filmu i TV kao dekorater, slikar dekora, set dreser, asistent scenografa (*Glembajevi*, A. Vrdoljaka, 1988. i dr.) i filmski arhitekt (*Vlak smrti*, D. Jacksona, 1993. i dr.). Scenografski mu je prvi put u filmu *Luka*, T. Radića (1992); a potom *Isprani*, Z. Ogreste (1995). Nagrađen je *Zlatnom Arenom* u Puli za filmove: *Anđele moj dragi*, T. Radića (1995); *Je li jasno prijatelju*, D. Ačimovića (2000) i s Kemom Hrustanović za film *Konjanik*, B. Ivande (2003).

Turina, Drago, scenograf (Virje, 6. V. 1943). U Zagrebu na Fakultetu strojarstva i brodogradnje apsolvirao 1969. Već kao student od 1965. djeluje u kazalištu, a od 1969. i profesionalno (Teatar & TD, HNK, Dramsko kazalište Gavella, ZKM i dr.), ostvarivši uspješne scenografije. Na praškom PQ 1983. nagrađen srebrnom medaljom za kazališnu scenografiju *Hrvatskog Fausta*, S. Šnajdera. Debitira na filmu *Miris, zlato i tamjan*, A. Babaje (1971). Nakon *Timona*, T. Radića (1973), kao stipendist British Councila 1973. usavršava se u Pinewoodu, London. Za film *Izbavitelj*, K. Papića (1976) nagrađen je *Zlatnom arenom* u Puli. Autor je i scenografije u *Padu Italije*, L. Zafranovića (1981). Predavao je scenografiju na ADU u Zagrebu (1985-1992). Profesionalno i dalje stvara u kazalištu.

Zagotta, Želimir, scenograf (Zagreb, 23. VI. 1925). Apsolvirao arhitekturu (1948) te diplomirao scenografiju (1950) na LA u Zagrebu (Lj. Babić). Namještenik je Jadran filma (1950-1952). Prvi put radio na filmu kao asistent scenografa u *Ciguliju miguliju*, B. Marjanovića (1952) i odmah potom napravio prvu samostalnu scenografiju i kostimografiju za *Sinji galeb*, B. Bauera (1953). Osobito mu se ističu scenografije filmova: *Koncert*, B. Belana (1954); *Ne okreći se, sine*, B. Bauer (*Zlatna arena* u Puli, 1956); *Svoga tela gospodar*, F. Hanžekovića (1957); *Cesta duga godinu dana*, G. De Santisa (1958); *Deveti krug*, F. Štiglic (1960); *Sreća do-*

lazi u 9, N. Tanhofer (1961); *Opasni put*, M. Relje (1963); *Ljubav i poneka psotka*, A. Vrdoljaka (1969); te posljednji devetnaesti njegov film *Kontesa Dora*, Z. Berkovića (1993). Počevši od 1949. osmislio je i više od sto kazališnih scenografija, uglavnom za &TD, Komediju i Jazavac. Za kazališnu scenografiju *Prohujali život* (T. Williamsa) dobitnik je *Nagrade Grada Zagreba* (1958). Radio i na TV u 235 emisija, drama i TV-serija (*Hrvatski Diogeneš*, G. Para, 1971; *Klupa na Jurjevskoj*, Z. Bajsića, 1971; *Jelenko*, O. Gluščevića, 1979. i dr.). U arhitekturi djeluje na oblikovanju i izvedbi interijera (*Kino Metković*, Metković, 1957; *Rukotvorine*, Zagreb, 1959. i dr.) te kulturnih, tematskih i privrednih izložbenih postava, u zemlji i po cijelom svijetu.

Žedrinski, Vladimir, scenograf, kostimograf i karikaturist (Moskva, SSSR, 30. V. 1899 — Pariz, Francuska, 30. IV. 1974). Studirao arhitekturu na Politehnici te ALU u Kijevu (1917-19). U Beograd se doseljava 1920, gdje iskustvo slikara kazališnog dekora stečeno u Rusiji nastavlja razvijati u Narodnom pozorištu, da bi potom radio kao kazališni scenograf (1923-38). U Zagrebu nastavlja od 1939. rad kao kazališni scenograf u HNK, gdje ostaje sve do 1950. Prvi je put scenograf u kratkometražnom filmu *Barok u Hrvatskoj*, O. Miletića (1942), a potom i u dva dugometražna, *Lisinski*, O. Miletića (1944) i *Zastava*, B. Marjanovića, (1949) za koju prima nagradu RH.

M i l k a G a n z a

Svi filmovi — jedan film

Vladimir Petek najviše sliči slikarima iz Altamire koji su htjeli posvojiti životinje i onda su ih nacrtali. To je radio Petek, on je kino kamerom oteo prizor, stavio ga na vrpce i bio njezin gospodar. Te vrpce u tom času dobivaju magičnu moć.

Mihovil Pansini

Pisati o prijatelju kojega više nema, a s kojim sam provela gotovo čitav radni vijek, niti je lako niti jednostavno. Vlado nije volio patetiku, a u ovakvim se slučajevima neizbježno zapada u riječi s kojima nismo živjeli i koje nismo voljeli. Njegov mladenački i nasmijani lik trebao bi biti jedini moto za ovo podsjećanje na život i rad toliko specifičnoga zaljubljenika u film.

A započeo je s filmom vrlo mlad, sa sedamnaest godina, da bi već u dvadesetoj snimio svoj prvi samostalni film *Pastelno mračno*, film koji je poslije prihvaćen kao prvi antifilm. Bio je to proizvod atmosfere u kojoj su mladi ljudi bez ikakvih kompleksa raspravljali o mogućim eksperimentima i svemu onom što se s filmom može napraviti. Te su se rasprave, pod naslovom *Antifilm i mi*, vodile početkom 60-ih, a u isto je vrijeme osnovan i GEFF — Genre Film Festival, festival eksperimentalnoga filma. Na njemu su prikazivani nekonvencionalni autorski filmovi koji su tada snimani u nas i u svijetu. Reprezentativan program festivala u ono je doba djelovao stimulativno i na likovne umjetnike, glazbenike, teoretičare i naravno, filmaše.



Vladimir Petek

Vlado se doista pionirski koristio intervencijama na filmskoj vrpici i time mijenjao percepciju i doživljaj filma. Primjenom negativa, toniranjem, animiranjem, bojenjem, perforacijama i lijepljenjem vrpce na vrpcu ulazio je u strukturu filma. Odbacujući sva pravila stvarao je svoje kratke filmove (*Pastelno mračno*, *Srna 2*, *Most*, *Sretanje*, *Jedna ruka trideset mačeva*, *Zaklon*, *Doktori lijepo sviraju*, *Srna 3*, *Sibyl*, *Echo*, *Metabolizam*, 222...), od kojih je sam smatrao najboljim *Sretanje*. Tu se pojavljuje bojenje lika, pozadine i odjeće, mijenjaju se rukom crtani elementi, intervenira perforiranjem pojedinih dijelova i na kraju lijepi filmske formate — na 35 mm film stavljen je 16 i 8 mm vrpca.

Rezultat je to Vladine fascinacije pojedinim osobama pa to nisu samo eksperimenti nego i vrlo fini, istančani portreti, najčešće žena. I kao što kaže Hrvoje Turković, uz Đorda Janjatovića najbolji poznavatelj Vladina opusa: »*Bili su to filmovi negdje na rubu između gotovo poetskog predočavanja i ovog uvjetno nazvanog materijalističkog istraživanja filmske vrpce i preduvjeta naše percepcije filma.*«

Vlado je pokazivao iznimnu sklonost poetičnom kadru. Zajedno smo ostvarili za televizijska *Nedjeljna popodneva* brojne vinjete na stihove (posebno Ujevića, Cesarića, Majera...), Goranovih proljeća u Lukovdolu, zatim *Srodne umjetnike* (slikari i pisci — Ujević/Nevjestić, Šimunović/Šimunović...) sve do dokumentarnih reportaža iz različitih žanrova televizijskoga novinarstva i reporterskih priloga za Dnevnik 10, emisije namijenjene djeci. Njemu je bilo dovoljno nekoliko stihova da snimi kadrove začudne vrijednosti. Volio je neobavezna snimanja, usputna događanja oko onoga bitnog i tako stvarao samostalna djela.

Bio je znatiželjan i stalno je želio, ali i mogao unositi nešto novo, živo i veselo u svoje prepoznatljive kadrove spajajući tehnološke postupke s konceptualnom promišljenošću i vizualnom osjetljivošću.

No, naporan i ipak rutinski televizijski posao nije ga omeo u daljem istraživačkom radu. Sedamdesetih Petek osniva Favit — program za film te audiovizualna istraživanja. Slijedi multivizija — višestruko snimanje i projiciranje s koordiniranim projektorima. Rabi zajedno film, video, fotografiju, audio i televiziju. Umnaža ekrane, projektore i platna. Film je sada sastavljen od više filmova koji se istovremeno projici-



Mihovil Pansini i Vladimir Petek u Kinoklubu Zagreb

ciraju iz više projektor na isti ili različite ekrane. Otvorenost tehnološkim inovacijama odvodi ga i računalu. S Tomislavom Mikulićem izrađuje prve računalne animacije. Imao je bliske kontakte s književnicima i likovnim umjetnicima, zatim s modernim plesom te konceptualistima. Dokumentirao je izvedbe tzv. vizualnog slikarstva (Srnc).

Eksperimentalni filmovi Vladimira Peteka dio su povijesti hrvatskog eksperimentalnog filma i pripadaju vrhuncima svjetske avangarde. A Vlado je doista bio važna i nezaobilazna osoba ne samo na avangardnoj nego i na dokumentarističkoj sceni hrvatske umjetnosti i, kako je sam govorio: »*Bio sam znatiželjan, rastavio sam kadar, rastavio sam frejm, intervenirao sam s drugim tehnikama.*«

Vladina je želja oduvijek bila da ima svoju kinodvoranu. U njoj bi radio sve sam, od stvaranja filmova do brige za opremu, čistoću, trganja kinoulaznica... Prije prerane smrti često je isticao: »*Sve se svodi na to da ipak sam čovjek i radi i kreira, realizira, montira i projicira. Ponovno se vraćam nakon 40 godina na analizu frema. Sad ja mogu samo otkopirati milijun fremova koje ja želim, mogu ih kombinirati sa svim mogućim efektima... Dolazi novo doba, digitalno, koje će kasnije ići u smjeru cd-a, kompresija slike. Dolazi digital video era, to je nešto čisto drugo, to više nije film. A meni su svi moji filmovi dobri, zapravo tim više što su za mene svi filmovi jedan film.*«

Filmografija Vladimira Peteka

SURADNJA U FILMOVIMA DRUGIH AUTORA

1. SPORTSKI RIBOLOV NA MORU
Zora film, Zagreb, 1957, kolor, 12 min., (asistent za podvodna snimanja, glumac — r. V. Klašterka)
2. LJUDI ZA SUTRA
Narodna tehnika, 1958, c/b, 12 min., 16 mm (asistent kamere i režije, organizator — r. M. Pansini)
3. U JEDNOJ MALOJ TIHOJ KAVANI
KK Zagreb, 1958, c/b, 10 min., 16 mm (asistent režije i kamere, glumac — r. M. Pansini)
4. RIBE, RIBE, KOST
KK Zagreb, 1958, kolor, 7 min., 16 mm (asistent režije i kamere — r. M. Pansini)
5. PIOVE
KK Zagreb, 1958, kolor, 6 min., 16 mm (asistent režije — r. M. Pansini)

AUTORSKI FILMOVI

6. OSMI OŽUJAK
VLAP FILM, Zagreb, 1958, c/b, 3 min., 9,5 mm (režija, kamera, montaža)
7. PULA 1958.
VLAP FILM, Zagreb, 1958, c/b, 3 min., 8 mm (režija, kamera, montaža, g. Sonja Bizjak)
8. NIKAD VIŠE
KK Zagreb, 1960, c/b — plava sepija, 2:12, 16 mm (režija, montaža)
9. PASTELNO MRAČNO
KK Zagreb, 1960, c/b, 2:53, 16 mm — g. Ksenija Filipović
10. SRNA No. 1
KK Zagreb, 1962, kolor, 1:40, 16 mm (crtano izravno na filmsku vrpcu)
11. TRIO
KK Zagreb, 1962, kolor, 2:45, 16 mm (crtano izravno na filmsku vrpcu)
12. OGRADA I REFLEKSI
KK Zagreb, 1962, c/b — kolor, 2:45, 16 mm (montaža, k. Vladimir Hoholač)
13. RUB

KK Zagreb, 1962, c/b, 5:20, 16 mm (režija, montaža, k. Viktor Farago)

14. SMRT
KK Zagreb, 1962, c/b, 10:30, 16 mm (kamera, realizacija s Tomislavom Gotovcem)

IZGUBLJEN FILM

15. SRNA No. 2
KK Zagreb, 1963, c/b — kolor, 2:06, 16 mm (docrtavano na filmsku vrpcu)
16. DIRKE
KK Zagreb, 1963, c/b — sepija, 1:56, 16 mm
17. ESTRADA
KK Zagreb, 1963, c/b — obojeno u razne boje, 3:03, 16 mm
18. MOST
KK Zagreb, 1963, c/b, 2:28, 16 mm (perforirano šivaćim strojem)
19. ODMOR
KK Zagreb, 1963, c/b, 4:30, 16 mm
20. SYBIL
KK Zagreb, 1963, c/b — blankovi u boji, 2:24, 16 mm (g. Nena Žirovec)
21. NADA
KK Zagreb, 1963, c/b, 1:58, 16 mm (grafike: Aleksandar Marks)
22. SRETANJE
KK Zagreb, 1963, c/b, 5:11, 35 mm (g. Ksenija Filipović)
23. PRIJEPODNE JEDNOG FAUNA
KK Zagreb, 1963, c/b, 11:20, 16 mm (kamera, realizacija s Tomislavom Gotovcem)
24. PHAROS
KK Zagreb, 1963, c/b, 2:25, 16 mm (kamera, realizacija s Miroslavom Mahečićem)
25. BUĐENJE
KK Zagreb, 1963, c/b, 4:36, 16 mm (kamera, realizacija sa Zoranom Zlatarom)
26. LOGOR
KK Zagreb, 1964, c/b, 1:35, 16 mm
27. MISS NO ONE
KK Zagreb, 1964, c/b, 6:18, 16 mm (g. Nena Žirovec)

28. RAT
KK Zagreb, 1964, c/b — obojeno rukom, 3:32, 16 mm
29. LAGER Nr. 2
ZAG Camera, 1965, c/b — sepije, 1:24, 16 mm
30. PANTOMIMA
ZAG Camera, 1965, c/b — sepija u smeđe, 2:03, 16 mm (g. Gisele Tole)
31. VRIJEME JE NOVAC
ZAG Camera, 1965, c/b, 2:12, 16 mm (karikature Ivice Pahernika)
32. DOKTORI LIJEPO SVIRAJU
ZAG Camera, 1965, c/b — docrtavano bojom, 2:52, 16 mm
33. OŽIVLJENA
ZAG Camera, 1965, c/b — obojeno rukom, 2:23, 16 mm (g. Nena Žirovec)
34. RAZGOVOR SA JACQUELINE
ZAG Camera, 1966, c/b — obojeno rukom, 5:45, 16 mm (g. Vlado Šegrt, Branka Jazbinšek, Vladimir Petek,...)
35. SMIJEŠNO LICE
ZAG Camera, 1966, c/b — obojeno rukom, 1:41, 16 mm
36. AKVAREL
ZAG Camera, 1966, c/b — docrtavano bojom, 4:25, 16 mm (g. Gordana Čeko)
37. POGLED
ZAG Camera, 1966, c/b — docrtavano bojom, 4:43, 16 mm (g. Josip Domitrović)
38. DOBA
ZAG Camera, 1966, c/b — docrtavano bojom, 4:39, 16 mm
39. AHAT
ZAG Camera, 1966, c/b — docrtavano bojom, 7:19, 16 mm
40. THE AMERICANS
ZAG Camera, 1966, c/b, 5:30, 16 mm (*The Americans*, foto Robert Frank)
41. DVA GEFFA
ZAG Camera, 1966, c/b — docrtavano bojom, 11:37, 16 mm
42. KOKO
ZAG Camera, 1966, c/b, 3:32, 16 mm (g. Milovan Kovačević — Koko)
43. KARIKATURA KOV
ZAG Camera, 1966, c/b, 3:50, 16 mm (karikature M. Kovačević — Kov)
44. ALINE
ZAG Camera, 1967, c/b — plava sepija, 2:45, 16 mm (g. Srna Vuković)
45. ECHO
ZAG Camera, 1967, c/b, 00:46, 16 mm
46. THE FLOWER
ZAG Camera, 1967, c/b, 00:45, 16 mm
47. RIVA
ZAG Camera, 1967, c/b, 5:20, 16 mm (k. Vladimir Trauber)
48. JEDNA RUKA — 30 MAČEVA
ZAG Camera, 1967, c/b — kolor, 8:36 (12:10), 16 mm (prd. Cinematheque de Belgique, g. Varja Katalinić, Ksenija Filipović)
49. DNEVNIK DEVJ
ZAG Camera, 1967, c/b — kolor, 8:29, 16 mm (g. Josip Demirović — DEVJ)
50. ECHO (2)
ZAG Camera, 1967, c/b, (35 mm film, rezan na 16 i ponovno perforiran u formatu 16 mm), 4:14, 16 mm
51. SRNA No. 3
ZAG Camera, 1967, prozirni blank na koji je lijepljen se-lotejp u boji, 1:40, 16 mm
52. ZAKLON
FAS ZAGREB, 1967, kolor, 9:00, 35 mm (g. Varja Katalinić, Neven Marušić, Nenad Barić, Vesna i Jasna Tuličić) k. V. Petek — Mihael Ostrovidov, a. Milan Blažeković, glaz-ba Davor Rocco)
53. VAL
ZAG Camera, 1967, c/b, 5:44, 35 mm
54. RELJEF PICELJ
ZAG Camera, 1967, c/b, 7:20, 16 mm
55. PONTE ROSSO
FAS ZAGREB, 1968, c/b, 11:09, 16 mm (povećano na 35 mm)
56. SRNEC-LUMINOPLASTIKA 2
ZAG Camera, 1969, c/b, 10:16, 16 mm
57. VOŽNJA — VOŽNJA
FAS Zagreb, 1969, c/b, 11:06, 16 mm (povećano na 35)
58. 816 — USKI FORMAT (LUTAJU SJENE IZGUBLJENE)
FAS Zagreb, 1969, c/b, 14:38, 35 mm
59. KROV
ZAG Camera, 1969, c/b, 3:29, 16 mm
60. NOĆ
ZAG Camera, 1970, c/b — crvena sepija, 4:03, 16 mm
61. OKO
ZAG Camera, 1970, c/b, 3:07, 16 mm
62. PRADJEDOVI
ZAG Camera, 1970, c/b, 4:41, 16 mm
63. SLIKE ŽIVOTA
ZAG Camera, 1970, c/b, 7:57, 16 mm (povećano na 35 mm, g. Biserka Dudaš, Marijan Slišurić)
64. 6. mostra internazionale del nuovo cinema
ZAG Camera, 1970, c/b, 7:58, 16 mm
65. POGLED NA IZGLEĐ
ZAG Camera, 1970, c/b, 9:04, 16 mm (s. Fedor Kritovac)
66. JOZO ČETKOVIĆ
ZAG Camera, 1970, c/b, 5:43, 16 mm

67. IGRE ZEMALJSKE — IGRE NEBESKE
ZAG Camera, 1971, c/b, 11:20, 16 mm
68. SRNEC — LUMINOPLASTIKA 8
ZAG Camera, 1971, kolor, 4:36, 16 mm
69. 7. MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA
ZAG Camera, 1971, c/b, 7:27, 16 mm
70. B-1
ZAG Camera, 1972, c/b, 2:49, 16 mm (prvi računalni film)
71. FAVIT 01000
ZAG Camera, 1972, c/b, 2:34, 16 mm (r. s Nušom i Srećom Dragan)
72. BUCAN ART
ZAG Camera, 1972, c/b, 2:40, 16 mm
73. SLOVENSKI UMJETNICI (GSU)
ZAG Camera, 1972, c/b, 3:54, 16 mm
74. I LOVE YOU
ZAG Camera, 1972, c/b, 2:05, 16 mm (g. Olga Draušnik)
75. 222
ZAG Camera, 1972, c/b, 3:37, 16 mm (g. Olga Draušnik)
- 76.01
FAVIT, 1972, c/b, 2:12, 16 mm (g. Olga Draušnik)
- 77.02
FAVIT, 1972, c/b, 2:13, 16 mm (g. Olga Draušnik)
- 78.03
FAVIT, 1972, c/b — negativ, 2:27, 16 mm (g. Olga Draušnik)
- 79.04
FAVIT, 1972, kolor, 2:43, 16 mm (g. Olga Draušnik)
80. Z IS FOR ZAGREB
Zagreb film, 1972, c/b, 9:55, 16 mm (mt. Paul Weisser)
81. ŽIVOT JE LIJEP
KSH (Alfredo Manganielo), 1972, c/b — obojena filtracija u laboratoriju, 12:05, 35 mm
82. B-2
ZAG Camera, 1972, kolor, 5:46, 16 mm
83. ČATEŠKE TOPLICE
Alfredo Manganielo, 1972, kolor, 12:00, 16 mm
84. PRVI SVJETSKI PSIHOKIBERNETIČKI SUPERAUTO-
PORTRET: ŽELJKO BORČIĆ
ZAG Camera, 1973, c/b, 13:20, 16 mm (s. Željko Borčić)
85. Z IS FOR ZAGREB 2
ZAG Camera, 1973, c/b, 9:40, 16 mm
86. METABOLIZAM KAO RAD TIJELA BR. 6
ZAG Camera, 1973, c/b, 4:57, 16 mm (g. Olga Draušnik)
87. Z IS FOR ZAGREB 1974.
ZAG Camera, 1974, c/b, 9:30, 16 mm
88. PULA
FAVIT, 1975, c/b, 4x2:30, 16 mm
89. 10. GALERIJA NOVA

- FAVIT, 1976, kolor, 6:46, 16 mm (g. Tomislav Mikulić, Ljerka Šibenik)
90. GOLGOTA
HNK Zagreb, 1977, c/b, 3x5:30, 16 mm (r. kazališne predstave Mladen Škiljan)
91. LETO GOSPODOVO
MB Zagreb, 1977, c/b, 4x45, 14 mm (r. kazališne predstave Ljubiša Georgijevski)
92. NEOBIČNI POKRETI IVICE ŽIGOLIĆA
FAVIT, 1978, c/b, 5:20, 35 mm (g. Ivica Žigolić)
93. PETEK — FAVIT MULTIVISION
FAVIT, 1979, c/b, 10:40, 16 mm
94. NARODNA TEHNIKA HRVATSKE (1945-1985)
NARODNA TEHNIKA, 1986, kolor, 349 m, 16 mm (glazba Davor Rocco, tekst čitao Branko Uvodić)

RAČUNALNO ANIMIRANI FILMOVI

95. MOŽETE LI OVAKO ČITATI
FAVIT-MMC-KSH, 1976, c/b, 6 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić k. i realizacija Vladimir Petek)
96. HEWLET PACKARD 2640 A
FAVIT-MMC-KSH, 1976, c/b, 20 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek)
97. MOŽETE LI OVAKO ČITATI 2
FAVIT-MMC-KSH, 1976, c/b, 6 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek)
98. FILMETAK
FAVIT-MMC-KSH, 1976, c/b, 25 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek)
99. FAVIT
FAVIT-MMC-KSH, 1976, c/b, 3 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek)
100. KATALOG
FAVIT-MMC-KSH, 1976, c/b, 30 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek)
101. ROTACIJA
FAVIT-MMC-KSH, 1976, c/b, 30 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek)
102. CRTE
FAVIT-MMC-KSH, 1976, c/b, 9 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek)
103. ZVIJEZDE
FAVIT-MMC-KSH, 1976, c/b, 2,5 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek)
104. RANDOM
FAVIT-MMC-KSH, 1976, kolor, 30 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek)

RAČUNALNO ANIMIRANE ŠPICE ZA TV-EMISIJE

105. OBIČNO GLEDANO

TV Zagreb, 1976, c/b, 10 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek, urednica Milka Ganza)

106. KRONIKA

TV Zagreb, 1976, c/b, 10 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek, urednik Josip Vuković)

107. ELEKTRONIKA (1, 2, 3)

TV Zagreb, 1976, kolor, 15 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek, urednica Ingrid Černy)

108. JESTE LI ZNALI?

TV Zagreb, 1976, c/b, 5 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek, urednica Ingrid Černy)

109. ZDRAVO MLADI

TV Zagreb, 1976, c/b, 15 m, 16 mm (komp. program Tomislav Mikulić, k. i realizacija Vladimir Petek, urednik Mićo Brajević)

FILMOVI DOKUMENTACIJE

110. OFF GALERIJA

1971-1985, c/b — kolor, 450 m, 16 mm

111. SVJETSKI FESTIVAL ANIMIRANOG FILMA

1972-1982, c/b, 500 m, 16 mm

112. FAVIT PROGRAMI

1974-1985, c/b — kolor, 400 m, 16 mm

113. OBITELJSKI FILMOVI

1975-1985, kolor, 480 m, S-8 mm

114. KRSTARENJA ISTOČNIM I ZAPADNIM SREDOZEMLJEM

1977-1982, kolor, 600 m, 16 mm (Slavnik)

115. ZAPADNA AFRIKA

1982, kolor, 300 m, 16 mm

116. 50. UNICA

1988, kolor, 120 m, 16 mm

* Filmovi u fondusu Muzeja suvremene umjetnosti

PETEK — INOVA

1. FAVIT NOVINE, 1972.

Novine na filmskoj vrpici 35 mm, c/b.

2. FAVIT SHOW, 1972.

Light-show-programatori, za trostruku istovremenu projekciju na isti ekran. Ideja Vladimir Petek. Izrada Igor Horvatinec.

3. FAVIT SHOW (STEREO), 1972.

Light show — stereo programator, koji se koristi u istovremenoj projekciji na dva ekrana. Ideja Vladimir Petek. Izrada Igor Horvatinec.

4. MIXER ZA LIGHT-SHOW PROGRAMATORE, 1973.

Mikser objedinjuje pet programatora. Ideja Vladimir Petek. Izrada Igor Horvatinec

5. STEREOPRIJEMNIK ZA BEŽIČNE MIKROFONE, 1973.

Ideja Vladimir Petek. Izrada Igor Horvatinec.

6. ROTOEKLAN, 1973.

Rotacija velikog ekrana (2x2 m) daljinskim putem. Ideja Vladimir Petek. Izrada Zvonko Vađon.

7. SELEKTOR PROGRAMA A-B, S TIMEROM, 1974.

Ideja Vladimir Petek. Izrada Igor Horvatinec

8. AUTOMATSKA PROMJENA DIJAPOZITIVA U DIJAPROJEKTORU — ASPEKTOMAT 300, 1975.

Gašenje svjetla uz pomoć programatora dovodi do promjene dijaopozitiva, koji čeka novu naredbu za ukapčanje. Ideja Vladimir Petek. Izrada Igor Horvatinec.

9. ČITAČ KOMPJUTORSKIH BUŠENIH TRAKA, MODEL 565, 1976.

Čitač kompjutorskih bušenih vrpca, u statusu rada 4x8 rupica, očitava 32 kanala, koji aktiviraju releje. Ideja Vladimir Petek. Izrada Igor Horvatinec.

10. DEKODER ZAVRŠNOG SIGNALA ZA KOMPJUTOR H. PACARD, 1976.

Završni signal, animacijske faze, pri realizaciji kompjutorskog filma (MMC). Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.

11. AUTOMATSKO OKIDANJE FILMSKE KAMERE U STATUSU ANIMACIJE, 1976.

Nakon impulsa završnoga signala animacijske faze, uređaj potiče mehanički okidanje kamere. Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.

12. UREĐAJ ZA AUTOMATSKO PRETAPANJE DIJAPROJEKTORA ASPEKTOMAT 300, 1978.

Sustav pretapanja sa žaruljama 220 V (bez transformatora). Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.

13. ULTRAZVUČNI PROGRAMSKI SIGNAL, 1978.

Na kinoprojektoru 16 mm ugrađena glava za upis sinkro-signala (8 kanala), u tonskom djelu (perfovrpca). Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.

14. ULTRAZVUČNI PROGRAMATOR, 1978.

Ultrazvučni programator (8 kanala), za kodiranje i dekodiranje ultrazvučnoga signala na glavi tonskog djela kinoprojektora 16 mm. Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.

15. ČITAČ KOMPJUTORSKIH BUŠENIH TRAKA — MAGNETOFON, 1979.

Čitač kompjutorskih bušenih traka, u sinkroniziranu radu s dijaipilotom s magnetofona Uher (sinkropromjena za 1 korak). Ideja i izrada Vladimir Petek.

16. PROGRAMATOR ZA MULTIVIZIJSKE REALIZACIJE, 1980.

Programator za univerzalnu uporabu u multivizijskim realizacijama (10 koraka, 32 kanala, 320 kombinacija). Ideja Vladimir Petek. Izrada Igor Horvatinec.

17. PROGRAMATOR S BROJAČEM KORAKA, 1980.

- (A, A+B, B, A+B) i *timerom*. Ideja Vladimir Petek. Izrada Igor Horvatinec.
18. MODIFIKACIJA OSOBNOG RAČUNALA ZX-81, 1982.
Na postojeće računalo ugrađeno je 14 releja, pa se s pomoću programa upravlja uređajima. Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.
 19. PROGRAMATOR S IZMJENLJIVIM MEMORIJAMA, 1985.
Programiranje s pomoću Eproma, koji se može izmjenjivati, 32 kanala, 2048 koraka. Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.
 20. UREĐAJ ZA KODIRANJE EPROMA, 1985.
Kodiranje Eproma za programator, (kontrola) sa LC-brojačem koraka (2048). Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.
 21. PROGRAMATOR S JEDNIM EPROMOM, 1986.
Programator po sustavu izmjenljivog Eproma, 32 kanala, na izdvojenim energetskim kutijama. Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.
 22. SINKRONIZIRANO KODIRANJE KINOPROJEKTORA 8 mm i 16 mm, 1993.
Usporavanje i ubrzavanje motora kinoprojektora 8 i 16 mm. Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.
 23. VIDEOREKORDER KAO NOSILAC PROGRAMA ZA MULTIVIZIJU, 1994.
Uređaj za sinkronizirano programiranje multivizijske realizacije uz pomoć ultrazvučnog programatora za izvedbu programiranja, na video-rekorderu Panasonic NV-F 70. Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.
 24. ROTOPROJEKTORI, 1995.
Uređaj za rotaciju projektora (četiri kinoprojektora i ekran). Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić.
 25. PROGRAMATOR ZA UKLOP MULTIVIZIJSKE DIJAPROJEKCIJE, 1996.
Uređaj putem *timera* upravlja s 32 (64) dija projektorima.
Ideja Vladimir Petek. Izrada Milan Kodarić Belupo — MUO.
 26. RAČUNALNO VOĐENJE KAZALIŠNE PREDSTAVE, 1996.
Rabljeno je prijenosno osobno računalo Toshiba T 1000 i Sanyo-16 LT za upis podataka o upravljanju uređajima (dijaprojektorima, kinoprojektorom i videorekorderom, prema programu na disketi. Uređaji prilagođeni za potrebe kazališne predstave *Emma, pokušaj!*
Ideja Vladimir Petek. Realizacija Milan Kodarić.
 27. MULTIVIDEOUKLOP, 4+1 VIDEO
Uređaj putem *timera* uklapa četiri različita videosignala na četiri monitora, u drugom koraku na ta četiri monitora uklapa peti s istom slikom. Prilagođeno za potrebe izložbe *Kartografi geognostičke projekcije za 21. stoljeće* — Zagreb, Umjetnički paviljon. Ideja Vladimir Petek. Realizacija Zvonimir Vađen.
 28. VIŠESTRUKO UPRAVLJANJE ROTOEKRANIMA, 1998.

Uređaj za daljinsko upravljanje sa šest rotoekrana za baletno-kazališnu predstavu *Fužan*. Ideja Vladimir Petek. Realizacija Milan Kodarić. Izvedba Zadarski plesni ansambl (Zadar, Zagreb).

29. PROCESOR ZA PERMANENTNI UKLOP VIDEOREKORDERA, 2000.

Procesor omogućava uklop videorekordera nakon što *timer* propusti električnu struju u uređaj; nakon povratka vrpce slijedi ponovno uključanje u status play. Izlog knjižare Miroslav Krleža (Znanje). Ideja Vladimir Petek. Prototip i realizacija Milan Kodarić.

REALIZIRANI PROGRAMI FAVIT

1. COCTAIL SPECIAL, PANOVI DANI
Zagreb, Studentski centar (filmska projekcija), 11. svibnja 1971.
2. KONCEPT PROGRAMA FAVIT, I. C. F.
Informativni centar filma Ljubljana (FAVIT, filmske novine), 19. veljače 1972.
3. O 222, APRILSKI SUSRETI
(Natječaj za rad iz oblasti proširenih medija, Beograd, Studentski kulturni centar
Višestruke filmske projekcije (3), 7. travnja 1973.
4. MULTIVISION, APRILSKI SUSRETI
Natječaj za rad iz područja proširenih medija, Beograd, Studentski kulturni centar).
Višestruke dija- i filmske projekcije (12+3), 2. travnja 1974.
5. SRNEC-LUMINOPLASTIKA-MULTIVISION, ZAGFIDA, Zagrebački filmski dani, Višestruka dija- i filmska projekcija, 31. svibnja 1974.
6. TELLUS-MULTIVISION, ZAGFIDA
NS Trešnjevka. Višestruka dija projekcija (9), 7. lipnja 1974.
F. Jasminka Petter Kalinić
7. ROTOEKLAN, ZAGFIDA
Zagrebački filmski dani, Studio Spektar,
Višestruka filmska projekcija (4), 7. lipnja 1974.
8. 2208 A-MULTIVISION, APRILSKI SUSRETI
Natječaj za rad iz područja proširenih medija,
Beograd, Studentski kulturni centar
Multimedijalna višestruka projekcija, 12. travnja 1975.
9. FILMSKE INTERVENCIJE U PROSTORU — MAFAP
Međuklupski festival amaterskoga filma, Pula.
Projekcija na otvorenom prostoru ispred Zlatnih vrata.
Višestruka dija projekcija u svojstvu scenografije, 22. srpnja 1975.
10. EKOLOŠKI ROCK
TV Zagreb
Studio Jadran film, p. Nada Rocco.
Višestruka dija projekcija u svojstvu scenografije, 1975.

11. JUGOSLAVIJO, DOBAR DAN
TV Zagreb. Višestruka dija projekcija sinkronizirana s glazbom za potrebe scenografije u emisiji TV Zagreb, 1975.
12. 10. GALERIJA NOVA, GALERIJA NOVA
Multimedijalna izložba T. Mikulića. Višestruka dija- (7) i kinoprojekcija, 13-23. svibnja 1976.
13. MLADI SINEASTI, CEFFT
Centar za film, fotografiju i televiziju. Višestruka filmska projekcija (4), rotoekran, 22-23. listopada 1976.
14. LETO GOSPODOVO, MBZ
Muzički biennale Zagreb. Višestruka filmska projekcija za predstavu u režiji Ljubiše Georgijevskog, na glazbu Tome Proševa (4 projektora na rotoekran), 12. svibnja 1977.
15. LETO GOSPODOVO, BEMUS
Beogradske muzičke svečanosti. Višestruka filmska projekcija za predstavu u režiji Ljubiše Georgijevskog, na glazbu Tome Proševa, 18. listopada 1977.
16. GOLGOTA, HNK Zagreb
Kazališna predstava u režiji Mladena Škiljana. Trostruka istovremena projekcija na postojeći metalni zastor, 24. studenoga 1977.
17. NEOBIČNI POKRETI IVICE ŽIGOLIĆA, TRANSFORMIRANI
FILMSKOM KAMEROM U MULTIVIZIJSKOJ PROJEKCIJI S KOMPJUTORSKIM PROGRAMOM, CMMI (Centar za multimedijalna istraživanja) Izvedba na platnu obješenu oko Glazbenog paviljona na Zrinjercu (oktogonal). Višestruka dija- i filmska projekcija (55), 30-31. svibnja 1978.
18. NEOBIČNI POKRETI IVICE ŽIGOLIĆA, TRANSFORMIRANI
FILMSKOM KAMEROM U MULTIVIZIJSKOJ PROJEKCIJI SA KOMPJUTERSKIM PROGRAMOM, PRIČA O GRADU —
Centar za multimedijalna istraživanja, Muzej grada Koprivnice. Višestruka dija- i filmska projekcija (55), 2. lipnja 1978.
19. 3. VZORČNI SEJEM
Gorenje, sajam uzoraka, Velenje, Rdeča dvorana. Višestruka dija- i filmska projekcija (90), 7-22. listopada 1978.
20. GOVORIM O SREČI
Gorenje, Rdeča dvorana. Velenje. Višestruka dija projekcija (12), 25. studenoga 1978.
21. FILM-MULTIVISION
K S H, Radničko sveučilište Moša Pijade. Višestruka dija- i filmska projekcija, 14. prosinca 1978.
22. LEDO — DUKAT GRAD
Ledo-Dukat, 70. zagrebački međunarodni velesajam, Multivizijska projekcija s kompjutorskim vođenjem dija projekcije (36), 14-23. rujna 1979.
23. PROFONDO ROSSO
CKI (Centar za kulturu i informacije Zagreb). Višestruka dija projekcija (Jasminka Petter Kalinić), 3. rujna 1979.
24. PETEK-FAVIT-MULTIVISION
Galerija Nova
Prva samostalna izložba u Galeriji Nova.
Višestruka filmska i dija projekcija (74), 25. listopada — 3. studenog 1979.
25. XVI. TRIBINA MUZIČKOG STVARALAŠTVA
Mozaik Opatija, Hotel Kvarner Opatija. *Leto gospodovo*, multimedijalna radiofonska realizacija, rotoekran s četiri kinoprojektora, 15. studenoga 1979.
26. ITB-TSJ
Internationale Tourismus-Börse — Berlin. Višestruka dija projekcija (25), 1-7. ožujka 1980.
27. DRŽAVNI PRAZNICI
SIZ za kulturu općine Črnomerec, Knjižnica Vladimir Nazor.
Višestruka dija projekcija (20), 25-29. srpnja 1980.
28. TELEVIZIJA ZATVORENOG KRUGA
SIZ za kulturu općine Črnomerec, FAVIT, kazalište, ultrazvučni programator, 18. rujna 1981.
29. LEDO — DUKAT GRAD
Ledo — Dukat, Zagrebački velesajam. Višestruka dija projekcija (36) ZX-81.
Kompjutorsko vođenje, glazba Arsen Dedić, 1982.
30. DAN OSLOBOĐENJA
CKD (Centar za kulturnu djelatnost). Višestruka dija projekcija (20), 9. svibnja 1984.
31. PJESNICI ZAGREBU, CKD
CKD. Višestruka dija projekcija (20), 10. svibnja 1984.
32. KINESKA UMJETNOST
Zbirka Ante Topić-Mimare. Izlog Privredne banke (Cvjetni trg). Višestruka dija projekcija (36) — 55 dana izvedbe, 20. travnja — 15. lipnja 1985.
33. MONOGRAFSKI ZVUCI
Galerija DEVJ. Monografski zvuci J. Demirovića. Promocija A-ART Galerije DEVJ, Radio Taxi. Ispred zgrade HNK Zagreb (ususret Univerzijadi).
34. DUČANI KULTURE
Centar za kulturu Novi Zagreb, Slobodština. Filmska projekcija (org. Ana Lendvaj).
35. VIŠESTRUKA FILMSKA PROJEKCIJA
KSH — DD Trešnjevka. Višestruka filmska projekcija iste teme na četverostruki ekran (4), 25. lipnja 1985.
36. MULTIROTOEKTRAN
KSH — DD Trešnjevka, četiri obojena rotoekrana s elektronskim upakčanjem okretanja, 26. lipnja 1985.
37. MULTIVIDEO
KSH — DD Trešnjevka. Višestruko videoprikazivanje, sedam TV monitora, dvije TV kamere, tri magnetoskopa, dva glumca, 27. lipnja 1985.
38. FAVIT — 15. GODIŠNJICA RADA

- KSH — DD Trešnjevka, Višestruka dija- i filmska projekcija, 28. lipnja 1985.
39. 2000 GODINA NIGERIJSKE UMJETNOSTI
Zbirka Ante Topića-Mimare, Privredna banka (Cvjetni trg). Multi-dijaprojekcija (36).
40. SREDNJOVEKOVNA UMJETNOST
Zbirka Ante Topića-Mimare, Privredna banka (Cvjetni trg), Višestruka dijaiprojekcija (36).
41. PISANA RIJEČ U HRVATSKOJ
Zbirka Ante Topića-Mimare, Privredna banka (Cvjetni trg). Višestruka dijaiprojekcija (36), 28. listopada 1985. — 28. siječnja 1986.
42. ČETVEROSTRUKA FILMSKA PROJEKCIJA
KSH — N. S. J. MIŠIĆ, 18. revija amaterskoga filma Hrvatske, Narodno sveučilište J. Mišić, Samobor (četverostruka filmska projekcija i videoprikazivanje), 7. prosinca 1986.
43. ČETVEROSTRUKA FILMSKA PROJEKCIJA NA SCROTIRAJUĆE EKRANE U BOJI. Centar za film, Studentski centar, 21. prosinca 1985.
44. FAVIT-FILM-MULTIVISION
KSH — Narodna tehnika. Tehnički muzej Zagreb, Četverostruka filmska projekcija u povodu otvaranja izložbe 40. godina Narodne tehnike, 9. travnja 1986.
45. STARI MAČAK
Muzej revolucije. Izložba Andrije Maurovića. Multidijaprojekcija (36), 14. svibnja — 14. srpnja 1986.
46. FERIA '86 — TOPUSKO
Zagrebački velesajam, Ferial, Multivizijska dijaiprojekcija (24), automatsko upravljanje + videoekran, izvedba sedam dana, 2. studenoga 1986.
47. 40. GODIŠNJICA SOUR-A RADE KONČAR
Velika dvorana Vatroslav Lisinski (pozornica). Multivizijska dijaiprojekcija (42) u dva odvojena multi sustava, 18. prosinca 1986.
48. 40. GODIŠNJICA SOUR-a RADE KONČAR
Studentski centar, predvorje kina SC. Multivizijska dijaiprojekcija (42), 23. prosinca 1986.
49. GRAFOIMPEX
Zagrebački velesajam. Intergrafika. Modern Pack. Multivizijska dijaiprojekcija (36) i videoekran, 1987.
50. LEGAC
Zagrebački velesajam, Multivizijska dijaiprojekcija (18), 1987.
51. KATEDRALA (23-25. veljače 1985)
Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Galerija proširenih medija. Multivizijska dija-projekcija (20)
52. ŽIDOVIMA NA TLU JUGOSLAVIJE
Muzejski prostor, Zagreb. Višestruka dijaiprojekcija u četiri prostora, 1988.
53. VERA DAJHT-KRALJ
Izložbeni salon Doma JNA. Trostruko videoprikazivanje, 23. ožujka 1988.
54. ČAROLIJA NITI
Muzej umjetnina Ante Topić Mimara, Muzejski prostor Zagreb.
Multivizijska dijaiprojekcija (16), 28. lipnja — 11. rujna 1988.
55. 50. UNICA
UNICA-FAVIT Multivision, izlog NAMA-e, Trg bana Jelačića.
Multivizijska dijaiprojekcija, 12. rujna — 2. listopada 1988.
56. 50. UNICA
Velika dvorana Vatroslav Lisinski (pozornica).
Forum UNICA: Multivision
FAVIT film multivision. Peterostruka kinoprojekcija na statični veliki ekran, te na pet rotirajućih obojenih ekrana (+ dija), 29. rujna 1988.
57. 50. UNICA
Katedrala 1-5. Predvorje Male dvorane Vatroslav Lisinski, FAVIT videomultivision. Peterostruko videoprikazivanje (5 video + 5 ekrana), 1. listopada 1988.
58. EDITH MERLE
Izložba skulptura *Fiat lux*. JAZU, Gliptoteka, Multivizijsko dijaiprikazivanje (36), 27. prosinca 1988. — 28. ožujka 1989.
59. IVAN RENDIĆ
I. Rendić, prvi hrvatski kipar u Zagrebu, prigodom 140. godišnjice rođenja. Gliptoteka JAZU, Multivizijska dija- i videoprojekcija, listopad 1989.
60. GALERIJA NAD ATLANTIKOM, MGC — JAT.
Gallery Over Atlantic, izložba u avionu za vrijeme leta iznad Atlantika. Dijaiprojekcija radova umjetnika koji su sudjelovali u aukciji slika, 1989.
61. DOKUMENTI — ARGUMENTI
HDLU, Meštrovićev dom likovnih umjetnosti. Multivizijska dijaiprojekcija i dvostruko videoprikazivanje, 18. prosinca 1989, 18. siječnja 1991.
62. TOMISLAV ŠOŠA
Knjižnica *Klub 33*. Predstavljanje knjige pjesama Tomislava Šoše. Videoprojekcija (veliki ekran) + TV-prijamnik, uz izvedbu uživo, 1991.
63. TRI SESTRE
Sezona 91/92. SMG Ljubljana, Slovensko mladinsko gledalište, Ljubljana.
Predstava *Tri sestre* (u režiji B. Brezovca). Višestruko videoprikazivanje (9), montaža videomaterijala (19 video kaseti)
64. TRI SESTRE: ČEHOV, BECKETT, BRECHT
Zagrebačko kazalište mladih, kazališna predstava u režiji Branka Brezovca. Multivizijska videomontaža (9 ekrana, 17 kaseti), 18. svibnja 1992.
65. POČETAK BOLJEG ŽIVOTA
Galerija Sveta Hrvatska. Uvod u osnove ikonografije marijanistike. Višestruka dijaiprojekcija (2).

- 66 99. BRIGADA HV
Galerija Zvonimir, Zagreb, 99. brigada HV u Domovinskom ratu 1991 — 1992. Višestruka dija- i videoprojekcija (2/3), 21-28. svibnja 1992.
67. DUBROVNIK POSLIJE
Atrij Muzeja Mimara, Zagreb. Multimedijско događanje (pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture i prosvjete RH). Dvostruka videoprojekcija (veliki ekran). Idejni začetnik, pokretač i scenarist Tomislav Šoša, 5. travnja 1993.
68. THREE SISTERS ET NYT EUROPA
Dani Zagreba u Kopenhagenu. Kazališna predstava u režiji Branka Brezovca.
Videomontaža (9 ekrana, 17 kasete), 6-8. rujna 1993.
69. JEDRIMA OKO SVIJETA
HRT. Atrij Muzeja za umjetnost i obrt Zagreb, Galerija Aura. Predstavljanje vizualnih i auditivnih elemenata. TV-serija autora Marija Saletta. Višestruka filmska projekcija (12) i dija projekcija (2), 29. ožujka 1995.
70. HUMANITARNO OZRAČJE EUROPSKE UNIJE
ECHO-ECTF, European Unions Humanitarian Dimension. Muzej za umjetnost i obrt. Postav Artresor. Multivizijska dija projekcija (12) i dvostruko video-prikazivanje u istom mozaik-ekranu, 6-9. prosinca 1995.
71. BELUPO
MEDICINA I TEHNIKA, Međunarodni zagrebački vele-sajm. Multivizijska dija projekcija s 36 dija projektorata, 1995.
72. FILMSKI ROTOPROJEKT
Multimedijски projekt u povodu stote obljetnice filma. Višestruka istovremena filmska projekcija iz dvanaest kinoprojektorata na pet rotirajućih ekrana. Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Galerija proširenih medija, Zagreb, 1995.
73. NOVI VIZUALNI IDENTITET AMBALAŽE LIJEKOVA
Belupo. Višestruka dija projekcija, programirana projekcija iz pedeset dija projektorata.
Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu, 16-30. travnja 1996.
74. T. EST...«
Filmski projekt u provodu Dana planeta Zemlja. Četverostruka filmska projekcija na rotirajući ekran, Zagreb, 1996.
75. EMMA, POKUŠAJ!
Premijera GDK Gavella: 24. svibnja 1996.
Multimedijalna kazališna predstava, prema noveli *Emma* Zvez J. L. Borgesa, r. B. Brezovec (Uporabljjeni ulomci iz devet autorskih filmova i montaža videomaterijala.) Dramsko kazalište Gavella, Francuski institut Zagreb, Eurokaz.
76. KARTOGRAFI. GEOGNOSTIČKE PROJEKCIJE ZA 21. STOLJEĆE (CARTOGRAPHERS)
Četverostruka videoprojekcija sa pet videorekordera na četiri monitora). (Četiri videovrpce Kartografija, jedna videovrpca ulomak iz filma *Veliki diktator* Charlieja Chaplina, prilagođen poseban programator uklopa. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, izvedba u Umjetničkom paviljonu Zagreb, 8. lipnja — 20. srpnja 1997.
77. FAVIT & OFF GALERIJA
Dvostruka dija projekcija *Prije videa... multimedija u Hrvatskoj od 1970...*
Autori programa Vladimir Petek i Jasminka Petter Kalinić, Europski dom, Zagreb, Narodni savez Nijemaca, Hrvatska, 1998.
78. BALETNA PREDSTAVA FUŠTAN
Scenografija Vladimir Petek šest rotirajućih ekrana, četiri dija projekcije, videoprojekcija.
Zadarski plesni ansambl, izvedba u Zadru te na *Danima suvremenog plesa*
HNK Zagreb, 1998.

Marcella Jelić

Kronika

4. rujna

Videorad *Houdini — bivši najbolji prijatelj* hrvatskih autora Ivane Ozetski i Jadranka Pongraca uključen je u program Violence Online Festivala. Riječ je o dokumentarnom filmu o ljudskom nasilju nad životinjama, koji traje 31 minutu.

4. rujna

U dvorani Kinokluba Zagreb publici su se predstavili autori koji su sudjelovali u radu filmske radionice One Take Film, održane u okviru Motovun Film Festivala. Prikazano je devet filmova, a najviše glasova zagrebačke publike, kao i ranije motovunske, dobio je film *Rent-a-car* redatelja Dinka Rupčića i Maje Sviben, pa izravno ulazi u natjecateljski program One Take Film Festivala.

4-7. rujna

Prvi Liburnija Film Festival održan je u Ičićima u organizaciji udruge Moji Ičići, kako bi se ponovno otvorilo jedino opatijsko kino. Publici je predstavljeno 25 domaćih i stranih dokumentarnih i kratkih filmova. Nagradu za najbolji film osvojila je Tanja Miličić za dokumentarac *Patchwork*. Prema mišljenju publike najbolji film festivala bio je *Houdini — bivši najbolji prijatelj*. Druga nagrada publike pripala je Claudiju Radeki za film *Divlja stoka istarska*, a treća Tanji Miličić za *Patchwork*.

7. rujna

Međunarodni filmski festival u Montrealu dodijelio je nagradu *Grand prix Amerike* hrvatskom redatelju Krsti Papiću za prinos filmskoj umjetnosti, izvijestila je zagrebačka producerska kuća Ozana film. Visoko priznanje Papić će primiti na idućem festivalu uz projekciju svojih filmova — *Lisice* i *Život sa stricem*. U obavijesti se ističe da prvi put filmski festival A-kategorije odaje takvu vrstu priznanja nekom hrvatskom redatelju. Nakon Montreala *Infekcija* je prikazana i na filmskom festivalu u Quebecu. Papić je redoviti gost festivala u Montrealu, na kojem je prvi put sudjelovao 1977, s filmom *Izbavitelj*. Za *Život sa stricem* na tom je festivalu 1988. dobio nagradu međunarodne filmske kritike, *Priča iz Hrvatske* tamo je prikazana 1993, a *Kad mrtvi zapjevaju* 1999, u programu *Svjetski velikani*.

7. rujna

Na lokacijama u Zagrebu počelo je snimanje englesko-američkog filma *Groznica* u režiji Carla Nera, gdje glumi

Vanessa Redgrave, koja je i izvršna producentica filma. Film se snima za američki HBO, a osim u Zagrebu snima se i u SAD. U filmu glume hrvatski glumci: Rade Šerbedžija, Marinko Prga, Darija Knez, Aleksandar Cvjetković, Franjo Dijak i Mia Begović, a u američkoj je glumačkoj ekipi i Michael Moore, redatelj *Oscarom* nagrađena dokumentarca *Bowling for Columbine*.

8. rujna

U riječkom HKD-u priredena je revija nagrađivanih domaćih i svjetskih filmova u organizaciji Videomarket tradea. Tijekom dvanaest dana prikazano je isto toliko filmova, među kojima *Pula povjerljivo* Tomislava Mršića, njemački *Good-bye, Lenin!* Wolfganga Beckera, *Vrata raja* Toma Tykwera, akcijsko-povijesni ep *Heroj*, redatelja Yimoua Zhanga, *Sati* Stephena Daldryja, *Ispod crte* Petra Krelje, *Tu* Zrinka Ogreste, *Konjanik* Branka Ivande, *Svjedoci* Vinka Brešana, *Sretno dijete* Igora Mirkovića i *Ludi za oružjem* Michaela Moorea.

9. rujna

U utjecajnom američkom filmskom časopisu *Variety* objavljena je kritika filma *Svjedoci* Vinka Brešana. Prema ocjeni kritičarke Deborah Young film ima dobre šanse na inozemnom tržištu i svjetskim festivalima. Film *Svjedoci* imat će svjetsku premijeru na Berlinskom filmskom festivalu početkom 2004.

10. rujna

Počela je nova sezona filmskog programa *Lakomo oko* u zagrebačkoj Knjižnici Ivana Gorana Kovačića. Prikazuju se filmovi koji nisu u programu Filmskog centra, kinodistributera i videoteka. Prvi je na rasporedu bio film *Nebeski dani* Terrencea Malicka. Program je ponajprije usmjeren na studentsku populaciju.

10-12. rujna

Dani filma u Širokom Brijegu održani su četvrti put. Tijekom trodnevnoga festivala prikazano je ukupno četrdeset dokumentarnih, kratkih igranih, igranih i eksperimentalnih filmova. U sklopu festivala premijerno je prikazan i film *Ispod crte* Petra Krelje, a prikazani su i kratki igrani filmovi *Zabranjena igračka* Zrinka Ogreste i *10 minuta* Ahmeda Imamovića, kao i dokumentarci HTV-ove novinarke Žane Mrkonjić *Otisci dubine* i Branka Ištvančića *Koljemo i sviramo* te eksperimenatalni film Tomislava Topića

San. Također su prikazani ponajbolji hrvatski dokumentarci po izboru Ante Peterlića, filmovi Autorskog studija iz Zagreba te radovi mladih širokobriježkih autora. Organizator festivala je Kinovideoklub Amater iz Širokoga Brijega.

13. rujna

Objavljeno je da je na 55. međunarodnom festivalu televizijskih, radiofonskih i multimedijalnih emisija Prix Italia u Siracusi, među sedamdeset zemalja, sudjelovala i Hrvatska, i to televizijskim dokumentarcem *Bunarman* Branka Ištvančića i televizijskim filmom *Generalov carski osmijeh*. Televizijska drama *Prezimiti u Riju* Davora Žmegača kandidat je za nagradu *Granarolo*. Član žirija festivala bio je i Dubravko Jelačić Bužimski, urednik Dramskog programa Hrvatske televizije. On je izjavio da hrvatska televizijska umjetnička produkcija ne može održati korak s europskom ako se bitno ne povećaju ulaganja u dramske i dokumentarne programe.

13-20. rujna

U Orašju, u Bosni i Hercegovini, priređeni su 8. dani hrvatskoga filma, kulturna manifestacija koja predstavlja recentna hrvatska filmska ostvarenja. Na 'Maloj Puli' program se sastojao od ovih naslova: *Tu Zrinka Ogreste*, *Konjanik* Branka Ivande, *Ispod crte* Petra Krelje, *Milost mora* Jakova Sedlara, *Onaj koji će ostati neprimijećen* Zvonimira Jurića, *Svjetsko čudovište* Gorana Rušinovića i *Infekcija* Krste Papića. Kinematografiju Bosne i Hercegovine predstavljao je film *Gori vatra* Pjera Žalice.

14-16. rujna

U okviru festivala Queer Rijeka u organizaciji udruge Dru-go more i 'lokalne baze za osvježavanje kulture' BLOK, u Art klubu Gal održan je trodnevni filmski program. Prikazani su animirani, dokumentarni i igrani filmovi vezani uz queer-umjetnost i aktivizam, a riječ je o žanrovski, produkcijski i stilski vrlo različitim radovima. Prikazani su dokumentarci: *Homofobija* (Bernard Lionel, Francuska, 2001), *Trembling before God* (Sandi Simcha Dubowski, SAD, 2000), *Sticks and Stones* (Jan Padgett, Kanada, 2001), *Beauty Before Age* (Johnny Simons, SAD, 1997) i *De colores* (Peter Barbarosa, Garrett Lenoir, SAD, 2001); animirani filmovi: *Rick and Steve: the Happiest Gay Couple in All the World* (Q. Allan Brocka, SAD, 1999), *Guileless Guile* i *Spent* (Will Lin, SAD, 2001) *Jeffrey's Hollywood Screen Trick* (Tod Downing, SAD, 2001), *Sexy* (Tom Whitman, Dustin Woehrmann, SAD, 2002) i *Clay Pride: Being Clay in America* (David Karlsberg, Jonathan Watts, SAD, 2001); kratki igrani filmovi: *Blue Haven* (Julian Cautherlay, SAD, 2000), *Foucault Who?* (Jed Bell, SAD, 2002), *Boxer Shorts: Boychick* (Glenn Gaylord, SAD, 2002), *Tom Clay Jesus* (Hoang A. Duong, SAD, 2002), *Prom Queen* (Sean Patrick McCarthy, SAD, 2002) i *Caught* (Christopher Gotschall, SAD, 2002); te dugometražni igrani: *Befor Night Falls* (Julian Schnabel, SAD, 2000), *Aimee i Jaguar* (Max Färberböck, Njemačka, 1999) i *Drift* (Quentin Lee, SAD, 2002).

16. rujna — 26. listopada

U Umjetničkom paviljonu otvorena je retrospektivna izložba talijanskog umjetnika Mimma Rotelle, jednog od najistaknutijih predstavnika pop-arta, čija su djela uvelike nadahnuta filmskom umjetnošću (Sophia Loren, Paul Newman, Russell Crowe, Marilyn Monroe, samo su neki od protagonista Rotellinih djela). Sam 85-godišnji umjetnik bio je na otvaranju izložbe, koja je presjek njegova pedesetogodišnjeg stvaralaštva. Pokrovitelji su izložbe Ministarstvo kulture RH i Veleposlanstvo Republike Italije u Zagrebu.

16-17. rujna

Kanađanka Nina Czegledy održala je u dvorani MM Studentskog centra u Zagrebu predavanje i prezentaciju s temom Umjetnost, znanost i nove tehnologije zajednička praksa.

17. rujna

U povodu prvoga hrvatskog prijevoda knjige *Venera u krznu* Leopolda Sachera von Masocha, u izdanju Asinusa iz Zagreba, u zagrebačkom Kulturno-informativnom centru održana je pretpremijera filma *Tajnica* američkoga redatelja Stevena Shainberga. Glavne uloge tumače James Spader i Maggie Gyllenhaal, a film je osvojio posebnu nagradu žirija na Sundance Film Festivalu prošle godine. Projekcija je organizirana u suradnji s Austrijskim kulturnim forumom i Blitzom-filmskom i videodistribucijom.

17-20. rujna

Na Prvom međunarodnom festivalu animacije u Eksjöu (Švedska) prikazani su dugometražni crtani film *Šegrt Hlapčić* Milana Blažekovića te deset najboljih filmova zagrebačke škole crtanoga filma u izboru Giannalberta Bendazzija. Priređena je i izložba plakata pod naslovom *30 godina Animafesta — Zagreb*, a Margit Antauer Buba bila je članica međunarodnoga žirija, dok je jedan od članova organizacijskoga odbora bio Midhat Ajanović.

18. rujna

Komemoracijska projekcija jednog od istaknutijih autorskih filmova Vladimira Peteka — filma *Sretanje*, održana je u projekcijskoj dvorani Kinokluba Zagreb. Tom su se prigodom prijatelji i kolege prisjetili iznimne vrijednosti autorskog opusa jednog od najvažnijih hrvatskih autora eksperimentalnog filma, koji je nedavno tragično preminuo. Vladimir Petek rođen je 24. lipnja 1940. u Zagrebu, a filmom se počeo baviti 1957, od kada je realizirao više od 130 dijela. Za svoje autorske radove dobio je 80 nagrada i 120 diploma. Zvanje majstora filma stekao je 1964, od 1985. djeluje u području autorskog videa, realiziravši više od četiristo radova. Bio je počasni član Kinokluba Zagreb.

19. rujna

U okviru Festivala svjetskog kazališta, u prepunoj dvorani zagrebačke Kinoteke, prikazan je film Laure Betti *Pier Paolo Pasolini e la regione di un sogno*. Autorica filma Laura Betti, rođena 1934. godine u Bologni, surađivala je s Ro-

bertom Rossellinijem, Alessandrom Blasettijem, Andreom Techineom, Marcom Bellocchijom, Bernardom Bertoluccijem, kao i Pasolinijem. Od 1980. direktorica je Fundacije Piera Paola Pasolinija.

19. rujna

Okrugli stol s temom *Odnos filmske publike i domaćeg filma* održan je u okviru filmske revije u riječkom HKD-u. Pokušavajući odgovoriti na pitanje zašto se u Hrvatskoj izgubio interes za nacionalni film, redatelj Zrinko Ogresta napomenuo je: »*Premda filmsku produkciju potiče država, posljednje desetljeće nedostajala je prava selekcija, pa je tako snimljeno mnogo nekvalitetnih filmova koji ne zadovoljavaju estetske i profesionalne standarde. Događalo se da bi pojedini redatelji nakon nekoliko neuspjelih filmova i dalje dobivali financijsku potporu za nove projekte. Hrvatska je ipak presiromašna zemlja da bi plaćala nečije neuspjehe. No, u cijelom tom razdoblju svake bi se godine pojavio barem jedan naslov koji bi odskočio kvalitetom, čak i u europskim okvirima. Unatoč tome što su neki naši filmovi nagrađivani na svjetskim festivalima, u domaće publike redovito nisu polučivali veći interes. Uz nedovoljnu kvalitetu filmova, slaboj recepciji hrvatskih filmova pridonijeli su i mediji, koji su 'dotukli' čak i ona ostvarenja koja su relativno kvalitetna.*«

21. rujna

U zagrebačkom KIC-u prikazan je videofilm *Akademija, prolasci*, kojim je završila s radom akademija kazališta u Parizu. Uz prezentaciju filma održan je i okrugli stol uz nazočnost Michelle Kokosowski, Laure Betti, Pasquale Plastino, Claudea Vérona i Ivice Buljana.

22-28. rujna

U dyorani Kinoteke i organizaciji Veleposlanstva Republike Češke održani su Deveti dani češkog filma u Zagrebu. Prikazano je šest dugometražnih igranih filmova nastalih od 1993. do 2002.: *Bablje ljet*o (*Babí léto*, 2001) Vladimíra Micháleka, *Hvala na svakom novom jutru* (*Díky za každé nové ráno*, 1993) Haline Pawlovské, *Vožnja* (*Jízda*, 1994) Jana Svěráka, *Indijansko ljet*o (*Indiánské léto*, 1995) Saše Gedeona, *Godina đavola* (*Rok iábla*, 2002) Petra Zelenke, te *Žrtve i ubojice* (*Obiti a vrazi*, 2000) Andreje Selackove i *Kula od speeda* (*Perníková viž*, 2002) Milana Steindlera.

22-28. rujna

Na Međunarodnom festivalu novoga filma u Splitu prikazano je oko 160 filmova, od čega 37 dugometražnih, podijeljenih u tri festivalske selekcije (filmska, video i novi mediji), posebne selekcije (*Forum*, *Fokus* i *Slika*) te retrospektivne programe korejskog eksperimentalnog filma, kanadskog videa i digitalnih filmova. Predavanja iz teorije novih medija održala su dvojica svjetski poznatih teoretičara — Tamas Banovich i Lev Manovich. Nagradu za izniman dugogodišnji prinos razvoju umjetnosti pokretnih slika festival je dodijelio Jean Marie Straubu i Daniele Huillet. *Grand prix* u kategoriji filma žiri (Vladimir Strić iz Slovačke, Albert Wulffers iz Nizozemske i Zoran Margetić iz

Hrvatske) dodijelio je filmu *Kupači* mlade australske redateljice Elisse Maree Down, a posebnu nagradu filmu *Sulla* njemačkoga redatelja Klause Wybornyja. U kategoriji videa žiri (Barbara Pichler iz Austrije, Remco Vlaanderen iz Nizozemske i Simon Bogojević Narath iz Hrvatske) *Grand prix* je dodijelio radu *Odlazak s terena* Georgea Barbera iz Velike Britanije. Posebne nagrade dobili su Chris Sheperd za rad *Otac je mrtav* i Olivera Pietsch za *Heroes*. U kategoriji novih medija *Grand prix* je pripao radu *Zeno's Paradox* Roberta Arnolda. Žiri filmskih kritičara FIPRESCI, u sastavu Viliam Jablonický (Slovačka), Guenter Jekubzik (Njemačka) i Tomislav Kurelec (Hrvatska), nagradu je odlučio dodijeliti hongkonško-korejskoj koprodukciji *Public Toilet* autora Fruita Chana, dok je nagradu publike dobio film *Edi* poljskoga redatelja Piotra Tryaskalskyja.

23. rujna

Projekcija i predavanje Jimmieja Durhama, u organizaciji Muzeja za suvremenu umjetnosti i udruge za vizualnu kulturu, održano je u prostorijama Galerije Nova. Predstavljen je dio serije videoradova Jimmieja Durhama *Some Stone Videos*, nastalih u suradnji s Marijom Therezom Alves. Sam Durham govorio je o svojim videoradovima.

23. rujna

U zagrebačkom KIC-u priređen je *Videokaz*, projekcija filmova o suvremenom plesu. Na programu je bio film *La planete decoufle* iz 1998.

24-27. rujna

Na Tjednu performansa u Beču Tomislav Gotovac, Ivana Keser i Aleksandar Battista Ilić izveli su novi performans *Body Film Easy*.

24-25. rujna

U prostorijama Galerijsko-muzejskog centra Klovićevi dvori održana je dvodnevna Međunarodna smotra dokumentarnih filmova o kulturnoj baštini. Prikazano je jedanaest filmova, koji predstavljaju manje poznate činjenice o očuvanju kulturne baštine Sredozemlja.

26. rujna

Premijerno prikazivanje dokumentarnoga filma *Peščenopolis* redateljice Zrinke Matijević-Veličan priređeno je u Kulturnom centru Peščenica. Film o teškim životnim uvjetima u zagrebačkom kvartu Peščenica traje 72 minute, a nastao je u produkciji producerske kuće Factum.

28-30. rujna

Na festivalu eDIT d VES (Europski festival produkcije i vizualnih efekata), koji se šesti put održava u Frankfurtu, kao gostujuća predavačica nastupit će Helena Bulaja, producentica i glavna urednica multimedijalnog projekta *Priče iz davnine*. Uz nju, na festivalu će gostovati i Ellen McAuslan iz Velike Britanije, autorica interaktivne slikovnice *Jaglenac i Rutvica*. Među ovogodišnjim gostima festivala su i redatelj Peter Greenaway, Michael Ballhaus, osmerostruki dobitnik *Oscara* za posebne efekte Dennis Muren.

Tema je ovogodišnjega festivala *Umijeće pripovijedanja u digitalno doba*.

29. rujna

S radom je započela filmska škola Kinokluba Zagreb. Predavanja se održavaju u projekcijskoj dvorani Kinokluba Zagreb.

29. rujna

U okviru filmskih večeri u zagrebačkoj Močvari, prikazana su dva dokumentarca o filmovima koji nikad nisu snimljeni. *Lost in La Mancha* režirali su Keith Fulton i Louis Pepe, u glavnim ulogama pojavljuju se Terry Gilliam, Johnny Depp i Vanessa Paradis, a film govori o propasti snimanja najskupljega europskog filma *The Man Who Killed Don Quixote*, koji je Terry Gilliam pripremao deset godina, a neuspješno ga pokušavao snimiti još Orson Welles. Drugi je prikazan film *Trigero — A Film That Was Never Made* Mike Kaurismäkija sa Samuelom Fullerom i Jimom Jarmuschem.

30. rujna

Komisija Hrvatskoga društva filmskih djelatnika (HDFD) izabrala je dugometražni igrani film *Svjedoci* Vinka Brešana, u produkciji Inter filma, kao hrvatskoga kandidata za nagradu *Oscar* u kategoriji najboljeg filma na stranom jeziku. Komisija je birala između dva prijavljena filma: Brešanovih *Svjedoka* i *Ispod crte* Petra Krelje. *Svjedoci* su rađeni po romanu *Ovce od gipsa* Jurice Pavičića, koji je i koscenarist filma, a svjetska premijera najavljena je za Berlin-ski filmski festival od 5. do 15. veljače 2004.

30. rujna

Zabrinuti za sudbinu hrvatskoga filma, Društvo hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatska udruga producenata organizirali su tribinu o gašenju prikazivačke djelatnosti u Hrvatskoj. Redatelji se pitaju gdje će publika gledati ovogodišnje hrvatske igrane filmove kad su Kinematografi rasprodali gotovo sve svoje dvorane. Osim toga, zabrinuti su da će multipleks s trinaest dvorana, čije je otvaranje najavljeno za kraj godine, izgurati kinodvorane iz središta grada. Smeta ih što se kinorepertoar zasniva na američkim filmovima, dok su hrvatski i europski filmovi zapostavljeni. Predstavnica zagrebačkoga Gradskog poglavarstva za kulturu Andrea Zlatar izvijestila je filmske radnike da je pri kraju donošenje odluke da kino Tuškanac pripadne Filmskom centru, koji prikazuje kinotečne programe. Ta odluka izazvala je negodovanje ravnatelja Hrvatske kinoteke Mate Kukuljice, koji je istaknuo da će Hrvatska ostati jedina država na svijetu u kojoj Kinoteka nema svoje dvorane. Andrea Zlatar je u pismu upućenu sudionicima tribine najavila da će Grad Zagreb uskoro otkupiti još jedno kino u središtu grada i time stvoriti osnovu za budući lanac artkina.

30. rujna — 25. studenoga

Nova sezona Filmskoga centra započela je 30. rujna u zagrebačkoj Kinoteci ciklusom filmova Zorana Tadića. Do

kraja studenog bit će prikazano sedam Tadićevih filmova: *Ritam zločina* (1981), *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989), *Orao* (1990), *Treća žena* (1997), *Ne daj se, Floki* (2000) i izbor dokumentarnih filmova.

30. rujna — 14. listopada

U Kinoteci i Teatru Exit održan je ciklus ciklus istaknutoga švedskog redatelja Jana Troella u organizaciji Filmskoga centra. Prikazana su njegova vrhunska ostvarenja *Tvoj život je ovdje* (1966), *Emigranti* (1971), *Nova zemlja* (1972), *Orlov let* (*The Flight of the Eagle*, 1982), *Il Capitano* (1991) i *As White As In Snow* (2001). Također, bit će prikazano i nekoliko važnih Troellovih dokumentaraca, kao što su *Zemlja snova* (1988), *Njihov zamrznuti san* (1997) i *Stay in Marsheland* (1964).

1. listopada

U splitskoj kinoteci Zlatna vrata počelo je prikazivanje ciklusa filmova francuskoga sineasta Erica Rohmera, u okviru kojega su, tijekom listopada, prikazani filmovi: *Klarino koljeno*, *Noći punog mjeseca*, *Proljetna priča* i *Zimska priča*.

2. listopada

Art-kino KIC otvorilo je jesensku sezonu projekcijom dvaju domaćih filmova: *Orao* Zorana Tadića i *Kamenita vrata* Ante Babaje. U povodu premijere predstave riječkoga HNK, na programu je i film *Karolina Riječka* Vladimira Pogačića iz 1961. godine, za koji je, prema komediji *Drage Gervaisa*, scenarij napisao Zvonimir Berković, a prikazan je i u Rijeci. U glavnim ulogama pojavljuju se: Anne Aubrey, Antun Nalis, Hermina Pipinić, Karlo Bulić, Tito Strozzi, Barry Jones i Bernard La Jarrige.

2. listopada

Na programu je filmskih večeri Kinokluba Zagreb *Retrospektiva Kinokluba Zagreb 2000-2002*.

3. listopada

Velika multimedijalna izložba (RE)SOURCES: *Novi mediji i mladi hrvatski umjetnici* otvorena je u velikogoričkoj Galeriji Galženica. Izložba je okupila umjetnike, studente prve generacije Odsjeka za dizajn vizualnih komunikacija na Umjetničkoj akademiji u Splitu i studente s kolegija Multimedijalne umjetnosti na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, koji se predstavljaju videoradovima, eksperimentalnim filmovima, digitalnom animacijom i dizajnom nastalim posljednjih šest godina. U sklopu izložbe, 4. i 5. listopada, održan je međunarodni skup *Nove tehnologije — novi mediji u umjetnosti i umjetničkoj edukaciji*. Na simpoziju su sudjelovali predavači iz Hrvatske i inozemstva: Gisela Domschke (Velika Britanija), Richard Barbrook (Velika Britanija), Hermen Maat (Nizozemska), Michael Bielicky (Češka), Zoltan Szegedy-Maszak (Mađarska), Izabella Gustowska (Poljska), Dejan Grba (Srbija i Crna Gora), Ivan Ladislav Galeta (Hrvatska) i Dan Oki (Hrvatska).

3-9. listopada

Tijekom Urban festivala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu održan je 'jedinstveni teorijski performans': *Uživanje u dekonstrukciji* autora i izvođača TKH-centra iz Srbije i Crne Gore. Sastavni je dio performansa projekcija filma *Uživanje u dekonstrukciji postsocijalističkih mitologija — Privremena povijest TKH* Ane Vujanović, Miška Šuvakovića i Tanje Marković.

4. listopada

Projekt *Weekend Art: Halleluja the Hill* Aleksandra Battiste Ilića, Ivane Keser i Tomislava Gotovca gostuje na umjetničkom bijenalu u japanskom gradu Kyotu. Projekt hrvatskih umjetnika bit će predstavljen na otvorenju i zatvaranju festivala. Tema bijenala jest *Slowness (Usporenost)*, a jednomjesečni program festivala, osim izložbi, performansa, projekcija filmova i videoradova, uključuje i tradicionalne umjetnosti, kazališe, projekte s hranom te ceremonije ispijanja čaja.

5-19. listopada

Filmom *Izgubljena patrola*, u Art-kinu KIC započeo je ciklus filmova redatelja Johna Forda, koji će se izmjenjivati s najpoznatijim filmovima glumca Roberta Mitchuma. Tijekom listopada prikazan je i film *Pula povjerljivo* Tomislava Mršića, kao i crtani filmovi iz serije *Profesor Baltazar*.

8-11. listopada

Održan je prvi Zagreb Film Festival u kompleksu Studentskoga centra. Na programu festivala, koji je prije svega posvećen prvim i drugim filmovima mahom mladih redatelja, bilo je 29 filmova u konkurenciji za nagrade, od čega devet dugometražnih igranih i isto toliko kratkih te jedanaest dokumentarnih. Prvu nagradu, nazvanu *Zlatni Bib*, u konkurenciji cjelovečernjih igranih filmova, osvojio je ruski film *Povratak* Andreja Zvjagintseva, a posebnu nagradu dobio je bosansko-hercegovački film *Gori vatra* Pjera Žalice. *Zlatni Bib* za kratkometražni film dobila je rumunjska *Priča iz bloka C*, a posebna nagrada pripala je njemačkom filmu *Školarac* Edine Kontsek. *Sonov posao* Jade D'Cruz najbolji je dokumentarac, a nagradu za najbolje ostvarenje na *Festivalu prvih* zaslužila je Lina Kovačević s internet-skim radom *Banneri*. Kao dio *Festivala prvih* održan je festival digitalne kreativnosti Festival Digital Exchange Croatia 01, čija je glavna zvijezda bio Joshua Davis. Održan je niz predavanja o animiranom filmu, *flash*-animaciji, veza između digitalnih i klasičnih tehnologija u stvaranju filma te o međunarodnim koprodukcijama kao načinu produciranja i stvaranja filmova.

9. listopada

U okviru programa filmova o kazalištu i plesu, u zagrebačkom Art-kinu KIC, predstavljen je dokumentarac *So Schnell*. Film prati plesače pariške Opere Garnier, koji na scenu postavljaju predstavu *So Schnell*, s posljednjom koreografijom Dominiquea Bagoueta.

10. listopada

Hrvatska premijera filma *Konjanik* redatelja Branka Ivande održana je u Sinju. Film je nastao u produkciji zagrebačkog Telefilma i prema istoimenom romanu Ivana Aralice. Publici su se nakon premijere predstavili redatelj i glumci Nikša Kušelj, Dragan Despot i Mladen Vulić. Film bi u distribuciju širom zemlje trebao krenuti potkraj godine.

10-12. listopada

Njemački redatelj Uli Gaulke predstavio se zagrebačkoj publici u Kulturno-informativnom centru dvama dugometražnim filmovima, *Havana mi amor* i *Heirate mich* te jednim kratkometražnim *Quien es el ultimo*. Riječ je o dokumentarnim filmovima koje je autor snimio na Kubi. Uli Gaulke rođen je u Istočnoj Njemačkoj 1968. U Berlinu je studirao fiziku i računalne znanosti te radio kao kinooperater. Diplomirao je režiju na Visokoj školi za film i televiziju Konrad Wolf u Potsdamu. Film *Havana, mi amor* bio je nagrađen na Berlinskom filmskom festivalu 2000. Uli Gaulke bio je član međunarodnog žirija Filmskog festivala u Puli 2001.

11-18. listopada

Nakon što je prikazan na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma, crno-bijeli poetski dokumentarac *Čuvar tegljača* Silvija Mirošničenka u produkciji Factuma i Centra za dramsku umjetnost pozvan je kao hrvatski predstavnik na festivalu Prix-Europa 2003, koji se održava u Berlinu 11-18. listopada. Tridesetak filmova iz cijelog svijeta konkuriralo je za festivalske nagrade.

14. listopada

Objavljeno je da je dokumentarni film *Bunarman*, redateljica Branka Istvančića, uvršten u selekciju Međunarodnog festivala kratkometražnog filma u Sieni u Italiji (21-29. studenog 2003). To je peti međunarodni festival na koji je *Bunarman* pozvan nakon što je sudjelovao na nedavnom filmskom festivalu u Sarajevu kao jedini hrvatski dokumentarac u programu regionalnoga dokumentarnog filma, a prikazan je i u grčkoj Kalamati.

14. listopada

Radovi prikazani na Festivalu vizualnih i audiomedija u Momjanu i radovi nastali u momjanskoj radionici Visura aperta mogli su se vidjeti na prezentaciji projekta u Galeriji Nova. Riječ je o djelima koje je nagradio festivalski žiri u sastavu Hrvoje Turković, Petar Dabac i Guido Curto: videorad *Kuća* Ane Hušman, audiovizualna instalacija *Battlefield* Antuna Božičevića, videoinstalacija *Reinkarnacija domaćinstva* Anastazije Vidmar i Soraje Tarabar, videoinstalacija *Sirovina-Two Tina* s Bena Caina. Posebnu nagradu dobio je Simone Sandretti za dokumentarni film *Sotto il Castello di Momiano (Ispod momjanskog kaštela)*, a nagradu sudionika festivala za najbolji rad dobili su Tina Gverović i Ben Cain za videorad *They always write place names in two languages*.

14-18. listopada

Ciklus filmova Erica Rohmera prikazan je u Dvorani MM Studentskog centra u Zagrebu. Na programu je bilo pet filmova nastalih od 1970. do 1996. godine, među kojima i Rohmerovo najcjenjenije djelo *Klarino koljeno* (1970). Ostali naslovi su: *Noći punog mjeseca* (1984), *Proljetna priča* (1990), *Zimska priča* (1991) i *Ljetna priča* (1996).

14. listopada

Objavljeno je da je film *Tu Zrinka Ogreste* pozvan na Međunarodni filmski festival u Jeruzalemu. Film koji je producirala tvrtka Interfilm dobio je inače pozive na tri festivala A-kategorije (Berlin, Karlovy Vary i Montreal), ali može sudjelovati samo na jednome. Osim toga, film je pozvan na festivale u Rimu, Sofiji i Sočiju u Rusiji te na Međunarodni filmski festival u Jeruzalemu, koji će se održati u srpnju iduće godine.

14. listopada

U povodu smrti Svemira Pavića, ravnatelja Otvorenoga pučkog učilišta u Splitu, nekadašnjeg direktora producent-ske kuće Marjan filma te istaknutog kulturnog i javnog djelatnika, održana je komemoracija u kinoteci Zlatna vrata. U prisutnosti obitelji, brojnih prijatelja i suradnika, od Pavića su se oprostili dr. Ljubo Urlić i Josip Zoković. Ljubo Urlić podsjetio je da je Pavić, kao producent i dramaturg, zaslužan za afirmaciju filmske umjetnosti na ovim prostorima. Suradivao je u enciklopedijskim i drugim filmskim i kulturnim izdanjima, a program jedine hrvatske kinoteke održao je kvalitetnim trideset godina, sve do današnjih dana.

14-19. listopada

Animirani film *Mogu si to jako dobro zamisliti* Daniela Šuljića u konkurenciji je 46. DOK-a, festivala animiranog i dokumentarnog filma u Leipzigu. Uz Šuljićev film, u programu DOK-a još su dva hrvatska filma — *Plasticat* Simona Bogojevića-Naratha u programu *Panorama* te *Ja/2* mlade autorice Heidi Kočevnar u programu dječjih animiranih filmova. *Mogu si to jako dobro zamisliti* dosad je prikazan i u konkurencijama desetak festivala, između ostalih u Grazu, Dresdenu, Brazilu, Splitu i Barceloni.

15-18. listopada

Na 6. međunarodnom festivalu turističkog filma u Splitu, *Grand prix* dodijeljen je austrijskom filmu *Dance of seasons* redatelja Curta Faudona, dok je nagradu *Baldo Čupić* za najbolji hrvatski turistički film primio Mile Gizdić za film *Trogir — grad sretnih trenutaka*. Među 169 filmova iz 53 zemlje svijeta posebna priznanja šestočlanoga žirija dobili su i filmovi *Međunarodni riječki karneval* autora Deana Lalića i Sanjina Stanića u produkciji Kanala RI, te *Primorsko-goranska županija* scenarista i redatelja Bernardina Modrića, koji je ostvaren u produkciji riječkoga Istra filma.

15. listopada

Film *Tu Zrinka Ogreste*, dobitnik *Grand prix*a na ovogodišnjem filmskom festivalu u Puli, premijerno je prikazan u zagrebačkom kinu Broadway Tkalča. Film je odmah nakon toga počeo igrati na redovitom programu hrvatskih kina.

16. listopada — 23. studenoga

Home Gallery u Pragu udomila je izložbu *re: Action*, na kojoj je predstavljeno šestero hrvatskih umjetnica i umjetnika. U sklopu izložbe prikazan je i videoprogram *re: Solution*, koji je nastao kao dio programa izložbe *re: Action*. *Re: Solution* predstavlja najnovije videoradove u kojima umjetnici opisuju svoja stanja i nazore, položaj u suvremenom društvu; videoprogram koji govori o osobnom položaju u suvremenom svijetu ekonomije, politike, kulture, morala i etike. U projekt je uključeno osamnaest radova osmorice umjetnika: Petra Brajnovića, Mladena Burića, Bena Caina, Marijana Crtalića, Tine Gverović, Vlatke Horvat, Danice Mračević i Irene Škorić. Autorica programa je Janka Vukmir. Izložbu i projekcije je organizirao Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb, uz financijsku pomoć Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Ministarstva kulture Češke Republike.

18-23. listopada

Ciklus suvremenoga bugarskog filma organiziran je u Kinoteci, u okviru djelovanja Filmskog centra. Prikazano je pet igranih filmova: *Emigranti* (Ivailo Hristov i Ljudmil Todorova, 2002), *Wagner* (Andrey Slabakov, 1998), *Pismo u Ameriku* (Iglia Trifonova, *Sudbina poput štakorove* (Ivan Pavlov, 2001) i *Podgrijavaње jučerašnjeg ručka* (Kostadin Bonev, 2002) te program dokumentarnog i animiranog filma. Isti program predstavljen je i splitskoj publici u kinoteci Zlatna vrata.

18. listopada

Hrvatsko društvo likovnih umjetnika iz Rijeke pokrenulo je novi program, *Tribinu u Kloviću*. Program se zasniva na gostovanju umjetnika i teoretičara s aktualnim temama. Gost prve tribine bio je Tomislav Gotovac. Predstavljena je monografija o Gotovcu i prikazan je njegov film *Dead Man Walking*. Program je ostvaren u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom.

19. listopada — 5. studenoga

Izložba fotografija Željka Sarića *Dance Faust, Dance — fotografije 2001-2003* otvorena je u Galeriji proširenih medija. Saruč je fotograf i filmski snimatelj, a fotografije za ovu izložbu nastale su tijekom snimanja njegova dokumentarca o plesnoj predstavi Milka Šparembleka *Johannes Faust Passion*.

20. listopada

Sveučilište u Zagrebu zatražilo je od ministra kulture Antuna Vujića i zagrebačke gradonačelnice Vlaste Pavić da se što hitnije pronađe odgovarajuće rješenje za kinodvoranu Hrvatske kinoteke. Senat Sveučilišta podupro je taj prijed-

log na poticaj Akademije likovnih umjetnosti (ALU). Sveučilište drži da bi se s pronalaskom kinodvorane za Hrvatsku kinoteku nakon trinaest godina omogućio kontinuirani uvid u nacionalnu filmsku baštinu, kao i organiziranje specijalizirane videoteke nužne za opće obrazovanje, studij te znanstveni i umjetnički rad na zagrebačkom i ostalim hrvatskim sveučilištima.

20-24. listopada

Dokumentarni film *Bunarman* u režiji Branka Ištvančića, u produkciji Dokumentarnoga programa HRT-a, prikazan je u natjecateljskom dijelu programa Međunarodnog festivala dokumentarnog filma Kalamata u Grčkoj, koji se održavao od 20-24. listopada 2003. To je već četvrti međunarodni festival na koji je film uvršten u službeni selekciju nakon što je nagrađen na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma u Zagrebu *Oktavijanom* za najbolji kratkometražni dokumentarac i Nagradom za najbolju režiju.

20. listopada

Izložba fotografskih panorama Wima Wendersa otvorena je u zagrebačkoj Galeriji Miroslav Kraljević. Izložba fotografija cijenjenoga njemačkog redatelja u Zagreb dolazi iz Sydneyja, a nakon Zagreba odlazi u Boston, Washington i Lille.

21. listopada

Poznati srbijanski glumac Miodrag Pertović Čkalja premnuo je u Beogradu u osamdesetoj godini. Glumio je u više od 25 filmova i 32 humorističke serije, među kojima su najpoznatije *Muzej voštanih figura*, *Servisna stanica*, *Kami-onđije*, *Vruć vetar* i *Bolji život*.

21. listopada — 4. studenoga

Ciklus filmova Wima Wendersa održava se u Kinoteci. Organizira ga Filmski centar istodobno kad i izložbu Wendersovih fotografija. Na programu su nešto recentniji filmovi: *Priča iz Lisabona* (*LiSabon Story*, 1994), *Buena Vista Social Club* (1999), *Do kraja svijeta* (*Bis ans Ende der Welt*, 1991), *Hotel od milijun dolara* (2000) kao i kulturni *Nebo nad Berlinom* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) i *Pariz, Texas* (1984). Realizaciju programa pomogli su filmski distributeri MG Film i Blitz Film & Video.

21. listopada

U Kinu Zagreb premijerno je prikazan cjelovečernji igrani film *Ispod crte* redatelje Petra Krelje. Film je na 50. pulskom festivalu osvojio nagradu publike, a Dubravka Ostojić dobitnica je *Zlatne arene* za sporednu žensku ulogu.

23. listopada

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je komemoracija u povodu smrti Marijana Susovskog, ugledna kustosa, povjesničara, teoretičara i kritičara suvremene umjetnosti te dugogodišnjeg ravnatelja Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.

22. listopada

Odlukom Zagrebačkoga poglavarstva potvrđeno je osnivanje Filmskog centra Zagreb. Osnivanje je predložio Ured za kulturu. Osnovna zadaća Filmskog centra bila bi sustavno prikazivanje kulturnih i obrazovnih programa s područja filma i audio-vizualnih medija te uspostavljanje filmske biblioteke, videoteke, medijateke i infoteke. Ustanova će sjedište imati u prostoru bivšega kina na Tuškancu 1. Za osnivanje je već osigurano 600.000 kn iz gradskog proračuna za ovu godinu, a Filmski centar trebao bi s radom početi u siječnju. Međutim, Gradska skupština odbila je imenovanje Hrvoja Hribara za privremenog ravnatelja ustanove zbog protestnog pisma uprave Zagreb filma i osnivanje Filmskog centra privremeno je stopirano.

24. listopada

Objavljeno je da je *Fine mrtve djevojke* Dalbora Matanića jedini hrvatski film koji će biti prikazan na programu 14. ljubljanskog filmskog festivala, LIFF-a, koji se održava od 7. do 21. studenog. Bit će prikazano 98 filmova, a u programu kratkoga filma uvrštena je i Matanićeva *Suša*. Hrvatska glumica Lucija Šerbedžija članica je festivalskoga žirija.

27. listopada

Dan hrvatske animacije obilježen je u organizaciji ASIFA-e Hrvatske u dvorani Kinoteke. Prikazana je cjelokupna hrvatska produkcija iz 2002. i 2003: *Most na Orljavi* Zlatka Boureka, *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka, *Ja/2* Heidi Kočevar, *Kamov* grupe autora i još jedanaest filmova. U skladu sa svjetskom praksom, ASIFA Hrvatske proglasila je 28. listopada glavnim danom animacije, jer je toga dana 1892. Emile Reyaund u Parizu predstavio svoj Theatre Optique. Animirani film Gorana Trbuljaka *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* dobitnik je *Grand prix*a prvoga dana hrvatske animacije. Međunarodni ocjenjivački sud dodijelio je i tri ravnopravne diplome animiranim filmovima *Složeni predosjećaj* Dušana Gačića, za igru s grafičkim rješenjima, *Kamov* Magde Dulčić, Draška Ivezića i Ane Šerić, za kombinaciju likovnih tehnika i zvučnu obradu, te *Plasticat* Simona Bogojevića Naratha, za najbolju 3D-animaciju.

27-28. listopada

U okviru programa *Obilježavanje medijskog teritorija — međunarodni eksperimentalni film i video*, u dvorani MM Studentskog centra u Zagrebu prikazano je dvadeset inozemno relevantnih i prepoznatljivih radova, višestruko nagrađenih na raznim smotrama, festivalima eksperimentalnoga filma i videa i elektroničke glazbe. Radovi su nastali u produkciji Sixpackfilma, producenstke i distribucijske kuće iz Beča. Program je realiziran u suradnji s Multimedijalnim kulturnim centrom Split, Austrijskim kulturnim forumom, Hrvatskim filmskim savezom, Art-radionicom Lazareti iz Dubrovnika i Ministarstvom kulture.

Bibliografija

Knjige

Bruno Kragić, Nikica Gilić (ur.)

Filmski leksikon: A-Ž / Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, Niz posebnih izdanja, urednici Bruno Kragić <et al.>, likovna urednica Katarina Turkalj, lektor Žarko Anić Antić, grafički urednik Mijo Mišetić, dizajn Goran Petercol — Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, 2003. 832 stranice, Predgovor, Važnije nagrade, Kazalo naslova, fotografije iz Fotodokumentacije LZ *Miroslav Krleža*.

ISBN 953-6036-67-3

UDK 791.43(03)

Boris Rašeta (prir.)

Oluja nad Hrvatskom: (kronika jednog »slučaja«) / priredio Boris Rašeta. — Zagreb: Factum, Centar za dramsku umjetnost; Beograd: Samizdat B92, objavljeno u kooperaciji s Heinrich Böll Stiftung, 2003. 192 stranice, Riječ na početku, prof. Nenad Puhovski, veljača 2003, »Oluja nad Krajinom« u Srbiji, Veran Matić, Pogovor, Boris Rašeta, CD-ROM Oluja nad Krajinom, dokumentarni film, redatelj Božidar Knežević, trajanje 52 minute.

ISBN 953-991660-0-7

UDK 791.43-92(497.5):355"199"(049.2)

791.44.071 Knežević B. (049.2)

430415074

791.43-92(497.5)

ISBN 86-7963-175-2

COBISS. SR-ID 105318668

Sadržaj: Riječ na početku, Buka i bijes — slučaj Oluja, »Oluja nad Krajinom« u Srbiji, Početak, Prve reakcije, Intermezzo, »Latinica« i poslije nje, Saborska diskusija o »Oluji...«, Internet diskusije, Amacord 1991-2001, Smrt Bože Kneževića, Pogovor.

Rajko Grlić, Igor Mirković, Nikola Žinić (prir.)

Motovun, Knjiga postanka / nakladnik Motovun Film Festival, za nakladnika Olinka Vištica, knjigu sastavili Rajko Grlić, Igor Mirković i Nikola Žinić, lektura Sanja Corazza, oblikovanje Bruketa & Žinić o. m, grafička priprema HandDesign. Zagreb: Motovun Film Festival, 2003. 348 stranica, fotografije.

ISBN 953-9930-0-6

UDK 791.43.091.4(497.5 Motovun)

061.7(497.5 Motovun):791.43

Sadržaj: I. Motovun / Na putu do Motovuna, Na izvoru energija, Veli Jože, Stanovnici malog grada, Eko Motovun / II. Film / Rašomon, posljednji festival na svijetu, Epilog: Kao na filmu / III. Festival / Male stvari koje čine festival, Festival — jučer, Prvo i prvo, Uspomene, Kako je Motovun postao grad s pet kina, Još neka mjesta gdje se događao festival, ... and the winner is..., Pokloni prijatelja, Festival — danas, Traktor Billa Gatesa, Jedrenjak Motovun, Volonteri svih zemalja, Kratka i površna povijest kampa, Četiri pogleda iz mnoštva, III. C Festival — sutra, Motovunska filmska škola, Deset festivalskih zapovijedi, Kako ne ispasti glup društvu učenih filmofila, Na kraju, nikako najmanje važno: okusi i mirisi, Pozdrav iz Motovuna, Rola.

Katalozi

Međunarodni festival novog filma / The International Festival of New Film, rujan / september 2003 / izdavač Međunarodni festival novog filma / The International Festival of New Film, prijevod Irena Sinovčić, Danijela Šarac, Nela Tomić, dizajn kataloga i plakata Peter Bilak. Split, 2003. 170 str — Posebne nagrade, Predavanja, Radionice, Nagrada publike.

Sadržaj: European Coordination Film, Filmska konkurencija / Film Competition, Filmski žiri / Film Jury, Fokus, Žiri Fipresci / Jury, Forum, Slika / Image, Video konkurencija / Video Competition, Video žiri / Video Jury, Novi mediji / New Media, Žiri Novi mediji / New Media Jury, Posebni programi / Special Programmes, Pokrovitelji / Official Supporters, Suorganizatori / Coorganizers, Sponzori / Sponzores, Medijski pokrovitelji / Media Supporters, Impresum / Impresum.

Mrvoje Laurenta, Agata Juniku (ur.)

Zagreb Film Festival / izdavač Propeler film d. o. o., za izdavača Boris T. Matić, urednici Mrvoje Laurenta, Agata Juniku, autori tekstova Marin Jukić, Antonija Letinić, prijevod Darko Blažok-Broz, Gordana Mijatović, lektor Ivana Šarić, suradnik Karmen Kožul, oblikovanje Bruketa&Žinić o. m. Zagreb, 2003. 138 stranica, fotografije.

Sadržaj: Studentski centar, ponovno i iz početka / Student Center, once again, Uvod / Introduction, Glavni program / Main program, Festival prvih / Festival of the First, Filmski festivali i škole / Film festivals and schools, Digital Exchange Croatia, Događanja / Events, Index, hvala, impresum / Index, thank you, impressum, Pokrovitelji / Sponsors.

Časopisi

Hollywood/filmski magazin; god. IX., br. 96, 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 Šešić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; faks: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood. cro. net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 70 eur.

Dragi prijatelji (urednik) — Kako izbjeći miholjsko ljeto (piše Oleg Sladoljev-Jolić) — HOT LINE — Preview: USA jesen/zima 2003. (piše Lidija Prskalo) — Pretpremijera: Mona Lisa smile (piše Sanja Radović) — Festivali: 60. Mostra (piše Dragan Rubeša) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Čega se boji Virginia Wolf? — Novo... u kinima — Cro-kino business (piše Miran Stihović) — Trendovi: video igre i film (piše Marko Njegić) — Napustili su nas: Charles Bronson (piše Marko Njegić) i Leni Rifenstahl (Lidija Prskalo) — Fenomeni: 3-D filmovi (piše Snježana Levar) — Jadran film news — Panoptikum — Novo u... videote-kama — Preview: Mathilde (Sanja Radović) — Intervju: Francois Ozon (pripremile Larisa Beltram i Snježana Levar) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Pretpremijera: Paycheck — Intervju: Eric Bana (pripremili Aida Mandich i Tomislav Hrastovčak) — Mala velika Buga (piše

Petar Krelja) — Cinemania — Filmovi s... ruba: Barbarella (piše Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. IX., br. 97, studeni 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 Šešić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; faks: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood. cro. net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 70 eur.

Dragi prijatelji (urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — Prvi pogled — Cro news — USA box-office — Preview: Gothika (piše Marko Njegić) — Zašto ga volimo: Clint Eastwood (piše Lidija Prskalo) — Pretpremijere: The Alamo (piše Marko Njegić) — Portret: Quentin Tarantino (piše Marko Njegić) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Tako mnogo duše — Novo... u kinima — Jadran film news — Fenomeni: Nopvi njemački film — između »Lenjina« i »tuge« (piše Dragan Rubeša) — Iz susjedstva (pripremili Miran Stihović i Jelena Obradović) — Uspješan povratak: Srđan Karanović — Portret: Dušan Kovačević (pišu Goran Tarlac i Rajko Radovanović) — Charlot ili Veliki genij filma (piše Daniel Pačić) — Novo u... videote-kama — Fenomeni: Autentični tinejderski filmovi (piše Snježana Levar) — Događanja: Zagreb film festival (piše Kristina Dukić) — Kritičarska preporuka: Kako sam sistematski uništen od idiota (piše Nenad Polimac) — Pretpremijera: Cold mountain (piše Ivan Kovačević) — Preview: Thunderbirds (piše Tomislav Hrastovčak) — Panoptikum — DVD piraterija hara Hollywoodom (piše Rajko Radovanović) — Cinemania — Filmovi s... ruba: Things to come (piše Tomislav Hrastovčak).

Total Film, listopad 2003, broj 7, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, 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 — totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — A mislili ste da ga znate: Martin Lawrence — Prva klapa — Dolazi... — Filmski lomovi (piše Jonathan Crocker) — 60. Mostra (piše Stjepan Hundić) — In memoriam — Top liste — Sylvester Stallone Akcijska zvijezda milenija (piše Stjepan Hundić) — Total film na setu: Pirati iz Disneylanda (piše Robert Abele) — Total film intervju: Johnny Depp — Joaquin iz velereda Phoenixa (piše Ceri Thomas) — Kino premijere — DVD premijere — Filmske priče: Salma Hayek, Adrien Brody (razgovarao Stjepan Hundić) — Kako je nastalo Lice s ožiljkom (piše Andy Lowe) — Kućno kino — Filmska glazba — Filmske knjige.

Total Film, studeni 2003, broj 8, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, 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 — totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — Krici i šaputanja — Tišina, snima se! — Fama: Julie Dreyfus (piše Ceri Thomas) — Prva klapa: Multipleksi! — Tarantinovi krvavi specijaliteti (razgovarao Stjepan Hundić) — Uma Thurman (razgovarao Stjepan Hundić) — Matrix Revolutions: konačni obračun (piše Ron Magid) — Intervju: Robert Rodriguez (razgovarao Stjepan Hundić) — Mladi revolveraši (piše Dan Jolin) — Intervju: Zrinko Ogresta (razgovarala Nataša Trsljić) — Kino premijere — DVD premijere — Kako su nastali Otimači izgubljenog kovčega (piše Andy Lowe) — Kućno kino — Filmska glazba — Filmske knjige.

Zapis, glasilo Hrvatskog filmskog saveza / broj 43, godina XI, jesen 2003.

ISSN 1331-8128

Nakladnik: Hrvatski filmski savez, Zagreb — 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, 10000 Zagreb, tel: 01/48 48 771, faks:

01/48 48 764 — e-mail: diana@hfs.hr, vera@hfs.hr — Grafičko uređenje i tisak: C. B. PRINT Samobor.

Sadržaj: PRIGODE / Nagrada Vladimir Nazor: Laureati Dvorniković i Faktor; Godišnja Nagrada Ivan Filipović: Slavica Kovač; Komemorativna projekcija Vladimir Petek u Kinoklubu Zagreb / ODJECI / Lipanj u Sesvetama; Ješa Denegri: Tomislav Gotovac: Od režije filma do režije životnih činjenica; Veliki povratak filma; Dario Juričan: 5. Motovun Film Festival; Sve za pet(i); Program Motovun Film Festivala; Josip Jurčić: Kompiuteri progutali vic; Regionalno okupljanje; Mladen Burić: Jeste li bili u Mostaru?; Željko Balog: Održan sastanak komiteta UNICA-e; UNICA News No 2 / 2003; Mladen Burić: 65. UNICA Varšava 2003; Maja Flego: San i java Crtićgrada / MM IZLOG / Ana Šimičić&Antonia Majača: Pula OFF-VIDEOPUZZLE; Hrvatski video druge i treće generacije / ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE TRAKOŠĆAN / Marina Krpan: Treći stupanj; Jadranko Lopatić: Peta škola medijske kulture — specijalizirana videoradionica — filmski scenarij; Marina Zlatarić: Scenarij kao imperativ; Sandra Antulov: Fragmenti jednog ljeta... kraj; Ivana Rupić: Radionica montaže; Jure Ačkar: Pedaliranje u radionici 3-D; Melita Forjan: 1. Međunarodni Interdisciplinarni Interaktivni Audiovizualni Filmski Festival — MIIAFF Trakošćan, 2003. / MALI FILMSKI RAZGOVORI / Duško Popović: Mira kermek-Sredanović — Utvrda iz Vodengrada / NOVE PUBLIKACIJE / Z... znači Zagreb, priručnik za sjećanje 1972-2002; Video Art, Clips and Cult: Distribution Catalogue 2003; Community Art / MEDIJI U NASTAVI / Krešimir Mikić: Filmska umjetnost u srednjim školama; Slavica Kovač: Seminar medijske kulture u Zadru; Ante Peterlić: Hrvatski dokumentarni film; Zlatna Belavić: TV-reportaža; Sanja Biškup, prof.: Metodički pristup filmu *Zid* Ante Zaninovića / 75. OBLJETNICA KINOAMATERIZMA U HRVATSKOJ (1928-2003) / Ivica Hričko: Bunarenje po sjećanjima... / KLUBOVI / Foto-kino-videoklub Zapešić u Dresdenu / MOZAIK / O filmu *Soske*; Međunarodni festival vizualnih i audiomedija; *Jedan običan susret s njim*; Kratki filmovi o konfliktu; Suvremena britanska umjetnost; Obilježavanje medijskog teritorija — međunarodni eksperimentalni film i video; Odluke stručnog žirija festivala; 10 najboljih filmova; Godišnja filmska produkcija BiH; *Infekcija* u Montrealu i Quebecu; *Fine mrtve djevojke* u Rusiji; Kritika filma *Svjedoci*; Dodijeljene nagrade *Zlatni labud*; Animirani film u Brazilu; Tri nagrade *Plasticatu*; *Rastanak* na festivalu *Moviemiento*; *Bebu* financira SEE Cinema Network; Galeta o land-artu; Retrospektiva Brucea Rimmera; Počast Federicu Felliniju; najveći filmofil je bio Jimmy Carter; 80. rođendan / FESTIVALI / NATJEČAJI / 35. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva; One Take Film Festival; Vedran Šamanović: Filmska radionica One Take Film Festivala na Motovun Film Festivalu; RENT-A-CAR; Split 2003; Zagrebački filmski festival; EXUF/ex URBAN FESTIVAL; 1. GASTRO FILM FEST; Natječaj za festivale i radionice.

Hrvatske filmske internetske stranice

<http://www.adu.hr> — Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu. Odsjeci, djelatnici, suradnici, popisi literature.

<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.qjb.net/> — Hrvatska revija jednodimenzionalnih 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 Hrvatskoga filmskog saveza; podaci o izdanjima Saveza (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Zapis*, filmološke knjige), podaci o djelatnostima saveza (projekcije, revije, festivali, Medijska škola, itd.).

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

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

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

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

<http://www.kdz.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> — multimedijски projekt *Mikrokino* samoborske Filmske autorske grupe Enthusia Planck; vijesti o projekcijama i drugim događanjima diljem Hrvatske, prijave na hrvatske i strane festivale i revije; podaci o autorima i filmovima.

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

<http://onetakefilmfestival.com> — stranice međunarodnoga festivala filmova snimljenih u jednome kadru (Zagreb).

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

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

<http://www.revijaamaterskogfilma.hr> — stranice RAF-a (Revije amaterskoga filma) — 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.zagrebfilmfestival.com> — Zagreb Film Festival, natjecateljski festival koji predstavlja i nagrađuje

nove filmske autore dugih i kratkih igranih te dokumentarnih filmova; vijesti, programi, nagrade i filmografski podaci.

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

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.

Leksikon preminulih

Svemir Pavić

(11. rujna 1948, Sinj — 10. listopada 2003, Split), pedagog, producent, dramaturg, publicist i prikazivač. U kulturni život ulazi kao urednik časopisa *Vidik*, od šezdesetih do osamdesetih bio je aktivan u izdavaštvu kao nakladnik i urednik (npr. u tvrtki *Logos*), ali i kao prevoditelj (npr. Claudija Montalea). U tom je razdoblju zaslužan za kratki procvat filmskog izdavaštva u Splitu, posebice u ediciji *Filmska teka*. Od polovice osamdesetih aktivan je kao producent i dramaturg u *Marjan filmu*, u doba najvećeg procvata te kuće, jedine izvan republičkih centara koja proizvodi cjelovečernje igrane filmove, npr. Zorana Tadića, Živorada Tomića, Lordana Zafranovića i drugih. Filmovima kao *Treći ključ*, *Čovjek koji je volio sprovode* ili *Kraljeva završnica* Marjan film je pod Pavićevim filmofilskim vodstvom inaugurirao novožanrovski film u Hrvatskoj. U tom razdoblju istaknuti politički dužnosnik u Splitu, Pavić

je iskazivao ideološku otvorenost, prijateljujući s intelektualcima kršćanskih ili građansko-liberalnih političkih uvjerenja, osobito blisko s Ivanom Martincem. Godina 1990. Pavića će dočekati na mjestu direktora gradskoga prikazivačkog poduzeća Ekran. Ishodujući od gradskih vlasti zabranu prenamjene kinodvorana, spriječio je da se u Splitu dogodi scenarij poznat u Zagrebu, Šibeniku ili Puli, gdje su novi vlasnici gasili kinodvorane i gušili osnovnu djelatnost. Zahvaljujući i njemu, Split je jedini veći grad u Hrvatskoj koji ima isti broj kinodvorana kao i 1990, no iz tvrtke je morao otići nakon što je javno upozorio na pretvorbene nepravilnosti. Potkraj devedesetih imenovan je za direktora Otvorenog pučkog učilišta Split (OPUS), gdje je među ostalim imao na skrbi kinoteku Zlatna vrata, pomagavši da se ona održi unatoč slaboj materijalnoj situaciji i padu posjećenosti.

N i k i c a G i l i ć

Sustav medijskog obrazovanja

Unutar društvenih sustava uobičajene su hijerarhije, a kada je riječ o odnosima među pojedinim granama kulture ili obrazovanja (shvaćenih kao dva društvena sustava), nema nikakvih dvojbi kako, primjerice, književnost ima viši položaj od filma i drugih srodnih medija u kulturnoj hijerarhiji, dok u obrazovnoj hijerarhiji znanje o književnosti i jeziku ima mnogo veću ulogu od znanja o filmu ili videu, a — ili nam se barem tako čini — i od znanja o računalima i interaktivnim medijima. O tom problemu svakako vrijedi raspravljati — koliko god s jedne strane bilo opasno skakanje obrazovnog sustava za svakim trendom i modom u javnoj komunikaciji ili obrazovnoj teoriji, suprotna krajnost nije ništa poželjnija, a u toj suprotnoj krajnosti, čini nam se, nalazi se već desetljećima hrvatski obrazovni sustav, opsjednut trajanjem osnovne i srednje škole, organizacijom pravodobna distribuiranja udžbenika i ostalim organizacijskim problemima. Dakako, zbog takvih (presudnih, ali prizemnih, prigodno-provedbenih) problema, programski problemi teže dolaze na red za rješavanje u obrazovnoj politici.

Škola između informatizacije i novih umjetnosti

Primjerice, prema dostupnim nam informacijama na europskom je tržištu rada sve više poslova u djelatnostima dizajna, vizualno-auditivnog oglašavanja i interaktivne komunikacije, a takav se trend i u nas može zapaziti, pa se čini preporučljivim barem u određenoj mjeri razvijati osnovno i usmjerenno obrazovanje prema vještinama koje će omogućiti lakše prilagođavanje novoj situaciji (što nipošto ne mora isključivati humanističke vrednote klasične škole, u praksi, dakako, često slabo provedene). Informatizacija učionice cilj je za koji se, s promjenjivim uspjehom, bore institucije vezane uz prirodne znanosti i tehničku kulturu, no audio-vizualni sklop što ga mi ovdje zagovaramo prirodni je produžetak spomenutoga humanističkog razmišljanja i humanističke koncepcije obrazovanja.

Dakle, nije ovdje riječ o nekakvu dokidanju nastave književnosti, slikarstva ili glazbe u obrazovnom sustavu, nego o dopunjavanju toga sustava nekim znanjima i vještinama (koje su k tome dobrim dijelom utemeljene na tim starijim umjetnostima), pri čemu to utemeljenje shvaćamo u onome smislu u kojem svaka nova umjetnost na kreativan način obrađuje ideje, teme i postupke starijih umjetnosti. Naime, nakon svijetle tradicije filmskoga obrazovanja iz razdoblja kada videa i računala još nije bilo na obzoru svakodnevne uporabe, pa

nije bilo ni videospotova, konzola za igre ni interneta, u devedesetim godinama prošloga stoljeća trebalo je nanovo pokrenuti kotačiće dopune obrazovnog programa filmskom edukacijom, čemu je znatno pridonijela medijska škola u povodu čije smo se obljetnice upustili u ova skromna razmatranja.

Dakako, filmsko obrazovanje ne može zamijeniti vještinu rada na računalu, baš kao što ne može zamijeniti ni vještinu rada s rečenicom i tekstem; zanimljivo je, uostalom, da se određeni dio hrvatskih marketinških stručnjaka regrutira s raznih humanističkih studija, no u ovom slučaju vrijedi i obrnuta tvrdnja — filmsko obrazovanje ne može ničim biti zamijenjeno. Danas kada je i film već stari medij u usporedbi sa raznim interaktivnim i multimedijским konstrukcijama, doista bi bilo čudno kada bi iz filmskoga tabora dolazili glasni povici protiv učenja Tolstoja i Dostojevskog u školama — naša je teza samo ta da bi Tolstoju i Dostojevskom (te Mozartu, Bachu, Monetu...) valjalo pridružiti i Langa, Forda, Renoira i Kurosawu, odnosno da bi Maruliću, Šenoi, Lisinskom i Karasu u punoj mjeri trebalo pridružiti Tanhofera, Babaju, Golika i Vukotića.¹ Doista, u eri u kojoj je rasterećenje učenika jedna od stalno ponavljanih parola (a vrijedi se nadati da će jednom ta parola postati i zbilja) ovakvi bi zahtjevi mogli zazvučati čudno — nije li apsurdno tražiti davanje novih sadržaja, te ne znači li to poništavanje dijela starih sadržaja? No, ovakvo pitanje zapravo polazi od potpuno krivoga koncepta obrazovanja u kojem su od mjerenja potreba učenika i studenata te mjerenja funkcionalnosti obrazovanja u ostvarivanju cjelovite osobnosti odrasla čovjeka mnogo važniji omjeri satnice u kojoj se raspoređuju predmeti na način sličan raspoređivanju stranačkih dužnosnika u političkim koalicijama i potstizbornoj podjeli kolača vlasti.

Važnost Medijske škole

Obrazovanje bi, naime, trebalo biti raznovrsno u istom onom smislu u kojem se u pedagoškim i nastavničkim sveučilišnim programima studentima nude sadržaji iz raznih umjetnosti, pa je i, primjerice, profesor književnosti utoliko kvalitetniji ukoliko je opremljen nekim znanjima i vještinama iz filmskog, glazbenog ili likovnog repertoara, a nastavniku glazbe neće škoditi ako poznaje književni barok ili filmski ritam. No, u praksi ta raznovrsnost već na sveučilištu funkcionira prilično otežano, a kada se stigne do osnovne i srednje škole problemi su još i veći, što je još jedan razlog za pohvalu i potporu medijskoj školi koju već nekoliko godina

uspješno organiziraju Hrvatski filmski savez i Ministarstvo prosvjete, uz pomoć Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu i kinoklubova.

Već i letimični pregled tema koje se na Školi nude, kao i reprezentativnost ljudskog potencijala filmske zajednice (zlobnici bi rekli — filmske sekte) u Hrvatskoj, jasno ukazuje na to da je ta mala obrazovna institucija dobar korak u smjeru koncepta obrazovanja kakvu bi cjelokupni obrazovni sustav trebao težiti. Naime, uz strogo filmska znanja, Medijska škola sustavno nudi i komparativno zamišljene kolegije i programe, u kojima se filmsko znanje postavlja u korelaciju s književnim, likovnim ili glazbenim, a ne treba zaboraviti koliko je važan dio filmskog rada s učenicima filmska praksa — snimanje filmova.

Naime, spomenuti ljudski potencijal škole ne obuhvaća samo profesore i filmologe, nego i filmske umjetnike i pedagoge koji vode radionice igranoga, dokumentarnog filma, snimanja, montaže, animiranoga filma i tako dalje, što je osobito važno znamo li da na nekim od tih programa, k tome, polaznici (ne samo nastavnici nego i članovi raznih kinoklubova, videodružina,² itd.) usavršavaju i svoju informatičku pismenost. Vještine rada na računalu nisu primarni cilj i tema Škole, ali joj, imajući u vidu do sada iznesene teze, u najmanju ruku ne mogu naškoditi.

Pet godina, dakako, nije tako velika brojka kada je čovjek pogleda izolirano, no znamo li da je riječ o pet godina kontinuirana rada u nekom obrazovnom programu, odnosno u nastojanju širenja jedne od potencijalno najkreativnijih grana suvremene izobrazbe kao i, po logici stvari, o pet godina u borbi s potencijalno uvijek opasnim problemima besparice, zapadanja u procjepe političkih mijena i aporija obrazovne politike, potom nerazumijevanja konzervativnijih čimbenika obrazovnoga sustava, i tako dalje, tih pet godina doima se znatno impresivnije. Prema dostupnim informacijama, koje čujemo od ljudi koji rade u školama, dačkim domovima i klubovima (a i klubovi koji ne djeluju pri školskom sustavu obično u velikoj mjeri okupljaju mlađe članstvo), ovakav je obrazovni program iznimno potreban, pogotovo kada znamo da neki profesorski studiji koji su ranije sadržavali obvezan filmski kolegij tu praksu više nemaju (npr. kroatistika na zagrebačkom Filozofskom fakultetu), a učenici i sami 'grizu' u smjeru filmskoga obrazovanja — čak i kada ih nastavnici i škola na to nimalo ne potiču. U tom smislu vrijedi proučiti priložene planove do sada održanih medijskih škola kao svojevršno izvješće javnosti kojoj ta škola, uostalom, i služi, a vjerojatno nije pretjerano reći da te planove možemo shvatiti i kao pismo namjere te izvor smjernica za (poželjan) dalji razvoj hrvatskog obrazovnog sustava.

Bilješke

1 Ovakvo nabranje moglo bi stvoriti dojam da su likovne umjetnosti i glazba ravnopravne književnosti u obrazovnom sustavu, no tomu nije tako — Šenoa i Krleža još su uglavnom nadmoćniji od umjetnika u neverbalnim medijima, no u tu problematiku ovdje nam se ne čini pametnim ulaziti. Vrijedi, međutim, napomenuti još jednu stvar — ako iz obrazovnoga programa ispadne neki pisac i bude zamijenjen nekim redateljem (ili, za koju godinu ili desetljeće, videoumjetnikom) ni to ne bi trebao biti znak smaka humanističkih vrijednosti — obrazovni se sustavi s vremenom mijenjaju, usvajaju nove sadržaje i odbacuju neke stare, a neke i zadržavaju, odnosno izvlače iz zaborava nove sadržaje. Napokon, razdoblje u kojem zagrebačka kroatistika (odno-

sno jugoslavistika) imala i film u nastavnom programu nikada se ne spominje kao mračno doba sveučilišnog obrazovanja, filmska nastava funkcionira bez problema i na komparatistici i na Učiteljskoj akademiji, i splitski kroatisti imaju priliku slušati filmsku nastavu, i tu doista nitko ne bi trebao vidjeti ništa sporno.

2 Ti klubovi i družine često djeluju pri školama i učeničkim domovima te se odlično uklapaju u iznesenu viziju cjelovitog obrazovanja u kojoj se pitanje ima li neki predmet jedan ili dva sata tjedno doima arhaičnim, koliko god za današnji stadij razvoja hrvatskoga školskog sustava bilo neizbježno.

Program, sudionici i predavači na Školi medijske kulture 1999-2003.

1. ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE, 1999.

Šibenik (Solaris, Hotel Ivan), od 29. kolovoza do 4. rujna 1999. *Organizatori*

Ministarstvo prosvjete i športa, Hrvatski filmski savez

Realizacija: Hrvatski filmski savez, uz programsku potporu Hrvatske kinoteke

Savjet Škole: Ante Peterlić (predsjednik), Dario Marković (voditelj programa), Vera Robić-Škarica (voditeljica Škole), Olga Jambrec, Mato Kukuljica, Edo Lukman, Vjekoslav Majcen, Krešimir Mikić, Zoran Tadić, Stjepko Težak, Hrvoje Turković

PROGRAMI

A) SEMINAR MEDIJSKE KULTURE ZA ODGAJATELJE I NASTAVNIKE OSNOVNIH I SREDNJIH ŠKOLA

Program Škole oslanja se na nastavni program medijske kulture u osnovnoj školi u okviru nastave hrvatskog jezika i na programe izborne nastave medijske kulture i izvan nastavnih aktivnosti u osnovnoj i srednjoj školi. Za prvu godinu Škole program je zamišljen tako da pruža temeljna znanja potrebna nastavnicima i voditeljima filmskih i videodružina, a da se idućih godina postupno uvedu sadržaji za napredne programe.

Predavači: Olgica Jambrec, mr. Mato Kukuljica, dr. Vjekoslav Majcen, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, docent, dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo, dr. Stjepko Težak, dr. Hrvoje Turković

Teme

- AUDIO-VIZUALNI MEDIJI (film, televizija, radio, video...; novo komunikacijsko okruženje)
- TEORIJA FILMA
- POVIJEST SVJETSKOGA FILMA
- POVIJEST HRVATSKOGA FILMA
- PREGLED HRVATSKOGA DOKUMENTARNOG FILMA
- PREGLED HRVATSKOG ANIMIRANOG FILMA
- METODIČKI PRISTUPI U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE

Polaznici

1. Nada Arbutina, Zagreb

2. Jadranka Babić, Zagreb
3. Vlatka Biščan, Samobor
4. Slavka Bubalo, Vinkovci
5. Marija Burić, Vinkovci
6. Anabela Crnković, Zagreb
7. Vesna Dunatov, Zadar
8. Melita Horvatek Forjan, Zagreb
9. Dunja Jelčić, Zagreb
10. Albertina Jozić, Zagreb
11. Nataša Jurić, Šibenik
12. Mira Kermek, Čakovec
13. Anita Klarica, Murter
14. Gordana Kovačević, Primošten
15. Ljubica Kusanović, Bol
16. Andreja Kuhar, Pregrada
17. Mara Laušić, Zagreb
18. Željka Ljubić, Tisno
19. Vlasta Markasović, Vinkovci
20. Vladimir Mihaljević, Čakovec
21. Nevenka Mihovilić, Zagreb
22. Luja Miletić, Stankovci
23. Marica Motik, Zagreb
24. Jasna Miškulin Nemeth, Matulji
25. Vesna Crnković Nosić, Slavonski Brod
26. Marica Oreški, Jakšić
27. Blaženka Pušić, Grubišno Polje
28. Marija Radočaj, Zaprešić
29. Jasminka Salamon, Zagreb
30. Branka Šorli, Zagreb
31. Vesna Šredl, Zagreb
32. Marijana Tkalčić, Samobor
33. Mira Filipović-Trabak, Vinkovci
34. Milka Trošelj, Starigrad — Paklenica
35. Mirjana Trošelj, Zagreb
36. Marija Tuksar, Zagreb
37. Nataša Veinović, Zagreb
38. Ivica Vigato, Zadar
39. Dolores Viptonik, Stankovci
40. Natalija Vladetić, Okučani
41. Mirjam Zaninović, Zagreb
42. Vlasta Žizak, Zagreb

B) PROGRAMI VIDEORADIONICA

a) Videoradionica za dokumentarni film

b) Videoradionica za igrani film

Predavanja

- Osnove videostvaralaštva (izražajna sredstva)
- Osnove videotehnike (osnovni uređaji i princip rada)
- Temelji dramske strukture
- Od lika do priče
- Scenarij i knjiga snimanja
- 'Objektivnost' dokumentarnog filma. Film i zbilja
- Stil, konstrukcija i drama u igranom filmu
- Otkrivanje novog (eksperimentalni i videoart filmovi)

Praktični rad

- Od ideje do knjige snimanja
- Snimanje igranog i dokumentarnog filma
- Obrada snimljenog materijala (slikovna i tonska montaža)
- Projekcija i analiza snimljenih filmova

Voditelj radionice za dokumentarni film: Krešimir Mikić, docent na Učiteljskoj akademiji, Zagreb.

Voditelj radionice za igrani film: Zoran Tadić, filmski redatelj

Polaznici Radionice za dokumentarni film

1. Nada Bujas, Šibenik
2. Kristina Horvat-Blažinović, Čakovac
3. Dubravka Dulibić-Paljar, Poreč
4. Selina Golec, Križevci
5. Mirjana Jović, Zagreb
6. Ksenija Kancijan, Zagreb
7. Ivana Kovačić, Murter
8. Slavica Kovač, Zadar
9. Marina Zlatarić, Zagreb
10. Marina Žuti, Križevci

Polaznici Radionice za igrani film

1. Alan Bahorić, Zagreb
2. Martina Biondić, Zagreb
3. Sanja Brajković, Bjelovar
4. Milan Bunčić, Pregrada
5. Dora Dančević, Sesvete
6. Mirjana Dobrić, Split
7. Damir Jelić, Karlovac
8. Gordana Kokić, Šibenik
9. Ružica Kostelac, Sesvete
10. Milivoj Labudić, Zagreb
11. Davorka Bačeković-Mitrović, Bjelovar
12. Jugana Selestrin, Split

c) Videoradionica za animirani film

- Dogovor o radu Radionice, objašnjenje osnovnih tehnika animacije
- Priprema projekta (razrada ideja i rad na scenariju)
- Rad na animaciji (crtani film, kolaž, animacija predmeta)
- Pripreme za snimanje, snimanje
- Snimanje zvuka (zvučni efekti, glazba)
- Analiza snimljenih filmova

- Projekcija i analiza snimljenih radova
- Autor i voditelj radionice: Edo Lukman (dugogodišnji voditelj Škole animiranog filma u Čakovcu)

Polaznici Radionice za animirani film

1. Željko Balog, Požega
2. Dragomir Dančević, Sesvete
3. Andrea Jerčić, Zagreb
4. Miroslav Klarić, Zaprešić
5. Goran Kruno Kukolj, Bjelovar
6. Jelena Kulišić, Zagreb
7. Jasminka Marinović, Zagreb
8. Marija Nikolić, Zagreb
9. Alan Prikratki, Samobor
10. Vjekoslav Živković, Karlovac

2. ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE, 2000.

Trakošćan, od 20. do 28. kolovoza 2000.

Organizatori: Ministarstvo prosvjete i športa, Hrvatski filmski savez

Realizacija: Hrvatski filmski savez, uz programsku potporu Hrvatske kinoteke *Savjet Škole*

Ante Peterlić (predsjednik), Dario Marković (voditelj programa), Vera Robić-Škarica (voditeljica Škole), Olga Jambrec, Mato Kukuljica, Edo Lukman, Vjekoslav Majcen, Krešimir Mikić, Zoran Tadić, Stjepko Težak, Hrvoje Turković

SEMINARI MEDIJSKE KULTURE

Program seminara medijske kulture (prvi i drugi stupanj) oslanja se na nastavni program medijske kulture u osnovnoj školi u sklopu nastave hrvatskog jezika i na programe izborne nastave medijske kulture i izvannastavnih aktivnosti u osnovnoj i srednjoj školi. Program je raspoređen u sedam radnih dana, šezdeset nastavnih sati (cjelodnevni rad) u ovim oblicima rada:

- predavanja
- metodičke radionice (mogući načini realizacije programa medijske kulture)
- projekcije filmova

1. PRVI STUPANJ (OSNOVNI)

Predavači: Olgica Jambrec, mr. Mato Kukuljica, dr. Vjekoslav Majcen, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, docent, dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo, dr. Stjepko Težak, dr. Hrvoje Turković

Teme

- AUDIO-VIZUALNI MEDIJI (film, televizija, radio, video, novo komunikacijsko okruženje)
- FILM I DRUGI MEDIJI
- TEORIJA FILMA
- POVIJEST SVJETSKOGA FILMA
- POVIJEST HRVATSKOGA FILMA
- PREGLED HRVATSKOG ANIMIRANOG FILMA

- VRSTE DOKUMENTARNOGA FILMA
- UVOD U ANIMIRANI FILM
- ODGOJ I MEDIJI — METODIČKI PRISTUPI U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE

Polaznici prvog stupnja

1. Jozefina Barić, Vrbovec
2. Ljiljana Badenić, Zagreb
3. Vanda Balaž, Virovitica
4. Željka Birač, Sisak
5. Gordana Brez, Zagreb
6. Anka Doležal, Lipovljani
7. Irena Dragić, Zadar
8. Ljiljana Drnić, Sisak
9. Snježana Đuretek, Zagreb
10. Silvija Grgurić, Slavonski Brod
11. Tanja Grbavac, Rovinje
12. Branka Hecer, Kutina
13. Branka Herak, Zagreb
14. Nataša Jakob, Zagreb
15. Đurđica Jelačić, Zagreb
16. Mirjana Jukić, Zagreb
17. Jelena Jurić, Dugo Selo
18. Gordana Kovačević, Primošten
19. Iva Krpan, Zagreb
20. Marina Krpan, Zagreb
21. Nada Lagundžija, Osijek
22. Anita Lovrić, Zaprrešić
23. Zorica Lugarić, Zagreb
24. Ana Matijević, Sokolovac
25. Ana Mesić, Zagreb
26. Zdravka Miletić, Zadar
27. Ana Mlinar, Zagreb
28. Sandra Netahly, Zaprrešić
29. Žana Novaković, Rovinje
30. Jasmina Dobrovac Poljak, Zagreb
31. Ankica Rubenčić, Vrbovec
32. Lucija Šarčević, Ščitarjevo
33. Daniela Šolc, Virovitica
34. Dinka Tisaj, Kutina
35. Milka Trošelj, Starigrad
36. Marija Vidaković, Gornja Stubica

2. DRUGI STUPANJ (napredni)

Predavači: Olgica Jambrec, Petar Krelja, mr. Mato Kukuljica, dr. Vjekoslav Majcen, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, docent, dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo, dr. Hrvoje Turković

Teme

- VRSTE ANIMIRANIH FILMOVA
- TELEVIZIJSKE VRSTE
- HRVATSKA KNJIŽEVNOST I FILM
- RAŠČLAMBA FILMA (NA PRIMJERU IGRANOG FILMA)
- MODERNIZAM I POSTMODERNIZAM
- POSEBNI EFEKTI U FILMU
- DOKUMENTARNI FILM
- FILMSKO I VIDEOSTVARALAŠTVO DJECE I MLADOSTI U OSNOVNIM I SREDNjim ŠKOLAMA

Polaznici drugog stupnja

1. Vlatka Bily, Bjelovar
2. Mirjana Leško-Benčik, Kutina
3. Vlatka Bišćan, Samobor
4. Melita Horvatek Forijan, Zagreb
5. Dunja Jelčić, Zagreb
6. Suzana Jurić, Rovinje
7. Vesnica Kantoci, Oroslavje
8. Mira Kermek, Čakovec
9. Persida Majcen, Sesvete
10. Jasminka Marinović, Zagreb
11. Nevenka Mihovilić, Zagreb
12. Marica Motik, Zagreb
13. Vesna Crnković — Nosić, Slavonski Brod
14. Marica Oreški, Jakšić
15. Milica Pavić, Bjelovar
16. Karmen Lukinec-Petrinec, Zagreb
17. Jasna Posarić, Zagreb
18. Alan Prikaratki, Samobor
19. Darija Sever, Dugo Selo
20. Marija Tahija, Konjščina
21. Marijana Tkalčić, Samobor
22. Marija Tuksar, Zagreb
23. Maja Verdonik, Rijeka
24. Natalija Vladetić, Okučani

POSEBNI OBLICI RADA

(zajednički program za polaznike oba seminara medijske kulture)

METODIČKE RADIONICE (u skupinama do petnaest polaznika)

Voditelji: profesori osnovnih i srednjih škola uz suradnju s predavačima Škole

PROJEKCIJE (s razgovorom o filmovima)

Sva predavanja uz projekcije inserata filmova iz hrvatske i svjetske filmske baštine, a tijekom seminara projekcije dugometražnih igranih filmova iz hrvatske i svjetske filmske klasi-ke te razgovor s jednim gostom-filmskim redateljem.

C) PROGRAMI VIDEORADIONICA

a) Videoradionica za dokumentarni

b) Videoradionica za igrani film

Predavanja

- Osnove videostvaralaštva (izražajna sredstva)
- Osnove videotehnike (osnovni uređaji i princip rada)
- Temelji dramske strukture
- Od lika do priče
- Scenarij i knjiga snimanja
- 'Objektivnost' dokumentarnoga filma. Film i zbilja
- Stil, konstrukcija i drama u igranom filmu
- Otkrivanje novog (eksperimentalni i videoart, filmovi), odabrani primjeri

Praktični rad

- Od ideje do knjige snimanja
- Snimanje igranog i dokumentarnog filma

- Obrada snimljenog materijala (slikovna i tonska montaža)
- Projekcija i analiza snimljenih filmova

Voditelj radionice za dokumentarni film: Krešimir Mikić, docent na Učiteljskoj akademiji, Zagreb. Stručni suradnik: Milan Bukovac

Voditelj radionice za igrani film: Zoran Tadić, filmski redatelj. Stručni suradnik: Vedran Šamanović

Polaznici Radionice za dokumentarni film

1. Nada Arbutina, Zagreb
2. Milan Bunčić, Pregrada
3. Ksenija Kancijan, Zagreb
4. Ankica Blažinović-Kljajo, Brestje
5. Dražen Pleško, Bjelovar
6. Jasmina Dobravac-Poljak, Zagreb
7. Tona Rupić, Šibenik
8. Josip Šarlija, Rijeka
9. Branka Šorli, Zagreb
10. Marina Zlatarić, Zagreb

Polaznici Radionice za igrani film

1. Danijel Bolić, Rijeka
2. Sanja Bosak, Zagreb
3. Matko Burić, Samobor
4. Marijana Česi, Zagreb
5. Anđelka Dukat, Zagreb
6. Ruža Kostalec, Sesvete
7. Andreja Kuhar, Pregrada
8. Ljiljana Matošević-Levak, Pazin
9. Slava Lucetić, Krk
10. Marija Nikolić, Zagreb
11. Hrvoje Tutek, Karlovac

c) Videoradionica za animirani film

- Dogovor o radu Radionice, objašnjenje osnovnih tehnika animacije
- Priprema projekta (razrada ideja i rad na scenariju)
- Rad na animaciji (crtani film, kolaž, animacija predmeta)
- Pripreme za snimanje, snimanje
- Snimanje zvuka (zvučni efekti, glazba)
- Analiza snimljenih filmova
- Projekcija i analiza snimljenih radova

Autor i voditelj radionice: Edo Lukman (dugogodišnji voditelj Škole animiranog filma u Čakovcu). Stručna suradnica: Jasminka Bijelić

Polaznici Radionice za animirani film

1. Dora Dančević, Sesvete
2. Tanja Golić, Rijeka
3. Mirjana Jović, Zagreb
4. Milan Macut, Rijeka
5. Marijeta Milošević, Zagreb
6. Tomislava Vereš, Zagreb
7. Vjekoslav Živković, Karlovac

d) specijalizirana videoradionica

Tema: KAMERA I SNIMANJE

Teorijski i praktični rad s plaznicima koji se bave filmskim ili videostvaralaštvom bilo kao voditelji družina bilo kao autori.

Voditelj Radionice: Silvestar Kolbas, filmski i TV-snimatelj. Stručni suradnik: Boris Poljak

Polaznici specijalizirane radionice za kameru i snimanje

1. Zoran Bešlić, Osijek
2. Dubravka Bouša, Zagreb
3. Nada Bujas, Šibenik
4. Tomislav Crnogaća, Šibenik
5. Dragomir Dančević, Sesvete
6. Dražen Horvatić, Karlovac
7. Damir Jelić, Karlovac
8. Miroslav Klarić, Zaprešić
9. Gordana Kokić, Šibenik
10. Goran Kruno Kukolj, Bjelovar
11. Milivoj Labudić, Zagreb
12. Dubravka Dulibić-Paljar, Poreč
13. Davorka Vuković, Zagreb

3. ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE, 2001.

Trakošćan, od 26. kolovoza do 3. rujna 2001.

Organizatori: Ministarstvo prosvjete i športa, Hrvatski filmski savez

Realizacija: Hrvatski filmski savez, uz programsku potporu Hrvatske kinoteke

Savjet Škole: Ante Peterlić (predsjednik), Vera Robić-Škarica (voditeljica Škole), Dario Marković (voditelj programa), Olga Jambrec, Petar Krelja, Mato Kukuljica, Edo Lukman, Vjekoslav Majcen, Krešimir Mikić, Zoran Tadić, Stjepko Težak, Hrvoje Turković

PROGRAM SEMINARA MEDIJSKE KULTURE

1. PRVI STUPANJ (OSNOVNI)

Predavači: Olgica Jambrec, mr. Mato Kukuljica, dr. Vjekoslav Majcen, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, docent, dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo, dr. Stjepko Težak, dr. Hrvoje Turković

Teme

- AUDIO-VIZUALNI MEDIJI (film, televizija, radio, video, novo komunikacijsko okruženje)
- FILM I DRUGI MEDIJI
- TEORIJA FILMA
- POVIJEST SVJETSKOGA FILMA
- POVIJEST HRVATSKOGA FILMA
- VRSTE I METODE DOKUMENTARNOGA FILMA
- ŽANROVI U IGRANOM FILMU
- UVOD U ANIMACIJU I ZAGREBAČKA ŠKOLA CRTANOG FILMA

— ODGOJ I MEDIJI — METODIČKI PRISTUPI U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE
— METODIČKE RADIONICE

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Polaznici prvog stupnja

1. Sanja Biškup, Vidovec
2. Danica Čorić, Kutina
3. Branka Ćurlin, Zagreb
4. Jelica Dragun, Split
5. Diana Herak-Jović, Zagreb
6. Ana Jozović, Dubrovnik
7. Branka lukić, Osijek
8. Vesna Mađarić, Zagreb
9. Kristina Majić, Slavonski Brod
10. Terezija Pavić-Pežer, Zagreb
11. Tihana Preksavec, Čakovec
12. Aleksandra Pšeničnik, Zagreb
13. Blaženka Pušić, Grubišno Polje
14. Lada Režić, Split
15. Dubravka Rovičanac, Zagreb
16. Julia Salaj, Karlovač
17. Nives Sokolean, Čazma
18. Đurđica Stubičar, Bednja
19. Jurica Škalabrin, Srinjine
20. Marijana Švetak, Donja Voća
21. Aziza Tominac, Sisak
22. Danka Tomšić, Zagreb
23. Vesna Vrbanović, Zagreb

2. DRUGI STUPANJ (NAPREDNI)

Predavači: Nikica Gilić, asistent, Olgica Jambrec, Peatr Krelja, mr. Mato Kukuljica, dr. Vjekoslav Majcen, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, docent, dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo, dr. Stjepko Težak, dr. Hrvoje Turković, dr. Nikola Vončina

Teme

- ANALIZA ANTOLOGIJSKIH DJELA SVJETSKOG ANIMIRANOG FILMA
- VIDEOUMJETNOST
- RADIODRAMA
- RAŠČLAMBA FILMA
- FILMSKA NARATOLOGIJA
- IZMEĐU ZBILJE I MAŠTE
- DOKUMENTARNI FILM
- FILMSKO I VIDEOSTVARALAŠTVO DJECE I MLADJEŽI U OSNOVNIM I SREDNJIŠKIM ŠKOLAMA
- METODIČKI PRISTUPI
- METODIČKE RADIONICE

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za polaznike oba seminara medijske kulture)

Polaznici drugog stupnja

1. Željka Birač, Sisak
2. Melita Horvatek Forjan, Zagreb
3. Mirjana Jukić, Zagreb
4. Jelena Jurić, Božjakovina
5. Marina Krpan, Zagreb

6. Persida Majcen, Sesvete
7. Patricia Marušić, Zagreb
8. Ana Mesić, Zagreb
9. Ankica Rubenčić, Vrbovec
10. Darija Sever, Dugo Selo
11. Boris Simeoni, Zagreb
12. Jasmina Sverić, Dugo Selo

PROGRAMI VIDEORADIONICA

Programi videoradionica upoznaju polaznike s jednim od načina rada s učenicima u filmskoj ili videodružini i obuhvaćaju praktičan rad na ostvarenju dokumentarnog, igranog ili animiranog filma (videa) od ideje do realizacije. Planirano je šest skupina polaznika, koje se trebaju odlučiti za rad u videoradionici.

POLAZNE RADIONICE

1. dokumentarni film
2. igrani film
3. animirani film (a. i b.)

SPECIJALIZIRANE RADIONICE

1. kamera i snimanje
2. montaža
3. tonska obrada

1. i 2. Videoradionica za dokumentarni i igrani film

Predavanja

- Osnove videostvaralaštva (izražajna sredstva)
- Osnove videotehnike (osnovni uređaji i princip rada)
- Temelji dramske strukture
- Od lika do priče
- Scenarij i knjiga snimanja
- 'Objektivnost' dokumentarnoga filma. Film i zbilja
- Stil, konstrukcija i drama u igranom filmu
- Otkrivanje novog (eksperimentalni i videoart-filmovi) odabrani primjeri

Praktični rad

- Od ideje do knjige snimanja
- Snimanje igranog i dokumentarnog filma
- Obrada snimljenoga materijala (slikovna i tonska montaža)
- Projekcija i analiza snimljenih filmova

Voditelj radionice za dokumentarni film: Petar Krelja, filmski redatelj

Stručni suradnik: Karmelo Kursar, filmski snimatelj

Voditelj radionice za igrani film: Zoran Tadić, filmski redatelj

Stručni suradnik: Vedran Šamanović

Polaznici Radionice za dokumentarni film

1. Mladen Čapin, Zagreb
2. Milena Grce, Rab
3. Slavica Kovač, Zadar
4. Jelena Bunijevac Matičić, Zagreb
5. Marinko Micak, Marija Bistrica
6. Marica Motik, Zagreb

7. Jelena Nazor, Split
8. Marija Radočaj, Zaprešić
9. Robert Šmit, Grubišno Polje
10. Hrvoje Tutek, Karlovac
11. Dragica Vladić, Ivanić-Grad
12. Regina Zubović, Rab

Polaznici Radionice za igrani film

1. Mladen Burić, Zagreb
2. Ivan De Zan, Zagreb
3. Darko Javor, Samobor
4. Anda Lovrić, Zaprešić
5. Jozsef Mikuška, Zagreb
6. Marijeta Milošević, Ivanić-Grad
7. Ivana Rupiće, Šibenik
8. Dina Zjača, Karlovac

3. Videoradionica za animirani film

a) početnička skupina

- objašnjenja osnova animacije i animacijska tehnika
- upoznavanje s video-računalnom opremom, potrebom za rad na animiranom filmu
- priprema projekta (ideje, rad na scenariju, odnosno knjiži snimanja)
- rad na animaciji (obično crteži na papiru), svaki polaznik radi individualno svoj dio filma
- snimanje crteža (eventualno računalna obrada crteža)
- montaža (računalo)
- snimanje glazbe i zvučnih efekata (računalo)
- analiza snimljenoga filma

b) napredna skupina

Program rada te skupine također se temelji na individualnom radu svakog polaznika, s time da će se animacijska tehnika odabrati prema polaznikovu predznanju. Težište rada ove skupine bit će na detaljnijem upoznavanju s video-računalnom opremom, odnosno programima potrebnim za realizaciju animiranih filmova.

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice: Edo Lukman, dugogodišnji voditelj Škole animiranog filma u Čakovcu

Polaznici Radionice za animirani film

1. Sanja Bosak, Zagreb
2. Zoran Čorkalo, Zagreb
3. Dora Dančević, Sesvete
4. Branko Hrpka, Osijek
5. Željka Marković-Bilić, Zagreb
6. Josip Parać, Samobor
7. Bojan Petković, Karlovac
8. Vjekoslav Živković, Karlovac

1. SPECIJALIZIRANA RADIONICA

Tema KAMERA I SNIMANJE

Teorijski i praktični rad s polaznicima koji se bave filmskim ili videostvaralaštvom bilo kao voditelji družina bilo kao autori.

Voditelj Radionice: Silvestar Kolbas, filmski i TV-snimatelj.
Stručni suradnik: Boris Poljak

Polaznici specijalizirane radionice za kameru i snimanje

1. Nataša Borčić, Karlovac
2. Gordana Brez, Zagreb
3. Dražen Horvatić, Karlovac
4. Ksenija Kancijan, Zagreb
5. Ankica Blažinović-Kljajo, Sesvete
6. Ljiljana Matošević-Levak, Pazin
7. Romana Oreč, Sesvete
8. Jasna Posarić, Zagreb
9. Iva Rener, Zagreb
10. Branko Vrabec, Zagreb
11. Davorka Vuković, Zagreb
12. Marina Zlatarić, Zagreb

2. SPECIJALIZIRANA VIDEORADIONICA

Tema: MONTAŽA

Teorijski i praktični rad s polaznicima, koji se bave filmskim ili videostvaralaštvom bilo kao voditelji družina bilo kao autori.

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice: Slaven Zečević, filmski montažer. Stručni suradnik: Davor Švaić

Polaznici specijalizirane radionice za montažu

1. Zoran Bešlić, Osijek
2. Ema Carić, Zagreb
3. Tomislav Crnogaća, Šibenik
4. Dragomir Dančević, Sesvete
5. Hrvoje Horvat, Samobor
6. Damir Jelić, Karlovac
7. Gordana Kokić, Šibenik
8. Goran Krno Kukolj, Bjelovar
9. Milivoj Labudić, Zagreb
10. Igor Lušić, Split
11. Olga Majcen, Sesvete
12. Dubravka Dulibić-Paljar, Poreč
13. Marija Ratković, Karlovac
14. Mihaela Rikert, Osijek

4. ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE, 2002.

Trakošćan, od 26. kolovoza do 3. rujna 2002.

Organizatori: Ministarstvo prosvjete i športa, Hrvatski filmski savez

Realizacija: Hrvatski filmski savez

Filmski i videoprimjeri: Hrvatski filmski savez i Hrvatska kinoteka. Filmska i videotehnika: HFS, KK Zagreb, KK Split, Videoklub Mursa, Osijek i Autorski studio, Zagreb

Savjet Škole: Ante Peterlić (predsjednik), Vera Robić-Škarica (voditeljica Škole), Dario Marković (voditelj programa),

Olga Jambrec, Petar Krelja, Mato Kukuljica, Edo Lukman, Krešimir Mikić, Zoran Tadić, Stjepko Težak

PROGRAM SEMINARA MEDIJSKE KULTURE

1. PRVI STUPANJ (OSNOVNI)

Predavači: Olgica Jambrec, dr. Mato Kukuljica, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, docent, dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo, dr. Hrvoje Turković

Teme

- AUDIO-VIZUALNI MEDIJI (film, televizija, radio, video, novo komunikacijsko okruženje)
- FILM I DRUGI MEDIJI
- TEORIJA FILMA (posebni naglasak na medij filma) — POVIJEST SVJETSKOGA FILMA
- POVIJEST HRVATSKOGA FILMA
- VRSTE I METODE DOKUMENTARNOGA FILMA
- UVOD U ANIMACIJU I ZAGREBAČKA ŠKOLA CRTANOGA FILMA
- ODGOJ I MEDIJI — METODIČKI PRISTUPI U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE
- METODIČKE RADIONICE

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

2. DRUGI STUPANJ (NAPREDNI)

Predavači: Nikica Gilić, asistent, Olgica Jambrec, dr. Mato Kukuljica, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, docent, dr. Ante Peterlić, dr. Stjepko Težak, dr. Hrvoje Turković, dr. Nikola Vončina

Teme

- RAŠČLAMBA FILMA (NA PRIMJERU IGRANOGA FILMA)
- MODERNI ANIMIRANI FILM
- ŽANR U FILMU
- IGRANI ELEMENTI U HRVATSKOM DOKUMENTARNOM FILMU
- OSNOVE RADIOFONIJE
- FILMSKA NARACIJA
- KAZALIŠTE I FILM
- LIKOVNOST U FILMU
- AVANGARDNI FILM
- POVIJESNI PREGLED STVARALAŠTVA DJECE I MLADEŽI U OSNOVNIM I SREDNJIM ŠKOLAMA
- METODIČKI PRISTUPI
- METODIČKE RADIONICE
- FILMSKE RADIONICE

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za polaznike oba seminara medijske kulture)

Sva predavanja održavat će se uz projekcije inserata filmova iz hrvatske i svjetske filmske baštine, a tijekom seminara planirane su posebno i projekcije dugometražnih igranih filmova iz hrvatske i svjetske filmske klasike, te razgovor s jednim gostom-filmskim redateljem.

Stručni suradnici za programe seminara

Damir Bedić

Milan Bukovac
Ema Carić
Željko Radivoj
Mihaela Rikert
Ana Žagar.

Polaznici prvog stupnja

1. Danijela Barilar
2. Jaromir Bilek
3. Lidija Fini
4. Dijana Grbaš
5. Alenka Hanzl
6. Iva Junaković
7. Branka Krančević
8. Antonija Krušelj
9. Žana Novaković
10. Katica Novoselac
11. Ljiljana Penezić
12. Davor Šimić
13. Maja Tomljenović
14. Ana Vlašić

Polaznici drugog stupnja

1. Sanja Biškup
2. Marija Bolšec
3. Tonči Gerner
4. Branka Hecer
5. Damir Jelić
6. Vesnica Kantoci
7. Jasna Miškulin-Nemeth
8. Tihana Preksavec
9. Aleksandra Pšeničnik
10. Nela Rabadžija
11. Dubravka Rovičanac
12. Nada Šeparović-Lušić
13. Danko Tomšić
14. Marija Vidaković

PROGRAMI VIDEORADIONICA

Programi videoradionica upoznaju polaznike s jednim od načina rada s učenicima u filmskoj ili videodružini i obuhvaćaju praktičan rad na ostvarenju dokumentarnog, igranog ili animiranog filma (videa) od ideje do realizacije. Planirano je šest skupina polaznika, koje se trebaju odlučiti za rad u videoradionici.

POLAZNE RADIONICE

1. dokumentarni film
2. igrani film
3. animirani film (a. i b.)

1. i 2. VIDEORADIONICA ZA DOKUMENTARNI I IGRANI FILM

Predavanja

- Osnove videostvaralaštva (izražanja sredstva)
- Osnove videotehnike (osnovni uređaji i princip rada)
- Temelji dramske strukture
- Od lika do priče
- Scenarij i knjiga snimanja
- 'Objektivnost' dokumentarnoga filma. Film i zbilja

- Stil, konstrukcija i drama u igranom filmu
- Otkrivanje novog (eksperimentalni i videoart-filmovi) odabrani primjeri

Praktični rad

- Od ideje do knjige snimanja
- Snimanje igranog i dokumentarnog filma
- Obrada snimljenoga materijala (slikovna i tonska montaža)
- Projekcija i analiza snimljenih radova

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice za dokumentarni film: Petar Krelja, filmski redatelj

Stručni suradnik: Karmelo Kursar, filmski snimatelj

Polaznici videoradionice za dokumentarni film

1. Davorka Baččković-Mitrović
2. Željka Birač
3. Kornelija Dančević
4. Zoran Erceg
5. Melita Horvatek Forjan
6. Nataša Jakob
7. Miroslav Janota
8. Gordana Kokić
9. Vladimir Koudela
10. Sanja Krnjaić
11. Sandra Netahly
12. Marija Ratković
13. Aziza Tominac
14. Martina Treščec

Autor i voditelj Radionice za igrani film: Zoran Tadić, filmski redatelj

Stručni suradnik: Vedran Šamanović, filmski snimatelj

Polaznici Radionice za igrani film

1. Jere Gruić
2. Ivan Ivanović
3. Marin Japec
4. Mirjana Jukić
5. Ksenija Kancijan
6. Gordana Knez
7. Marija Markotić
8. Marija Radočaj
1. Mirjana Roguljić
2. Boris Simeoni
3. Ivana Tonžetić
4. Vjekoslav Vrbetić
5. Sanja Zanki
14. Krunoslav Znika

3. VIDEORADIONICA ZA ANIMIRANI FILM

a) početnička skupina

- objašnjenja osnova animacije i animacijska tehnika
- upoznavanje s video-računalnom opremom, potrebnom za rad na animiranom filmu
- priprema projekta (ideje, rad na scenariju, odnosno knjiži snimanja)

- rad na animaciji (obično crteži na papiru), svaki polaznik radi individualno svoj dio filma
- snimanje crteža (eventualno računalna obrada crteža)
- montaža (računalo)
- snimanje glazbe i zvučnih efekata (računalo) — analiza snimljenog filma

b) napredna skupina

Program rada te skupine također se temelji na individualnom radu svakog polaznika, s time da će se animacijska tehnika odabrati prema polaznikovu predznanju. Težište rada skupine bit će na detaljnijem upoznavanju s video-računalnom opremom, odnosno programima potrebnim za realizaciju animiranih filmova.

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice: Edo Lukman, dugogodišnji voditelj Škole animiranog filma u Čakovcu. Stručna suradnica: Jasminka Bijelić

Polaznici Radionice za animirani film

a) početnička skupina

1. Jure Ačkar
2. Karmen Bardek
3. Suzana Jurić
4. Silvana Konjevoda
5. Melania Krušinski
6. Višnja Levak
7. Ante Starčević
8. Sanja Vranković
- a) napredna skupina
1. Sanja Bosak
2. Dora Dančević
3. Dragomir Dančević
4. Jadranko Lopatić
5. Igor Lušić
6. Dražen Horvatić

SPECIJALIZIRANE RADIONICE

1. kamera i snimanje
2. montaža

1. SPECIJALIZIRANA VIDEORADIONICA

Tema: KAMERA I SNIMANJE

Teorijski i praktični rad s polaznicima, koji se bave filmskim ili videostvaralaštvom bilo kao voditelji družina bilo kao autori.

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice: Silvestar Kolbas, filmski i TV-snimatelj. Stručni suradnik: Boris Poljak, filmski snimatelj. Stručna suradnica za montažu: Mihaela Rikert

Polaznici specijalizirane videoradionice

Tema: KAMERA I SNIMANJE

1. Nada Arbutina
2. Ivan Biščan
3. Ivan Brkić
4. Mladen Burić

5. Tanja Dabo
6. Ivan De Zan
7. Dubravko Franjin
8. Smiljan Grbac
9. Miroslav Habuš
10. Slavica Kovač
11. Leticija Linardić
12. Anđela Lovrić
13. Zoran Pisać
14. Vedran Rapo
15. Martina Reba
16. Ivana Rupiće
17. Tomislava Vereš

2. SPECIJALIZIRANA VIDEORADIONICA

Tema: MONTAŽA

Predavanja

- Uvod i razgovor o filmskoj montaži
- Pregled tehničkih oblika izvedbe
- Zašto postoje pravila u montaži
- Odnos filmskih stilova i montaže

Praktični rad

- Stvaranje montažnih vježbi od raznoga pripremljenog materijala
- Montažno oblikovanje materijala drugih videoradionica

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice: Slaven Zečević, filmski montažer. Stručna suradnica: Ivana Fumić.

Polaznici specijalizirane videoradionice

Tema: MONTAŽA

1. Jordan Atanasoski
2. Gordana Brez
3. Jelena Gaál
4. Joško Gadžić
5. Nikica Gilić
6. Ante Glavor
7. Tomislav Gojanović
8. Marijan Ivanović
9. Miroslav Klarić
10. Josipa Kotromanović
11. Slavica Matas
12. Ljiljana Matošević-Levak
13. Dražen Pleško
14. Zrinka Vrane
15. Marina Zlatarić
16. Sanja Zanki
17. Ognjen Mihovilić

5. ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE, 2003.

Trakošćan, od 25. kolovoza do 3. rujna 2003.

Priredivači: Ministarstvo prosvjete i športa, Hrvatski filmski savez

Realizacija: Hrvatski filmski savez Filmski i videoprimjeri: HFS i Hrvatska kinoteka, filmska i videotehnika: HFS

Savjet Škole: Ante Peterlić (predsjednik), Vera Robić-Škarica (voditeljica Škole), Dario Marković (voditelj programa), Olga Jambrec, Petar Krelja, Mato Kukuljica, Edo Lukman, Krešimir Mikić, Zoran Tadić, Stjepko Težak, Hrvoje Turko-
vić

Polaznici: odgajatelji, nastavnici osnovnih i srednjih škola, studenti učiteljskih i umjetničkih akademija i autori iz filmskih i videoudruga.

Program je raspoređen u osam radnih dana, 70 nastavnih sati (cjelodnevni rad) u ovim oblicima rada: predavanja, metodičke radionice, videoradionice (kao samostalni programi) i projekcije filmova.

Svrha: Škola je namijenjena nastavnicima koji u okviru nastave hrvatskog jezika i izborne nastave provode nastavni program medijske kulture, kao i voditeljima filmskih i videoudruga. Dvostruka je svrha programa Škole medijske kulture. Prvo, nastavnicima kojima je to potrebno, oni daju najtemeljnija znanja za provedbu nastave (osnove medijske teorije; osnove filmskog jezika; temeljne filmske vrste; metodičke radionice). Drugo, svrha je škole da omogući trajno obrazovanje nastavnika, pa im u tu svrhu pruža posebne obrazovne programe sa stalno novim i aktualnim temama.

Struktura Škole: Škola medijske kulture u 2003. nudi pet programa, tri seminarska i dva radionička. (a) Prvi seminarski program daje temeljna znanja, a namijenjen je onim nastavnicima koji ta znanja nisu mogli steći u okviru svojega studija, ili ih trebaju utvrditi. (b) Svrha je drugog seminarskog programa da pruži dodatna, specijalizirana znanja. Ponudeni predmeti mijenjaju se iz godine u godinu, biraju se nove zanimljive teme, tako da polaznici mogu iz godine u godinu pohađati seminar, te on tako omogućuje trajno obrazovanje nastavnika. (c) Treći seminarski program namijenjen je nastavnicima, koji su pohađali prvi i drugi seminar, a žele proširiti svoje znanje s područja filmološko metodičke prakse. (d) Prvi radionički program sastavljen je od radionice za igrani film, radionice za dokumentarni film i radionice za animirani film — namijenjen je voditeljima filmskih i videoudruga (bez obzira kojega su nastavnog profila voditelji). Oni putem praktičnoga rada (izrada videodjela) stječu izravno proizvodno iskustvo potrebno za vođenje toga tipa radionica.

(e) Specijalizirani radionički seminar namijenjen je onima koji su završili neki od temeljnih programa i žele produbiti znanje iz nekog specifičnog područja proizvodnje (za 2002. predložimo tri seminara iz videosnimanja, videomontaže i radionice za filmski scenarij).

Nositelji programa: Nositelji programa su vrhunski stručnjaci na području filmske, televizijske i medijske kulture, odnosno afirmirani pedagozi, filmski i televizijski stvaraoci (npr.: Nikica Gilić, sveuč. asistent; Olga Jambrec, prosvjetna savjetnica; Petar Krelja, redatelj i kritičar; dr. Mate Kukuljica; Edo Lukman, voditelj animiranih radionica; Krešimir Mikić, sveučilišni nastavnik; dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo; Zoran Tadić, redatelj; dr. Stjepko Težak, dr. Hrvoje Turko-

vić; Goran Tribuson, književnik; dr. Nikola Vončina; Vedrana Vrhovnik, redateljica; Slaven Zečević, montažer, i dr. Svake godine škola ima i posebne goste.

Popratni sadržaji: U okviru predavanja rabe se filmski, televizijski i video-primjeri. Svake večeri priređuju se projekcije cjelovečernih filmova koje prate rasprave idućega dana, s time da se prikazuju kapitalna djela filmske umjetnosti, odnosno ona koja se vezuju uz seminare. U okviru predavanja također se daju uvodni komentari programa dokumentarnih i animiranih filmova. Svake godine školu prati posebno izdanje časopisa HFS-a — *Zapis*, u kojem nositelji programa objavljuju tekstove, kao priručnu literaturu uz Školu. U okviru škole polaznicima se također nude raspoložive knjige, stručni časopisi i priručnici za dopunsko obrazovanje (npr. *Hrvatski filmski ljetopis*).

PROGRAM SEMINARA MEDIJSKE KULTURE

1. PRVI STUPANJ (OSNOVNI)

Predavači: mr. Nikica Gilić, Zorica Klinžić, profesor, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, profesor Visoke škole, dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo, dr. Dubravka Težak, dr. Stjepko Težak, dr. Hrvoje Turković

Teme

- AUDIO-VIZUALNI MEDIJI (film, televizija, radio, video, novo komunikacijsko okruženje)
- FILM I DRUGI MEDIJI
- TEORIJA FILMA (posebni naglasak na medij filma)
- STRUKTURA FILMSKOGA DJELA
- POVIJEST HRVATSKOGA FILMA
- VRSTE I METODE DOKUMENTARNOGA FILMA
- UVOD U ANIMACIJU I ZAGREBAČKA ŠKOLA CRTANOG FILMA
- METODIČKI PRISTUPI U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE — ODGOJ I MEDIJ
- ANALIZA FILMA — UZ PROJEKCIJU CJELOVEČERNJEG FILMA

Polaznici prvog stupnja

1. Mirela Bohm, Zagreb
2. Božena Carević, Ivanec
3. Ivan Dreščik, Šibenik
4. Hrvoje Galić, Pleternica
5. Dinko Husadžić, Ludina
6. Zrinka Katalinić, Zagreb
7. Zdenko Lovrić, Zagreb
8. Veronika Mendaš, Ivanec
9. Astrid Pavlović, Koprivnica
10. Aleksandra Plevko, Zagreb
11. Antun Prević, Ivanec
12. Petra Vidović, Čakovec

2. DRUGI STUPANJ (NAPREDNI)

Predavači: mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, profesor Visoke škole, Irena Paulus, dr. Ante Peterlić, dr. Hrvoje Turković

Teme

- STILSKE FIGURE NA FILMU

- ANALIZA FILMA
- POVIJEST (I STILOVI) DOKUMENTARNOGA FILMA
- RECENTNI EKSPERIMENTALNI FILM I VIDEO
- FILMSKA SCENOGRAFIJA
- GLAZBA U FILMU
- SVJETLO I BOJA U FILMU
- POVIJEST HRVATSKOGA FILMA
- GLUMA NA FILMU
- OD IDEJE DO PROJEKCIJE
- ANALIZA FILMA — UZ PROJEKCIJU CJELOVEČERNJIH FILMOVA

Polaznici drugog stupnja

1. Mare Barilar, Oriovac
2. Blanka Bešlić, Sisak
3. Senija Zadravec-Kermek, Orehovica
4. Goran Kovač, Zagreb
5. Renata Kovačić, Dugi rat
6. Antonija Martić, Slavonski Brod
7. Irena Marković, Zagreb
8. Ivanka Novak, Orehovica
9. Katica Novoselac, Komletinci
10. Žana Novaković, Rovišće
11. Mihaela Potz, Zagreb
12. Darija Sever, Dugo Selo
13. Neva Strizrep, Solin

3. TREĆI STUPANJ — filmološko-metodičke radionice

svi programi na tom stupnju organizirani su u filmološko-metodičkim radionicama

Predavači: mr. Nikica Gilić, Olgica Jambrec, profesorica, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, docent, Joško Marušić, docent, Irena Paulus, dr. Ante Peterlić, dr. Hrvoje Turković, dr. Nikola Vončina, Vedrana Vrhovnik, redateljica

Teme:

- DOKUMENTARNI FILM I LIKOVNA UMJETNOST
- FILM I HRVATSKA KNJIŽEVNOST
- MONTAŽNA CJELINA I STIH
- FILMOLOŠKO-METODIČKA OBRADA FILMOVA U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE
- FILMOLOŠKO-METODIČKA OBRADA FILMOVA U NASTAVI LIKOVNE KULTURE
- FILMOLOŠKO-METODIČKI PRISTUP U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE NA UMJETNIČKIM AKADEMIJAMA
- ANALIZA FILMA — UZ PROJEKCIJU CJELOVEČERNJIH FILMOVA

Polaznici drugog stupnja

1. Sanja Biškup, Vidovec
2. Marina Krpan, Zagreb
3. Ana Mesić, Zagreb
4. Marijana Švetak, Donja Voća
5. Danko Tomšić, Zagreb
6. Emilija Zagrajski, Bednja

PROGRAMI VIDEORADIONICA

Programi videoradionica upoznaju polaznike s jednim od načina rada s učenicima u filmskoj ili videodružini, ali i nude određena znanja i vještine te obuhvaćaju praktičan rad na ostvarenju TV-reportaže dokumentarnog, igranog, ili animiranog filma (videa) od ideje do realizacije.

POLAZNE RADIONICE

1. dokumentarni film
2. igrani film
3. TV-reportaža
4. animirani film (a. i b.)

SPECIJALIZIRANE RADIONICE

1. kamera i snimanje
2. montaža
3. scenarij u filmu

Planirani broj polaznika je od 10 — 12 sudionika u svakoj radionici (osim u radionici za animirani film, gdje je moguće primiti 20 polaznika — u svakom predloženom programu po 10), a program svake radionice raspoređen je u sedam radnih dana (cjelodnevni rad).

1, 2. I 3. VIDEORADIONICA ZA DOKUMENTARNI, IGRANI FILM I TV-REPORTAŽU

Predavanja — Osnove videostvaralaštva (izražanja sredstva)

- Osnove videotehnike (osnovni uređaji i princip rada)
- Temelji dramske strukture
- Od lika do priče
- Scenarij i knjiga snimanja
- 'Objektivnost' dokumentarnog filma. Film i zbilja
- Stil, konstrukcija i drama u igranom filmu
- Otkrivanje novog (eksperimentalni i videoart filmovi) odabrani primjeri

Praktični rad

- Od ideje do knjige snimanja
- Snimanje igranog i dokumentarnog filma
- Obrada snimljenog materijala (slikovna i tonska montaža)
- Projekcija i analiza snimljenih radova

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice za dokumentarni film: Petar Krelija, filmski redatelj

Autor i voditelj Radionice za igrani film: Zoran Tadić, filmski redatelj

Autor i voditelj Radionice za TV-reportažu: Damir Čučić, filmski redatelj

Polaznici Radionice za dokumentarni film

1. Nevena Škrbić Alempijević, Zagreb
2. Đurđica Petković-Biočić, Sisak
3. Danijela Ciglar, Zagreb
4. Radomir Đurđević, Split
5. Kristina Horovski, Karlovac
6. Luka Knežević, Rijeka

7. Iva Kraljević, Zagreb
8. Ivan Marčec, Zaprešić
9. Anita Mikulec, Zagreb
10. Sanja Potkonjak, Zagreb
11. Oliver Sertić, Zagreb
12. Ivana Turković, Bjelovar
13. Sanja Zanki, Karlovac
14. Stjepan Žgela, Zagreb

Polaznici Radionice za igrani film

1. Mauro Albertini, Pula
2. Sandra Antulov, Rijeka
3. Diana Gavran, Zagreb
4. Tonči Gerner, Solin
5. Linda Golik, Čakovec
6. Anđela Ivanišević, Zagreb
7. Jasenka Ježovita, Varaždin
8. Iva Junaković, Šibenik
9. Dario Lonjak, Karlovac
10. Josip Pintarić, Koprivnica
11. Maida Srabović, Koprivnica
12. Valentina Šipuš, Čakovec
13. Ivan Škoc, Zaprešić
14. Neno Torić, Šibenik
15. Martina Treščec, Koprivnica

Polaznici Radionice za TV-reportažu

1. Jure Ačkar, Sikirevci
2. Tomislav Crnogaća, Šibenik
3. Melita Horvatek Forjan, Zagreb
4. Nataša Jakob, Zagreb
5. Mirjana Jukić, Zagreb
6. Ante Karin, Slavonski Brod
7. Ankica Blažinović-Kljajo, Sesvete
8. Slavica Kovač, Zadar
9. Milivoj Labudić, Zagreb
10. Silvio Novosel, Križevci
11. Romana Oreč, Sesvete
12. Zrinka Vrane, Karlovac

4. VIDEORADIONICA ZA ANIMIRANI FILM

a) početnička skupina

- objašnjenja osnova animacije i animacijska tehnika
- upoznavanje s video-računalnom opremom, potrebnom za rad na animiranom filmu
- priprema projekta (ideje, rad na scenariju, odnosno knjižni snimanja)
- rad na animaciji (obično crteži na papiru), svaki polaznik radi individualno svoj dio filma
- snimanje crteža, (eventualno računalna obrada crteža)
- montaža (računalo)
- snimanje glazbe i zvučnih efekata (računalo)
- analiza snimljenoga filma

b) napredna skupina

Program rada te skupine također se temelji na individualnom radu svakog polaznika, s time da će se animacijska tehnika odabrati prema polaznikovu predznanju. Težište rada skupine bit će na detaljnijem upoznavanju s video-računal-

nom opremom, odnosno programima potrebnim za realizaciju animiranih filmova.

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice: Edo Lukman, dugogodišnji voditelj Škole animiranog filma u Čakovcu.

Polaznici Radionice za animirani film

a) početnička skupina

1. Krešimir Babić, Križevci
2. Ana Ferenčak, Križevci
3. Frano Homen, Križevci
4. Irena Jukić-Pranjić, Rovišće
5. Mirela Radoš, Vrsar
6. Duje Senković, Vrsar
7. Božidar Vještica, Zagreb a) napredna skupina
1. Branko Hrpka, Osijek
2. Tomislav Josipović, Zaprešić
3. Suzana Jurić, Rovišće
4. Irena Komšić, Zagreb
5. Silvana Konjevoda, Rijeka
6. Melania Krušinski, Daruvar
7. Hrvoje Selec, Varaždin
8. Ante Starčević, Križevci
9. Sanja Vranković, Pag

5. SPECIJALIZIRANA VIDEORADIONICA

Tema: KAMERA I SNIMANJE

Teorijski i praktični rad s polaznicima, koji se bave filmskim ili videostvaralaštvom bilo kao voditelji družina bilo kao autori.

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice: Silvestar Kolbas, filmski i TV-snimatelj

Polaznici Specijalizirane radionice za kameru i snimanje

1. Pavao Ante Bedić, Zagreb
2. Ivan Brkić, Koprivnica
3. Ivana Jagošić, Zagreb
4. Josip Jumić, Beli Manastir
5. Maja Koražija, Zagreb
6. Josip Krunić, Gunja
7. Olga Maltar, Varaždin
8. Jozsef Mikuška, Zagreb
9. Davorka Bačeković-Mitrović, Bjelovar
10. Aleksandar Muharemović, Osijek
11. Katija Nadramija, Zagreb
12. Vinko Plazibat, Karlovac
13. Vedran Rapo, Karlovac
14. Aziza Tominac, Sisak

6. SPECIJALIZIRANA VIDEORADIONICA

Tema: MONTAŽA

Predavanja

- Uvod i razgovor o filmskoj montaži
- Pregled tehničkih oblika izvedbe
- Zašto postoje pravila u montaži
- Odnos filmskih stilova i montaže

Praktični rad

- Stvaranje montažnih vježbi od raznoga pripremljenog materijala
- Montažno oblikovanje materijala drugih videoradionica

POSEBNI OBLICI RADA (zajednički program za sve polaznike Škole medijske kulture)

Autor i voditelj Radionice: Slaven Zečević, filmski montažer

Polaznici Specijalizirane radionice za montažu

1. Smiljka Božičković, Koprivnica
2. Ivana Fajfer, Beli Manastir
3. Dijana Grbaš, Sesvetski Kraljevac
4. Kruno Heidler, Zagreb
5. Gordana Knez, Knin
6. Ivan Kovač, Zadar
7. Daniel Pejić, Gunja
8. Ivana Rupić, Šibenik
9. Boris Simeoni, Zagreb
10. Fran Sokolić, Samobor
11. Katica Šarić, Zagreb
12. Mirko Šarić, Pleternica

7. SPECIJALIZIRANA VIDEORADIONICA

Tema: FILMSKI SCENARIJ

Od ideje do scenarija

Autor i voditelj Radionice: Goran Tribuson, književnik

Polaznici Specijalizirane radionice za scenarij u filmu

1. Goran Banjanin, Križevci
2. Vlatka Bily, Bjelovar
3. Mladen Burić, Zagreb
4. Tina Bujadinović, Pregrada
5. Ivan De Zan, Zagreb
6. Zlata Maršić Ferić, Stari Mikanovci
7. Jere Gruić, Split
8. Ksenija Kancijan, Zagreb
9. Miroslav Klarić, Zaprešić
10. Emilija Koščak, Varaždin
11. Andreja Kuhar, Pregrada
12. Jadranko Lopatić, Zaprešić
13. Jelena Bunijevac-Matičić, Zagreb
14. Hrvoje Tutek, Karlovac
15. Marina Zlatarić, Zagreb
16. Vjekoslav Živković, Karlovac

D a m i r R a d i ć

Festival pod Marjanom — važan prilog kulturnom životu

Međunarodni festival novog filma, Split 22-28. rujna 2003.

Već osmo izdanje Međunarodnoga festivala novog filma u Splitu je iza nas. Splitska manifestacija, posvećena 'alternativnijim' filmskim praksama, s godinama je stekla i međunarodni ugled pa su svojedobno čak i neki uvaženi strani sineasti pisali apel gradskim i državnim vlastima kako održavanje festivala ne bi došlo u pitanje. Festival je naime počivao na skromnoj financijskoj konstrukciji, a kako nikad nije imao povoljno političko zaleđe poput Pule i Motovuna, a pritom je još prikazivao 'hermetične' filmove, vlastodršci mu nisi bili naročito skloni. Kako inicijator i stalni direktor festivala Branko Karabatić nije naročito ugađena osoba, možda ni to nije išlo na ruku omiljenosti manifestacije u 'višim strukturama' (no bez upornosti i mara tog istog Karabatića festival nikad ne bi opstao), a i često apostrofirani organizacijski propusti, od kojih su neki bili vidljivi i ove godine (na primjer, organizatori se nisu udostojali samoinicijativno objasniti zašto se dugometražni igrani film *Kostroma* ruskog autora Valerija Surikova, najavljen u katalogu, nije našao u programu, vjerojatno računajući da njegovo 'izbivanje' nitko neće zapaziti) bili su voda na mlin onima kojima festival nije mio. Međutim, govor pomoćnice ministra kulture Željke Udovičić na svečanom zatvaranju festivala čini se zalogom opstanka, a možda i jačeg budžetiranja festivala, s obzirom da ga je spomenuta bezrezervno podržala i obasula nizom (ipak pretjeranih, koliko god da se radilo o kurtoaziji) komplimenata.

Glavni program sastojao se od natjecateljskog dijela i pratećih programa naslovljenih *Fokus* (dugometražni igrani filmovi), *Forum* (srednjometražni i dugometražni dokumentarni filmovi), *Slika* (uglavnom dokumentarci o znamenitim filmašima — Felliniju, Kiarostamiju, Chaplinu, plus film o mentalno pomaknutom Brunu S.-u, protagonistu Herzegovinih klasika *Svatko za sebe i Bog protiv svih* / *Tajna Kasparske Hausera* i *Stroszek*, putopis o mitskim prostorima žanra vesterna *Go West, Young Man!* i dokumentarni uradak glasovite Agnes Varda *Deux ans apres* / *Dvije godine poslije*). U posebnim pak programima mogli su se vidjeti izbori iz recentnoga kanadskog videa, potom izbor iz videoradova koji nadahnuće pronalaze u tzv. *trash artu* te retrospektiva klasika alternativnijega segmenta nekadašnjega novog njemačkog filma Jean-Marie Strauba i njegove životne družice Danièle Huillet, koji su ovogodišnji laureati festivalske posebne nagrade. U programu *Novi mediji* predstavljene su pak instalacije, (inter)net projekti, kompjuter-art, CD-ROM-ovi i performansi.

Filmska konkurencija

Natjecateljski program bio je podijeljen na filmsku i video-konkurenciju. Filmska konkurencija sastojala se od niza kratkometražnih radova, među kojima su oni igranog roda bili podjednako zastupljeni kao i eksperimentalni, a prikazana su i četiri dugometražna ostvarenja: *The Last Soviet Movie* / *Posljednji sovjetski film* Letonca Aleksandra Petukhovsa, *Imitations of Life* / *Imitacije života* Kanadanina Mikea Hoolbooma, *The Decay of Fiction* / *Raspadanje fikcije* Amerikanca Pata O'Neila i *Sulla* / *Sula* Nijemca Klause Wybornyja.

Posljednji sovjetski film ironično-cinično pripovijeda priču o američkom piscu ruskoga porijekla koji propituje 'revolucionarne' biografije svog djeda i pradjeda uoči i za vrijeme boljševičkoga prevrata. Film je to koji se poigrava pravilima naracije i uživa u različitim načinima njihova izigravanja, često posežući i za humornom metatekstualnošću (npr. mistifikacija o samom autoru filma, dakle Petukhovsu, inače rođenu 1967, koji je tobože bio zabranjivan u SSSR-u, a ono što upravo gledamo tobožnja je rekonstrukcija njegova tobože zabranjena i dijelom uništena filma), no ta satira na trivijalnu narativnu raspuštenost popularnih holivudskih i inih narativa, a možda i na prirodu pripovijedanja kao takvu, prečesto zapada u adolescentske dosjetke i samozadovoljstvo, ostavljajući uglavnom nezreo dojam, mada činjenica da se dobar dio radnje odvija u ugodajnim šumskim eksterijerima olakšava recepciju.

Dok je *Posljednji sovjetski film* rodovski gledajući igrani uradak eksperimentalnog prosede, *Imitacije života* eksperimentalno-dokumentarni je rad koji se sastoji od deset poglavlja praćenih sugestivnim off-komentarom, a taj zbori o različitim egzistencijalnim pitanjima te kulturi i politici. Najdojmljiviji dijelovi filma oni su naglašeno poetične izvedbe (npr. poetsko-biografsko poglavlje o autorovu malom nećaku Jacku), u kojima poetično-asocijativni prosede postiže svoj puni sjaj; zanimljivo je i završno poglavlje o utjecaju filmova na kulturu koja ih je proizvela, u kojima se tekstualna linija izvodi korištenjem inserata iz raznih holivudskih filmova. Posebno je zanimljiv i eksperimentalni uradak *Raspadanje fikcije*, u kojem se Pat O'Neil na intrigantan način bavi poviješću nekad čuvena holivudskog hotela *Ambassador*, u kojem je kasnih šezdesetih izvršen i atentat na Roberta Kennedyja, što je također jedan od motiva filma koji se prije svega usredotočuje na niz korisnika hotelskih usluga tridesetih, četrdesetih i pedesetih godina (gangsteri, policajci, ljubavni-

ci...), čije priče su date u fragmentima, tako da se naracija začinje, ali se uskraćuje njezina dalja razrada. Posebnost autora postupka, inače ugledna majstora specijalnih efekata rođena 1939, sastoji se u tome što zbiljske hotelske prostore (sobe, holovi, barovi, terasa, bazen, bungalovi, kuhinja, skladište...), realistički snimljene, putem jedne varijante 'trajne' dvostruke ekspozicije napućuje od tih prostora neovisno snimljenim protagonistima, prozirima poput duhova, 'hvata', nerijetko dramatične, fragmente njihovih razgovora, pri čemu kombinira glumce koji izgovaraju izvoran tekst s onim 'adaptiranim', tj. citatima klasičnih holivudskih filmova. Spajajući dva vizualna sloja u jedan, O'Neil, koji je na ovom filmu radio punih osam godina, kreirao je poseban ugođaj u kojem se skladno povezuju realizam, oniričnost i transcedencija.

Na svoj je način fascinant i ultraniskobudžetni *Sula* Klauša Wybornyja, simpatično blagolagoljiva sredovječnog umjetnika, koji je bio jedan od inozemnih gostiju festivala. Film spaja minimalistički vizualno-prostorni iskaz i verbalno bogatu refleksivnost: starorimski diktator Sula, u očekivanju konačnog obračuna s oponentima, na nekom brežuljku u blizini Rima meditira o 'mikroarhitektonskim' problemima, tj. o slaganju skupine kamenja uz drvo i odnosu tog kamenja, od kojega pokušava učiniti udobnu sjedalicu, s vlastitim ležajem. Cijav 120-minutni film sastoji se od raznovrsnih Sulinih refleksija, njegova odnosa s prirodom, ali i povremenih erotskih interesa. Wyborny je putem sjajno napisanih monologa (koje sam sugestivno izgovara u *offu*) odlično predočio intelekt i duh čovjeka do u najsitnije detalje opsjednuta samozadanim problemima i pitanjima, a film beskompromisnoću postupka u iznimno skromnim produkcijskim uvjetima, kao i konkretnijom sličnošću — anakronim detaljima (Sulina odjeća, npr., kombinacija je antike i suvremenosti) lako može podsjetiti na poetiku Dereka Jarmana, ali po sudu potpisnika ovih redova dojmljiviji je od nemalog broja filmova kulnog i neusporedivo poznatijeg Engleza. *Sula* je zasluženo nagrađen specijalnim priznanjem žirija.

Predvidljivi kratki filmovi

Za razliku od dugometražnih filmova u konkurenciji, oni kratkometražni ostavili su znatno slabiji dojam. Prevladavali su igrani filmovi redovito ili predvidljive, ili prozaične ili jednostavno besmislene poente, a kako je poenta u kratkometražnim djelima, jednako kao i u književnim kratkim pričama, sama esencija strukture, jasno je da su filmovi time bili na strahovitu gubitku, napose oni koji su se odlikovali vrhunskom produkcijom, zanimljivim situacijama i dobrom narativnom razradom u kontekstu vremenske/metražne skućenosti. To se ponajprije odnosi na njemačke filmove *Dienst / Dužnost* Jochena A. Freydanka i *Liebesdienste / Ljubavni trud* Florianisa Mische Boedera, te belgijski *Haum/Ophodnja* Michaela R. Roskama. *Dužnost*, obrijane glave i u militarnu crnu opravu odjevena ljepolikog Freydanka, rođena 1967. u Istočnom Berlinu (takoder gost festivala), satira je na temu policijske države skore budućnosti; film, koji prati radni dan zaposlenika službe za održavanje reda i zakona (sastoji se od lakonskog ubijanja kako opasnih kriminalaca, tako i posve benignih pristupnika), izvrsno je produciran i

režiran, no razrješenje, po kojem sam čuvar reda zbog svoje 'greške' biva ubijen, poprilično je depasirano. *Ljubavni trud* još mlađeg, 29-godišnjeg F. M. Boedera (i on je bio gost festivala), ljubavno-politički je (pseudo)triler zabune, ponovno na temu policijskog terora, ovaj put u znatno blažem obliku, što međutim ne sprečava asocijacije na njemačke 'olovne godine', na koje kao da se ovi mlađi njemački autori pozivaju, ili možda u današnjoj Njemačkoj vide sličnu represivnu klimu.

Film je također odlično produciran i tehnički besprijekorno režiran (očito je da nakon nedavna *Oscara* za najbolji kratkometražni igrani film Nijemci mnogo ulažu u taj filmski 'format'), osnovna situacija i karakterizacija intrigantno su postavljeni (mladić se na tulumu zaljubi u politički 'osviješten' djevojku koju odvodi policija, pa on uz pomoć najboljeg prijatelja pokušava doznati što se dalje s njom dogodilo), na djelu je i fina narativna eleboriranost, no antiklimaktičan je rasplet izrazito stereotipan i svjedoči o još jednom izvedbeno darovitu, ali idejno nezrele autoru. Za *Ophodnju* simpatično smirena, pristojna i pomalo plaha mladog Belgijanca Roskama (još jedan gost festivala) vrijedi isto što i za spomenute njemačke filmove: slaba poenta urušila je sav prethodni trud. Riječ je inače o (potencijalno) sugestivnoj studiji uličnoga nasilja među četvoricom urbanih mladića, koja se dijelom sagledava iz perspektive povremeno prolazećeg automobila (uz brišuće vožnje kamere koje mogu podsjetiti na istovrsna Jacksonova rješenja iz *Gospodara prstenova*, no dok je tamo riječ o tehničko-stilskom stereotipu moćne visokobudžetne produkcije, ovdje relativno sličan postupak unosi linčovsku kvalitetu ostranjeno neodređena dojma koji izaziva nelagodu), da bi se na poslijetku krajnje napeta situacija lakonskom pretencioznošću odnosno 'nekom višom mudrošću' razriješila smijehom u koji zapadaju sva četvorica (!?).

Ipak, ukratko opisana tri filma idu u red gornje kvalitativne polovice kratkometražne produkcije. Vidjeli smo naime i posve nezrele filmove kao što su *L'horreur / Užas* 31-godišnjeg Francuza Jeremije Lefebvrea (film se sastoji od krupnoga kadra mlade TV-producentice koja stalno prima pozive na mobitel dok u kafiću sjedi s nevidljivim sugovornikom; tako 'konceptualno' strukturiran film još nužnije zahtijeva jaku poentu, no umjesto toga njezina je besmislenost dostojna najvećih 'kratkospisateljskih' promašaja, a ti nisu bili rijetki, Zorana Ferića ili Miljenka Jergovića), *Merci / Hvala* 38-godišnje Francuskinje Christine Rabette, snimljen u (superiornoj) belgijskoj produkciji (puka efemerna dosjetka, doduše vješto režirana, o putniku podzemne željeznice koji smijehom zarazi sve ostale putnike; poenta je dakako nikakva), ili *Blue Skies / Plavo nebo* Kanadanke Ann Marie Fleming (briljantna produkcija i zanatski kompetentna režija u službi inferiorne priče, dakako bijedne poente, o kineškom vodviljskom zabavljaču, autoričinu djeđu, koji zbog nečega, tko zna čega, plače pred nastup, a posvećena je ni manje ni više nego događajima od 11. rujna!?).

Slušanje i kupacice

U takvoj konstelaciji koherentnošću i zaokruženošću naracije, podržane superiornom produkcijskom izvedbom (fasci-

nantni *cinemascope*), lakoćom je iskočio 20-minutni *Listening / Slušanje* (tematizira nagovještaj ljubavnog odnosa dvoje ljudi mlađih srednjih godina u tzv. duhovnom utočištu, orijentalnog tipa), slavnog šekspirijanca Kennetha Branagha, uvjerljivo najtrezvenije i najzrelije ostvarenje u konkurenciji kratkometražnih igranih filmova: produkcija, režija, karakterizacija, naracija, poentiranje, sve to odaje rad iskusna profesionalca, koji i u za njega (relativno) nezahtjevnju projektu demonstrira ozbiljnost savjesna obrtnika, drugim riječima demonstrira zanatski moral. Međutim žiri, sastavljen od Slovaka Vladimira Štrica, Nizozemca Alberta Wulffersa i Hrvata Zorana Margetića, predvidljivo ga je ignorirao i dodijelio *Grand prix* šestominutnom djelcu *Bathers / Kupačice* Australke Elisse Marie Down. *Kupačice* su pokušaj relaksirajuće studije o oslobađanju triju viktorijanskih žena različitih naraštaja na osamljenoj plaži koje, potaknute primjerom djevojčice iz njihova društva, ne odolijevaju potpunom razgolićavanju i prepuštanju čarima pješčane plaže i mora.

Takav je film zahtijevao detaljnu psihološko-filmsku razradu postupnog puta protagonistica od odbijanja preko kolebanja do emancipacijskog odbacivanja odjeće, no on se odvija nonšalantnom brzinom koja ostvarenje svodi na istina simpatičnu i medijski svakako pismenu, ali ipak samo — dosjetku. Pritom je zanimljiv erotski tretman protagonistica: autorica je, bojeći se možda (feminističkih?) optužbi za jeftinu eksploataciju ženske tjelesnosti, ili ih i sama dijeleći, izbjegla erotski barem malo izraženiji prikaz razodijevanja i nagog uživanja u moru i pijesku, no zato se njezina kamera nespolutano zadržavala na golom tijelu prepubertetske djevojčice, podrazumijevajući možda da tijelo djeteta ne može imati nikakve erotske konotacije (što ne bi bilo točno, jer erotičnost je često usko povezana s tjelesnom ljepotom, a ona dakako nužno ne isključuje osobe dječje dobi); no moguće je i drukčije tumačenje — da autorica zapravo afirmira dječju erotičnost, što bi bilo vrlo smjelo u današnje vrijeme antipedofilske histerije, a i ne čini se naročito uvjerljivim iz konteksta djela.

Među kratkometražnim filmovima najbolji su dojam ostavili oni 'larpurlatističkog' usmjerenja (u kojima je posvećenost formi izrazito dominirala čak i kad je u pozadini stajala jaka idejna poruka), ponajprije *Freedub 1* Kanađanina Stephane-a Elmadijana, slikovno i montažno furiozan spoj avangardističkih tradicija i poetike glazbenoga spota, a s temom militantnosti ljudske civilizacije. Vrijedan film je i *Notes on Film 01 Else* Austrijanca Norberta Pfaffenbichlera, izdanak 'kombinirane' tradicije tzv. poetske avangarde i strukturalističkog filma koji tematizira lijepo lice 'dječake' djevojke u raznim varijacijama (kroz pet simultano prisutnih, u liniju poredanih kvadratića), a čije ponuđene mogućnosti tumačenja (djevojka kao istovremeni objekt i subjekt recipijentove voajerske čežnje/žudnje, djevojka koja se izlaže kameri uz istovremeni otpor i potčinjavanje...) ni izbliza ne objašnjavaju (iracionalnu) dojmljivost filma. No možda je ipak najbolji film programa bio fascinantni *Fast Film / Brzi film* još jednog Austrijanca, Virgila Widricha, koji je isključivo od inserata starih i novih holivudskih filmova (uključujući legende poput Humphreyja Bogarta, Lauren Bacall i Caryja Granta), izve-

denih u nekoj vrsti kolažne višestruke ekspozicije, sagradio virtuosnu ljubavnu priču potjere silovita tempa i ritma, polučivši djelo izvanredno zaigrano i lepršava, ali stoga ne manje ozbiljna odnosa s tradicijom.

Hrvatski prilozi

U filmskoj konkurenciji prikazana su i dva (od ukupno tri na festivalu prisutna) hrvatska ostvarenja. *Ich kann es mir sehr gut vorstellen/Mogu si to sasvim dobro zamisliti* novi je crtni film Daniela Šuljića, nastao u austrijskoj produkciji, koji oblikovnom suverennošću i prepoznatljivim stilskim izrazom (sad se već može reći šuljićevski minimalistički crno-bijeli grafizam) ne može zasjeniti činjenicu poprilične neartikularnosti i slabašne poente tog uratka o autorovu/pripovjedačevu strahu da mu kćerka ne strada u prometnoj nesreći. Uglavnom, Šuljićev novi film, kao i *Möglichkeiten zum zuge kommen / Mala priča o šahu* mladih Njemica Maike Fehre i Sabine Dully, lutka-film izvanredna dizajna i tanka sadržaja sa čini se neizbježno podigranom poentom, dobro ilustrira ono čega smo svjedoci na posljednjim izdanjima Animafesta — u svijetu animiranog filma pregršt je autora koji sjajno barataju formom i dizajnom, ali vrlo je malo onih, gotovo da ih i nema, koji su dorasli kreiranju ozbiljnijih sadržaja.

Drugi hrvatski film prikazan u filmskoj konkurenciji bio je *Most* Nicole Hewitt, »dokumentarna poema utemeljena na gradnji spomen-mosta u Rijeci«, posvećena »brisanju sjećanja i njegovoj reanimaciji«. Film nažalost nisam vidio, ali sam zato načuo razgovor Nicolle Hewitt i Vladislava Kneževića (autor trećega hrvatskog rada na festivalu, videouratka *Under Construction* koji također nisam vidio), u kojem je Hewitt odlučno napala feminističke tlapnje o ženskom pismu, što me, moram priznati, razgalilo.

Za videokonkurenciju vrijedi slično što i za kratkometražnu filmsku: dominacija prozaičnih dosjetki, koje dobro ilustrira rad Britanca Paula Busha *Busby Berkeley's Tribute to Mae West / Posveta Busbyja Berkeleyja Mae West*. Autor se poigrao specifičnim rješenjima genijalnoga holivudskog koreografa i režisera Busbyja Berkeleyja, tako da je na rudimentarnoj razini imitirao njegove čuvene kaleidoskopske koreografije, upotrijebivši umjesto atraktivnih djevojaka multiplicirano muško spolovilo, koje je tu jer se Berkeleyju valjda 'dizao' na sinonim holivudske seksualne nesuzdržanosti tridesetih, glumicu Mae West. Još da je Bush usudio toliko ukusa da svoj rad učini atraktivnijim odabirom markantnijega spolovila, možda bi mu vrijedilo progledati kroz prste, no neugledni falusni primjerak samo je reprezentativni simptom njegove sterilne kreativnosti. Iz osrednjeg prosjeka videokonkurencije nije se znatnije izdigao ni *The Phantom Museum / Muzej utvara* glasovite braće Quay, nedovoljno artikuliran igrano-lutkarski rad s temom velike medicinske zbirke sir Henryja Wellcomea (1853-1936).

Realizam i larpurlatizam

Vrijedi međutim izdvojiti naslove *Heroes* (Heroji) Nijemca Olivera Pietscha, koji je kompjutersku igricu tipa *Doom* inventivno prebacio u realističko okruženje javne garaže s više razina, pri čemu igrač umjesto raznih spodoba uništava balone (zaslužno specijalno priznanje žirija u sastavu Simon



Kupači (Elissa Maree Down)

Bogojević Narath — Hrvatska, Barbara Pichler — Austrija, Remco Vlaanderen — Nizozemska), igrano-animirani *The Old Fools / Stare budale* Britanke Ruth Lingford, sugestivan i dirljiv uradak temeljen na pjesmi Philipha Larkina o njegovoj majci u staračkom domu, larpurlatistički dojmljive *Act Without Words / Čin bez riječi* Nizozemca Nynkea Deineme (rad se sastoji od iznimno ekspresivnih blizih planova dječaka koji se dere, snimljenih iz mnoštva različitih kutova) i *Spot* Španjolca Jorgea Cosmena (manifestan, ritmički furiozan komentar društveno-ekonomskih odnosa u suvremenom kapitalizmu, s naglaskom na ulozi reklame i dizajna) te naposljetku *Talker / Govornik* židovsko-američkog Britanca Gada Hollandera, slojevit rad metafizičke intonacije s odlično implementiranim insertima iz Dreyerovih *Dana gnjeva*. Zanimljivo je da je za prikazivanja vrijednog uratka melankoličnog Hollandera (sredovječni videoartist koji je također



Otac je mrtav (Chris Shepherd)

bio gost festivala) više od pola gledatelja napustilo dvoranu Multimedijalnog kulturnog centra — festivalsku publiku sačinjavali su naime uglavnom adolescenti 'art' imidža koji su izvanredno reagirali na efemerne filmove-dosjetke, dok im je svaki iole složeniji i komunikativno zahtjevniji uradak pobuđivao dosadu i/ili negodovanje; u tom pogledu nema razlike između splitskih i zagrebačkih dominantnih posjetitelja sličnih artističkih zbivanja.

U pratećim programima, u konkurenciji dugometražnih igranih (*Fokus*) te srednjometražnih i dugometražnih dokumentarnih filmova (*Forum*) nagrada FIPRESCI-a pripala je hongkoško-južnokorejsko-japanskom igranom uratku *Hwa-jangshil eodieyo? / Public Toilet / Javni zahod* Fruita Chana, u ovom trenutku vjerojatno najprestižnijeg od autora čiji su filmovi prikazani na festivalu. Chan je debitirao potkraj devedesetih ultraniskobudžetnim ostvarenjem *Made in Hong Kong* (prvi film snimljen u Hongkongu nakon njegova povratka Kini), za koji je novac i podršku skupio od prijatelja, rođaka i uglednih hongkoških filmaša. Taj krasan uradak, jedan od najljepših filmova devedesetih, u polusnovitom modusu priča o troje mladih (i 'prokletih') iz hongkonške urbane košnice u potrazi za lijekom protiv teške bolesti, a i u svom novom ostvarenju Chan kombinira realistički i stilizirano-bajkovit kontekst te operira mladim ljudima u potrazi za životnim smislom te stvarnim i metaforičnim lijekom, ovaj put na različitim geografskim širinama, od Kine preko Indije do Amerike.

Međutim, ovaj put narativno-dramaturški sloj suviše je neartikuliran (definitivno je previše, međusobno lako zamjenjivih, protagonista) pa ni dojmljiv vizualni stil i atmosfera to ne uspijevaju u dovoljnoj mjeri nadoknaditi. Posebno priznanje žiri (u sastavu Tomislav Kurelec — Hrvatska, Viliam Jablonicky — Slovačka, Guenter Jekubzik — Njemačka) dodijelio je mađarskom filmu *Teso / Braća* mladoga Dyge Zsombora, solidnoj kevinssmitovskoj varijaciji (doduše s nekoliko nepotrebnih adolescentskih humornih nategnuća) s temom urbane mladosti kakvu čini se poznaje svaka kinematografija zapadnoga kruga osim hrvatske. Dojmljiv je i *Man, Taraneh, panzdan sal daram / I am Teraneh, I'm 15 years old / Zovem se Taraneh, petnaest mi je godina* uglednoga pedesetogodišnjeg Rasula Sadramelija, još jedan iranski uradak koji kombinira društvenu kritičnost socrealističkih primjesa (mlada, dobra i privlačna petnaestogodišnjakinja ostaje trudna izvan braka, a otac ne želi priznati dijete) s pomnom narativnom razradom i vizualnom izražajnošću; mlada djevojka na kraju pokaže odlučnost i snagu volje Ibsenove Nore, što nije prvi put da se suvremena iranska kinematografija nadahnjuje jednim od temeljnih zapadnjačkih modela ženske emancipacije.

Povijest i mržnja

U programu *Forum*, među ostalim, prikazan je i dugometražni igrani videouradak *Mu di di Shanghai/Welcome to Destination Shanghai/Dobrodošli u Šangaj* Andrewa Chenga, međunarodno nagrađivano ostvarenje koje barata vrlo neučinkovitom narativnom strategijom (prvo simultano, a onda sukcesivno niže nekoliko fabularnih linija, čija je međusobna povezanost uglavnom slabo motivirana, pri čemu neki od

zanimljivo naviještenih likova poslije netragom nestaju iz filma), a početne provokativne seksualne motive (homoseksualna prostitucija, izgradnja umjetnih himena za mlade prostitutke koje glume djevice) dalje ne razrađuje, odnosno zamjenjuje ih ne naročito nadahnutim socijalnim uvidima u sumornu stvarnost ekonomski neprosperitetnih stanovnika suvremenoga Šangaja, velegrada na početku okrutnog puta u kapitalizam, tj. pakao (tako barem ispada iz Chengova uratka).

Među dokumentarnim ostvarenjima možda je najinteresantniji njemački *Grüsse aus Dachau / From Dachau With Love / Iz Dachaua s ljubavlju* Bernda Fischera, ironijski pogled na suprotstavljene strane u sukobu oko spomeničke baštine bivšega zloglasnog koncentracijskog logora u istoimenom gradiću. Većina stanovnika Dachaua ne žele biti vječni taoci negativnog imidža koji su gradiću u nasljeđe ostavili nacistički zločinci, dok manjina, među njima i bivši zatočenik logora, inače Židov, koji sad radi kao vodič u istom logoru, smatra da se logor mora očuvati u izvornom stanju, što znači da bi se lokalna policijska postaja, koja se smjestila u manjem dijelu logora, trebala iseliti, te da bi se trebao obnoviti izvorni središnji ulaz u logor, koji je sad zatvoren. Nije teško zapaziti da su zagovornici brisanja negativnog imidža, inače posve legitimne težnje, lokalni desničarski političar i tipični duhovni provincijalci sa svojim malograđanskim poimanjem kulture i 'kulturnog turizma' (srodnici naših zagovornika kulturne tradicije licitarskih srca), a da su zagovornici 'dostojna' obilježavanja logorskog spomen-područja 'tvrdi' ljudi srodni našim subnorovcima odnosno dogmatskim liječarima koji se usprkos svojoj rigidnosti vole kititi i liberalnim perjem koje im nikako ne pristaje.

Fischer ne zauzima stranu, nego neutralno i zaigrano (u čemu mu odličnu potporu daju 'karnevaleskni' pripadnici sukobljenih struja) prikazuje fenomenološki zanimljivu, no duboko, do u samu duhovnu i emocionalnu srž, karikaturnu prirodu tih ljudi, pri čemu kao da (šekspirovski) poručuje kako su ne samo konkretni ljudi i njihov svijet, nego ljudi i svijet uopće lakrdija koja teško može rezultirati nečim dobrim, a u svakom slučaju ničim pametnim.

Poznati i kontroverzni uradak *Jenin, Jenin* Palestinca Mohammada Bakrija jednostran je prikaz posljedica židovskog uništenja izbjegličkog logora u Jeninu, u kojem se ni jednoga trenutka ne želi postaviti pitanje da li je taj logor rasadnik terorista i ima li izraelska država pravo na samoobranu. Tako je film na jednoj razini tek puka palestinska propaganda, no kad se ima na umu da je ta propaganda posljedica i okrutne Sharonove politike (kojoj je legitimno pravo na samoobranu prečesto izlika za nasilje koje se ničim ne može opravdati, po čemu je *al pari* s politikom svojih američkih saveznika), te da je filmski vješto napravljena, s dobro odabranim sugovornicima i trenucima razotkrivanja istinske emocionalnosti, kao i odlično pogodenim humornim svršetkom koji dobrodošlo snižava povišenost prethodnog izlaganja (napose iskaza zgodničke djevojčice pubertetskog uzrasta koja svoju nepomirljivost spram Židova iznosi s doista uznemirujućom odlučnošću, s istovremenom gorljivošću i artikuliranošću na kojoj bi joj pozavidjeli najdarovitiji polaznici kumrovačke političke škole) te svjedoči o 'bosanskoj' neuni-



Heroji (Oliver Pietsch)

štivosti palestinskog duha, kad se dakle sve to ima u vidu, onda je *Jenin, Jenin* ipak rad koji zaslužuje određeni respekt.

Od ostalih dokumentarnih filmova programa *Forum* vrijedi spomenuti belgijski *Mother's Crossing / Majčin prijelaz* Lo-dea Desmeta, u kojem su krijumčari ljudima, suprotno uvriježenim predodžbama, prikazani afirmativno, kao pomagači kultivirane žene koja zajedno s dvjema kćerima bježi od nasilna muža Iranca u Europu, točnije Grčku. Desmet pokazuje kako su krijumčari 'na malo' ljudi koji se i sami izlažu opasnosti (npr. život njihova vođe među patrijarhalnim pripadnicima obitelji muškaraca čijim je ženama omogućio pobjeći ne vrijedi ni pišljiva boba), a uz to rabi materijal koji su sami krijumčari snimili svojom videokamerom, što filmu daje dodatnu dozu autentičnosti. Razvikani pak *The Gift / Dar* Amerikanke Louise Hogarth, predstavljen kao dokumentarac o (mladim) homoseksualcima koji se žele zaraziti virusom HIV-a kako si ne bi razbijali glavu pitanjima o riziku kojem se izlažu svaki put kad im je do seksa (a to je često), tipični je 'sendvič' film s nekoliko 'redova' ni po čemu posebnog zanimljivih sugovornika u rasponu od 'profesionalnih'



Zenonov paradoks (Robert Arnold)

organizatora homoseksualnih orgija koji prakticiraju i promiču seks bez zaštite, preko praznoglavih mladaca u 'lovu' na virus, do osviještenih sredovječnih homoseksualaca zaraženih HIV-om kojima je takvo neodgovorno ponašanje ne-shvatljivo.

Slike vesterna

Izraelski *Attack of the Happy People — Ecstasy / Napad sretnih ljudi — ekstazi* Nadava Harela (autor poznatog dokumentarnog filma o američkim pedofilima *Chicken Hawk*) zanimljiv je utoliko što daje neke manje poznate informacije o 'povijesnom razvitku' ekstazija — prvobitno je, potkraj šezdesetih, korišten kao psihoterapeutsko sredstvo za oboljele od posttraumatskoga stresnog poremećaja — i prikazuje inicijativu nekih psihijatar da se ponovno uvode u terapijske svrhe; no film kao cjelina malo nudi — istraživanje i propitivanje suvremene izraelske urbane scene *techno-partyja* provedeno je vrlo površno, bez profiliranja intrigantijeg sugovornika/sugovornice, a najzanimljivije što smo saznali jest da židovska mladež, nimalo ne mareći za palestinske teroriste-samoubojice, navodno masovno i bezbrižno uživa u ekstaziju, a jednako navodno i seksu, s tim da se ni jedno od toga autor nije potrudio ilustrirati pa je sve ostalo na razini rekla-kazala.

Možda najdojmiviji dokumentarni film prikazan na festivalu zatekao se u programu *Slika*. Riječ je o nizozemskom uratku *Go West, Young Man! / Na zapad, mladiću!* Petera Delpeuta i Marta Dominicusa, melankoličnoj putopisnoj posveti žanru vesterna, čiji su se autori potrudili običi mitska mjesta žanra (kako ona prirodna, tako i filmske setove), po-

znata iz mnogobrojnih holivudskih klasika (pri čemu su, npr., usporedili stvarne događaje pri bijegu Billyja the Kida iz zatvora i Peckinpahovu filmsku rekonstrukciju istog), redovito pronalazeći zanimljive sugovornike (među inima i uglednu književnicu Annie Proulx, autoricu romana *Vijesti o kretanju brodova*) i pristupajući temi s dobrodošlom mješavinom nostalgije i trezvenosti, ni jednoga trenutka ne podliježući iskušenju mistifikacije, ali ostavljajući si slobodu poetičnih snimaka prostora, koji nesputanošću i izvornoromantičnim duhom i ne zaslužuju biti snimljeni drugačije. Ukratko, film koji će vjerojatno dirnuti svakog tko je odrastao uz heroje i prostore Divljeg zapada.

Sve češće se u nas može čuti, s dozom negodovanja i/ili ironije, kako će uskoro svaki hrvatski grad dobiti svoj filmski festival. Potpisniku ovog teksta to se ne čini lošom mogućnošću, osobito u zemlji u kojoj filmska umjetnost i kultura i nadalje imaju jedan tretman, napose od strane tzv. državnih struktura. Za grad veličine Splita i njegova značaja u hrvatskim okvirima posve je normalno da ima reprezentativan filmski festival, a čini mi se da usprkos svim manama Međunarodni festival novog filma to jest. Zajedno s Motovunom i novopokrenutim Zagreb Film Festivalom, pa i često pretjerano naružavanom Pulom, splitski je festival danas jedna od dobrodošliih osovina filmskoga života u nas, kojem sve veći broj raznoraznih manifestacija može biti samo od koristi. Ugodna klima rane jeseni, šetnja pored mora ili Marjanom te posjet jednom od čak dva noćna kluba s vrsnim go-go plesačicama iz Rumunjske i Moldavije neosporni su dodatni aduti Splitskog festivala, koji usložnjavaju ukupnu atmosferu na drugačiji i u nekom pogledu uzbudljiviji način nego u Zagrebu, Puli ili Motovunu.

Nagrade

Međunarodni festival novog filma, Split 2003.

Filmski žiri, u sastavu Zoran Margetić, Vladimir Strič, Albert Wulffers, dodijelio je nagrade:

Grand Prix za film

KUPAČI, redateljica: Elissa Maree Down

Posebna nagrada

SULLA, redatelj: Klaus Wyborny

Video žiri, u sastavu Jean-François Guiton, Simon Bogojević Narath, Barbara Picler, dodijelio je nagrade:

Grand Prix za video

DOLAZAK S TERENA, redatelj: George Barber

Posebna nagrada

OTAC JE MRTAV, redatelj: Chris Sheperd

HEROJI, redatelj: Oliver Pietsch

Žiri novih medija, u sastavu Thomas Banovich, Eric Mattson, Dan Oki, dodijelio je nagrade:

Gran Prix za nove medije

ZENONOV PARADOKS, autor: Robert Arnold

Posebna nagrada

SOFT CINEMA (instalacija) Lev Manovich i Andreas Kratky

HOME DICTATE (instalacija), Ivor Diosi

Žiri FIPRESCI-a dodijelio je nagrade:

PUBLIC TOILET, Fruit Chan

Dyga Zsombor TESO / BRO'

Piotr Tryaskalski EDDIE

Dobitnici posebne nagrade

Jean-Marie Straub i Danièle Huillet

Filmografija festivala novoga filma

FILMSKA KONKURENCIJA

IZLET/THE TRIP — Španjolska; 2002. — redatelj: Toni Bestard — 35 mm, 9 min

UZALUDNI LJUBAVNI TRUD / LOVE LABOURS LOST — Njemačka; 2002. — redatelj: Florian Mischa Boeder — 35 mm, 18 min

SLUŠANJE / LISTENING — Velika Britanija; 2002. — redatelj: Kenneth Branagh — 35 mm, 23 min

KOLUTANJE OČIMA / TWISTED EYES — Austrija; 2002. — redatelj: Dietmar Brehm — 16 mm, 12 min

ZVIJEZDA PADALICA / SHOOTING STAR — Kanada; 2002. — redatelj: Jason Britski — 16 mm, 4min 35 sec

E.K.G.1.0.1 — Njemačka; 2002. — redatelj: Michael Brynntrup — 16 mm, 24 min

CAMERA — Austrija, Njemačka; 2002. — redatelj: Kerstin Cmelka — 16 mm, 9 min

ULAZ / THE ENTRANCE — Belgija; 2002. — redatelj: Pieter de Buysser — 35 mm, 15 min

KUPAČI / THE BATHERS — Australija; 2002. — redateljica: Elissa Maree Down — 8 mm/35mm, 7 min

FREEDUB 1 — Kanada; 2002. — redatelj: Stephane Elmadijan — 16 mm, 7 min

MALA PRIČA O ŠAHU / LITTLE CHESS STORY — Njemačka — redateljice: Meike Ferhre/Sabine Dully — 35 mm, 9 min 10 sec

PLAVO NEBO / BLUE SKIES — Kanada; 2002. — redateljica: Ann Marie Fleming — 35 mm, 7 min

DUŽNOST / DUTY — Njemačka; 2003. — redatelj: Jochen A. Freydank — 35 mm, 25 min 24 sec

MOST / THE BRIDGE — Hrvatska; 2003. — redateljica: Nicole Hewit — 16 mm, 8 min

EMITACIJA ŽIVOTA / IMITATIONS OF LIFE — Kanada; 2003. — redatelj: Mike Hoolboom — 16 mm, 75 min

U SVJETLU / IN LIGHT — Tajvan; 2003. — redatelj: Huang Ya-li — 16 mm, 57 min

ZELENA RUŽA / GREEN ROSE — Tajvan; 2002. — redatelj: J. C. Hung — 35 mm, 12 min

UŽAS / AWFUL — Francuska; 2002. — redatelj: Jeremie Lefebvre — 35 mm, 6 min

PROPADANJE FIKCIJE/THE DECAY OF FICTION — SAD; 2002. — redatelj: Pat O'Neill — 35 mm, 74 min

THE LAST SOVIET MOVIE — Latvija; 2003. — redatelj: Aleksandrs Petukhovs — 35 mm, 80 min

NOTES ON FILM 01 ELSE — Austrija; 2002. — redatelj: Norbert Pfaffenbichter — 35 mm, 6 min 30 sec

HVALA / MERCI — Belgija; 2002. — redateljica: Christine Rabette — 35 mm, 8 min

OPHODNJA / BEAT — Belgija; 2002. — redatelj: Michel R. Roskam — 35 mm, 8 min 35 sec

MOGU SI TO SASVIM DOBRO ZAMISLITI / I CAN IMAGINE IT VERY WELL — Austrija; 2003. — redatelj: Daniel Šuljić — 35 mm, 3 min 50 sec

BRZI FILM / FAST FILM — Austrija; 2003. — redatelj: Virgil Widrich — 35 mm, 14 min

SULLA — Njemačka; 2002. — redatelj: Klaus Wyborny — 16 mm, 120 min

FOKUS

DOBRODOŠLI U ŠANGAJ / WELCOME TO DESTINATION SHANGHAI — Kina; 2003. — redatelj: Andrew Cheng — video, 86 min

JAVNI KLOZET / PUBLIC TOILET — Hongkong, Koreja; 2002. — redatelj: Fruit Chan — 35 mm, 102 min

ZOVEM SE TARANCEH, IMAM 15 GODINA / I'M TARANEH, 15 — Iran; 2002. — redatelj: Rassul Sadr — Ameli — 35 mm, 109 min

SLIJEP TOČKA / BLIND SPOT — Slovenija; 2002. — redateljica: Hanna A. W. Slak — 35 mm, 88 min

KOSTROMA — Rusija; 2002. — redatelj: Velery Surikov — 35 mm, 87 min

EDI / EDDIE — Poljska; 2002. — redatelj: Piotr Trzalski — 35 mm, 97 min

SUDBINA NEMA MILJENIKA / DESTINY HAS NO FAVORITES — Peru; 2002. — redatelj: Alvaro Velarde — 35 mm, 90 min

NIČIJA ARKA / NO ONE'S ARK — Japan; 2002. — redatelj: Nobuhiro Yamashita — 35 mm, 111 min

BRAĆA / BRO' — Mađarska; 2003. — redatelj: Dyga Zsombor — 35 mm, 85 min

FORUM

JENIN JENIN, Izrael, Palestina; 2002. — redatelj: Muhammad Bakri — beta SP, 49 min

MAJČIN PRIJELAZ / MOTHER'S CROSSING — Belgija; 2003. — Lode Desmet — beta pal, 60 min

IZ DACHAUA S LJUBALJU / FROM DACHAU WITH LOVE — Njemačka; 2003. — redatelj: Bernd Fischer — 35 mm, 77 min HAŠIŠ / HASHISH — Njemačka; 2002. — redatelj: Daniel Grabner — 35 mm, 80 min

NAPAD SRETNIH LJUDI — ECSTASY / ATTACK OF THE HAPPY PEOPLE — ECSTASY — Izrael; 2003. — redatelj: Nadav Harel — video, 52 min

DAR / THE GIFT — SAD; 2003. — redateljica: Louise Hogarth — beta, 61 min 40 sec

STRANCI VAN / FOREIGNERS OUT — Austrija; 2003. — redatelj: Paul Poet — beta SP, 90 min

ZEINAB — Izrael; 2002. — redateljica: Racheli Schwartz — beta, 50 min

SLIKA

ABBAS KIAROSTAMI: UMJETNOST ŽIVLJENJA / ABBAS KIAROSTAMI: THE ART OF LIVING — Irski; 2003. — redatelji: Pat Collins / Fergus Daly — beta SP, 54 min

NA ZAPAD, MLADIĆU! / GO WEST, YOUNG MAN! — Nizozemska; 2003. — redatelj: Peter Delpout / Mart Dminicus — 35 mm, 84 min

THE MAGIC OF FELLINI — SAD; 2003. — redateljica: Carmen Piccini — beta, 55 min

ŽIVOT I UMJETNOST CHARLESA CHAPLINA / THE LIFE AND ART OF CHARLES CHAPLIN — SAD; 2003. — redatelj: Richard Schickel — 127 min

DVIJE GODINE POSLIJE / TWO YEARS LATER — Francuska; 2002. — redateljica: Agnes Varda — beta, 63 min

BRUNO S. — OTUĐENOST JE PROŠLOST / BRUNO S. — ESTANGEMENT IS DEAD — Njemačka; 2003. — redatelj: Miron Zownir — DV, 60 min

VIDEOKONKURENCIJA

KEY WEST — Austrija; 2002. — redatelj: Thomas Aigelsreiter — beta, 5 min

DOLAZAK S TERENA / WALKING OFF COURT — Velika Britanija; 2003. — redatelj: George Barber — video, 10 min

DUBOKO PLAVETNILO / DEEP BLUE — SAD; 2003. — redatelj: Mark Boswell — 5 min

TI SI MAJMON / YOU ARE A MONKEY — Velika Britanija/UK; 2003. — redatelj: John Burns — beta, 6 min 30 sec

BUSBY BERKELEYEVO PRIZNANJE MAE WEST / BUSBY BERKELEY'S TRIBUTE TO MAE WEST — SAD; 2002. — redatelj: Paul Bush — video, 2 min

DOKTOR JEKYLL I GOSPODIN HYDE / DR. JEKYLL AND MR. HYDE — SAD; 2001, 5 min 15 sec

UGROŽENI KRAJOLICI / EMERGENCY LANDSCAPES — Argentina; 2002. — redatelj: David Cardona — beta, 6 min 27 sec

SPOT — Španjolska; 2002. — redatelj: Jorge Cosmen — beta, 4 min 12 sec

IZMEĐU SUBJEKATA / BETWEEN SUBJECTS — SAD; 2003. — redatelj: Davis John — beta, 8 min

ČIN BEZ RIJEČI / ACT WITHOUT WORDS — Nizozemska; 2002. — redatelj: Nynke Deonema — 2 min 10 sec

PADOBRAN / PARACHUTE — Kanada; 2002. — redatelj: Robin Dopuis — beta, 1 min 20 sec

SATTOVI JEZIKA / LANGUAGE LESSONS — SAD; 2002. — redateljica: Jeanne Finley — beta, 9 min GESTALT — Njemačka; 2003. — redatelj: Thorsten Fleisch — S-VHS, 5 min

KOMUNISTI IDU NADESNO / COMMUNISTS MOVING TO THE RIGHT — Italija; 2002. — redatelj: Wether Germondari — beta, 1 min

ODSUTNOST / ABSENCE — Australija; 2002. — redateljica: Tina Gonsalves — S-VHS, 1 min 49 sec

PRETAPANJE U BIJELO #4 / FADE INTO WHITE #4 — Japan; 2003. — redatelj: Kazuhiro Goshima — beta, 20 min

DERBI DEMOLIRANJA / DEMOLITION DERBY — Kanada; 2002. — redatelj: Robert Hamilton — 2 min 2 sec

STUDIJA O MEDIJU 'OBRAZOVANJE PRIJE OBRAZOVANJA' / STUDY ON MEDIA 'EDUCATION BEFORE EDUCATION' — Japan; 2002. — redatelj: Katsuyuki Hattori — beta, 9 min

GOVORNIK / TALKER — Velika Britanija; 2003. — redatelj: Gad Hollander — beta, 18 min

Q — Njemačka; 2002. — redatelj: Oliver Husain — beta SP, 15 min 30 sec

JAZZ — Hrvatska; 2003. — redatelj: Jenko Kristijan — 2 min 25 sec

POSTALM — RAZGLEDNICA ZA KRISTIJANA / POSTALM — POSTCARD TO KRISTIAN — Finska; 2002. — redatelj: Borkur Jonsson — DV, 1 min 30 sec

UNIDER CONSTRUCTION — Hrvatska; 2003. — redatelj: Vladislav Knežević — beta, 8 min 10 sec

ŽIVOTOPIS / CURRICULUM VITAE — Finska; 2002. — redatelj: Marko Lampisuo — DV, 6 min

STARE BUDALE / THE OLD FOOLS — Velika Britanija; 2002. — redateljica: Ruth Lingford — video, 6 min

SKIJAŠKI SKOKOVI U PAROVIMA / SKI JUMPING PAIRS — Japan; 2003. — redatelj: Riichiro Mashima — beta SP, 5 min

DELIRIJ / DELIRIUM — Velika Britanija; 2003. — redatelj: Michael Maziere — video, 10 min

ČOVJEKOVO TRAGANJE ZA SREĆOM / MAN'S SEARCH FOR HAPPINESS — Japan; 2002. — beta, 6 min

STANJE SVIJESTI / THE STATE OF MIND — Njemačka, Hrvatska; 2002. — redatelj: Toni Meštrović — beta, 1 min, 30 sec

TULIPANI U ZORU / TULIPS AT DAWN — Velika Britanija; 2002. — redateljica: Rosie Pedlow — video, 4 min

DOMOKRACIJA / DEMOCRACY — Kanada; 2002. — redatelj: Sebastian Pesot — beta, 5 min 30 sec

HEROJI / HEROES — Njemačka; 2002/03. — redatelj: Oliver Pietsch — PAL, 8 min 30 sec

NOKTURNO / NOCTURNE — Velika Britanija; 2002. — redateljica: Emily Richardson — video, 5 min

BLINK — Finska; 2002. — redatelj: Rouhianen Simo — DV, 2 min

ADAGIO — Finska; 2002. — redatelj: Arno Salosmaa — 1 min 7 sec
ATOMASKI VLAK / THE NUCLEAR TRAIN — Engleska; 2002. — redatelj: daniel Saul — video, 10 min

OTAC JE MRTAV / DAD'S DEAD — Velika Britanija; 2002. — redatelj: Chris Shepherd — video, 7 min

ZAGAĐENJE / CONTAMINATION — Velika Britanija — 2003. — Redatelj: Carl Stevenson — beta, 6 min

POVRATAK S ONOGA SVIJETA / MOVING BACK FROM THE BEYOND — Velika Britanija; 2002. — autor: Paul Tarrago — beta, 14 min

MUZEJ UTVARA / THE PHANTOM MUSEUM — Velika Britanija; 2002. — redatelj: The Quay Brothers — video, 4 min

ANTIKOMORA / ANTICHAMBRE — Kanada; 2002. — redatelj: Francis Theberge — DVD, 2 min 1 sec

AUTOPORTRET / SELF PORTRAIT — Belgija; 2002. — redatelj: Frank Theys — beta, 3 min 16 sec

PET / FIVE — Nizozemska; 2002. — redatelj: Bas van Koolwijk — betacam SP, 3 min

PAUZIRAJUĆI NEZAINTERESIRANO / PAUSING IN INDIFFERENCE — Njemačka, /Germany 2003. — redatelji: Sylvia Winkler / Stephan Koperl — S-VHS, 3 min

MUZIČKE STOLICE / MUSICAL CHAIRS — Njemačka, Indija; 2002. — redatelj: Marc Tobias Winterhagen — beta, 6 min 45 sec

NOVI MEDIJI

NE DIRAJTE ME / DON'T TOUCH ME / NE ME TOUCHEZ PA — Francuska; 2003. — redateljica: Annie Abrahams — net project

GRADSKA. RUTINA. RANOG. NEDJELJNOG. JUTRA / URBAN. EEARLY. SUNDAY. MORNING. RAW — Njemačka; 2003. — redatelj: Agricola de Cologne — CD ROM

ZENONOV PARADOKS / ZENO'S PARADOX — SAD; 2003. — instalacija

THE BAR BOT — Austrija; 2002. — redatelj: Alex Barth — robotic art

AL QAEDA R US — SAD; 2003. — redatelj: Vafaa Bilal — instalacija

BLOWUP — Nizozemska; 2003. — redateljica: Bea de Visser — instalacija cineboard

HOME DICTATE — Slovačka; 2003. — redatelj: Ivor Di-osi — instalacija

PRIRODNE SELEKCIJE / NATURAL SELECTIONS — Njemačka; 2003. — redateljica: flora i fauna — performance

LEBEN IN QUADRAT — Njemačka, Austrija; 2003. — redatelj: Matthias Gotzelmann — computer art

...JA SAM DIO / ...AND I AM A PART — Njemačka; 2003. — redatelj: Wolf Helzle — performance

RANT / RANT BACK / BACK RANT — SAD, Francuska; 2003. — redatelji: G. H. Hovagimyan i Peter Sinclair — performance

TIP I SLIKA / TYPE AND IMAGE — Njemačka; 2003. — redatelj: Björn Karnebogen — internet project

VIRTUALNA RECEPCIONERKA / VIRTUAL RECEPTIONIST — Kanada; 2003. — redatelji: Frederic Beaulieu i Valérie Leduc — performance

UPOTRIJEBLJEN U KONTEKSTU / USED IN CONTEXT — Ujedinjeno Kraljevstvo; 2003. — redateljica: Jessica Ann Loseby — instalacija

TVOJA NAJNOVIJA PJESMA / YOUR LATEST TRACK — Rumunjska; 2002. — redatelj: Calin Man — internet project

SOFT CINEMA — SAD, Njemačka; 2003. — redatelji: Lev Manovich i Andreas Kratky — instalacija

TRANSCUBISCULISMO — SAD; 2003. — redateljica: Isabel Ron — Pedrique — performance

VILA VELEBITA — Hrvatska; 2003. — redateljica: Dunja Sablić — CD-ROM

IDI KUĆI / GO HOME — SAD; 2003. — redateljice: Sandra Sterle i Danica Dakić — net project

AFFECTIVECINEMA2 — Švicarska; 2003. — redatelji: Jan Tropus i Michel Durieux — instalacija

KONJANIK U 5 UJUTRO / 5 AM EQUESTRIAN — Nizozemska; 2003. — redatelj: Michiel van Bakel — instalacija

1.1.0.9. — Rusija; 2003. — redatelj: Andrey Velikanov — net project

NEUMJERENE TOPOGRAFIJE / INORDINATE TOPOGRAPHIES — Španjolska; 2003. — redateljica: Marie-la Yeregui — net project

POSEBNI PROGRAMI

FOLLOWED BY

IZBOR RECENTNOGA KANADSKOG VIDEA

ANHEDONIA, Thirza Jean Cuthand, 2001, 10 min, boja

FALLING, Frédérick Belzile, 2002, 2 min 30 s, boja

THE HUNTER'S GUIDE TO BEREAVEMENT, Erica Eyles, 2002, 4 min, boja

LOST IN SPACE, Tricia Middleton & Joel Taylor, 2003, 11 min 25 s, boja

SEX AND SADNESS — part I, Brian Macdonald, 2001, 4 min 19 s, boja

UN BAIN SAISONNIER, Frédéric Lavoie, 2002, 3 min 23 s, boja

COMPTE A REBOURS, Nathalie Bujold, 2002, 4 min, boja

MICHEL IN THE SUÉTES, Neil Livingston, 1998, 4 min 58 s, boja

DEATH POEM, Joe Hiscott, 2001, 3 min 20 s, boja

SUBURBAN DISCIPLINE, Jeremy Drummond, 2002, 6 min, boja

DINNER IN FLORIDA, Adad Hannah, 2002, 2 min 37 s,

RENTRE CHEZ TOI 2, Claudette Lemay, 2002, 3 min, boja

SITE, Anne Golden, 2002, 2 min 40 s, boja

GLAY GIRL, Victoria Prince, 2002, 5 min, boja

HEAVENLY TRASH

MAGISCHER SCHNITTPLATZ, Kain Karawahn, (GER), 1994, 7 min

FIVE, Bas van Koolwijk, (NL), 2002, 3 min

THE FUTURE OF HUMAN, Michaela Schwentner. (A). 2002. 5 min ZIKFIJERGIJOK, reMi, (NL/A), 2003, 3 min

CLEENER CLIP, Anna Anders, (GER), 2003, 1 min 50 sec

CAR FUCK, Joep van Liefland, (NL/GEER), 2000, 5 min

DOGGIEDOGGIE, Joep van Liefland, (NL/GER), 2001, 5 min

KOFFIEZETAPPARAAT (Coffee Machine), Helmut Dick, (GER/NL), 1999, 1 min 10 sec

BALLERINA, Helmut Dick (GER/NL), 2000, 1 min 30 sec

TITANIC, Pedro, (F), 2001, 44 sec

THE PARTY, Pedro, (F), 2001, 54 sec

ONLY YOU, Pedro, (F), 2001, 1 min 17 sec

SPLATTER ORGASM L — SUGAR PUSSY, Joep van Liefland (NL/GER), 2003, 1 min 26 sec

CURRENT, Brian Doyle, (USA), 2001, 6 min

THE FINE ARTS, Emily Vey Duke, Cooper Battersby, (CAN), 2002, 3 min 38 sec

THE STAIRWAY AT ST PAUL'S, Jeroen Offerman (NL/UK/GER), 2002, 8 min

ONEDOTZERO_SELECT

DVD 1

FULL MOON SAFARI, unit 9

FC KAHUNA, Lynnfox

RND #24 ARTIFICIAL WORLDS + RND #06 UNDERWORLD, Richard Fenwick

WHAAT IS THAT?, Run Wrake

JUBILEE LINE, Tim Hope

SALARYMAN 6, Jake Knight

BEYONDER, Andy Martin

STREETS, La Cabinets

SOHICHIRO SUZUKI. Twenty2product

THE LITTLEST ROBO, Shynola

THE WILDMAN OF NEW YORK, The Light Surgeons

FLUID, D-fuse

PREFUSE 73, Mitget

PLAID, Pleix Collective, Itsu

ALPHABET, Tomato

Katarina Marić

Novi početak

Zagreb Film Festival, 7-11. listopada 2003.

Kultni zagrebački prostor, još od šezdesetih godina prošloga stoljeća naovamo, Studentski centar (SC) nanovo je postao nositeljem vrlo inovativne, vrlo urbane kulturne manifestacije — Zagreb Film Festivala — natjecateljske orijentacije (sa *Zlatnim Bibom* kao nagradom u tri kategorije — najboljega dugometražnog, kratkometražnog, odnosno dokumentarnoga filma), direktora i idejnog začetnika Borisa T. Matića — imena tako usko vezana uz još jednu senzacionalnu filmsku manifestaciju kojoj je primarna profilacija afirmacija kulture mladih — Motovuna. Inteligentno (one primjenjive) njegove kvalitete i iskustvo prenijevši i na Zagreb Film Festival, osobito je vrijednost debitantskih ostvarenja i interdisciplinarna eksperimentiranja u raznim područjima kreativnog izražavanja potaknuo pobočno-simultani *Festival prvih* direktora Željka Zorice. Koncept prvih odnosno drugih autorskih ostvaraja upravo je onaj kojim se rukovodio i Matić, pri utemeljenju ovog (drugog) svoga čeda, usporedno s kojim predstavlja i četiri svjetska filmska festivala — rukovodena istom premisom (rumunjski Transilvania Film Festival s rumunjskim filmom *Gnjev /Furia/*, francuski Premiers Plans Festival d'Angers s turskim *Svibanjskim oblacima /Mayis Siktintisi/*, grčki Thessaloniki Film Festival s hongkonškim *Poštatom /Youchai/* te njemački Film Festival Cottbus sa slovenskim filmom *Slijepa pjega /Slepa pega/*). Zemaljasudionica glavnoga programa pak bilo je ukupno 21. Uz Hrvatsku, to su Australija, Bosna i Hercegovina, Brazil, Danska, Francuska, Irska, Izrael, Južna Koreja, Kanada, Mađarska, Meksiko, Nizozemska, Njemačka, Rumunjska, Rusija, SAD, Srbija i Crna Gora, Švedska, Tajland i Velika Britanija.

Festival pak, upravo nabijen programom — poput onim predstavljanja knjiga (Feđa Vukić: *Modernost i grad*, Irena Paulus: *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi*), izložbi, gostovanja umjetnika-predavača (Michael Bates: *Umjetnost piksilacije*; Joshua Davis: *TOK i dinamička apstrakcija*), odnosno trodnevnoga satelit-programa Bulaja naklade o digitalnim tehnologijama, internetu, filmu i ilustraciji, s nizom radionica, razgovora i sl. — nije zaobišao ni gledateljski *stampedo*, bez obzira na popriličnu veličinu kina i cjelodnevnost zbivanja (pri čemu pohvaliti treba i brižnu i koordiniranu svakodnevnu organizaciju).

Među devet dugometražnih, devet kratkometražnih te jedanaest dokumentarnih filmova, žiri u sastavu redatelj Murad Ibragimbekov (Rusija), književnik Miljenko Jergović (Hrvatska) i producent Paul Raphael (Velika Britanija), *Zlatne Bibe* dodijelio je *Povratku* za najbolji dugometražni igrani film,

Priči iz bloka C za najbolji kratkometražni igrani film, te filmu *Sonov posao* za najbolji dokumentarac. *Gori vatra* Pjera Žalice i *Školarac* Edine Kontsek odnijeli su pak posebna priznanja.

Cjelovečernji filmovi

Kategorija cjelovečernih filmova pokrila je najsvežije uratke diljem globusa, mahom osvajače brojnih svjetskih nagrada.

Najimpresivnije ime pritom svakako je ono netom dobivena *Zlatnog* venecijanskoga *lava* — *Povratak (Vozvrašćenje)* Andreja Zvjaginceva, ujedno i uvjerljivi zagrebački laureat. Snažna priča o sukobu oca i dva sina — tri snažna karaktera, kojima sekundiraju oni sporedni ženski (mama i baka), zapravo ima još jedan, nenametljiviji, ali življi ženski lik — vodu. Bila u obliku kiše ili mora (jezera), očituje se u obje dualnosti jednako snažno i prisutno, evocirajući kršćansku ikonografiju i simboliku. Njome je posebice bremenit tajanstveni lik oca — iznenadna povratnika nakon dvanaest godina izbjivanja. Jer, redatelja fokusirana isključivo na likove, a ne na za radnju sporedne stvari, stoga odgovor na pitanje zašto je otac takav kakav jest — ne zanima. On *jest* takav i to je ono što je važno. Što nosi u kutiji, ne saznajemo, jer je nebitno za radnju; no bitno je da je kutija ujedno metafora očeve zatvorenosti i aure enigme koju znači djeci, te ujedno i gledateljima, jer sve informacije zapravo i dobivamo iz njihove perspektive. Da li je on kriminalac / bjegunac / tiranin, ili pak izmučen / radišan čovjek / željan očvrstnuća djece, odnosno jednostavno unutarnjim demonima gonjen čudak, film ne odgovara, odnosno promatra ga isključivo onako kako to čine njegovi sinovi. Ipak, naslućuje moguće pozitivne, kristovski neshvaćene aspekte njegove ličnosti, i to već u prvoj introdukcijskoj sceni sna, komponiranoj po uzoru na Mantegnina *Mrtvog Krista*, ujedno evocirajući tragično finale.

Otvorenost na sugestivnost krajolika — njegovu divlju, ne-taknutu rječitost i ljepotu, odnosno vlastitu lirsku dinamiku sama djela kao i bogat unutarnji život likova, Zvjagincev nesporno dijeli s velikim Tarkovskim. No ono što čini maestralno jest kombiniranje jednostavne linearne priče (gotovo pa samo razrađene crtice s mnoštvom metaforičkih dimenzija), čiste i precizne *gole* režije (koja sjajno gradi napetost) s vrhunskom fotografijom i glazbom, te izvrsnim izvedbama, puštajući i priču i likove da se odmataju i otkrivaju sami od sebe, bez forsiranja. To rezultira jednim od ponajboljih i naj-

kompatibilnijih dječjih dueta ikad viđenih na filmu (stariji dječak, petnaestogodišnji Vladimir Garin, po snimanju je, nažalost, tragično preminuo), koji očigledno likove pronosi kao rezultat sretne kombinacije vlastitih osobnosti i zadano-sti scenarija, kreirajući dvije oprečne i opipljive psihologije. Stoga ne začuđuje ostavljanje bez daha međunarodne kritike pred nespornim remek-djelom, natopljenim suptilnom spiri-tualnošću i pravom umjetničkom katarzičnom kvalitetom.

No još je jedan film fascinirao svojom atmosferičnošću — *Lost in Translation* senzibilne i darovite Sofie Coppole, nespretno preveden *Pokaži mi ljubav*, koji redateljica i scenari-stica radije negoli u preciznim obrisima odmata polako, vrlo specifičnim narativnim senzibilitetom. Inteligentna i proni-cava studija o interakciji među ljudima, *Lost in Translation* pretvara zasebnu dezorijentiranost odnosno zajedničko du-ševno prepoznavanje dvaju naizgled nespojivih protagonista u ljubavnu priču — bez romanse, a kamoli tjelesnoga dodi-ra.

Empatičku čeznutljivost i elegičnu melankoliju redateljičinih protagonista realiziraju Bill Murray i Scarlett Johansson — prvi, izvan matičnoga komičarskog konteksta, nikad ne ka-rikira smisao za humor svoga rezigniranog sredovječnog protagonista, te po mnogima nikad nije bio bolji (a zapravo je samo pokazao kapacitet širi od onog u kojem smo ga na-vikli gledati); druga, počesto portretirajući djevojke zrelije od svoje dobi, kao da posjeduje raritetnu *vilinsku* kvalitetu — mladosti upotpunjene praiskonskom mudrošću — fasci-nantnu kombinaciju koju potom prenosi i na lik koji glumi. Rezultat je fluidan, rafiniran rad izvanredne delikatnosti i fi-gliranske profinjenosti.

Posebnim priznanjem nagrađen je i pobjednik Sarajevo Film Festivala i ovogodišnji bosanskohercegovački kandidat za *Oscara* — *Gori vatra* Pjera Žalice — kompleksna gorko-slat-ka komedija (s podjednakom zastupljenošću farsičnih i tra-gičnih, čak nadnaravnih elemenata), u kasabično-rustičnom ozračju poratne Bosne, isprepletena nizom likova bremeni-tih sjećanjima i nasljedem. Percipirana ironičnim i pronica-vim Žaličinim okom, *Gori vatra* poprilično dobro balansira dramaturški teret *od svačega pomalo*.

S područja bivše Jugoslavije stigao je i *Mali svet* — prvi du-gometražni film Miloša Radovića. Usprkos vrlo uspješnim hu-morističkim dijelovima (za koje su u prvom redu zaslužni sjajni Bogdan Diklić, Lazar Ristovski i Branko Đurić), ima neke slabosti koje se, nažalost, ne mogu previdjeti, a mogle su se ispraviti — posebice se to odnosi na ne samo nategnut nego i nesustavan scenarij, s golemim rupama koje ostavlja-ju dojam da je bezbroj puta u hodu prekrajan. Strukturalna pak korespondencija sa suvremenim svjetskim trendovima — djelomično pričanje priče unatrag, izrasla je na modernim zasadama (šifra: *Memento*, *Identitet*) no ni ona nije do kra-ja usvojena. Ipak, i bez suvislije realizacije *role-modela*, *Mali svet* ostaje vrlo spontan i mjestimice izrazito duhovit i smi-ješan *crowd-pleaser*, koji pokušava učiniti nešto novo. A i to je za pohvalu.

U sam vrh, nakon *Povratka* i *Lost in Translation*, idu filmo-vi *Blissfully Yours* (Sud Sanaeha) tajlandskog redatelja Api-chatponga Weerasethakula te njemačka *Schultzeova tuga* (*Schultze Gets the Blues*) Michaela Schorra. Pritom potonji tematizira treću životnu dob pogledom umirovljenika, i raz-matra kako se nositi s istim. Fizički kao izrastao pod prstima



Konstantin Lavronenko u filmu *Povratak* (A. Zvjagincev, 2003)



A. Zvjagincev



Lost in translation (S. Coppola, 2003)

Vaska Lipovca u nizu jedne od njegovih punašnih figurica, a mentalno bliži svijetu Amelie Poulain, napućenom vrtnim patuljcima i glazbom harmonike, Schorrov sjetni, od svijeta izdvojen junak kreće se adlonovski-kaurismakijevskim pejzažima s toliko neusiljene ljupkosti da gledatelj nikad nije posve siguran gleda li igrani film ili možda dokumentarac. Tomu pridonosi i činjenica snimanja filma većim dijelom s naturščicima, na autentičnim lokacijama, s ništa ili vrlo malo intervencija, te nepogrešivo nosi auru alijenacije u provinciji koja teško prihvaća različitosti.

Meditativnu kvalitativnost približava nam i *Blissfully Yours* — film vrlo labave linearne radnje; u prvom redu iskustven, a manje narativno kompaktan. Bez zapleta, ali i dublje karakterizacije likova, odnosno s malo ili nimalo dijaloga, radije je lirsko-erotska meditacija o jednom danu u životu troje protagonista, lišenih ikakva dramskoga konflikta. S vrlo specifičnim tretmanom vremena u dugim, razvučenim scenama, teško je ostati strpljiv promatrajući beskonačne interludije koji dodatno zastranjuju ionako slabašan razvoj priče (poglavito beskrajno duge vožnje, koje imaju smisla jedino ako se film promatra kao proizvod *real-timea*). Stoga je gledateljeva reakcija na film ponajčešće izrazito subjektivna — onoga nepripremljena nositi se s njegovim lijenim ritmom jamačno će izmučiti; neke druge pak očarati zaraznom svje-

žinom egzotičnog — ljudi, krajolika, senzibiliteta, te se s pravom može reći da je podređen iskustvu promatranja.

Pritom se Weerasethakul dotiče i pitanja izbjeglištva, pokušavajući likove pretvoriti u metaforičke konstrukcije političkih komentara, no prije svega svoje djelo natapa suptilnim i neobičnim eroticizmom. Stoga ono funkcionira i na razini alegorije i na nivou političke parabole, definirajući kulturalni kontekst svojih pasivnih protagonista, koji na senzualna zadovoljstva reagiraju kao na vrstu bijega.

Motivom izbjeglištva bavi se i film iranske redateljice Susan Taslimi, ujedno najslabiji film festivala — švedski *Pakao u kući* (*All Hell Let Loose*); pri čemu Taslimi putem disfunkcionalne i kaotične obitelji iranskih prognanika u Švedskoj studira raznorazne manifestacije obiteljskog zajedništva, čineći to doduše korektno, no daleko od ikakve inovativnosti ili nečega što već nije viđeno.

Trenutno pomodno tematiziranje homoseksualnosti došlo je u obliku čak dva naslova — svakog zanimljivog na svoj način, no u mnogočemu manjkavih. *Madame Sata* vrlo je stiliziran portret Joaoa Francisca das Santosa, umjetničkog imena Madame Sata — ikone brazilske klupske scene, homoseksualca ubojice, animalnoga karaktera s jedne, brižna nadomjesnog oca s druge strane. Redatelj Karim Ainouz karneva-

leskno-ženeovski polusvijet transvestita, bordela, *queer*-ličnosti *undergrounda* umjetničke četvrti Rija — Lape, tridesetih godina prošlog stoljeća — prenosi s nespornom strašću za temu i senzibilitetom za milje, naglašenima specifičnošću fotografije bilježene kamerom iz ruke — koloritno ispranom i znojnom, sirovom i prljavom, koja se referira i na protagonista — gotovo folklornoga sotonskog antijunaka, kojeg Lazaro Ramos interpretira vrlo naenergizirano, grozničavo, gotovo zastrašujuće impulsivno. Ipak, radije je fokusirana na krajolik te izrazito fizičke scene seksa tog mačo-univerzuma, kreirajući vrlo radikalni film.

Twist je pak provokativna adaptacija Dickensova *Olivera Twista*, nastala iz pera samog mladog redatelja Jacoba Tieneja, koji iščitavajući klasik, milje sirotišta i džeparenja sitnih dječaka u viktorijanskom Londonu premješta u suvremeni Toronto mladića-prostitutki. Upravo smještanje u takav kontekst ukazuje na bezvremenu svestremenost originala, odnosno pronicavu kompleksnost romana kao šire metafore. Ipak, to je i najzanimljiviji aspekt ovoga prespora, odveć teatarski asocijativnog uprizorenja koje, iako ideju crpe iz u osnovi ipak optimističnog djela, bliži biva poetici Gusa Van Santa ili Larryja Clarka negoli najpoznatijoj adaptaciji knjige, a ujedno i jednom od najpopularnijih mjuzikala svih vremena — oskarovca *Oliver* iz 1968. godine Carola Reeda. Naime, iako koketira s uzorcima optimizma u duhu knjige (potencijalni spasitelj-senator), hepiend nikako nije Tierne-

yeva opcija. On priču priča s Dodgeova gledišta, shvativši kompleksnost i potencijal tog inače glavnog sporednog lika — većeg od onog Oliverova, koji čisto figurira kao lijep no prozaičan, ne odveć inteligentan mladić (u čemu se ogleda njegova 'nevinost'); i kojeg vrlo solidno portretira perspektivan mladi glumac Nick Stahl — kao vrlo rezignirana Oliverova svodnika — ovisnika o heroinu.

Spretno Tierney rješava i odnos nadgledatelja dječaka — Fagina i nadređenog mu Billa Sikesa — legendarnoga lika legendarnog Olivera Reeda (straha i trepeta, čije se pojavljivanje u mjuziklu najavljivalo — tišinom), drugoga jednostavno ne stavljaajući na ekran, na taj ga način iščitavajući i kao metaforu sudbine. Sudbini, naime, poručuje Tierney, ne možemo izbjeći (jer i nakon smrti Fagina i Billa, za mladiće sve ostaje po starom), i nikakvo iskupljenje — čak i kad je ponuđeno, ne može se realizirati.

Kratki igrani filmovi

Što se pak tiče kratkih igranih naslova, rumunjska *Priča iz bloka C* posvemašnje je nezasluženi laureat. *Školski* realizirano i (adolescentski) rezonirano (inače dopadljivo i korektno) djelce, banalne metaforike i prvoloptaških *déja-vu* rješenja, iako nije bez stanovita šarma i optimističke lakoće potke, ipak je definitivno precijenjeno (motivski podjednako prozaičan izraelski *Mabul* Guya Nattiva, primjerice, mnogo je korektniji i zreliji film). Tomu je tako pogotovo



Enis Bešlić u filmu *Gori vatra* (P. Žalica, 2003)



Blissfully Yours (A. Weerasethakul, 2002)

uzmu li se u obzir prikazani naslovi poput Imbragimbekove *Nafte* (dobitnika *Srebrnog lava* na ovogodišnjoj Veneciji), *Kinooperatera* Michaela Batesa ili iznimno dražesna *Školarca* Edine Kontsek, srećom nagrađena barem posebnim priznanjem. Film je to o školskim mukama malenog dječaka i svakodnevnoj rutini koja ih prati; ispričan s toliko senzibiliteta i lepršava repetitivna ritma, što slikovno-verbalno posvećmašnje slijedi vlastitu temu, da načinom njezine prezentacije biva blizak i samoj djeci — vršnjacima svoga junaka, govoreći *njihovim jezikom* — poput šarene, uredne i vedre slikovnice — upotpunjene edukativnom animacijom.

Uz domaćeg *Leptira* Gorana Legovića (prikazana i na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma) te danskog *Covaca* Adama Hashemija, prikazano je i južnokorejsko *Drugo poglavlje: Umijeće disanja* Lee Hyung Suka (natopljeno čežnjom za toplinom; ali i apologijom životu, slobodi i disanju — doslovnom i figurativnom: prikazanom na osnovi promatranja pretporodajnih vježbi disanja maloga dječaka, upotpunjenih Bachovim *Airom*); odnosno *Boogie-Woogie tata* Švedanina Erika Bäfvinga (zanimljiva *copy/paste* tehnika fotografija iz autorova obiteljskog albuma). Svi su oni više-manje ujednačeno ukazali na važnost te filmske forme, te podsjetili koliko umijeća treba da se suvislo i kvalitetno priča ispriča u svega

desetak minuta. Ipak, sam vrh kratkometražne ponude ostao je uvodni film — *Kinooperater* Australca Michaela Batesa.

U njemu pratimo ostarjela kinooperatera koji se s posla (možda posljednjega radnog dana) vraća kući te mentalno projicira vlastite umne slike na noćni, opustjeli gradski kra-



Blissfully Yours (A. Weerasethakul, 2002)



Priča iz bloka C (C. Nemescu)

jolik. Motiv upravo takva načina rezoniranja uspomena čovjeka dugi niz godina opterećena poslom Bates je filmski uočio, prepoznao, razradio i realizirao sjajno; te njegovu tegobnu prošlost radije natuknicama sugerirao i podložio interpretiranju gledatelja, negoli eksplicirao. Pritom se koristi (trenutno vrlo modernom) tehniku piksilacije — *animacije ljudi*, koja animira ljudsko tijelo na način na koji se primjerice postiže stop-animacija lutki; odnosno, u napornu i dugotrajnu procesnu zahtijeva izrazitu usporenost kretanja glumca, koja, puštena pri normalnoj brzini kamere, dobiva diskontinuiran, istrzan pokret nalik onom oštećenih filmskih

vrpca nijemih filmova (u ovom slučaju gotskih horora, čiju atmosferu *Kinooperater* nesporno evocira).

Teška melankolija, naime, sugerira se i glazbom, posvemašnje inkorporiranom u *tijelo* filma — preciznije, Rahmanjinovom simfonijskom pjesmom *Otok mrtvih*, koja, u kombinaciji sa šaputanjima, jecajima, grmljavinom i drugim zaglušujućim zvucima, koji usporedno sa slikama tutnje protagonistovom glavom, svakako evocira u tri verzije realiziranu sliku Arnolda Böcklina (u izvorniku poznatu i kao *Tiho mjesto*), odnosno jungovsku teoriju projekcije ideja i impresija na druge. Sve to stvara kvalitetu snolike začudnosti; nadrealnog i fantastičnog; čak sam duh eksperimentalnog filma (u jednom segmentu podsjećajući na eterični *In Whitest Solitude* Rade Šešić), kreirajući kratko, no pamtljivo iskustvo, odlično realizirano na svakoj razini.

Sve u svemu, odličan početak za *novorođenče*, koje će zasigurno izrasti u zdrava i kvalitetna *diva*. Naime, sudeći i prema prikazanom i prema golemu interesu publike, a uistinu je riječ o inteligentno osmišljenu i mudro odabranu profilu festivala, pogotovo uzmu li se u obzir počesto nenadoknativ entuzijazam i vizionarstvo početničkih autorskih ostvaraja na račun onih metuzalemskih, odnosno što će njihova pobjeda na samom početku određene individualne karijere značiti kako autoru, tako i samom festivalu, nadajmo se u svjetskim okvirima — nikakav drukčiji zaključak ne dolazi u obzir. Sretno!



Školarac (E. Kontsek)

Josip Grozdanić

Bogatstvo raznovrsnosti

Dokumentarni filmovi 1. Zagreb Film Festivala

Stilska i tematska raznovrsnost većinom iznadprosječno kvalitetnih filmova, zastupljenost različitih autorskih pristupa i poetika u djelima cijepljenim protiv ideoloških ili političkih opterećenja bilo kojeg predznaka, izrazita nota humanizma i osobnog autorskog angažmana kao dominantne zajedničke crte viđenih uradaka (s tek jednim estetski i etički problematičnim uratkom) u kombinaciji s organizacijskim iskustvom stečenim minulih pet ljeta Motovun Film Festivala (direktor ZFF-a je Boris T. Matić), ležernom i neopterećenom prezentacijom programa, dupkom potpunjenim projekcijama i publikom koja je vrlo emotivno reagirala na viđeno, posljedom su više no solidnim programom svjetskih dokumentaraca, koji je uspješno izbjegao porođajne muke gotovo neizbježne pri pokretanju svakoga novog kulturnog projekta.

Sam program uvjetno je, prema Matićevim riječima, koncepcijski podijeljen po danima. Susret i (ko)egzistencija različitih kultura, odnos prema životu i smrti, ali i prema vlastitoj (boljoj) prošlosti, kao i različiti oblici ovisnosti, tematske su odrednice prema kojima su filmovi grupirani. No, ta je kategorizacija vrlo proizvoljna i neobvezujuća jer se u svakom dobrom filmu (kao i u životu, uostalom) stalno i nerazdvojivo isprepleću sve tematske sastavnice.

Festival je otvorio film *Trajno nastanjeni stranac* srpsko-crnogorskog autorskog dvojca Davor Konjikušić — Mišo Babović, biografski dokumentarac o Edi Maajki, hip-hop zvijezdi popularnoj u većini poslijejugoslavenskih republika. Stereotipno strukturiranom filmu s naizmjeničnim nizanjanjem Edinih monologa, spotova, koncertnih snimki i sociološko-fenomenoloških analiza razloga Edina uspjeha, atraktivnost, aktualnost i gledljivost osiguravaju Edin britak jezik te lucidne i duhovite (mahom crnohumorne) opservacije kojima nam na način identičan onom u svojim pjesmama, poput skalpela beskompromisno zasijecajući u socio-patološke fenomene hrvatskoga društva danas i ovdje (primitivizam, šovinizam, potisnuti, no uvijek tinjajući nacionalizam,...), iz pozicije 'dotepenca' i statusa 'trajno nastanjena stranca' (egide pod kojom je zaveden u osobnoj iskaznici) oštro i bez pardona otkriva sve slabosti i mane, ali i poneku vrlinu, nas samih. Novinar i književnik Igor Lasić u jednom trenutku kaže da je Edo Maajka primjer hrvatske inačice ostvarenja američkog sna, no ta je tvrdnja u izrazitoj suprotnosti s prikazanim Edinim životnim stilom i razmišljanjima. Beperspektivnost, pesimizam i gotovo očaj odzvanjaju iz njegovih riječi kao posljedica nemoći da se bilo što djelatno promije-

ni, a najradikalnije se očituju u oporoj psovci i besciljnu pogledu u daljinu. Slika koju dokumentarac o Edi Maajki daje o hrvatskom prezentu prilično uznemiruje.

Benjamin Mead autor je filma *Vzkagany*, mađarsko-američke koprodukcije, eksperimentalnoga *feature*-filma prethodno prikazana na tridesetak festivala na kojima je osvojio brojne nagrade. Etički je prilično dvojben način na koji film koristi (zapravo zlorabi) pronađene, arhivske kućne filmove dobrostojeće mađarske obitelji iz 40-ih i 50-ih godina prošlog stoljeća. Početna idilična slika skladnih obiteljskih odnosa postupno se kroz prikazane snimke, ali i kroz komentare poznatoga pisca krimića Jamesa Ellroya (autora *L. A. povjerljivo*, *Crne dalije*, *Velikog ništavila*,...), uglednoga psihijatra Roya Menningera i eksperimentalnoga filmaša Stana Brackhagea, pretvara u prikaz disfunkcionalne, vrlo nesretne obitelji. Alkoholizam, filonacizam, zlostavljanje djece i mogući incest aberacije su obitelji čiji su živući članovi (brat i sestra) danas štićenici ustanova za mentalno poremećene osobe. Upravo u odnosu prema njima autor i komentatori drastično prelaze granicu dopuštena ponašanja i dobra ukusa i, zanemarujući ikakva moralna ograničenja, pretvaraju posljednju trećinu filma u sadističko izživljavanje nad dvama bolesnim, nezaštićenim ljudima. Zanimljivo je pritom da spomenuti komentatori viđeno prosuđuju s pozicije naknade, sveznajuće pameti, iščitavajući iz svakidašnjeg obiteljskog života i njegovih rituala značenja i simboliku koje uistinu nema, pokušavajući tako prošlost objasniti sadašnjošću i nasilno pronaći kauzalitet u životnim slučajnostima. To pak znatno više govori o njima samima nego o meritumu stvari. *Vakvagany* je, dakle, u cjelini gledano dobro promašen film.

Drugo finale, nepretenciozan, prilično šarmantan i duhovit uradak o susretu najslabijih svjetskih nogometnih reprezentacija, momčadi Butana i karipskog otoka Montserrat, održanu u vrijeme odigravanja završnice svjetskoga nogometnog prvenstva u Japanu 2002. godine, stigao je kao osvježavajuće zaključenje prvog dana festivala. Skačuća lopta vodi gledatelje kroz priču o ideji i realizaciji utakmice u kojoj se, na vrlo zabavan način, oslikavaju navijačke strasti, sportski duh i entuzijizam sudionika koji su u stanju i poraz od dva deset golova razlike tumačiti kao odličnu reklamu svoje zemlje, a slabu igru i lošu tjelesnu pripremljenost nadoknaditi borbenošću i požrtvovnošću kakve bi i ovdšnjim momčadima mogle biti uzorom. Jarke boje razvikanih sponzora (koje su jednog gledatelja nagnale na opis ugođaja filma kao bene-

tonovskog) i angažirani prijenos komentatora stvaraju donekle nadrealnu atmosferu filma i dokazuju da nogomet još ponegdje može biti više od igre.

Sve o Evi redateljski je debi našeg iskusnog snimatelja Silvestra Kolbasa, ako ne najbolji, a ono svakako najpotresniji film festivala. Iznimno osobna, intimistična priča opisuje, tijekom razdoblja od godine dana, pokušaj redatelja i njegove supruge Nataše da ostvare uspješnu umjetnu oplodnju u Beču. Svi strahovi i nadanja, sve dvojbe i strepnje o mogućim komplikacijama, sve porođajne muke, ali i sva snaga duha, ljubavi i vjere u sretan konačni ishod prikazani su vrlo dirljivo i emotivno, bez imalo trivijalnosti i patetike. Glazba Darka Rundeka i mnoštvo iskošenih rakursa dojmljivo dočaravaju emotivne scile i haribde protagonista i učinkovito oneobičavaju svakodnevnicu. Iznimno hrabar i topao, *Sve o Evi* film je koji bi, uz nužnu tehničku doradu, i na međunarodnoj sceni mogao postati još jednim pokazateljem svježine i vitalizma suvremenoga hrvatskog dokumentarca.

Sjećaj li se Sarajeva Nedima Alikadića te Seada i Nihada Kreševljakovića prilično je suhoparno i nemaštovio složen kolaž televizijskih i videosnimki sarajevske ratne zbilje devedesetih godina. Opća mjesta i mahom više puta viđeni kadrovi ratnoga svagdana malo govore o iznevjerenim nadama i zabludama o dojučerašnjim 'jaranima' i međunarodnoj zajednici, ali i specifičnom smislu za humor, duhu i erosu Sarajlija, zahvaljujući kojima su preživjeli najteža iskušenja i opstali. Tako je lošom realizacijom dobra ideja i nakana filma tek polovično realizirana.

Meksički dokumentarac *Pjesma pulque*, autora Everarda Gonzalesa, najslabiji je film prikazan na festivalu. Prvobitno deklarirani cilj, prikaz proizvodnje *pulque* (legendarnog alkoholnog pića koje se dobiva od kaktusa, a počeci njegove proizvodnje dotiraju još od pretkolonijalnoga doba) prebrzo se i prelako iznevjerava, a film postupno hlapi u maliganskim isparavanjima i alkoholiziranim buncanjima lokalnih pijanaca i redikula. Ne govoreći praktički ništa o 'piću siromašnih' i njegovoj tradiciji, *Pjesma pulque* jedino donekle uspješno dočarava životni kolorit meksičke sirotinje. Ovakvih filmova bi se i u nas, o šibenskom Barba Juri ili zagorskom 'delancu' primjerice, moglo snimiti na desetke. Zamorna pijana snoviđenja o boljem životu, nedostižnoj ženi ili bogatstvu ionako su manje-više svagdje ista.

Britanka Jade D'Cruz potpisuje *Sonov posao*, zaslužni festivalski laureat. Film je formalno distancirana, no vrlo intrigantna sugestivna i prilično emotivna slika načina i stila života mladoga poljodjelca Joea Sona iz karipske države Sv. Vincent i Grenadini. Joe Son je osoba koja se, stječe se dojam, uzgojem marihuane bavi primarno iz egzistencijalnih razloga želeći si osigurati kakav-takav životni standard u siromašnoj i duboko korumpiranoj državi u kojoj vlast, uz američku pomoć, strogo nadzire trgovinu kokainom i heroinom, a uzgoj marihuane, uz tek simbolične kazne, prepušta malim obiteljskim gospodarstvima. Sonu, ali i drugim uzgajivačima, doslovna i simbolična ovisnost o marihuani omogućava puko preživljavanje, ali i ugodno snatrenje o mogućem studiranju u Americi ili izležavanju pod havajskim palmama, o boljem nedostižnom, nestvarnom životu u kojem se



Sonov posao (J. D' Cruz)

ne bi trebalo utjecati kriminalu da bi se sa tristo legalno zarađenih dolara moglo platiti i dvostruko skuplje mjesečne režije. Stvaran život plastičan je i vrlo opipljiv u svakom kadru *Sonove* priče koja se, kako i sama autorica kaže, sama neposredno izlaže. To je i najveći kompliment ovom izvršnom filmu.

U filmu *Fall into Half Angel* irska autorica Róisiín Laughrey daje kratki kroki drukčije, no podjednako uzbudljive ovisnosti. Prisnost i povjerenje, osnov su jedinstvenog odnosa Kena i Tine, para trapezista, nekad ljubavnog, a sada samo profesionalnog dua. Iako ponajprije odgovara na pitanja kako prestanak ljubavi djeluje na međusobno povjerenje i može li (smije li) odnos ostati samo profesionalan, ovaj crno-bijeli prikaz akrobatske vještine dan uzbudljivom, očudujućom igrom svjetla i sjene s gotovo nadrealnim ugođajem nudi odgovore i na mnoga druga, samo naznačena potpitanja. U tome je i njegova najveća vrijednost.

Čovjek iz sobe komorna je, izrazito osobna posveta njemačkog autora Borisa Tomischiczeke britanskoj rock-legendi Kevinu Coyneu. Crno-bijeli film bilježi polusatni Coyneov mo-



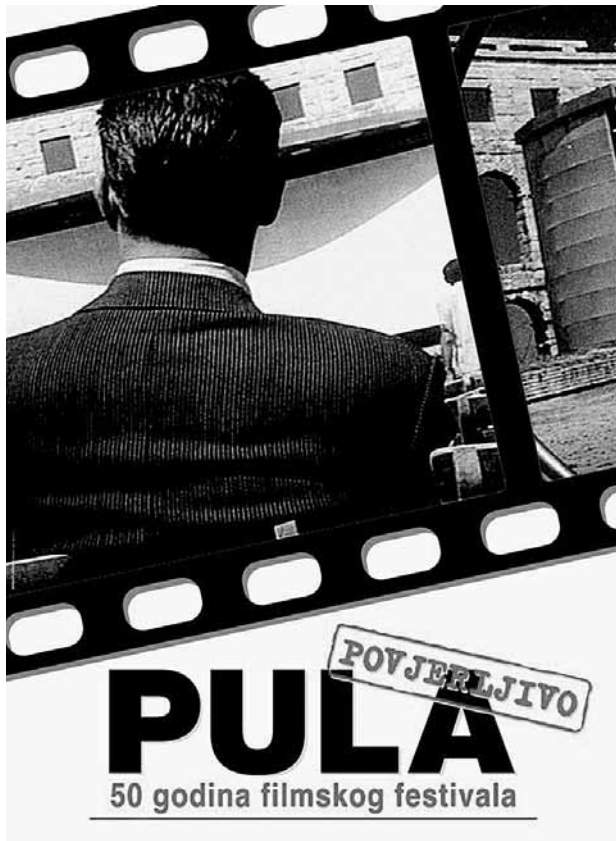
Jade D' Cruz



Edo Maačka u filmu *Trajno nastanjen stranac* (D. Konjikušić, M. Babović)

nolog u kojem ostarjeli roker prepričava vlastiti život, suočenje s psihičkim problemima, što traje i danas. Film sugestivne ugodajnosti odlikuje gotovo opipljiv osjećaj glazbenikove zlovolje i očaja.

Tomislav Mršić i Dean Šoša su (uz suradnju Ive Škrabala) autori scenarija obljetničkoga dugometražnog dokumentarca *Pula povjerljivo* (koji Mršić i redateljski potpisuje), pripre-



Pula povjerljivo (T. Mršić)

mljena za ljetosnji jubilarni 50. filmski festival u Puli. Spoj dokumentarnog arhivskog materijala, ulomaka iz najpopularnijih filmova i iskaza svjedoka festivalskih događanja (organizatori, redatelji, glumci, ali i turistički djelatnici), čak ni uz mogućnost premontiranja nije postao pogodan za prikazivanje u Areni. Izgovor se pronašao u navodno pretjeranu isticanju Josipa Broza Tita kao »najvećeg gledatelja naših naroda i narodnosti« (kako ga autori duhovito predstavljaju) u nekadašnjoj državi, ali i u prekomjernoj zastupljenosti srpskih filmskih zvijezda (Ljubiša Samardžić, Neda Arnerić, Milena Dravić). Premda Tito (uistinu) i figurira kao središnja zvijezda prvoga dijela filma, razvidan je izostanak bilo kakve ideološke obojenosti, a žice koje film u gledatelja može zatirati ponajprije su sentimentalno-nostalgije. Mislim stoga da razlog zabrane leži u nečem sasvim drugom — u rentgenski preciznu prikazu maćehinskog odnosa (ne samo kulturnih) hrvatskih vlasti 90-ih prema festivalu u opreci sa statutom 'svete krave' koji je uživao prethodnih četrdesetak godina. Film nema nazdravičarska obilježja i ne širi poželjni svečarski optimizam, nego postavlja neugodna pitanja o svrsi buduće egzistencije same manifestacije, osobito u kontekstu nerazmjera golijatovskih dimenzija festivala i davidovskoga kapaciteta domaće kinematografije. Svijetla budućnost, pitate li bilo kojega zdravog skeptika, filmskom festivalu u Puli nije nimalo sigurna.

Tri (u)lične priče solidan je i razmjerno zanimljiv omnibus Čarne Manojlović Stamenković, autorice iz SiCG, koji je zatvorio dokumentarni program festivala. Naglašenim kontrastom šarenih, urednih i čistih ulica Pariza i Barcelone naspram prljavim i raskopanim beogradskim, film iznosi donekle tezične priče o životu troje mladih umjetnika u različitim sredinama. U mnoštvu sitnih, svakodnevnih detalja (kuhanje ručka, razgledavanje grada, razgovor s prijateljima,...) film uspijeva uhvatiti duh Pariza i Barcelone, atmosferu sredina o kojima neki ovdašnji nadobudni umjetnik može samo sanjati. Solidan život od klupskoga sviranja jazza ili asistiranja u drugorazrednim filmskim produkcijama u domaćim kulturnim i gospodarskim prilikama nije moguće vidjeti ni na filmu.

Prvi Zagreb Film Festival uspio je učinkovito dio ozračja motovunskoga festivala prenijeti i u Zagreb. I na temelju toga, no ponajprije na temelju kakvoće odgledanih dokumentaraca, autor ovoga teksta voljan mu je predati vjerodajnice za barem četverogodišnji mandat.

Filmografija Zagreb film festivala

GLAVNI PROGRAM

Dugometražni igrani filmovi

BLISSFULLY YOURS — Tajland; 2002. redatelj: Apichatpong Weerasethakul, 35 mm, boja, 83 min, ul.: Jenjira Jansuda, Kanokporn Tongaram, Min Oo.

GORI VATRA / FUSE — Bosna i Hercegovina; 2003. — redatelj: Pjer Žalica, 35 mm, boja, 105 min, ul.: Enis Bešlagić, Bogdan Diklić, Saša Petrović, Izudin Bajrović, Jasna Žalica, Senad Bašić, Admir Glamoščak.

LOST IN TRANSLATION, SAD; 2003. — redateljica: Sofia Coppola, 35 mm, boja, 105 min, ul.: Bill Murray, Scarlett Johansson, Akiko Takeshita, Kazuyoshi Minamimagoe.

MADAME SATA — Brazil; 2002. — redatelj Karim Alno-uz, 35 mm, boja, 105 min, ul.: Lazaro Ramos, Marcelia Cartaxo, Flavio Bauraquí, Felliipe Marques.

MALI SVET / SMALL WORLD — Srbija i Crna Gora — redatelj: Miloš Radović, 35 mm, boja, 90 min, Miki Manojlović, Lazar Ristovski, Branko Đurić, Bogdan Diklić, Irena Micijević-Rodić.

PAKAO U KUĆI / ALL HELL LET LOOSE, Švedska; 2002. — redateljica: Susan Taslimi, 35 mm, boja, 85 min, ul.: Melinda Kinnaman, Hassan Brijany, Caroline Rauf, Meliz Karige.

POVRATAK / THE RETURN — Rusija; 2003. — redatelj: Andrei Zvjagintsev, 35 mm, boja, 105 min, Vladimir Garin, Ivan Dobronravov, Konstantin Lavronenko, Natalia Vdovina.

SCHULTZEOVA TUGA / SCHULTZE GETS THE BLUES — Njemačka; 2003. — redatelj: Michael Schorr, 35 mm, boja, 110 min, ul.: Horst Krause, Harald Warbrunn, Karl-Fred Müller, Rosemarie Deibel.

TWIST, Kanada; 2003. — redatelj: Jacob Tierney, 35 mm, boja, 97 min ul: Nick Stahl, Joshua Close, Gary Farmer, Stephen McHattie.

Kratki igrani filmovi

BOGIE WOOGIE TATA / BOGIE WOOGIE DADDY — Švedska; 2002. — redatelj: Erik Bäfvig, 35 mm, cb, 13 min

COVAC — Danska; 2002. — redatelj: Adam Hashemi, beta sp. boja, 23 min

DRUGO POGLAVLJE; UMIJEĆE DISANJA / CHAPTER 2; HOW TO BREATHE — Južna Koreja — redatelj: Lee Hyung suk, 35 mm, boja, 21 min

KINOOPERATER / THE PROJECTIONIST — Australija; 2002. — redatelj: Michael Bates, 35 mm, boja, 14 min

LEPTIR / BUTTERFLY — Hrvatska; 2003. — redatelj: Goran Legović, 35 mm, boja, 15 min

MABUL — Izrael; 2002. — redatelj: Guy Nattiv, 16 mm, boja, 28 min

NAFTA / OIL — Rusija; 2003. — redatelj: Murad Ibragimbekov, 35 mm, 6 min

PRIČA IZ BLOKA »C« / »C« BLOCK STORY — Rumunjska; 2002. — redatelj: Cristian Nemescu, 35 mm, boja, 14 min

ŠKOLARAC / THE SCHOOLBOY — Njemačka; 2002. — redateljica: Edina Kontsek, 35 mm, boja, 7 min

Dokumentarni filmovi

ČOVJEK IZ SOBE — KEVIN COYNE / ONE ROOM MAN — KEVIN COYNE — Njemačka; 2002. — redatelj: Boris Tomschiczek, 35 mm/video, cb, 28 min

DRUGO FINALE / THE OTHER FINAL — Nizozemska; 2002. — redatelj: Johan Kramer, video, 16 mm, boja, 53 min

FALL INTO HALF — ANGEL — Irska; 2003. — redatelj: Rósin Loughrey, video, cb, 7 min

PJESMA PULQUE / PULQUE SONG — Meksiko; 2003. — redatelj: Everardo Gonzales, 35 mm, boja, 60 min

PULA POVJERLJIVO / PULA CONFIDENTIAL — Hrvatska; 2003. — redatelj: Tomislav Mršić, video, boja, 73 min

SJEČAŠ LI SE SARAJEVA? / DO YOU REMEMBER SARAJEVO? — Bosna i Hercegovina; 2002. redatelji: Sead i Nihad Kreševljaković, Nedim Alikadić, 35 mm/video, boja, 52 min

SONOV POSAO / SON'S JOB — Velika Britanija; 2002. — redatelj: Jade D'Cruz, video, boja, 23 min

SVE O EVI / ALL ABOUT EVE — Hrvatska; 2003. — redatelj: Silvestar Kolbas, video, boja, 70 min

TRAJNO NASTANJENI STRANAC / FOREIGN PERMANENT RESIDENT — Srbija i Crna Gora; 2003. — re-

datelj: Davor Konjikušić i Mišo Babović, video, boja, 30 min

TRI (U)LIČNE PRIČE / THREE PERSONAL STORIES FROM THE STRET — Srbija i Crna Gora: 2003. — redatelj: Čarna Manojlović-Stamenković, video, boja, 58 min

VAKVAGANY — Mađarska, SAD; 2002. — redatelj: Benjamin Meade, video, cb i boja, 86 min

FESTIVAL PRVIH

WHITE JUMBO — autor: Željko Badurina, Zagreb

MAXON UNIVERSAL — autor: Luka Barbić, Split

ZBIRKA POEZIJE — autori: Dora Bilić, Tina Müller, Zagreb

UNITED COLORS OF BUŽEK — autor: Zdenko Bužek, Zagreb

FAJRUNT — autor: Nikola Iskra, Pribanjci

DIJETNI PROIZVOD — autor: Mario Kovač, Zagreb

BANNERI — autor: Lina Kovačević, Zagreb

TATA KUPI MI SVE — autor: Ivan Marušić Klif, Zagreb

TITO PORFIROGENET — autor: Tito Porfirogenet, Zagreb

PLODNA VODA — autori: Jelena Čarija, Split i Stjepan Perković, Zadar

SVAKI UMJETNIK MOŽE BITI RADNIK — autor: Ivica Šimić, Zagreb

JUMBO ART

DAMIR BRALIĆ, Rijeka

ALEKSANDAR KOVAČ, Zagreb

IVANA ČUKELJ, Zagreb

RAFAELA DRAŽIĆ, Split

BRANIMIR KOLAREK, Split

DAMIR MAZINJANIN, Zagreb

PETAR MUDNIĆ-CERINEO, Zagreb

ANA — MARIJA POLJANEC, Zagreb

BRANIMIR SABLJIĆ, Zagreb

LANA VITAS, Split

FILMSKI FESTIVALI I ŠKOLE

Transilvania Film Festival

GNJEV / RAGE — Rumunjska; 2002. — redatelj: Radu Muntean, 35 mm, boja, 83 min

Premiers plans festival L' Angers

SBIBANJSKI OBLACI /CLOUDS OF MAY — Turska: 1999. — redatelj: Nuri Bilge Ceylan, 35 mm, boja, 130 min

Thessaloniki Film Festival

POŠTAR / POSTMAN — Hongkong; 1995. — redatelj: He Yi, 35 mm, boja, 101 min

Filmfestival Cottbus

SLIJEPA PJEGA / BLIND SPOT — Slovenija; 2002. — redateljica: Hanna A. W. Slak, 35 mm, boja, 87 min

Sveučilište u Zagrebu

Kratki igrani film

NA MJESTU DOGAĐAJA / ON THE SCENE, 1998. — redatelj: Antonio Nuić, 16 mm, boja, 12 min

LUNA, 2002. — redateljica: Tanja Golić, 16 mm, boja, 13 min

KATARZA / CATHARSIS, 2001. — redateljica: Iva Semenić, 16 mm, 20 min

PAD / FALL, 2001. — redatelj: Miroslav Sikavica, 10 min

A LETTER, A VAMPIRE AND TEA, 2002. — redatelj: Almir Fakić, 12 min

SMEĆE / GARBAGE, 2003. — redateljica: Ivona Juka, 5 min

KRAJ IGRE / THE END OF PLAY, 2002. — redatelj: Petar Orešković, 10 min

Dokumentarni film

VUK / WOLF, 2000. — redatelj: Nikola Ivanda, 17 min

KAKO MIRIŠE NEBO / HOW DOES THE SKY SMELL, 2002. — redatelj: Miroslav Sikavica, 23 min

Fakultet dramskih umetnosti Beograd

Kratki igrani film

DEVOJAČKO JUČE / BACHELORETTE YESTERDAY, 2003. — redatelj: Jasmin Cvišić, beta sp, 19 min

MOJA / MY OWN, 2003. — Sonja Blagojević, beta sp, 18 min

TAKSTISTA / CAB DRIVER, 2003. — redatelj: Aleksandar Adžić, beta sp, 20 min

OTELO / OTHELLO, 2003. — redatelj: Nenad Pavlović, beta sp, 22 min

MALA JUTARNJA PRIČA / LITTLE MORNING STORY, 2002. — redatelj: Stefan Arsenijević, beta sp, 15 min

Dokumentarni film

GANDOR, LOV NA NIRDALU / GANDOR, THE HUNT FOR THE NIRDALA, 2001. — redatelj: Jovan Todorić, beta sp, 15 min

DOKTOR ZA ROKENROL / DOCKTOR FOR ROCK'N'ROLL, redatelj: Goran Kovačević, beta sp, 21 min

VOCO ILUSTRATE, 2000. — redatelj: Maja Radulović, beta sp, 5 min

SVE JE STALO SAMO DECA RASTU / EVERYTHING STILL, ONLY CHILDREN GROW UP, 2000. — redateljica: Andreja Leko, beta sp, 2 min 30 sek

The National Film School Of Denmark

IMAGES OF A RELIEF, 1982, redatelj: Lars von Trier, 35 mm, boja, 57 min

ZADNJA RUNDA / LAST ROUND, 1993. — redatelj: Thomas Vinterberg, 35 mm, boja, 35 min

NIKADA / NEVER, 1995. — redateljica: Reza Parsa, 35 mm, boja, 36 min

MALI ČOVJEK / LITTLE MAN, redatelj: Peter Schonau Fog, 35 mm, 40 min

RASKRIŽJA / CROSS ROADS, 1995. — redatelj: Henrik Ruben Genz, 35 mm, cb, 39 min

Hochschule für Fernsehen und Film München

ZADNJI DOKUMENTARAC / THE LAST DOCUMENTARY, 1999. — redatelji: Jann Sebening i Daniel D. Sponsel, 35 mm, boja, 65 min

KARMA COWBOY, redateljice: Sonja Heiss i Vanessa van Houten, 35 mm, boja, 45 min

KISMET, 2000. — redatelj: Yaseminn Samdereli, beta sp, boja, 15 min

BAJAN, 2002. — redatelj — Alexei Mamedov, 7 min

BJÖRN /THE HURDLES OF BUREAUCRACY, redatelj: Andi Niessner, boja, 15 min

The National Film, Television & Theatre Scholl / Pwsftvit / Lord Poland

THE LAST DAYS IN THE SAN, 2002. redatelj: Sylwester Jakimow, 35 mm, cb, 12 min

POST SCRIPTUM, 2002. — redatelj: Leszek Dawid, 35 mm, boja, 8 min

MUŠKA STVAR / A MAN THING, 2001. — redatelj: Slawomir Fabicki, 35 mm, 26 min

TRISTIS, 2001. — redateljica: Bronisława Nowicka, 35 mm, cb, 11 min

ACCUSTOMED, 2002. — redateljica: Anna Kusmierczyk, beta sp, boja, 14 min

THE WATER FIGHT, 2003. — redatelj: Norah Mc Gettigan, beta sp, boja, 15 min

DON'T HAVE, DON'T GIVE, 2002. — redatelj: David Turner, beta sp, boja, 18 min

Nagrade Zagreb film festivala

Žiri u sastavu: Murad Ibragimbekov, Miljenko Jergović i Paul Raphael dodijelio je ove nagrade:

Dugometražni igrani film

Zlatni Bib: POVRATAK — redatelj: Andrei Zvjagintsev

specijalna nagrada žirija: GORI VATRA Redatelj: Pjer Žalica

Kratki igrani film

Zlatni Bib: PRIČA S BLOKA »C« — redatelj: Cristian Nemescu

posebno priznanje žirija: ŠKOLARAC — redatelj: Edina Kontsek

Dokumentarni film

SONOV POSAO — redatelj: Jade D'Cruz

Zaseban žiri proglasio je pobjednika *Festivala prvih* (festivala multimedijских i interaktivnih radova:

BANNERI — autorica Lina Kovačević

Radovan Ivančević

Saša Srnec i animirano apstraktno slikarstvo

Aleksandar Srnec jedan je od suosnivača zagrebačke grupe EXAT 51, ali o njemu kao autoru zagrebačke škole animiranog filma nema spomena. Ni u najnovijem velikom katalogu *EXAT 51* što ga je odlično uredio Marijan Susovski u povodu izložbe pod istim naslovom u Portugal,¹ u svom predgovoru *A European Art Movement*, kao ni u biografiji koju donosi za svakog umjetnika posebno. Jednako tako ne spominje ga ni Mato Kukuljica u svom prilogu posvećenom zagrebačkoj školi animiranog filma, gdje s pravom ističe i izdvaja tih godina prijelomnu ulogu Vladimira Kristla iz iste grupe.²

Sve je to opravdano i razumljivo, no i povijest pojave i razvoja apstrakcije u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i značenje EXAT-a 51, ali i povijest zagrebačke škole animiranog filma, izgledale bi znatno drukčije da je bilo poznato da je Srnec upravo tih godina, točno 12. listopada 1960, ponudio animirani film i razradio knjigu snimanja u kojemu naprosto kinetički prikazuje i razlaže svoje apstraktno slikarstvo, genuzu oblika i kompozicije. Nažalost, do realizacije nije nikada došlo.

Taj projekt smatram toliko iznimnim i epohalnim da sam (u suglasnosti s autorom) odlučio objaviti cijelu knjigu snimanja. I to iz dva razloga. Prvo, da s njime upoznam hrvatsku

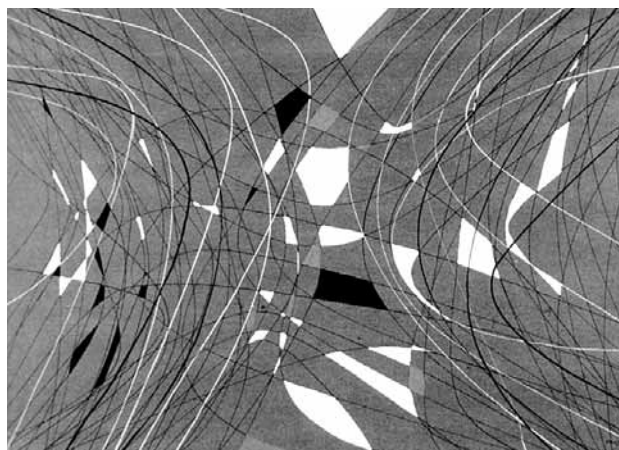
kulturnu javnost, ali podjednako i kao inicijativu i poticaj da se, makar nakon gotovo pola stoljeća, ipak pristupi realizaciji filma. Praktički to je, na prvi pogled, vrlo jednostavan projekt filma i vjerovao sam da bi ga mogla izvesti mlađa ekipa Zagreb filma uz superviziju autora. Nažalost, Srnec mi je u razgovoru rekao da se on zbog svog zdravstvenog stanja ne bi mogao sâm pozabaviti filmom, a smatra da ga nije moguće riješiti ni računalnom animacijom. Naime, u istom sam razgovoru doznao da on svoje krivulje nije izvlačio krivuljarom, kao što sam smatrao normalnim — nego prostoručno! A to on sada ne može, a tko bi drugi mogao? No, svejedno, ako se netko domisli rješenju — toplo preporučam da nam se javi.

Film bi trajao tri do pet minuta. A bila bi to *posveta* samom Aleksandru Srneću za četrdesetogodišnjicu projekta, *posveta* EXAT-u 51 te *posveta* i neprocjenjiv prinos pojmu i povijesti zagrebačke škole animiranog filma.

Naime, treba znati da je to sasvim u duhu Srnecove umjetnosti, a on se nije izdvajao unutar grupe EXAT 51 samo time što je, za razliku od njihovih pretežno plošnih kolorističkih kompozicija, kao osnovni motiv svoga slikarstva uzeo krivulju (ulomak parabole ili hiperbole), koje u raznolikom prepletanju oblikuju male trokute i pravokutnike što ih Srnec ispunja bojom. Kao istinski umjetnik — istraživač 20. stoljeća — Srnec nije na tome zastao, nego se odmah usmjerio i kinetičkim i prostornim rješenjima: ili radeći krivulje od žice



Linije X2-6, 1950., ind. tinta, papir, 19,3x52,2 cm; Moderna galerija Rijeka



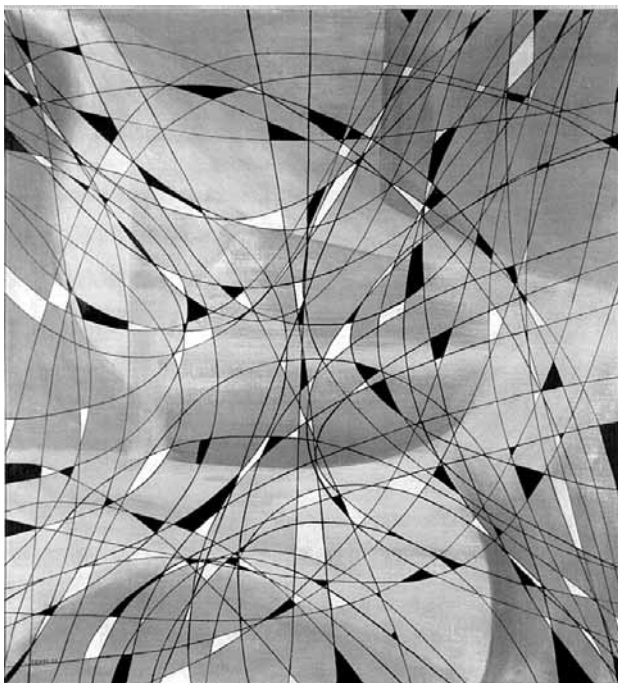
Crtež 5.10.52., 1952., tinta, tempera, papir, 39x50 cm; Muzej suvremene umjetnosti Zagreb



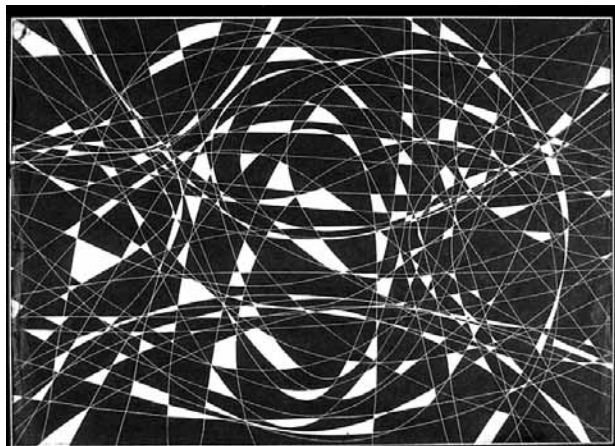
Crtež 1952, 1952., tinta, tempera, 38x45 cm; Muzej suvremene umjetnosti Zagreb

koje rotiraju u svjetlosti (pokretane malim elektromotorom) stvarajući mnogolike preplete i kompozicije luminoplastike u konkavnoj refleksnoj poliranoj ploči ili bi te iste krivulje od žica 'zaledio' u kocke pleksiglasa.³ Radi orijentacije čitatelja koji nisu toliko upoznati s našom modernom tradicijom, objavljujem nekoliko reprodukcija Srecovih djela iz već spomenutog odličnog kataloga M. Susovskog.⁴

Vidjet ćemo da Srnecov film nije ništa drugo nego to isto slikarstvo primijenjeno u animiranom filmu. Stoga mislim da u njegovu slučaju — kao što sam odavno predlagao u *Telegra-*



Kompozicija U-P-14, 1953, ulje, platno, 74,3x88 cm; Moderna galerija Rijeka



Crtež Linija, tempera, papir, 50x70 cm; Muzej suvremene umjetnosti Zagreb

mu, i za filmove Z. Boureka, P. Štaltera, Z. Lončarića i M. Pejakovića koji nisu došli iz područja crteža i karikature, kao većina ostalih, jer svi potječu iz istoga 'legla' — avangardne slikarske i kiparske suvremene edukacije glasovite Akademije primijenjenih umjetnosti — možemo s više prava govoriti o *animiranom apstraktnom slikarstvu*, a da ga se ne utapa u praviše općenito pojam animiranog filma.

Knjiga snimanja obuhvaća svega jedanaest listova sa po dva kadra, što čini, ukoliko odvojimo naslov, 10x2 kadra. S veoma kratkim pisanim napomenama za montažu, kao što se vidi iz priloženih faksimila.

Naslov. Već sam vizualni (neverbalni!) naslov filma: znak jednakosti i simbol neizmjernog (Vibonacijeva petlja, položena 'osmica'), čitamo kao tezu o beskonačnom i beskrajnom nastajanju, transformacijama, smjeni i nestajanju oblika. Poruka filma sazdana je od tri člana: crta (pravac i/ili krivulje) i likovi (četverokut, trokut) crni ili ispunjen bojom, najprije crvenom, poslije i drugima.

I. U prvom dijelu (2-2a) nastanak Srnecovih tadašnjih apstraktnih kompozicija sazdan od paraboličnih linija koje se umnažaju i presijecaju, a mala nepravilna trokutna ili četverokutna polja koja oblikuju i zatvaraju po tri ili četiri krivulje (pa iznimno i pet) ispunjavaju se crnim ili bojom. To je, dakle, naprosto analitička interpretacija, odnosno animirana geneza Srnecovih slikarskih kompozicija.

II. Ta druga sekvenca određena je pojavom crvenoga kvadrata (3) i deformiranjem linija tako da se polja najprije povećavaju, a potom se oslobađaju linija i lebde kao samostalni oblici uokolo crvenoga kvadrata (3a); svojim oscilacijama kvadrat izbacuje sve iz kadra.

III. Ostaje samo kvadrat i dvije pastelne mrlje (4).

IV. Unutar kvadrata nastaju 3 kvadratne perforacije pa rast, presijecanja manjih kvadrata i velikoga (5).

V. Igra sa četiri kvadrata (tri u boji, žuto modro) (6).

VI. Nastaju obrubne vertikale i horizontale povezujući kvadrate u pravokutnu mrežu, ortogonalni sustav (7= poput P. Mondriana).

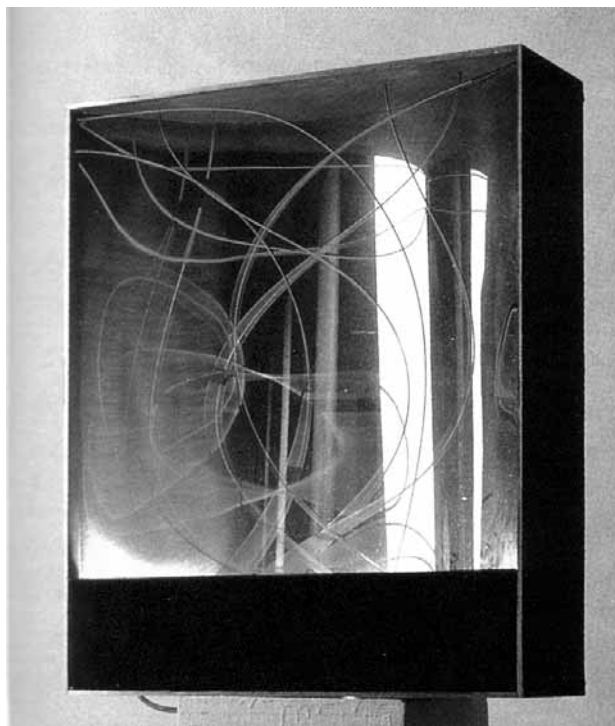
VII. Rotacijom kvadrata deformira se ponovno pravokutna mreža u krivulje, pa nastaju parabole i hiperbole, koje se isprepleću (8-8a). Možda je u cijelom filmu ključni upravo kadar 8, kada počinje energetska rotacija kvadrata koja pojašnjava genezu Srnecovih paraboličnih linija i oblika (8a): kao da nastaje iz dinamizirane mondrijanovske ortogonalne mreže. To je, dakle, animirana Srnecova slikarska kompozicija.

VIII. (9-11) Vraćanje izvornom kvadratu kao statičnom iskonskom obliku cijeloga likovnog postupka.

Crteži olovkom doduše malo su izblijedjeli u ovih pola stoljeća, ali mislim da su ipak dovoljno jasni da shvatimo genijalnu jednostavnost, a ipak iznimnost toga projekta ranih 60-ih godina 20. stoljeća.

Nema smisla ni razloga dalje raspredati ovaj tako lapidarni projekt, da ne bismo bili predugi i nametljivi prema izvorniku.

Zaključujem ovaj prilog, ipak, ponovnim apelom da se razmisli o mogućoj realizaciji filma, jer smatram da u ova četiri desetljeća nije nimalo zastario. Naprotiv.



Objekt 01 05 71, aluminij, pleksiglas, žarulja, elektromotor, 39x32x14,5 cm, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb

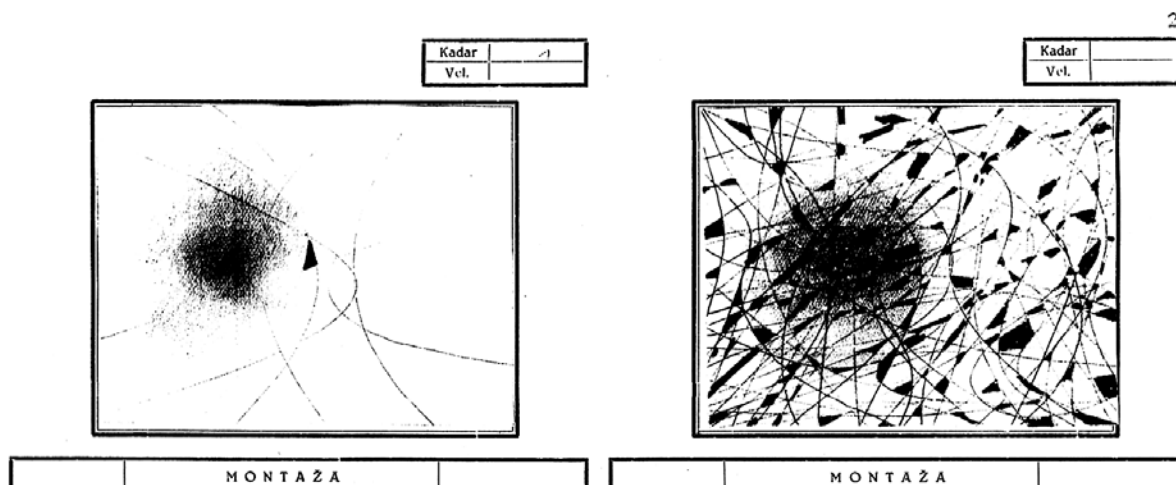
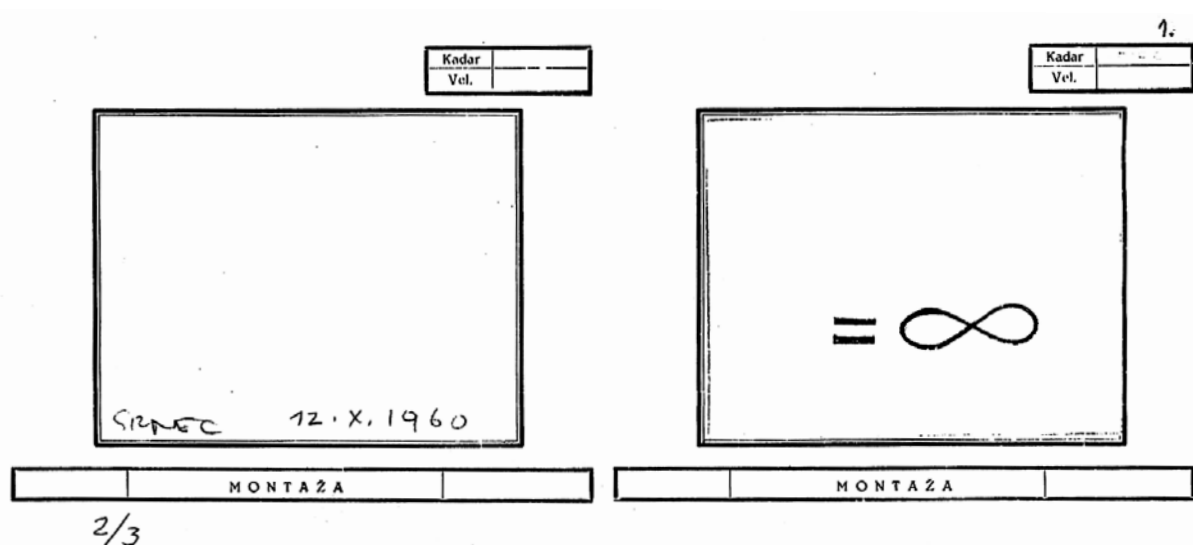
Bilješke

- 1 Vidi: *EXAT 51 (1951-1956) & New Tendencies (1961-1973)*, Centro cultural de Cascais, Muzej suvremene umjetnosti 2001.
- 2 *The Zagreb School of Animated Films, a Unique Development in the World of Animation*, isto, str. 175-180.
- 3 Sugestivan dokument o njegovu slobodarstvu i istraživačkom duhu po mom je sudu činjenica iz biografije, da je tri puta pokušao biti dis-

cipliniran i upisao Akademiju likovnih umjetnosti (1943, 1945, 1947), ali stega nastave nije bila za njega i odustao je definitivno od studija 1949. godine. Odricanje od akademske titule značilo je, daka-ko, i slobodu od predrasuda i nehaj prema sudu sredine. Isto, str. 153.

- 4 Isto, str. 56-60. i str. 115.

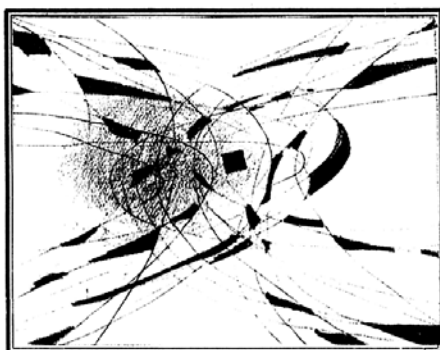
Dokumentacija: Srncova knjiga snimanja



Bijela ploha sa jednom pastelnom mrljom sa lijeve strane kadra. Pojavljuju se linije koje se gibaju. U sjecištima linija nastaju ispunjene površine koje se uslijed gibanja linija iskrivljuju

Cijeli kadar isprepleten linijama i formama u kretanju

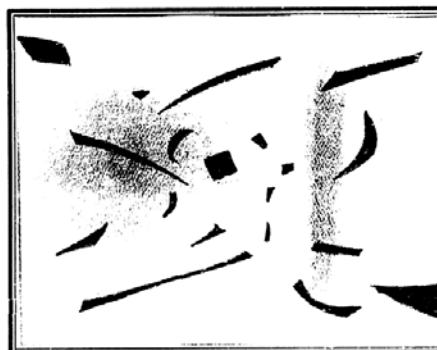
Kadar	
Vel.	



MONTAŽA

U centru kadra pojavljuje se (u triku) kvadrat (crveni), koji se pod kutom od 45° jednomjerno naginje na mjestu. Linije se lijevo i desno povlače, potiskuje ih kvadrat. Plohe se izdužuju i povećavaju.....

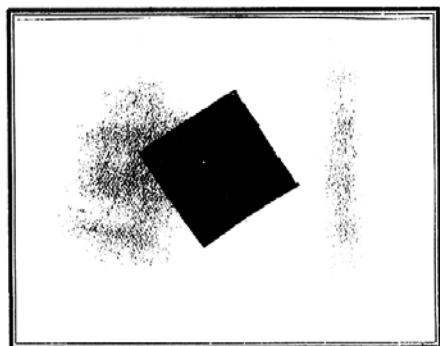
Kadar	
Vel.	



MONTAŽA

Na pozadini se pojavljuje vertikalna pastelna ploha. Crveni kvadrat monotono poigrava lijevo-desno na mjestu. (muzika!) Linije ne izdržavaju tempo i ispadaju iz kadra; ispunjenja između linija ostaju i opsjedaju kvadrat, koji se umiruje, na odmah zatim nastavlja u sve bržem i bržem tempu svoju igru. Plohe najzad ne izdržavaju vrlo brzi tempo i jedna po jedna ispadaju iz kadra;

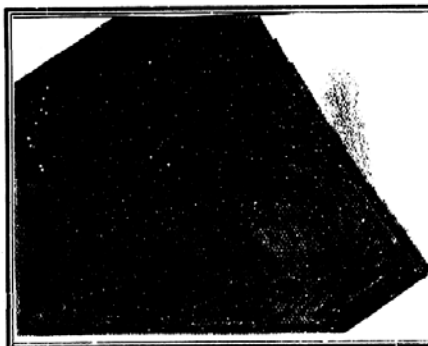
Kadar	
Vel.	



MONTAŽA

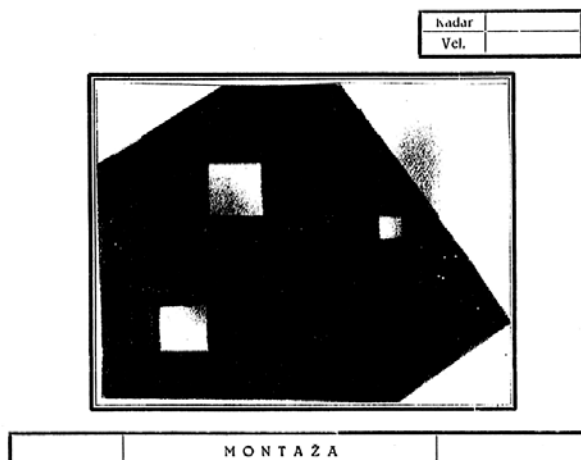
Kvadrat u svojoj igri se povećava

Kadar	
Vel.	

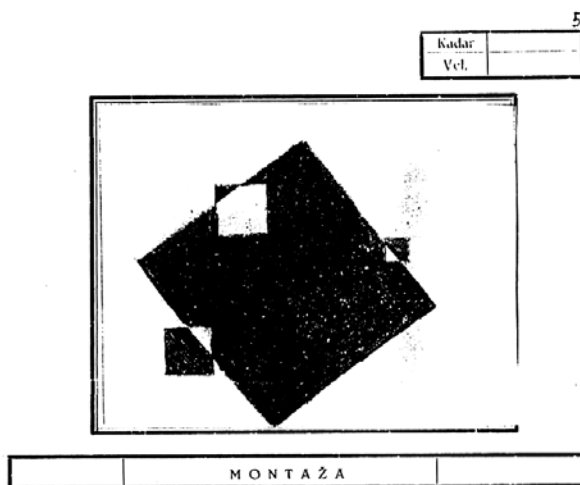


MONTAŽA

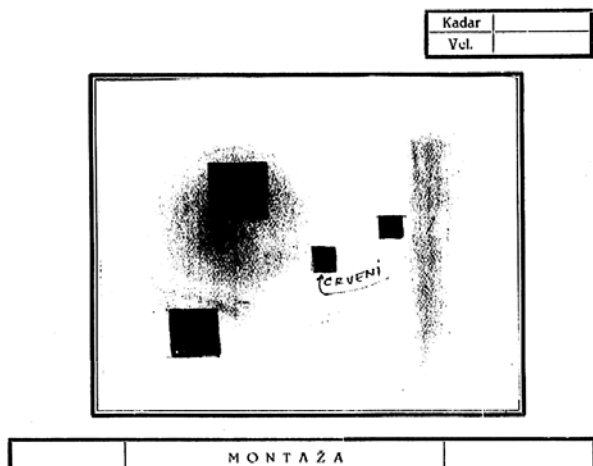
....ispunjava cijeli kadar; umiruje se i nastaje tišina.....



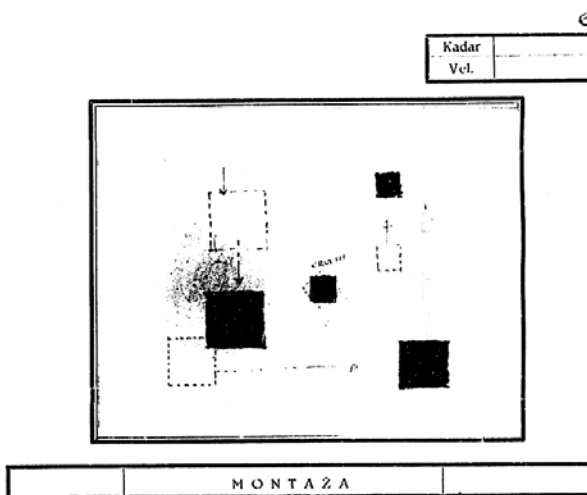
Unutar crvenog kvadrata nastaju (povećavanjem) jedan za drugim tri kvadrata (perforacije) sve se umiruje



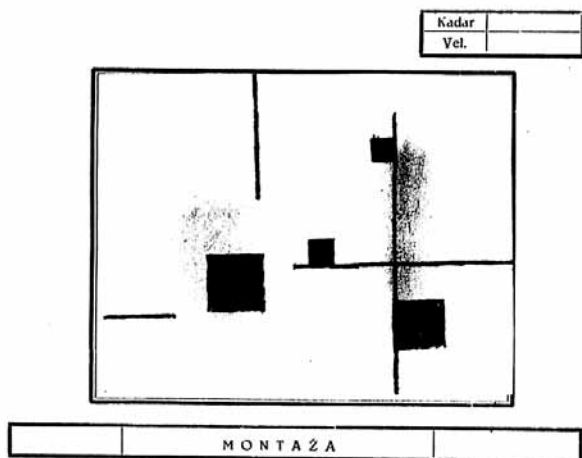
Crveni kvadrat naglo se smanjuje, prelaskom ruba kvadrata preko perforaciju nastaju kvadrati u pozitivu....



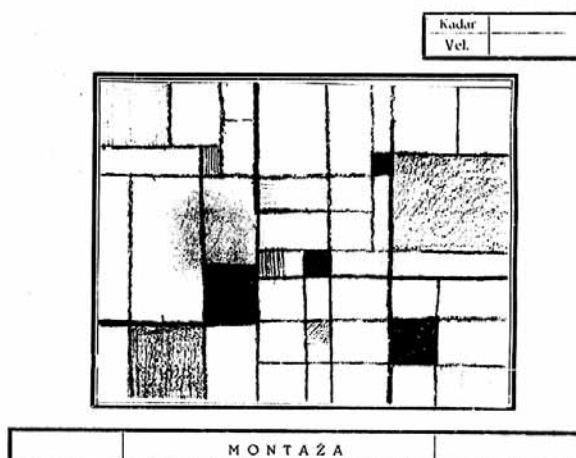
Crveni kvadrat se zaustavlja u početnoj veličini i na početnom mjestu; nastavlja svoju monotonu igru....



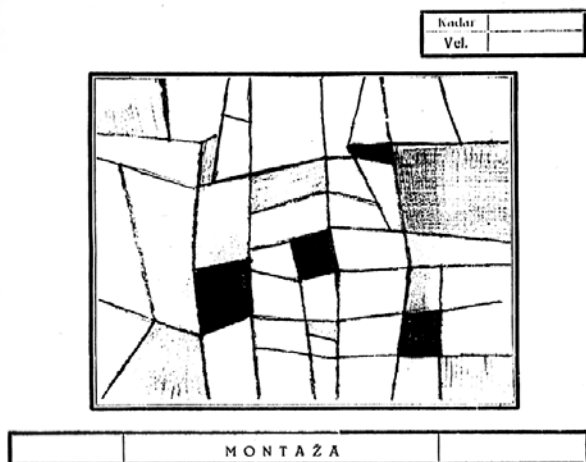
Tri novonastala kvadrata (drugačija u boji); počinju da se polagano kreću horizontalno i vertikalno; crveni kvadrat nastavlja svoje, uobičajeno već, kretanje na mjestu....



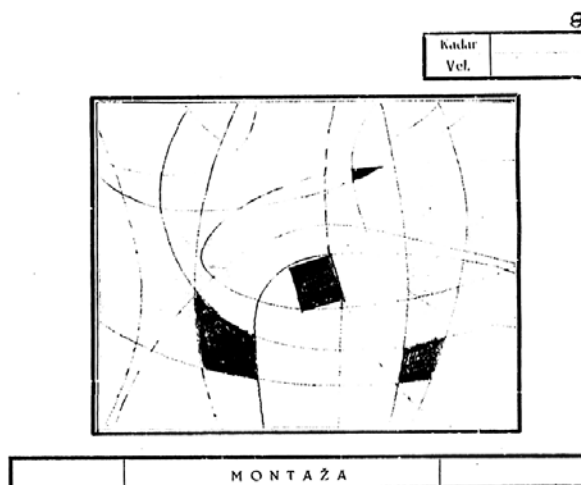
....ontali novi kvadrati nastanu, pojavljuju se vertikalne i horizontalne linije i povezuju kvadrate.....



...pojedine površine dobivene njezinom hor. i vert.linijama se ispunjavaju u tri-kućerani kvadrat neumorno igra dalje...



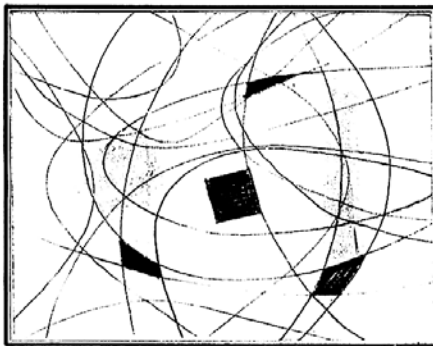
...najednom počinje da se povećava i iskrivljuje konstrukciju linija, te deformira likove.



Linije se zaobljuju -kvadrat igra vrlo brzo-pojedine plohe nestaju; tri kvadrata se deformiraju....

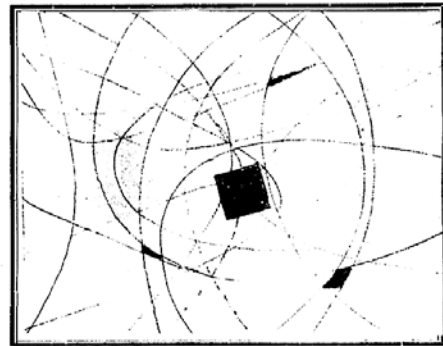
9

Kadar	
Vel.	



	MONTAŽA	
--	---------	--

Kadar	
Vel.	



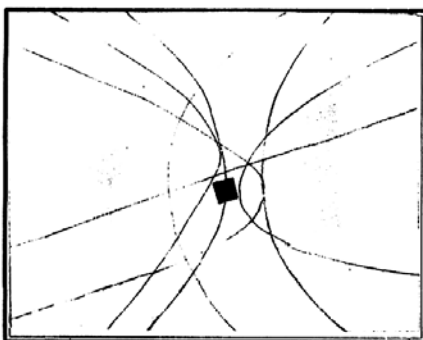
	MONTAŽA	
--	---------	--

...linije se povijaju, crveni kvadrat je neumoran,

linije se polako izvlače; tri deformirana bivša kvadrata nestaju; crveni kvadrat se smanjuje....

10

Kadar	
Vel.	



	MONTAŽA	
--	---------	--

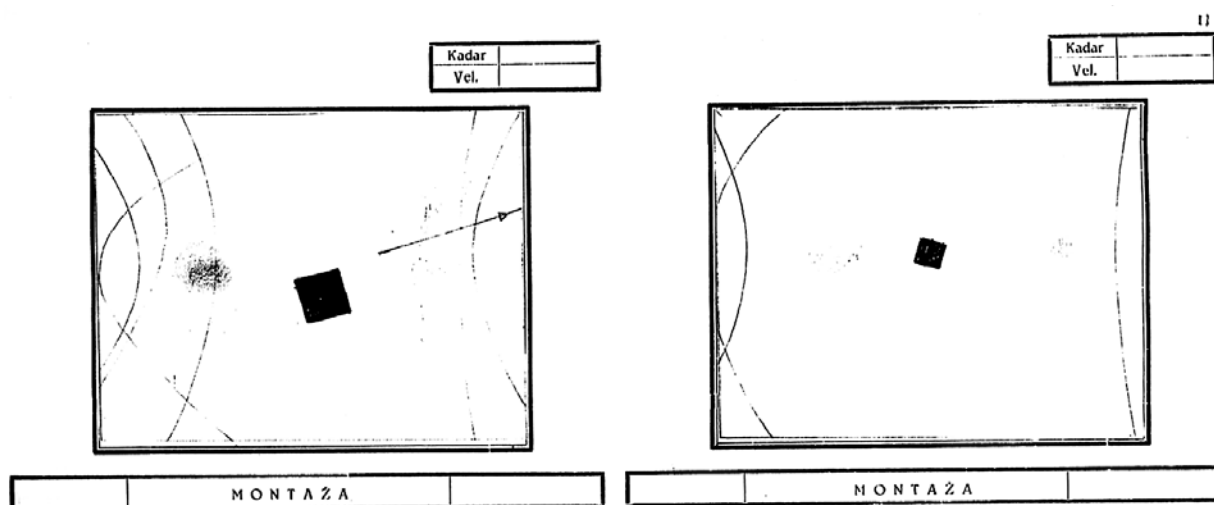
Kadar	
Vel.	



	MONTAŽA	
--	---------	--

linije su se prorijedile - crv.kvadrat igra -linije se razdvajaju

.....odlaze lijevo i desno iz kadra. Crv.kvadrat gubi jednoličan ritam kretanja i postaje sam; čas je veći čas manji....



linije nestaju.....

kvadrat ostaje potpuno sam....

J o š k o M a r u š i ć

Pinscreen — priča o najneobičnijem ljubavnom i umjetničkom posredniku

Početkom lipnja 1981. moja crtanofilmska karijera bilježila je fascinantant uspon. Na najvećem svjetskom festivalu animacije, onom u Annecyju, moj film *Neboder* dobio je prvu nagradu. Tko je tada bio ravan zagrebačkom dripcu koji je i loši engleski govorio s dalmatinskim naglaskom, a sve rečenice uglavnom započinjao s 'Ja'?...

Posljednjega dana festivala bio sam pozvan na jedan od najšminkerskijih tulumu u svome burnom animacijskom životu: gospođa Nicole Salomon pozvala me na svoje imanje u društvo ondašnje kreme crtanofilmskog svijeta. Na ulazu u kuću, s bocom fenomenalnoga prošeka, dočekivao nas je njezin muž, jedan od najvećih svjetskih proizvođača skijaške opreme (kako život piše bizarne sinopsise: danas je taj tip glavni sponzor Janice Kostelić).

Na tome tulumu pravio sam se da sam najvažnija faca, makar sam prvi put u životu vidio bazen uživo i privatne teniske terene. Bio sam odjeven u traperice i jeftinu majičicu kratkih rukava, a na prsa sam ponosno zadjenuo plastičnu značicu Paje Patka.

Upucavao sam se provincijski američkim studenticama iz finih familija, i s indignacijom odbio Jimija Murakamija, jednog od najvećih losandželeskih producenata (i tvorca kasnijeg 'irskog čuda'), koji mi je nudio posao u svome studiju. Pojeo sam barem kilogram kikirikija, makar je okolo bilo delicija svake vrste, a od prvoklasnoga savojskog crnjaka pratio sam bevandu.

Uglavnom sam svima držao predavanja o animaciji, iako sam se njome počeo baviti tek tri godine prije. O povijesti animacije pojma nisam imao, tek na tragu klišeizirana ukusa mojih zagrebačkih kolega, prezirao sam, kao, Disneyja, što se u Francuskoj uvijek dobro nosilo.

U jednom sam trenutku sjeo u hladovinu u društvo starca otmjelih crta lica, i njegove žene, starice neurotična izraza i djetinjih očiju. Pričao sam im o Hajduku i svome ocu koji se jednom u Češkoj, da bi preživio kao gastarbajter, u cirkusu hrvao s medvjedom, i par je iskreno umirao od smijeha.

Gospodin je bio Alexandre Alexéieff, a gospođa njegova supruga Claire Parker. Iskreno, do tada za njih nikada nisam čuo, a priče o samozatajnim genijima animacije tada sam držao izrazom dekadencije.

Claire je umrla točno četiri mjeseca poslije.

Alexandre se ubio nepunu godinu nakon njezine smrti, kako bi sebe poštedito takozvane 'prirodne' smrti od tuge.

Putovi povijesti

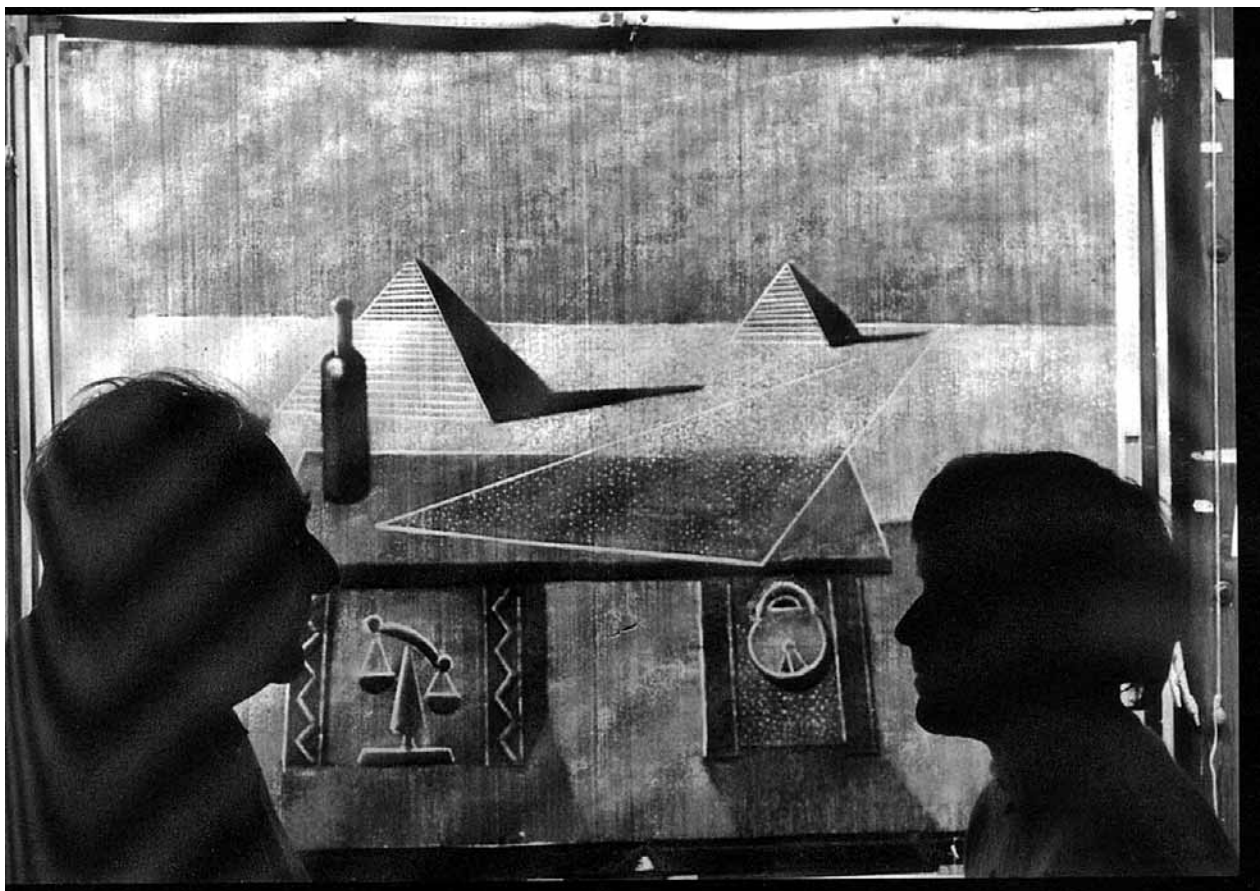
Danas predajem povijest animacije studentima prve godine Odsjeka za animirani film koji sam sâm osnovao, na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Neki sam dan pitao studente prve generacije diplomanata, jesam li im i koliko pričao o umjetnosti Alexandrea Alexéieffa, i kažu mi kako sam ga tek spomenuo u nejasnu kontekstu iz kojega se nije razabiralo pripada li ruskoj ili francuskoj kulturi.

Mnoge stvari čovjeka u životu promaše. Zapravo, većina njih. Stvari je mnogo, a život je kratak. Pogotovo nas promaše u optimalnu vremenu kada bi trebale postati dijelom našeg ljudskog iskustva. Za neke nam se fućka. Eto, kažu mi ljudi da je, na primjer, skijanje, jedno od najljepših životnih iskustava. Ja ću umrijeti, a na skije neću stati, makar je eto (sada već bivša) supruga jednog od najvećih proizvođača skijaške opreme moja najbolja prijateljica, i od toga dalekoga lipnja u njezinoj kući popio sam podosta crnog vina u koje više ne lijevam vodu.

No, žalosno je kad vas promaše stvari vezane uz vašu profesiju. Naravno, saznao sam gotovo sve o Alexandreu Alexéieffu što se saznati znade davno prije no što sam i slutio da će moja karijera krenuti akademskim vukojebinama, ali, jednostavno, velik dio života bio sam ravnodušan prema njegovoj umjetnosti. Slično sam prošao i s Normanom McLarenom. I njega sam upoznao osobno, no imao sam sreću 'shvatiti' na vrijeme čudo njegove pojavnosti, i smisao sreće dijeljenja iste životne sudbine.

Svakako, za Alexéieffa me definitivno zainteresirao moj prijatelj Giannalberto Bendazzi, najcjenjeniji teoretičar animacije na svijetu i jamačno najbolji poznavalac života i umjetnosti Alexeieffa. Dapače, Bendazzi ga naziva 'drugim ocem'.

No, moja fascinacija ovim umjetnikom naselila se u mojoj zbrčkanj duši onoga (ne tako davna) dana kad mi je Nicole Salomon pokazala originalni *pinscreen* koji je pripadao slavnom bračnom paru. Zbiva se to baš u vrijeme kad me u predvečerje rada na mom novome filmu muči pitanje likovnosti u animaciji kao da sam na samu početku. Brinu me male mogućnosti izbora kod figurativne naracije iz koje se nikada neću izvući. Naime, možeš odabrati neku od grafičkih inačica talozvanog *outlinea* ili se pokušavati igrati ploha, što je zapravo isto, samo mnogostruko mukotrpnije.



Alexandre i Claire u kontrasvjetlu pred pripremljenim kvadratom na *Pinscreenu*

Posegnuo sam za zaboravljenom knjigom zaboravljenoga Ranka Munitića 'Uvod u estetiku kinematografske animacije' i tamo našao rečenicu koju je negdje izgovorio Alexéieff:

Ono što me oduvijek smetalo kod crtanog filma bila je njegova jasna, hladna, mehanička linearnost: ta kategorična britkost linije povučene po bijelom fonu, ta racionalna, rekao bih — frigidna kontrasnost. Želio sam nijanse, polutonove, neodređene obrise, tek naslućene oblike koji se mijenjaju bez prestanka. Htio sam vizualizirati unutarnju realnost animirajući 'claire-obscure' [jasno-tamno], ali kako, kako to pokrenuti?

Bože, kako je u ovome kaotičnom svijetu prekrasno susresti izgubljene istomišljenike! Tu rečenicu pročitao sam točno dvadeset godina nakon što sam s njezinim autorom i njegovom suprugom sjedio u lipanjskom hladu, ne sluteći kako se ljudski putovi križaju i nakon tjelesne smrti bijednih protagonista.

Dakle, da bi realizirao animaciju na način kako je to opisao, Alexéieff je konstruirao jedan od nabizarnijih i najfascinantnijih uređaja u povijesti medija, takozvani *pinscreen*, ili, pokušajmo to hrvatski interpretirati, *igličasti ekran*.

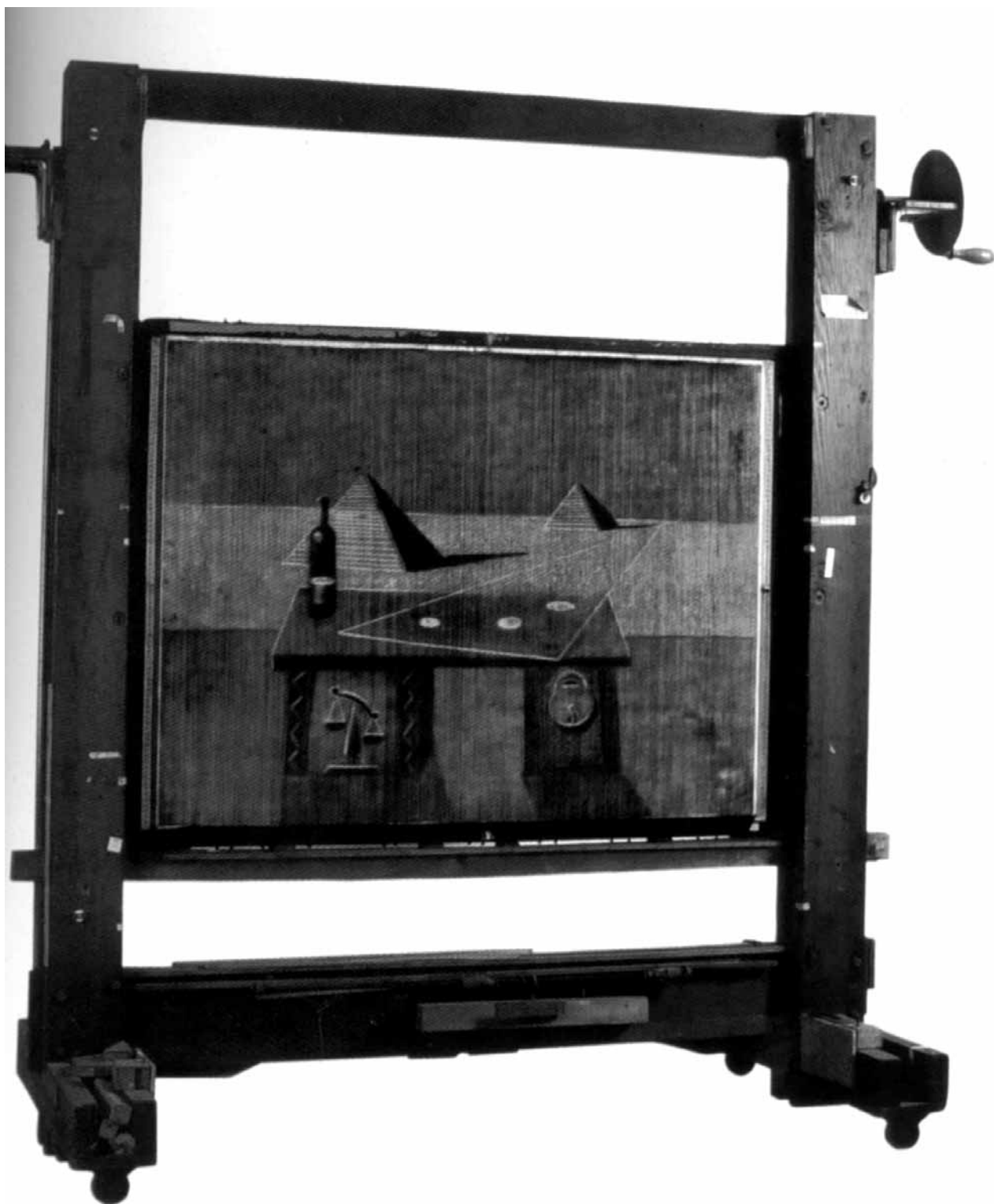
Ruku na srce, na ideju o 'igličastom ekranu' došla je tadašnja Alexéieffova supruga Alexandra Grinevsky, izvrsna gra-

fičarka koju su progonile iste kreativne dileme. No, početkom tridesetih godina za bračni par zaljepila se američka studentica Claire Parker, koja je bila zalučena umjetnošću ruskog emigranta. Njezino useljavanje u kuću Alexéieffih bilo je isključivo umjetnički motivirano, no nisam siguran, kako bi rekli moji Dalmatinci, da od sama početka Alexander nije 'ševio obadvije' (s Alexandrom je imao i kćer). Kad su se potkraj tridesetih, zbog nacističke opasnosti, sklonili u SAD, Alexander je definitivno ostavio suprugu i od tada počinje njegova umjetnička i kreativna epopeja s Claire.

Monolit umjetnika animacije

Claire je izgledala poput Edit Piaff i vrijeme je njezinu licu donosilo tek bore melankolije. Alexander je u mladim danima izgledao poput Tomislava Durbešića, no živeći na Balkanu Durbešić je i umro ličeći na sebe, dok je Alexéieff pod stare dane sve više izgledao kao Georges Pompidou. (Zanimljivo je to staračko transformiranje. Meni se čini da svakim danom sve više ličim na Borisa Dvornika, iako sam uporno zazivao imidž Walta Disneyja!)

Što je *pinscreen*? Čelična ploča s tisućama rupica probijenih kroz čitavu debljinu ploče u kojima su umetnute čelične igle nešto dulje od debljine ploče. Rupice-iglice tako su gusto postavljene, da se osvijetljena ploča doimlje poput gravure načinjene od sjena igala koje se u našim očima integriraju u je-



Pinscreen

dinstven grafički doživljaj. Pojedinačno ili grupno, igle je moguće utiskivati u rupice i tako one rade veću ili manju, odnosno, svjetliju ili tamniju sjenu. Ukoliko je iglica potpuno utisnuta u rupicu, svjetlost na tome mjestu stvara bijelu boju, ukoliko je iglica maksimalno izvučena, imamo crni učinak.

S prednje strane potrebno je postaviti trik-kameru i imati nešto praktična alata za utiskivanje iglica.

Fascinantno je kako se ovom banalnom tehničkom dosjetkom dobivaju prekrasni valeri, predivne suptilne i nježne slike. Dakako, po određenom animacijskom principu, potrebno je 'kvadrat po kvadrat' mijenjati kombinaciju 'ispupčeno-sti' igala i tako animirati.

Ukoliko stavite još jednu kameru sa stražnje strane *pinscreena* imate — negativ!

Pinscreen je riješio sve kreativne dileme Alexéieffa i mogao se prepustiti realizaciji svoga sna: vizualiziranju glazbe, koju je obožavao. No, samo 'crtanje', a pogotovo animiranje s pomoću *pinscreena* vrlo je mukotrpno i sporo, pa makar slavni par nije ništa drugo radio, za duga života realizirali su tek nekoliko filmova. No, ti filmovi stoje poput spasonosna putokaza svima onima koji su u dvojbi da li odabrati stranu ziheraštva ili stranu tjeskobne i izazovne neizvjesnosti, s krajem kao izvjesnim klimaksom svih putova.

I sam često čujem pitanje: 'Isplati li se potratiti godinu dana života na par minuta animacije?' Koliko milijuna ljudi je potratilo živote, a da nisu ostavili nikakva traga osim što su zagnojili nejasnu ideju napretka. Ljubavni par Claire — Alexander bio je svakim trenutkom svoga života svjestan toga. Fućkalo im se za vrijeme. Priča mi Bendazzi da su znali mjesec potratiti oko marginalne intelektualne dileme. Realno vrijeme života nije im značilo ništa. *Pinscreen* je bio njihov

pješčani sat, a sve ostalo u životu bilo je tek ono što su značili jedno drugom.

Vidio sam dokumentarni film o njima. Četrdeset godina Alexander je stajao s jedne strane *pinscreena*, a Claire s druge i gurali su iglice jedno drugom. Orgazmički strastveno Alexander je vikao »*Exposee!*« (snimaj) i to je dobar dio njihova života bio jedini dijalog.

Nakon prvoga *pinscreena* nastala 1931, koji je napravljen na iskustvu takozvanog *pintablea* Alexandreove prve supruge, Alexéieff i Claire napravili su još jedanaest *pinscreenova*, različitih vrsta i kvalitete (najkvalitetnije su izradili u Americi). Budući da je animacija *pinscreenom* doista u najdoslovnijem smislu 'analogni' postupak, iglice i rupice brzo su se deformirale. *Pinscreen* su koristili i za izradu ilustracija kojima su katkada nadopunjavali svoj skromni kućni proračun.

Taj prvi pinscreen bio je veličine 125 cm x 92,5 cm, imao je petsto tisuća iglica duljine 2,5 cm u rupicama promjera 0,9 mm i na njemu je napravljeno glasovito djelo *Noć na pustoj gori*, animirani film kojim je Alexéieff konačno zaokružio doživljaj glazbe Musorgskog kojim je bio opsjednut.

Pinscreen je na neki način i 'kalup' za 'piksele' na kojima se zasniva sveukupna televizijska vizualizacija putem ekrana. Prije nekoliko godina jedan portugalski haker napravio je kompletan i savršen računalni program s pomoću kojega je moguće s lakoćom animirati ono što je par radio 'ručno', no svejedno i klasični *pinscreen* nije potpuno izumro. Najdosljedniji je u radu na 'staroj dobroj igličastoj ploči' umjetnik Jacques Drouin.

Eto, tako je jedan mali crtano filmski uređaj ispisao jednu od najzanimljivijih ljubavnih priča. U povijesti filma pak *pinscreen* stoji poput čelična monolita među majmunima u jednome kadru Kubrickove 2001: *Svemirske odiseje*.



Pijani od ljubavi

Kinorepertoar

Uredila: Katarina Marić

1. 8 žena (B) **120**
2. Američka pita 3: vjenčanje (C) **126**
3. Bilo jednom u Meksiku (B) **122**
4. Družba pravih gentlemena (C) **124**
5. Harisonovo cvijeće (B) **115**
6. Holivudski murjaci (D) **128**
7. Hulk (B) **112**
8. Identitet (B) **114**
9. Ispod crte (B) **116**
10. Kartel (D) **128**
11. Kuća izazova (C) **127**
12. K vragu i ljubav (B) **120**
13. Lara Croft: kolijevka života (C) **126**
14. Pijani od ljubavi (A) **106**
15. Pirati s Kariba (B) **119**
16. Plavuša uzvraća udarac (C) **125**
17. Praščićeava avantura (C) **124**
18. Pula povjerljivo (B) **117**
19. Quo vadis (A) **110**
20. Sati (A) **104**
21. Sinbad: legenda o sedam mora (C) **127**



22. Spy Kids 3 (B) **123**
23. Svemogući Bruce (C) **125**
24. Sve što djevojka može poželjeti (D) **129**
25. Šibicari (B) **118**
26. Tata u akciji (D) **128**
27. Terminator 3 (B) **113**
28. Tu (A) **108**
29. Zločesti dečki 2 (D) **129**



SATI

The Hours

SAD, 2002 — pr. Miramax Films, Scott Rudin Productions, Robert Fox, Scott Rudin; izv. pr. Mark Huf-fam — sc. David Hare, prema romanu Michaela Cunninghama; r. STEPHEN DALDRY; d. f. Seamus McGarvey; mt. Peter Boyle — gl. Philip Glass; sgf. Maria Djurkovic; kgf. Ann Roth — ul. Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep, Toni Collette, Ed Harris, Claire Danes, Stephen Dillane, Miranda Richardson — 114 min — distr. UCD

Glasovita britanska spisateljica Virginija Woolf u oproštajnom pismu mužu nastoji objasniti razloge samoubojstva, koje čini narativni okvir triju vremenski i prostorno odvojenih priča o samosvojno otuđenim protagonisticama, triju priča čija je međusobna uvjetovanost nepobitna na samom početku, motivom spisateljčina djela Mrs. Dalloway, a razriješena na svršetku filma.

Prestičan je status filma *Sati*, nastala prema izvornom književnom predlošku Marka Cunninghama u redateljskoj izvedbi Stephena Daldryja, bio neupitan već od sama stvaranja, a potvrđen je i naklonošću glasača znamenite

Američke filmske akademije. I nedvojbeno je da ga nije priskrbilo tek sudjelovanje iznimnih glumačkih osobnosti Nicole Kidman, Julianne Moore i Meryl Streep, nego i potpuna promišljenost postupaka stvaralačkog postava pod Daldryjevim redateljskim nadzorom. Već je njegov dugometražni prvenac *Billy Elliott*, uprizoren 2001. u posve britanskoj produkciji, naznačio gotovo sva bitna obilježja stila, izvedbe i svjetonazora tog filmskog autora, a *Sati* posve očito potvrđuju da je posrijedi redatelj koji svojim ostvarenjima bespogovorno obogaćuje suvremeni film.

Scenarij Davida Harea nužno i dosljedno prati narativnu strukturu izvornika i u filmski medij prenosi preklapanje triju vremenskih razina, različite društvene i zemljopisne uvjetovanosti. Bez poteškoća možemo ustvrditi da njegov predložak, zbog izrazite izvedbene discipline, ne trpi ni od kakvih nepromišljenosti koje bi naštetile gledateljevu

jasnu i potpuno razgovijetnu praćenju uprizorene priče.

Očitovanje je zaleđa samih zbivanja u *Satima* od iznimne važnosti, jer su privid prigradske, gotovo *ladanjske idile* imućnijih britanskih društvenih slojeva dvadesetih godina prošloga stoljeća, zatim srednjoklasni *američki san* smješten u razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata, u kojem bilježimo izraziti razvoj obiteljski oblikovanih predgrađa, te naposljetku i pozadina suvremenog urbanog američkog umjetničkog okružja, postavljeni u odnosu, pokatkad suprotnostima s *opstojnostima* središnjih ženskih likova. Britanska spisateljica, američka kućanica i književna agentica tek su početne odrednice, puki predtekst slojevite karakterizacije tih protagonistica i međusobne uzročno-posljedične uvjetovanosti njihovih postupaka i životnih putova.

U tom je filmu naznačeno obitavanje ženskih likova u okvirima obiteljskih zajednica. Nećemo nimalo pogriješiti ako ustvrdimo da je to obitavanje daleko od uobičajenih *arhetipskih* odrednica. Uočavamo tri različita odnosa središnjih ženskih likova s obiteljskim, odnosu u kojima je uloga protagonistica razmatrana između ostalog i sa stanovišta društvenih tradicija čijim su dijelom. Ako je u primarnoj priči, čija je junakinja glasovita spisateljica Virginija Woolf (u odmjerenoj glumačkoj izvedbi Nicole Kidman), naznačeno da su iznimne sposobnosti središnjeg lika u potpunu neskladu s uvriježenim društvenim kodovima i prožete njezinom duševnom nestabilnošću i nemogućnošću da se uklopi čak i u svrhovitu bračnu zajednicu; u priči čija je protagonistica (dosljedne izvedbe Julianne Moore) motivacijski naglašeno povezana sa stvaralaštvom znamenite spisateljice



izraženo je i otuđenje likova unutar obiteljske zajednice, posvemašnje nerazumijevanje i emocionalna neusklađenost, koja za posljedicu ima ne samo zanemarivanje nego i potpuno nijekanje temeljnih načela mladih naraštaja. U suvremenoj je priči središnji ženski lik izrazito višeslojan (iznimna prikaza osjećajne ranjivosti u glumačkoj izvedbi Meryl Streep), između ostalog i stoga što je postavljen u dvostruki emotivni odnos, sa sporednim ženskim likom u okviru obiteljske zajednice, te sa središnjim muškim likom (u tumačenju Eda Harrisa) čija je spolna ambivalenost izražena, a nesmiye se zaboraviti ni podatak da je ona i majka kćeri na izlasku iz adolescentskog razdoblja (u primjerenoj lakoći izvedbe Claire Danes).

Naglašeno je, dakle, i odstupanje od uvriježenih *heteroseksualnih* kodova. U *Satima* je ono višeslojno i čini se da bi u pričama smještenim u prošla razdoblja primjerenijom bila uporaba pojma *homosenzualnosti* nego *biseksualnosti* ili *latentne homoseksualnosti*. Suvremeni odvojak uprizorene priče suočava likove izravne *homoseksualnosti*, no nedvojbeno je da je upravo kod središnjeg ženskog lika izbor mogao biti i drugačiji.

Bez poteškoća uočavamo da se središnji likovi Daldryjeva filma teško uklapaju u zajednice u kojima obitavaju, njihova je društvena marginalizacija često i potpuna, kao što je to riječ u slučaju spisateljice u temeljnom dijelu *Sati* i pjesnika u suvremenom. Ako je takva društvena izolacija u spisateljice prisilna, pjesnikova je svojevolljna. No, u oba je slučaja uvjetovana bolešću, duševnom ili tjelesnom, i više je nalik sužanjstvu, što ih oboje dovodi do samoubojstva. I središnja priča propituje taj motiv, zbog emotivnog otuđenja obitelji i protagonistice, koja se ipak naposljetku odlučuje za bijeg, a ne za samoubojstvo. U takvoj je postavci unutar-njeg ustroja središnjih likova i suodnosa ne samo s drugim likovima nego i društvenim okruženjem posve jasno da je *gubitništvo* njihovom presudnom označnicom, jer ih razdire nemogućnost svrhovita duševnog ili emotivnog života, dakle cjelovitijeg ostvarenja osobnosti. Obitavaju oni na razmeđi stoicizma i potpunog defetizma, nepre-

stano na samu rubu, što se čini bezizglednim.

U oba se filma u redateljskoj izvedbi Stephena Daldryja *stvaralačko* u raznim oblicima suprotstavlja *društvenom*, ali se upravo u *Satima* razmatra i činjenica da svrhovitost *stvaralačkog* nije dostatna ako ono nije prožeto *osobnim*. Gorčina, čak i izrazita bol, natopljeni beznađem, očiti su u tom filmu, čija je struktura prožetosti raznih vremenskih odvojaka zahtijevala i posvemašnju disciplinu svih izvedbenih dijelova filmske građe. Upravo je osmišljen scenarijski pristup omogućio i iznimno uspjele

montažerske postupke Petera Boylea, čija bi primjena mogla poslužiti poput oglednog primjera značaja tog prečesto zanemarivana dijela oblikovanja filmske cjeline. Nadalje, svrhovita je filmska fotografija snimatelja Seamusa McGarveya, jer u potpunosti odražava *raspoloženje, evokativnost i ugođaj* svakoga vremenskog segmenta pojedinačno, ali i njihovu primjerenu uklopljenost u jedinstvo filmske građe. Redateljski su postupci Stephena Daldryja nenametljivi usprkos zahtjevnoj narativnoj strukturi i očito je da umjesto začudnijih zahvata više pozornosti pridaje iznimnu radu s glumcima, u primjerenu nadzoru dopuštajući im i iskaz vlastite osobnosti, što mogu potkrijepiti i iznimna glumačka ostvarenja dječjih likova. Svjestan da svaki segment filmske građe odražava i uspješnost same cjeline, ne nameće Daldry izravno svoj svjetonazor, odnosno uklapa ga u kontekstualnost filmskoga tkiva.

Čini se da *Sati* ipak nisu uspjeli postati *remek-djelom*, nisu uspjeli dosegnuti



bezvremenost strukture. Ponegdje odveć samosvjesno intelektualan, scenarijski predložak nije uspio u potpunosti uspostaviti odnos s naglašenom emotivnošću. Posrijedi je ipak film kojega bez oklijevanja možemo uvrstiti u ovogodišnji kvalitativni vrh, film koji sadrži i barem nekoliko trenutaka iznimne emocionalne snage, prečesto nedosegnute u suvremenom filmu.

Tomislav Čegir

PIJANI OD LJUBAVI

Punch-Drunk Love

SAD, 2002 — pr. Ghouardi Film Company, New Line Cinema, Revolution Studios, Paul Thomas Anderson, Daniel Lupi, Joanne Sellar — sc. Paul Thomas Anderson; r. PAUL THOMAS ANDERSON; d. f. Robert Elswit; mt. Leslie Jones — gl. Jon Brion; sgf. William Arnold; kgf. Mark Bridges — ul. Adam Sandler, Emily Watson, Philip Seymour Hoffman, Mary Lynn Rajs kub, Luis Guzmán, Rico Bueno, Hazel Mailloux, Julie Hermelin — 95 min — distr. Continental

Barry Egan mali je poduzetnik, čiji se život — kontroliran od strane njegovih sedam sestara, mijenja kad upozna neobičnu mladu ženu.

Kakvu igru igrati s publikom? Kakva je uloga dijaloga i glazbe u filmu? Kako publici diskretno nagovijestiti zbivanja? Te su dvojbe vječno opsjedale čudesnoga Jacquesa Tati, velikoga majstora ekscentrične burleske, koji je mrzio konvencije i izgradio privatni mehanizam za lociranje ljudskih radosti. Čak i kad se našao u najtrivijalnijim situacijama, ponašajući se poput odrasla djeteta, Tati nikad nije gubio dostojanstvo. On je bio i ostao onaj koji vuče konce u sabotiranju društvenih zbivanja. On je istodobno i glumac i pozorni promatrač. On nas svojim vizualnim i zvučnim gegovima stalno navodi na

pogrešan put. No, nema tu nikakva terora, ni paničnih situacija. A humor će se kad-tad osvetiti. Od svih Tatijevih komedija u kojima se ukazuje njegov *alter ego* Monsieur Hulot *Playtime* je bio i ostao njegov najambiciozniji projekt, funkcionirajući poput halucinantne vizije na rubu apstraktnog. Tu Tati nije samo autor filma, nego je on njegov arhitekt i dizajner. Njegove suptilne grafičke igre dovedene su do savršenstva.

I, gle čuda, svečana kanska projekcija obnovljene kopije Tatijeva *Playtimea* održana je samo nekoliko sati nakon novinarske projekcije Andersonova



ambicioznog filma, motovunskoga laureata *Pijani od ljubavi*. Slučajnost? Ni-pošto. Poput Tatijevih eskcentričnih gegova u Tehnikoloru, vinjete Paula T. Andersona — za prijatelje PTA, počiva-ju na snažnoj stilizaciji forme i prostora. To je ona ista škola američkog nezavisnog humora kojom dominiraju uvrnuti Terry Zwigoff i Wes Anderson, a odnedavna im se pridružila i Sofia Coppola. Dakako, PTA pritom ne izmišlja ništa novo, nego svojim analitičkim stilom samo dekonstruira već postojeće stilske i vizualne komponente romantične komedije, transponirajući je na američke margine. To je film koji se snažno oslanja na kadar. Ali i film koji se koristi sinemaskopom kao glavnim instrumentom mizanscene. Njegov gubitnik Barry Egan izvrsno bi se uklopio među osamljene kreature iz *Magnolije* i *Teške osmice*, samo što je iz kaleidoskopske urbane drame zakoračio u linearnu urbanu burlesku. Jer, ako je Tatijev Pariz šezdesetih transformiran u 'Tatieville', onda je Eganov univerzum San Fernando Valleya transformiran u 'Andersonville'. Riječ je, dakle, o autorovu 'obiteljskom' krajoliku, gotovo nestvarnu u sablasnoj i empatično banalnoj pustoši, svedenu na uniformirano prostranstvo predgrađa L. A.-a kojim dominiraju bezlični stanovi, parkirališta, golema skladišta i supermarketi.

U Andersonovoj urbanoj burleski gegovi dolaze niotkud i donose nedaću. To podjednako vrijedi i za vizualne i zvučne gegove. Gledatelj se u tim trenucima osjeća poput vragolasta dječaka koji zazviždi prolazniku, nadajući se da će se on naglo okrenuti i glavom lupiti u ulični stup. Tako to biva i s uvodnim kadrovima *Pijanih od ljubavi*, koji se u svojim smionim kompozicijama snažno oslanjaju na razorne zvučne efekte i fatalističku mantru povratnih rifova. Ono što je u Tatija teniska loptica koja poskakuje hotelskim stubištem, to je u PTA isprva neidentificirani leteći predmet koji sluti na nedaću i koji će završiti uz snažni tresak usred opustjele ceste ispred Eganova skladišta vodoinstalatorskog materijala, praćen dolaskom tajanstvene Engleskinje koja će mu izmijeniti život.

Kod nesretnog Egana koji pati od manične depresije nikad nismo posve si-



gurni kad će uslijediti erupcija njegove skrivene agresivnosti. Uostalom, njegova je najčešća fraza 'I don't know'. Nakon što pukne tijekom posjeta sestrama, razbije stakleni okvir na vratima i demolira zahod u restoranu, odluči se pozabaviti svojim frustracijama. Umjesto odlaska psihijatru razotkrije na internetu čari vruće linije kao idealni namjestak za psihijatrijski ležaj. Ali to više nije onaj Adam Sandler koji nas je iritirao svojim moronskim humorom. Onim istim humorom koji je suvremenu američku komediju spustio na najniže moguće grane. Dakako, nijedno staklo ne može ostati čitavo kad pored njega prođe Sandler, bilo da ga prate PTA, Steven Brill ili, još gore, Frank Coraci. Gegovi mu korespondiraju s drečavim odijelom *à la* Jerry Lewis, od kojeg se nikad ne odvaja. No, oni sada više nisu zahodski vulgarni i ne dave priču. Premda bi njegova uloga još bolje odgovarala, recimo, Williamu H. Macyju ili Andersonovu obiteljskom glumcu Phillipu Seymouru Hoffmanu, kojem je ovdje dodijelio atipičnu ulogu ucjenjivača koji se dokopao broja Eganove kreditne kartice. No, da je Anderson zamijenio Sandlera Hoffmanom ili Macyjem, *Pijani od ljubavi* ne bi otplutao vodama *mainstreama*, nego bi ostao vječno getoiziran u svom art-ozračju, kao što je to bio slučaj s ranijim autorovim projektima.

U nadrealnoj sekvenci Tatijeva *Playti-me*a, smještenoj u turističku agenciju, njezin minimalistički interijer ukrašen je s četiri identična postera, na kojima

se nalaze četiri identična nebodera. Različite su tek njihove lokacije (SAD, Havaji, Meksiko, Stockholm). U sličnom bezličnom neboderu, onom havajskom, naći će se i Andersonov protagonist u društvu voljene Engleskinje. Dogodila mu se romansa, slatkasta poput rum-punča. Opijen je bio Sandlerov gospodin Egan. Opijena je bila i kinopublika. Samo što za razliku od 'Mr Deedsa', nakon 'Mr Egana' barem nije uslijedio neugodni mamurluk.

Dragan Rubeša

TU

Hrvatska, 2003 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Interfilm, Jadran Film, Ivan Maloča — sc. Josip Mlakić, Zrinko Ogresta; r. ZRINKO OGRESTA; d. f. Davorin Gec; mt. Josip Podvorac — sgf. Gorana Stepan; kgf. Željka Franulović — ul. Zlatko Crnković, Ivo Gregurević, Špiro Guberina, Barbara Prpić, Marija Tadić, Jasmin Telalović, Ivan Herceg, DPražen Kuhn — 90 min — distr. MG film

Mozaično strukturiran film približava nam sudbine, ili tek bilježi životne fragmente, desetak likova u čijim se pričama, ponekad i međusobno isprepletenima, zrcali slika hrvatskoga društva na početku novoga milenija.

Zrinko Ogresta zacijelo je najozbiljniji filmaš stasao u okrilju tzv. *mladoga hrvatskog filma* devedesetih godina, autor možda i najkompaktnijeg opusa suvremene hrvatske kinematografije. U filmovima uvijek se bavi važnim društvenim temama, a njegovo autorsko sazrijevanje, ali i usavršavanje redateljske vještine, jasno je vidljivo u svakom novom filmu.

Još od debitantskog ostvarenja, *Krhotina* iz 1991. godine, preko filmova *Isprani* (1995) i *Crvena prašina* (1999) do recentnog naslova *Tu* jasno se ocrtavaju njegove filmske preokupacije, autorski senzibilitet i životni svjetonazor. Zrinko Ogresta rezignirani je skeptik, filmaš duboko svjestan društvene stvarnosti, socijalnih, ekonomskih, ali i političkih problema hrvatskoga prezenta, autor zgađen zanemarivanjem tradicionalnih obiteljskih vrijednosti, moralistički, katolički konzervativac koji razumije suvremenost, no teško prihvaća njezine negativne aspekte. Njegovi su filmovi opori i tjeskobni, a njihovi protagonisti postupno gube sve iluzije bivajući prilično okrutno suočeni s uzaludnošću borbe protiv socijalnih ne-



pravdi i(li) društvenog licemjerja. Njihova samoizabrana ili silom prilika uvjetovana marginalna pozicija, koju naizgled ponosno trpe, prije ili poslije biva prokazana u cjelokupnom svom besmislu, malodušnosti i cinizmu.

Tu, uz Brešanove *Svjedoke* ravnopravan ljetosnji pulski laureat, Ogrestin je dosad najzreliji film. Sve slabosti i nedostaci uočljivi u prethodnim filmovima (koje je, kako sam rekao, u hodu ispravljao) ovdje su gotovo sasvim potisnuti. Kao filmašu sklonu velikoj gesti i gotovo plakatnoj simbolici često mu se znalo dogoditi da u korist cjeline zanemari detalje, a u korist poruke karakternu puninu. Toga ima i u ovom filmu, no u znatno manjoj mjeri nego prije, a i ne doima se odveć rogobatnim. Zaokruženost karaktera i fino narativno tkanje film znatno duguje i scenaristu Josipu Mlakiću (na ulomku čijeg se odličnog ratnog romana *Kad*

magle stanu dijelom i temelji uvodna epizoda), ali nedvojbeno i promišljenosti autorova scenarijskog i redateljskog pristupa.

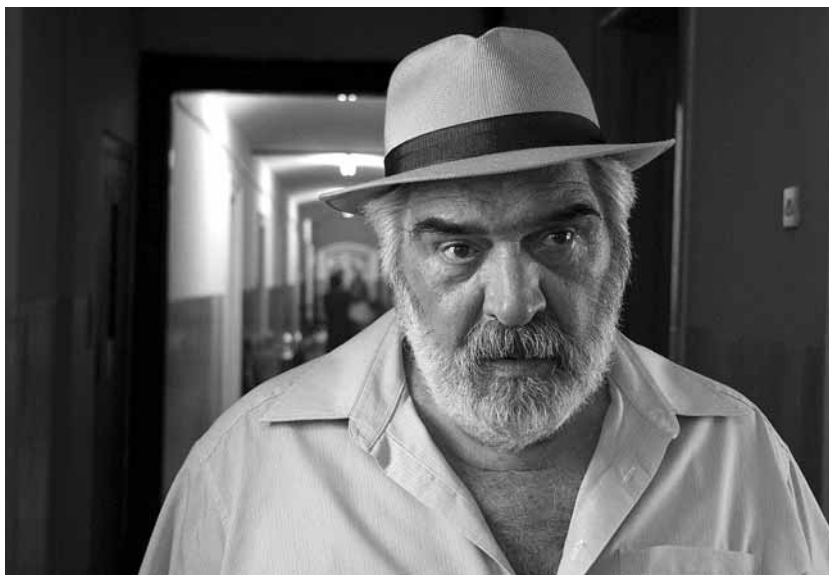
Uvodna priča upoznaje nas sa skupinom hrvatskih branitelja kojoj je, negdje na ratištu, kao šesti član pridružen mentalno zaostali mladić. Svi oni, čiji su karakteri tom prigodom tek skicirani, pojavit će se i u preostalim pet priča, smještenih u ambijent današnjeg urbanog Zagreba, bilo kao protagonisti ili tek epizodisti.

Sve priče imaju emotivne vrhunce (narkomankina socijalna neprilagodljivost, umirovljenikova spoznaja o vlastitoj nevažnosti, razgovor otuđenoga muža sa ženom, nesanica i samoubilački nagon bivšeg vojnika), a u prvoj on pripada zaostalom mladiću i njegovoj ganutljivoj brizi za ranjenu pticu. Trenutak u kojem se mačka dočepa ptice, mirnodopski sasvim nevažan, u kontekstu

ratnih zbivanja poprima mnogo složenije konotacije. Kad u trećoj priči mlađića prepoznamo u liku serviserova naučnika, emotivna ravnoteža bit će naizgled uspostavljena. No, samo naizgled, jer pravoga smirenja nema ni za koga.

Ni za narkomanku Mariju, djevojku koja će, prikupljajući novac za barem jedan šut, doći u sukob s bratom i sestrom. Ni za Josipa, umirovljenika koji životari u trošnu hotelu, a od zbilje bježi slušajući klasičnu glazbu; kad upoznana njemačku studenticu i pomisli da može nekako prevariti starost, stvarnost će ga neugodno prizemljiti. Ni za Borisa, propalu televizijsku zvijezdu koja utjehu za raspadnuti brak traži u alkoholu. Ni za razvojačena branitelja, također narkomana, koji je prisiljen pogaziti i posljednje zrnice samopoštovanja i okrenuti se prošnji. Ni za ratnog zapovjednika iz prve priče koji, životareći od sinove ilegalne zarade, muku muči s nesanicom i PTSP-om.

Svi su oni deziluzionizirane osobe od kojih je većina zaboravila što je to ponos, a ideale, ako su ih ikad i imali, zamijenila je rezignacija. Svjesni su nemogućnosti istinske, stvarne promjene i znaju da do prave katarze nikada neće doći. Mnogo krupnih planova i izgubljenih, tužnih pogleda daje naslutiti bogatstvo intimnog mikrokozmosa svakog od protagonista. Valja samo pogledati sjetno lice Zlatka Crnkovića (u Puli nagrađena za najboljeg glavnog



glumca), ili uznemirujući crnohumorni dijalog Ive Gregurevića (u ulozi Borisa) sa ženom, da bismo shvatili sve njihove dvojbe i nesigurnosti, ali i prepoznali vlastite strahove.

Film dramaturgije 'kratkim rezovima', čija je poetika bliska onoj Carverove (a Ogresta navodi i utjecaje engleske i norveške) proze, odlikuje suptilno psihološko nijansiranje protagonista, izrazit intimizam i odlična gluma cjelokupnog ansambla. Prava je šteta što pojedine glumce (u prvom redu Mariju Tadić, Barbaru Prpić i Hrvoja Kečkeša) češće ne vidamo u domaćim filmovima. Potpuni izostanak teatralnosti i uvjerljivost čine njihove nastupe iznimnima.

Prethodno sam spomenuo da autor prilično uspješno ispravlja slabosti iz prethodnih filmova. No ipak ih, nažalost, ne uspijeva u potpunosti izbjeći. Bombardiranjem ranjena ptica, kazališni zastor koji se spušta na životnu pozornicu, auto-ringišpil na željezničkoj pruzi i ponoćno tonjenje u mrak uz zvuke *Lijepe naše* prizori su doslovne simbolike kojima autor kao da želi docirati publici i poučiti je o beznađu i mraku koji vladaju u (trećesiječanskoj?) Hrvatskoj. Moglo je i bez toga, kao i bez pokojega nervoznog tika nekog epizodnog lika, detalja koji nekim scenama daju neželjeni poluparodični prizvuk.

No to su relativno zanemarivi prigovori u kontekstu moćne cjeline, beskompromisnog art-filma koji domaća publika zasigurno (i potpuno pogrešno) neće dobro prihvatiti.

Glazba u filmu, koja najčešće dopire iz izvora izvan ili u kadru (televizor, radio, kasetofon), pluralistički bilježi različite ukuse, od Bachovih fuga do Severininih hitova. U jednom trenutku se, tako, s televizora začuje i glazbena tema iz *Dosjea X*, serije čiji je moto »istina je oko nas«. Istina uistinu i jest oko nas, samo je treba znati prepoznati.

Filmom *Tu* Zrinko Ogresta dokazuje da je za to itekako sposoban.

Josip Grozdanić



QUO VADIS

Quo vadis?

SAD, Poljska, 2001 — pr. Chronos Film, Home Box Office (HBO), Kredyt Bank, Telewizja Polska (TVP) S. A., Zespół Filmowy »Kadr«, Mirosław Skowinski; izv. pr. Jerzy Kajetan Frykowski — sc. Jerzy Kawalerowicz prema romanu Henryka Sienkiewicza; r. JERZY KWALEROWICZ; d. f. Andrzej Jaroszewicz; mt. Cezary Grzesiuk — gl. Jan A. P. Kaczmarek; sgf. Janusz Sosnowski; kgf. Magdalena Biernawska-Teslawska, Paweł Grabarczyk — ul. — 167 min — distr. Adria film

Rimljanin Marcius Vincije zaljubljen je u djevojku Lygiju — katolkinju, što čini prepreku njihovoj ljubavi. Da bi se veza realizirala, potrebno je da i on prihvati Lygijinu proganjanu religiju.



Djela Henryka Sienkiewicza (1846-1916) najčešće su ekranizirana djela poljske književnosti. Već 1913. Edward Puhalski ekranizira drugi dio njegove *Trilogije* — roman *Potop*, napisan 1886. koji čine još *Ognjem i mačem* (1883-1885) te *Pan Wolodyowsky* (1888). Njegove *Križare*, objavljene 1900, ekranizirat će Aleksandar Ford 1960, *Quo vadis*, roman za koji je Sienkiewicz postao prvim poljskim nobelovcem 1905. snimit će u svojoj osamdesetoj godini jedan od najvažnijih poljskih redatelja uopće — Jerzy Kawalerowicz.

S druge strane, *Quo vadis* vrlo je čest izazov svjetske kinematografije: Talijani su ga ekranizirali vrlo rano, čak dva puta: najprije Enrico Guazzoni 1912, a potom i Gabriele D'Annunzio, Arturo Ambrosio i Georg Jacobi 1924. Naravno, najpoznatije je verzija Marvina Le Roya iz 1951, u kojoj je Peter Ustinov zabavljao publiku svojom interpretacijom Nerona, a Leo Genn kao Petronije ostvario, prema nekim povjesničarima i kritičarima, npr. Kevinu Thomasu u *Los Angeles Timesu*, prvi lik intelektualca u američkoj kinematografiji.

Roman *Quo vadis* zapravo je nastavak romanesknoga postupka koji je Sienkiewicz ostvario u *Trilogiji*. Riječ je o spoju dvaju narativnih sustava ili shema: jedna je znakovita za ljubavni roman i ona pretpostavlja uklanjanje, savladavanje ili prevladavanje staleških, običajnih, političkih ili, baš u slučaju romana *Quo vadis*, religijskih sukoba. Drugi sustav preuzet je iz pustolovnoga romana. On podrazumijeva takav izbor situacija u kojima se likovima stalno, gotovo u beskonačnost, pruža prilika provjere karakternih osobina ili stečenih emocija, među kojima se posebice ističu vjernost, hrabrost, upornost, plemenitost, velikodušnost. Bitno je naglasiti da su sve te osobine ili već ugrađene u lik, ili ih lik stječe tijekom vremena, točnije, prepoznaje ih kao nove vrijednosti. Spoj tih sustava vrhunac doseže u dva Sienkiewiczova romana: prvi je naravno *Quo vadis*, dok je drugi *Kroz pustinju i prašumu*, objavljen 1911, roman koji je postao klasikom književnosti za mladež i u kojem se pustolovni element istodobno prožima i

kao svojevrsan put emocionalnoga, dakle, ljubavnog sazrijevanja dvoje djece: male Engleskinje Nell Rowlinson i Poljaka Staše Tarkowskog.

Taj roman ekranizirao je Władysław Slesicki 1973, *Ognjem i mačem* snimili su Fernando Cerchio 1962. i Jerzy Hoffman 1999, a ovaj posljednji često se bavio upravo Sienkiewiczem jer je 1969. režirao *Pana Wolodyjonskog*, a 1973. i *Potop*.

Za svih pet Sienkiewiczevih romana znakovita je već naznačena kombinacija dviju narativnih shema. Upravo u tom spoju ljubavnog i pustolovnog leži golema popularnost njegovih romana, ali i njihova podatnost filmskom uprizorenju. Dakako da njihova bliža ili dalja povijesna uglavljenost kinematografiji daje onu uvijek primamljivu mogućnost stvaranja spektakla, a to se posebice odnosi upravo na *Quo vadis*, koji je zapravo jedini stekao internacionalnu kinematografsku popularnost, jer su sva tri dijela *Trilogije* vezana uz poljske sukobe s Ukrajincima i Šveđanima tijekom 17. stoljeća.



Antički Rim prvoga stoljeća, u doba vladavine Lucija Domicija Nerona (37-68), posljednjega iz julijevsko-klaudijske kuće, te njegovi poznati progoni kršćana i vladavina puna intriga i ubojstava, zapravo je 'internacionalna' tema koja je zanimljiva zapadnom krugu, jer riječ je o sukobu dviju doktrina, od kojih ona kršćanska postaje temeljem zapadnoga svijeta. Takva povijesna gungula, neposredno nakon Kristova raspeća (Neron je rođen samo četiri godine nakon događaja na Golgoti), idealna je ne samo za slavljenje nove religije nego i za temeljni ljubavno-pustolovni motiv koji vodi preobrazbi protagonista Marcijusa Viniciusa, rimskoga časnika. Jer, on zbog ljubavi, i to ovaj put 'prave' i 'iskrene', mijenja svoje običaje: njegova patricijska arogantnost ustupa mjesto temeljnim kršćanskim vrijednostima: ljubavi, praštanju, velikodušnosti. Gaj Petronije Arbiter, nenadmašivi prosuditelj ukusa (*elegantiae arbiter*), koji je, prema Tacitu (*Anali*, XVI, 18) počinio samoubojstvo 66, dakle dvije godine prije Nerona, u doba Pizonove urote, idealan je predstavnik, uz Seneku, intelektualnoga Rima i isto tako idealan savjetnik mladoga časnika, koji će tek postati mudrim i smirenim.

Neronove smicalice, zločinstva i ideje sjajne su prepreke koje mladić treba proći da bi zadobio ženu svoga života te novi, pošteniji i bolji pogled na svi-

jet. U tome mu u velikoj mjeri pomažu, pa i priznanjima zabluda i kukavičluka, i živi svjedoci slavnih događanja — apostol Petar i Pavao iz Tarza. Poenta je njegova preobrazba, što će reći da ni ženu koja mu se sviđa, a ni ostale ljude, više ne smatra robovima.

Jerzy Kawalerowicz snimio je najskuplji film u povijesti poljske kinematografije. Njegov *Quo vadis* vrlo točno slijedi književni predložak. To je uočljivo u prvom dijelu filma, u kojem prevladavaju dijaloške scene, osobito one između Marcijusa Viniciusa i Petronija Arbitera, odnosno Petronijeve diplomatske aktivnosti kako bi mladomu prijatelju omogućio zadobivanje Lygije. Pravi povijesni spektakl započinje tek u posljednjoj trećini filma, od paleža Rima do stradanja kršćana u rimskoj areni, a upravo ta dva elementa romana uvijek su nekako bili ne samo najintrigantniji i najizazovniji za filmaše nego se po njihovoj uvjerljivosti u velikoj mjeri prosuđivala svaka ekranizacija Sienkiewiczzeva romana. Kawalerowicz se, kao i njegovi američki prethodnici Marvin Le Roy i William Wyler u *Ben Huru* (1959), poslužio tehnologijom i filmskim specijalnim efektima koji su danas znatno sofisticiraniji no prije četrdesetak godina, kada su se Le Roy i Wyler služili mehaničkim pokretnim maketama i neobičnim kutovima kamere da bi stvorili dojam prepune rimske arene i urlajuće gomile. Kawalerowicz je, dakako, na tragu *Gladiatora* kada je riječ o areni, ali mora se

priznati da bliski susreti zvijeri i kršćana u areni djeluju uvjerljivo. Sekvenci požara Kawalerowicz je nastojao pristupiti na nešto drukčiji način. Izbjegavajući spektakularne totale, koliko se to moglo, on se više usredotočio na Marciusov čin traženja Lygije po plamtećim sirotinjskim četvrtima staroga Rima, čime je istodobno naglasio i njegov panični strah. No, uspoređujući te elemente s filmom *Marvina Le Roya*, teško da će se pronaći bitne i velike razlike. Ono što najviše razlikuje dva filma zapravo je samo jedan lik — lik Nerona. Neron Michala Bajora i Neron Petera Ustinova razlikuju se po zabavnosti. Bajorov je prigušeniji, ozbiljniji, introvertiraniji, Ustinovljev upravo obratno. Vrhunac zabavnosti Ustinovljeva Nerona jest prizor koji je Kawalerowicz izbjegao, njegova žalopjeka za Petronijem nakon njegova samoubojstva. Spremanje dviju suza u lakrimozu prije no što je pročitao Neronovo oproštajno pismo jedan je od najzabavnijih trenutaka u filmu *Marvina Le Roya*. U Kawalerowiczu taj zabavni element Neronova ludila izostaje.

No, najveća razlika pojavljuje se na razini posljednjega kadra: u *Marvina Le Roya* to je kadar procvjetala 'papskog' štapa apostola Petra, u Kawalerowiczu Petrov silazak u današnji Rim, koji, ako se tjera mak na konac, može značiti stanovitu posvetu Kawalerowiczu zemljaku Ivanu Pavlu II.

Dario Marković



HULK

Hulk

SAD, 2003 — pr. Good Machine, Marvel Entertainment, Pacific Western, Universal Pictures, Valhalla Motion Pictures, Avi Arad, Larry J. Franco, Gale Anne Hurd, James Schamus; izv. pr. Kevin Feige, Stan Lee — sc. John Turman, Michael France, James Schamus prema stripu Stana Leeja i Jacka Kirbyja; r. ANG LEE; d. f. Frederick Elmes; mt. Tim Squyres — gl. Danny Elfman; sgf. Rick Heinrichs; kgf. Marit Allen — ul. Eric Bana, Jennifer Connelly, Sam Elliott, Josh Lucas, Nick Nolte, Paul Kersey, Cara Buono, Todd Tesen — 138 min — distr. Blitz

Izvođeci genetičke pokuse u vojnom laboratoriju potkraj 60-ih, izvršni je mladi znanstvenik dr. David Banner razvio neslućene mogućnosti samoobnavljanja čovjekova tkiva. Nakon što mu upravitelj vojne baze zabrani dalji rad, dr. Banner otpočne s pokusima na sebi, i tako na svoga sina Brucea prenese jedinstveni genski materijal. No, obiteljska će tragedija i nesreća u laboratoriju od Brucea naknadno učiniti čudovište.

Filmske je prilagodbe popularnih stripova moguće podijeliti u dvije skupine s nemalim brojem preklapajućih naslova. Prvoj skupini pripadaju bučni i sjajuckavi *blockbusteri*, u kojima specijalni efekti, htjeli to ili ne htjeli njihovi redatelji, pretežu nad zapletom i dramom. Drugu čine upravo drame, kojima vizualne ekstravagancije služe tak kao potporanj priče. Pritom se i u jednoj i u drugoj skupini, baš kao i u njihovom međuprostoru, mogu pronaći dobri i loši filmovi. Prvoj skupini pripada, primjerice, Donnerov *Superman*, drugoj Burtonov *Batman se vraća*, dok Raimijev *Spider-Man* i Singerovi *X-Men* i *X-Men 2* imaju elemenata i jedne i druge skupine. U konkretnim je slučajevima riječ o odreda dobro ocijenjenim filmovima, i to odreda uglednih redateljskih imena.

Ovogodišnja je pak ekranizacija stripa o Hulku naišla na podijeljene kritike.



Redatelj joj je također ugledni Ang Lee, a ni oko uvrštavanja filma u opisane skupine nema dvojbi. Riječ je možda o dosad najtipičnijem predstavniku druge skupine naslova, što je i izazvalo niz oprečnih reakcija. Manje filmske kritike, a više tinejdžerske čitalačke i kinokonzumentske publike stripova i njihovih velikoekranskih adaptacija. Premda je bilo teško očekivati da će se redatelj filmova poput intimističke *Ledene oluje* i fatalističkog *Tigra i zmaja* u ime priželjkivane zarade prepustiti žrvnju šabloniziranja, malo je tko naslutio da će potencijalni spektakl *Hulk* ponajprije biti — drama, gotovo starogrčkih proporcija.

Hulk i drama?! *Contradictio in adjecto* ili Leejev samorazumljiv prinos žanru? Odgovor je više nego jasan. Ang Lee realizirao je film koji ni po čemu ne odskaka od njegova pristupa filmskoj umjetnosti i dosad predstavljena stila. U tom je smislu to neodskakanje upravo obrnuto razmjerno odskakanju filma od svega onog što se očekivalo od filmske inačice stripa. Strip je nastao 1962. u autorskoj radionici tvrtke Marvel Comics, a djelo je ilustratora Jacka Kirbyja i redateljeva prezimenjaka, pisca Stana Leeja.

I dok je stariji Lee prije 41 godinu osmislio još jedan derivat svoje uspješne stripovske sheme (neshvaćeni junak tragična djetinjstva, nadnaravnih moći i nesretne kobi), mlađi se Lee slobodno poslužio tom početnom premisom i režirao film koji je sve samo ne shematižiran. Tako je uz pomoć dugogodišnjega suradnika i koscenarista Jamesa

Schamusa dodatno pojačao duševno i tjelesno dvojstvo središnjeg junaka (veoma dobri Eric Bana) profilirajući ga kao nositelja Edipova kompleksa čiji je sumanut otac u njegovoj najranijoj dobi usmrtio majku. Svi budući događaji u filmu — junakovo odrastanje u obitelji usvojitelja, znanstvena karijera, nesretna ljubav s kolegicom (izvršna Jennifer Connelly), vraćanje potisnutih sjećanja, pretvaranje u čudovišnog Hulka, sukob s vojnim vlastima i pokvarenim industrijalcem te završni obračun s ocem kao glavnim negativcem (preglumljeni Nick Nolte) — realizirani su u prepoznatljivoj Leejevoj maniri. Maniri s mnogo konotacija i, unatoč brojnih referencija na književne i filmske klasike (*Dr. Jackyll i Mr. Hyde*, *King Kong*, *Frankeinstein*, ...), s malo imitacija.

No, je li takav pristup rezultirao dobrim filmom? Jedno je sigurno. Leejev je *Hulk* u scenskom smislu impresivno djelo, čija tehnika *multisplit-screena*, zatim poetična glazba i fotografija te lucidno primijenjeni specijalni efekti svjedoče o iznimnu filmskom autoru, udaljenom od bilo kakva mediokritetstva. Ipak, film iznevjerava u osnovi razbibrizni predložak Stana Leeja i Jacka Kirbyja te samo djelomice uspijeva u prvobitnoj nakani. Jer — dok je dramska komponenta neovisno o nerijetkom psihologiziranju i više nego intrigantna, njezina su se scenska realizacija i osobito ritam rasplinuli o uzaludnoj želji da *Hulk* bude istodobno i ozbiljan autorski film i zabavan ljetni *blockbuster*.

Boško Picula

TERMINATOR 3: POBUNA MAŠINA

Terminator 3: Rise of the Machines

SAD, Njemačka, Velika Britanija, 2003 — pr. C-2 Pictures, InterMedia Film Equities Ltd., IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. Produktions KG, Mostow/Lieberman Productions, Matthias Deyle, Mario F. Kassar, Joel B. Michaels, Andrew G. Vajna, Colin Wilson; izv. pr. Moritz Borman, Guy East, Gale Anne Hurd, Nigel Sindair — sc. John Brancato, Michael Ferris; r. JONATHAN MOSTOW; d. f. Don Burgess, Ben Seresin; mt. Neil Travis — gl. Marco Beltrami; sgf. Jeff Mann; kgf. April Ferry — ul. Arnold Schwarzenegger, Nick Stahl, Claire Danes, Kristanna Loken, David Andrews, Mark Famiglietti, Earl Boen, Moira Harris — 109 min — distr. Intercom Issa

John Connor, sada mladić, bori se protiv terminatorice T-X.

Pitanja, pitanja, pitanja. Ako je John Connor začeo 1984. i bio desetogodišnji delinkvent 1995, u godini kada se T2 zbiva, kako to da je desetak godina nakon toga postao papak na pragu tridesetih? Ako terminatorica T-X svoj *styling* stvara od tekućeg metala, kako to da ima vremena za sempliranje jeftine bižuterije? Ako se nad mojim kritikama i prijevodima lektori nemilice izživljavaju, kako to da se ovaj film u Hrvatskoj ne zove *Ustanak strojeva*?

Ah. Ne valja razbijati glavu nad onim što je bilo. Valja gledati unaprijed. *Nema budućnosti do one koju sami stvorimo*, kazivala je svojedobno Sarah Connor u duborezu. A budućnost u kojoj je nekomu palo na pamet da snimi ovaj jedva potreban nastavak bila je stvorena tržišnim zakonima — znate, onim što je danas zamjena za individualno odlučivanje. Jim Cameron, pametniji nego što mu se to nakon *Titanića* obično priznaje, odbio je imati posla s filmom. Ali Arnold si je njime vratio popularnost baš na vrijeme da započne političku karijeru, najavljenju još prije deset godina u *Demolition Manu*. Ne



kažem da je sve to jedan velik, začudan spoj industrije zabave i predestinacije. Drugim riječima, odlučite sami da li je pojava Der Governatora naznaka Sudnjeg dana.

Usput, film. Stvorio ga je Jonathan Mostow. U svijetu gdje su Gore Verbinski i McG redateljske zvijezde, moglo se i gore proći. Mostow nema Cameronovo oko za detalj i kompoziciju kadra, a i uspio je stvoriti šonju od Nicka Stahla, koji je uživo skroz *cool* dečko. (Ne, ozbiljno. Bili smo na kavi neki dan.) Ali barem nije oponašao Cameronovu standardnu dramaturšku shemu do kraja. Uvjeren sam, kad bi se nacrti radnje prvih dvaju filmova preklopili s trećim, T1 i T2 bili bi gotovo istovjetni, uz manja vremenska sažimanja, dok bi T3 odskakao. I to tolstojevski.

Kako, molim? Ah, gledajte. Znamo da se Cameron svojedobno sudio s Robertom Heinleinom oko idejnoga vlasništva nad konceptom *Terminatora*. I izgubio. Mostow nije takve sreće: cijela filozofija T3 zapravo je preslika tradicionalnog fatalizma koji kaže da su silnice što određuju budućnost veće od ijednog pojedinca. Kao što je Tolstoj uzastopno ponavljao u *Ratu i miru*. Pa tako, iako je Cameron naizgled povezo sve narativne konce na kraju T2, publika implicitno vjeruje Mostowu da je T3 opravdan. Ako ne već Miles Dyson, netko će drugi stvoriti Cyberd-

yne. Ako ne već 1997, Sudnji će se dan dogoditi jednog od ovih dana. To naprosto nužno proizlazi iz razvoja umjetne inteligencije i vojne robotike. (A bolje da ne spominjem koliki je republikanski vojni proračun za takav *hi-tech*, jer je ovo, je li, recenzija fikcije.)

Sve i ako priznajem da je Mostow uspio ovakvim reverznim inženjeringom opravdati postojanje filma koji su prvenstveno producenti željeli, ne mogu reći da je serijalu vratio stvarnu krv u žile. Njegov humor nije brutalan poput Cameronova; njegovo režiranje akcije nije kinetična poslastica, nego uobičajeni slijed slabo shvatljivih kadrova koji se tresu. Njegova orkestralna tema, iz pera Marca Beltramija, grozna je u usporedbi sa sintesajzerskom Fiedelovom. A što je najgore, ovisnost o Schwarzeneggeru znatno je oslabila fundus smjerova u kojima priča može ići — slično kao u slučaju Sigourney Weaver i *Aliena*. Znam, znam, narod to ide gledati baš zbog Arnolda, pa u tom smislu T3 uspijeva zasititi apetite poput *Bratwurstu*, kad su svi očekivali hamburger. Je li to dovoljno? Dok traje, jest; ali s distance od mjesec-dva radije bih vidio neki originalan koncept o načinima na koje sami sebe podjarmljujemo tehnologijom i kopamo si grob u bliskoj budućnosti, negoli nekakav T4.

Vladimir C. Sever

IDENTITET

Identity

SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, Konrad Pictures; izv. pr. Stuart M. Besser — sc. Michael Cooney; r. JAMES MANGOLD; d. f. Phedon Papamichael; mt. David Brenner — gl. Alan Silvestri; sgf. Mark Friedberg; kgf. Arianne Phillips — ul. John Cusack, Ray Liotta, Amanda Peet, John Hawkes, Alfred Molina, John C. McGinley, Pruitt Taylor Vince, Rebecca De Mornay — 90 min — distr. Continental

Tijekom strašne oluje deset potpunih stranaca nađe se zajedno u zapuštenom motelu. Tek što se počnu upoznavati, shvate da se među njima nalazi ubojica, koji ih ubija jednog po jednog.

Izolirani motel, beskrajna kišna noć i 'deset malih crnaca' — tri elementarne i dobro iskorištene komponente trilera — u rukama Jamesa Mangolda sintetiziraju ono što nam je dala evolucija postmoderne u žanru: zavojitu radnju čija tajna ne smjera toliko jednoznačnom otkriću, koliko restrukturiranju svojega smisla. Do filma *Identitet*, toga se već nakupila mala kinoteka naslova; dovoljno je sjetiti se kako su na teren izišli David Fincher, Bryan Singer, Alejandro Amenabar i M. Night Shyamalan.

Spomenuti sastojci pomno su pripremljeni od sama uvoda i rekli bismo kako redatelj naum očituju tempirano i s mjerom: premda će svaki od likova pretpostavljivo eliminirati zla kob, nužni prizori nasilja i njegovih posljedica u svojem 'soft-core' uobičajenju nikad ne prevladavaju odnose koji su među njima uspostavljeni. Slikovito, pretpotopna kiša koja goste motela prisiljava na suživot i suradnju unatoč karakternim razlikama škropi po trijeznoj narativnoj logici. Nakon što je eliminirana prva žrtva, glumica na kraju karijere Caroline Suzanne (Rebecca De Mornay), srp neistrebljivog ubojice od



Identiteta čini balet sumnje i primisli u kojemu se zagonetka likova, isprva pojedinačna, a poslije i zajednička, nipošto ne istrčava s obzirom na vrijeme za klimaks filma.

Ovdje nitko nije slučajno: nevjerojatna podudarnost po kojoj su svi likovi rođeni istoga dana, te se zovu prema zemljopisnim toponimima sjevernoameričkoga kontinenta, objašnjava se opravdanom potrebom da svaki od njih bližnjemu predstavlja komplementarnu antitezu pročišćenja. Konkretno, Paris (Amanda Peet), prostitutka u potrazi za novim životom, stoji u kontrastnoj poziciji s obzirom na odnos Loua (William Lee Scott) prema svojoj mlađoj ženi, Ginny (Clea Duvall), te se suprotstavlja netoleranciji navodnoga vlasnika motela, Larryja (John Hawkes), kako bi se neznatno kasnije svrstala uz njega kad on bude nepravredno optužen. Isto tako, Rhodes (Ray Liotta) nadživjet će zatvorskoga cimera, Roberta (Jackie Busey), ali ne i Eda (John Cusack), vozača i bivšega policajca. Ukratko, njihova protuslovlja i suprotstavljeni svjetonazori skiciraju ono što smo spremni nazvati unutarnjim prelamanjima neke osobe, pogotovo ako ona pati od sindroma višestruke ličnosti. Iznenađujuće otkriće u svezi s tom pretpostavkom i kontinuirano 'klizanje žanrovskih kanona' zajedno su sadržajno-formalni gro-plan Mangoldova *Identiteta*. Taj čini razvidnim kako je posrijedi osobit i izvoran narator, ali i očiti filmofil, koji rado citira, premeće i kombinira; konkretno, klasični noarovski *whodunit* s predložkom *à la* Agatha Christie i recentnije 'montažne vježbe' kakve smo među najočitijim primjerima mogli vidjeti u filmovima Chrisa Nolana i Rogera Avaryja. Budući da je deset malih crna-

ca strpano u gabarite Bates Motela, može se naslutiti da se kinematografija ovdje ne ubraja toliko zbog priče koju pripovijeda, koliko zbog priča u koje se može pretvoriti u svakom trenutku.

K tome, pomalo ironično citiranje *Predskazanja* u epilogu filma svjedoči o još živu duhu nezavisne kinematografije iz koje je Mangold potekao.

Sve u svemu, njegov posljednji film treba gledati jer je inteligentan i inovativan s obzirom na većinu produkcije u ambijentu psihološkoga trilera. Riječ je o smionu naslovu, koji se ne boji zanamariti komoditet konfekcije srednje struje, premda joj Mangold u potpunosti pripada barem od Cop Landa (1997) do danas: zabavljeno se odbija od žanrova i kodova, besplatno darivajući golu apstrakciju, emancipiranu od socijalnih poruka i psihologije telefilmova. Pa ipak, koliko god ona naizgled bezrazložna bila, u njoj se nazrijeva suptilna slika stanja; ona uprizzoruje ljudskost kao zatvorenicu 'vlastitoga ja', deprimiranu nemogućnošću da promijeni tijelo, kožu, ime, reputaciju, prošlost i sjećanja. Jer, tko su zapravo marionete *Identiteta*? Očuh koji bi htio zamijeniti pokojnog oca i muža, glumica koja oplakuje nekadašnju slavu, policajac koji hini vozača i kriminalac koji se kamuflira u policajca, prostitutka koja želi biti poljoprivrednica, tobožnji vlasnik motela, tobožnja trudnica i njezin navodno vjerni muž.

Američkoj smo se kinematografiji znali diviti upravo zahvaljujući ovakvim malim filmovima, koji su glumačke divove i dive u faraonskim proizvodnim okolnostima znali zamijeniti za blistave narativne vrtuljke.

Jakov Kosanović

HARRISONOVO CVIJEĆE

Harrison's Flowers

Francuska, 2000 — pr. 7 Films Cinéma, France 2 Cinéma, Le Studio Canal+, Sept Films Cinéma, Studio Canal, Elie Chouraqui, Albert Cohen — sc. Elie Chouraqui, Didier Le Pêcheur, Isabel Ellsen prema knjizi Isabel Ellsen; r. ELIE CHOURAQUI; d. f. Nicola Pecorini; mt. Emmanuelle Castro, Jacques Witta — gl. Cliff Eidelman; sgf. Giantito Burchiellaro; kgf. Mimi Lempicka — ul. Scott Anton, Adrien Brody, Andie MacDowell, Alun Armstrong, Diane Baker, Marie Beatrice Bernert, Gerard Butler, Christian Charmetant — 130 min — distr. MG film

Harrison Lloyd cijenjeni je ratni fotograf koji u listopadu 1991. po zadatku odlazi na slavonsko ratište blizu Vukovara. Kad supruga Sarah primi obavijest o njegovoj smrti, odlučuje ga, ne vjerujući u istinitost vijesti, poći potražiti. U Vukovar će, sa skupinom muževih kolega, ući neposredno uoči njegova pada.

Put *Harrisonova cvijeća* do domaćih kinodvorana bio je dug i vrlo bizaran. Film francuskog redatelja Eliea Chouraquia, snimljen početkom 2000. godine, premijerno je prikazan iste godine na festivalu u San Sebastianu, gdje je osvojio tri nagrade. Unatoč dobroj reputaciji, a zahvaljujući odgodi američke distribucije zbog terorističkih napada 11. rujna i skromne kinozarade, ovdašnji distributeri sasvim su ga zanemarili. No akademski slikar Antun Mateš, tada predsjednik HIP-ova odbora za kulturu, slučajno je u inozemstvu vidio film, inače prošle godine objavljen na videu u SiCG, pa je djelo proljetos, uz žučljive politikantske prigovore aktualnim vlastima, doživjelo skromnu prezentaciju po manjim kinima.

U službenu kinodistribuciju kreće tek potkraj listopada, ovaj put pod pokroviteljstvom HSP-a, pretpostavljam u sklopu njegovih predizbornih aktivnosti. A nakon odgledana filma, prikazi-



vanje koje je posvećeno snimateljima poginulim u ratu u Hrvatskoj, sve što se može reći jest: bolje ikad nego nikad! Jer, *Harrisonovo cvijeće* nudi mnogo slojevitiji, mračniji i mučniji pogled na vukovarska stradanja i slavonsku ratnu jesen '91. no što će to domaći ratni film, tradicionalno opterećen trivijalnom dnevnim politikom, shematskom karakterizacijom i karikaturnim prikazom neprijatelja, ikad moći ponuditi.

Premda u prvom redu usmjeren na prikaz ljubavi, odanosti i požrtvornosti između Harrisona i Sare, film u središnjem (i najvećem) dijelu gotovo dokumentaristički uvjerljivo prikazuje ratna razaranja i strahote Nuštra i Vukovara. Dokumentarnom ugođaju pridonosi i povremeno umetanje autentičnih ratnih snimki, kao i ispovjedni ton kojim se neki protagonisti, očito u obliku intervju s kičastim panoramama u pozadini, ponekad obraćaju izravno u kameru govoreći o pretrpljenim užasima.

Premda skupina reportera konstantno, donekle i iritantno, ne uspijeva razumjeti tko tu ratuje protiv koga i zašto, redatelj to itekako zna. Primjetan kontrast četničkih zvjerstava, primitivizma i divljanja s jedne i razmjerne kultiviranosti i uljudenosti hrvatskih branitelja s druge strane, dovoljan su pokazatelj tome. Prizori s kojima se Sarah suočava na svom putu (silovane i ubijene djevojčice, zaklane starice, bezrazložne

egzekucije metkom u čelo), na kojem i sama biva umalo silovana i ubijena, tek su uvod u pakao Vukovara. Vrlo vjerodostojno dočarane vizure razorena grada (s karakterističnim vodotornjem u pozadini), na čijim ulicama četnici masovno ubijaju civile prethodno izvučene iz skloništa, neće nikoga ostaviti ravnodušnim. U razorenoj bolnici Sarah će, u mnoštvu mrtvih i ranjenih tijela, pronaći Harrisona, i doživjeti katarzu. No slike smrti i užasa neizbrisivo će se urezati u njezino sjećanje te ćemo je, o Božiću 1992. u blagdanskom okruženju velegradskog predgrađa, ostaviti sjetnu i zamišljenu.

Odlično režiranu cjelinu koju krase tek povremena, uglavnom verbalna patetična otkliznuća (komentari o veličanstvenoj ljubavi Harrisona i Sare, zajedljive opaske na račun privilegiranih fotoreportera) nosi izvrsna glumačka postava. Sugestivni nastup Andie McDowell potpomognut je dojmljivom glumom pobočnih aktera (David Strathairn, Brendan Gleeson, Elias Koteas), a osobito je dojmljiv novopečeni oskarovac Adrien Brody u ulozi naizgled problematična narkomana, a uistinu emotivca kojeg boli društvena nepravda i koji se u ključnim trenucima pokaže mnogo čvršćim no što se čini. Valja se nadati da će ovaj vrlo uzbudljiv, ganutljiv i potresan film nastaviti svoj kino- i videoživot i poslije izbora.

Josip Grozdanić

ISPOD CRTE

Hrvatska, 2003 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Vedis d.o.o., Veljko Krulić — sc. Drago Ke-kanović, Petar Krelja; r. PETAR KRELJA; d. f. Kar-melo Kursar; mt. Slaven Zečević — gl. Davor Roc-co; sgf. Tanja Lacko; kgf. Latica Ivanisević — ul. Le-on Paraminski, Rakan Rushaidat, Filip Šovagović, Jasna Bilušić, Relja Bašić, Nada Subotić, Anja Sova-gović Despot, DPubravka Ostojić — 105 min — distr. Premier film

Toni je emotivni dvadesetogodišnjak sklon nasilju i delinkvenciji. Njegov je otac rat-ni veteran s psihičkim problemima uzro-kovanim zaostalim gelerom, a majka, unatoč suprugovu maltretiranju, nastoji očuvati privid skladne obitelji. U tome joj najveću potporu pruža susjeda Ruža s kće-ri Zrinkom, dok je muževi roditelji, optu-žujući je za sve sinove nevolje, pokušava-ju otuđiti od muža i djece. Mužev nasilni ispad ubrzo će zbivanja i dovesti do nesa-gledivih posljedica.

Petar Krelja iskusan je dokumentarist dokazano spretn u uočavanju i bilježe-

nju velikih priča iz života tzv. 'malih' ljudi, sućutan, altruističan promatrač suživota osobitih pojedinaca s okoli-nom koja za njih i njihova prava i pro-bleme nema prevelika sluha, bez obzira bila riječ o darovitoj violinistici, vuko-varskom prognaniku, hendikepiranom djetetu ili osobi pri kraju životnog puta.

Nažalost, u segmentu igranoga filma Krelja nije toliko vješt ni plodan (u tri-desetak godina režirao je tek tri filma), čini mi se ponajprije stoga što ne uspi-jeva posve prevladati istančani doku-mentaristički nerv. Tako je *Vlakom pre-ma jugu*, njegov prvenac, gotovo doku-mentarni prikaz životne svakodnevice stanara novozagrebačkoga nebodera, *Stela* prilično vjerodostojna slika pobu-ne senzibilne mladeži potekle iz nesre-đenih obitelji i odrasle u maloljetnič-kim domovima, a recentni naslov *Ispod crte*, ljubimac pulske publike, pedan-tno sročena, no tek prosječno režirana priča o disfunkcionalnoj obitelji s vele-gradske periferije kroz čiji se život prelamaju sva neuralgič-na pitanja suvremenoga hr-vatskog društva.

Tu su, tako, ratni veteran s psihičkim traumama i impul-zivni mladić sklon aberan-tnom ponašanju, tu je ratom i privatizacijom pauperizirana srednjoklasna obitelj i antago-nizam viših i nižih društvenih slojeva, a tu je i korumpirano pravosuđe kao stalni podsjet-nik na trajnu zacementiranost postojećega stanja. Nažalost, u elaboriranju tih motiva au-tor je često sklon prejakoj ge-sti i doslovnosti, što nerijetko rezultira banalnošću i uma-njuje stupanj gledateljeve em-

patije s protagonistima. Naime, sve do polovice filma glavni junak neprestano maše pištoljem i pucnjavom kanalizira vlastite frustracije, sanja kako ubija oca (a ljudi, kako kaže, ubijaju samo one koje vole), promatra svoj iskrivljeni odraz u zrcalu, na svakoga se otresa, a smirenje pronalazi samo u Zrinkinu za-grljaju. Sve to, u teatralnu tumačenju Rakana Rushaidata, oduzima liku uvjerljivost i pretvara punokrvnog ak-tera u pukog aktanta, koji gledateljstvu posređuje artificijelne emocije.

No, takav je slučaj i s većinom ansam-bla, mahom vrsnim kazališnim glumci-ma koji rafalno recitiraju replike na či-stom književnom jeziku i pritom ne-mirno gestikuliraju, a iznimke su tek vrlo solidni nastupi Dubravke Ostojić (nagrađena u Puli) i Jasne Bilušić.

Srećom, u drugoj polovici filma drama-turgija se znatno usložnjava, nekoliko obrata ubrzo radnju, a pasivni prota-gonisti postaju gotovo akcijski junaci, što znatno pridonosi porastu gledate-ljeva zanimanja za njihovu sudbinu. Ukupan dojam o cjelini prilično po-pravlja i emotivna katarza u efektnoj završnici kad stvari naizgled, no samo naizgled, sjedaju na svoje mjesto.

Junaci svih Kreljinih filmova priželjku-ju bijeg od nečeg: od sivila svakidašnji-ce u *Vlakom prema jugu*, od represiv-noga domskog sustava u *Steli*, od lošeg života i odgovornosti za vlastitu, ali i za sudbine bližnjih u *Ispod crte*. No au-torov pesimističan svjetonazor ne do-pušta bijeg, nego ustrajava na suočava-nju sa životnim nedaćama i prihvaća-nju odgovornosti. Jer to i jest jedini izlaz.

Pa makar nas odveo i ispod crte.

Josip Grozdanić



PULA POVJERLJIVO

Hrvatska, 2002 — DOKUMENTARNI — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Vedis d.o.o.; izv. pr. Veljko Krulčić — sc. Dean Šoša, Tomislav Mršić; r. TOMISLAV MRŠIĆ; d. f. Tvrтко Mršić, Alan Stanković; mt. Hrvoje Mršić — gl. DPavor Rocco — 75 min — distr. Premier film

Pedeset godina filmskoga festivala nije malo. Neovisno što je taj festival doživljavao i još doživljava različite ocjene. No, autori su dugometražnoga dokumentarnog filma Pula povjerljivo lukavo pošli od Einsteinove misli prema kojoj je 'večer u kojoj se svi prisutni posve slažu — izgubljena'. Lukavo, jer tema njihova cjelovečernjeg filma doista neće izazvati jednodušna mišljenja.

Od dobrohotnih mišljenja da je Pula Film Festival, kako glasi njegov sadašnjinaslov, nacionalna kulturna institucija, do oštrih ocjena da je riječ o manifestaciji koju su pregazili i vrijeme i koncepcija, širok je raspon. No, malo tko može osporiti da je nekadašnji jugoslavenski, a današnji hrvatski nacionalni filmski festival barem u određenom vremenu značio mnogo. Mnogo, jer se to vrijeme broji u desetljećima koje se upravo 2003. zaokružilo na pedesetogodišnjici. Kako su okrugle obljetnice izvrsna prigoda da se sve ono na što se one odnose iznova objasni, rekapitulira i reinterpretira, tako je i filmski festival u Puli dobio dokumentaristički osvrt. Osvrt je tim zanimljiviji jer su mu autori zajedno tek nešto stariji od festivala koji raščlanjuju u svom radu nazvanu *Pula povjerljivo*.

Redatelj je i koscenarist filma Tomislav Mršić, mladi zagrebački autor koji se, među ostalim, može pohvaliti i nagradom *Oktavijan* za sjajni kratkometražni dokumentarac *Rio bravar*. Tehnički veoma pedantan, a izborom tema i sti-

lom poprilično duhovit, Mršić je u *Puli povjerljivo* zatomio iskričavost ranijih radova stavljajući naglasak na faktografiju, kronologiju i izjave aktera. Ipak, reski se satirični prizvuk probija kroz tekst Mršićeva koscenarista Deana Šoše (u naraciji Branke Cvitković), koji se, gotovo upola mlađi od pulskoga festivala, izvrsno snašao u polustoljetnom složencu filma, politike i estrade unutar i izvan starorimske arene.

Riječ je, dakle, o pokušaju da se filmski festival u Puli rasvijetli barem s tri strane. Prva se, dakako, odnosi na sam film koji se od prvog izdanja festivala u lipnju 1954. pa sve do početka sedamdesetih, nametnuo kao obožavana umjetnost koja je u bivšoj državi znala i privući publiku i zadovoljiti kritiku. Primjerice, prvih je dvadesetak godina festivala u Mršićevu filmu prikazano kao niz ultimativnih ljetnih događaja kojima nije nedostajalo ni dobrih naslova, ni gledatelja u areni, ni svjetskoga blistavila, a dakako ni čvrsta zagrljaja politike i ideologije utjelovljena u Josipu Brozu Titu.

O tome najbolje svjedoče sudionici festivala, čiji je broj u *Puli povjerljivo* impresivan. Od utemeljitelja festivala Marijana Rotara i povjesničara filma Ive Škrabala, preko redatelja Fadila Hadžića, Zvonimira Berkovića, Antuna Vrdoljaka, Mate Relje, Krste Papića, Veljka Bulajića, Vatroslava Mimice i Vinka Brešana, do glumaca Relje Bašića, Rade Šerbedžije, Ive Gregurevića, Ljubiše Samardžića, Milene Dravić, Milene Zupančić i Nede Arnerić. O festivalu, nadalje, govore i Stipe Šušvar, Nenad Polimac, Gorka Ostojić Cvajner te sami Puljani, čime *Pula povjerljivo* postaje dinamična ispovjedaonica u kojoj se sjećanja i mišljenja aktera nado-



punjuju s britkim Šošinin filmološko-političkim analizama.

Druga je strana s koje se pulski festival tumači u filmu ona politička. Ipak, nije riječ ni o kakvu politiziranju ili relativiziranju politike, nego o kratkim i argumentiranom dojmovima kako festival nikad nije mogao izbjeći patronat političara, bez obzira bili oni autokrati ili izabrani na demokratski način. Posljednjih je pak dvanaest godina festivala ocijenjeno sukladno stanju recentne hrvatske kinematografije, što će reći nedostatno.

Treća i posljednja strana *Pule povjerljivo* jest težnja da se festival pojasni i kao estradna parada, za što je autorima ipak nedostajalo i materijala i vremena. Neovisno o tome, prve su dvije dimenzije — film i politika — dobro sročene, pa se Mršićev i Šošin pregled pedeset godina filmskoga festivala u Puli prati kao vrijedan zapis jedne manifestacije i njezine utemeljenosti u konkretnom vremenu.

Je li riječ o festivalu jasne prošlosti i nejasne budućnosti, kako to postulira zaključak *Pule povjerljivo*, autori ne dvoje, ali istodobno ne niječu mogućnost za posve različita mišljenja. Uostalom, za tvorca su spomenute krilaticе filma poletno izabrali nikog drugog doli Alberta Einsteina.

Boško Picula

ŠIBICARI

Matchstick Men

SAD, 2003 — pr. Warner Bros., ImageMovers, HorsePower Entertainment, LivePlanet, Rickshaw Productions, Scott Free Productions, Sean Bailey, Ted Griffin, Jack Rapke, Ridley Scott, Steve Starkey; izv. pr. Robert Zemeckis — sc. Nicholas Griffin, Ted Griffin prema knjizi Erica Garcije; r. RIDLEY SCOTT; d. f. John Mathieson; mt. Dody Dorn — gl. Hans Zimmer; sgf. Tom Foden; kgf. Michael Kaplan — ul. Nicolas Cage, Sam Rockwell, Alison Lohman, Bruce Altman, Bruce McGill, Jenny O'Hara, Steve Eastin, Beth Grant — 116 min — distr. Intercom Issa

Opsesivno uredan Roy naizgled je uspješan trgovac koji se s partnerom Frankom bavi telefonskom prodajom pročišćivača za vodu. U zbilji, Roy i Frank čine dvojac varalica koji svoje lakovjerne žrtve navode da im daju pozamašne svote novca. Jedini je problem Royova neuroza, zbog koje svakodneвно pije lijekove. No, za iskusna će varalicu pravi problemi nastupiti kada dozna za svoju četrnaestogodišnju kći Angelu.

Glledajući uvodnu sekvencu kriminalističke komedije *Šibicari* i pritom neznajući ime njezina redatelja, teško se oti dojm da se iza kamere krije hollywoodski nonkonformist Steven Soderbergh. Otmjeni interijeri, elegantni potezi kamerom, domišljati kutovi snimanja i salonska glazba s prizvucima šezdesetih, sve to podsjeća na Soderberghov hit *Ocean's Eleven* iz 2001, žanrovski istovjetan ovogodišnjim *Šibicarima*. Nakon što se dozna ime jednoga od koscenarista — Teda Griffina, koji je napisao scenarij za filmske zgode lopova Dannyja Oceana — gotovo da i nema dvojbe. No, itekako ih ima.

Šibicari su novi film Ridleyja Scotta, a ne Stevena Soderbergha. No, usporedba britanskoga redatelja s njegovim mladim američkim kolegom ne znači ništa loše. Dapače. Scott se nakon tro-



godišnjeg munjevitog niza uspjeha s povijesnim epovima (*Gladijator*), psihološkim trilerima (*Hannibal*) i ratnim dramama (*Pad crnog jastreba*) okrenuo jednom za svoju karijeru netipičnom žanru — komediji ili, točnije rečeno, humornoj drami. Pritom je novi Scottov uradak, uz tek neolicinu slabosti (oscilirajući ritam i koketiranje s parodijom), iznimno kompetentno napisano, režirano i odglumljeno filmsko djelo. Priča o neurotičnom prevarantu Royu ili, kako to kaže sam Cage interpretirajući Royov lik, majstoru prijevaru, veoma je zabavna u svojim opisima sofisticirana lopovluka i veoma uvjerljiva u slojevitim interakcijama među središnjim (anti)junacima. Usto, Scott filigranski razvija zaplet do iznenađujućeg klimaksa koji cijelom filmu daje novo značenje. Premda bi se do posljednjih desetak minuta i moglo kalkulirati o pravom smislu prethodno viđenog, vrsno osmišljen rasplet podaruje *Šibicarima* 'ono nešto'. Scenaristički reducirani na jednu veliku prijevaru (Roy i njegov mlađi partner Frank pokušavaju putem konverzije stranih valuta opljačkati pohlepna bogataša) i jedno veliko obiteljsko otkriće (Roy upoznaje svoju četrnaestogodišnju kći iz davno razvrgnuta braka), *Šibicari* su ogledni primjer filma u kojem su u prvom planu bogato profilirani likovi. Ponajprije, Roy, varalica dobra srca i lošega duševnog zdravlja, koji će tek u kovitlacu veza sa svojom neznamom kćerkom i svojim dugogodišnjim par-

tnerom pronaći unutarnji mir. Zatim Angela, Royova kći, koja uporno pokušava poći očevim stopama nastojeći nadoknaditi u samo nekoliko dana njegovu odsutnost u djetinjstvu. I, naposljetku, Frank, Royov partner, čiji je odnos sa starijim kolegom jednako obiteljski kao i onaj Angelin. Ma što to značilo.

Nicholas Cage kao Roy ponavlja glumački obrazac koji mu je donio (*Napuštajući Las Vegas*) ili zamalo donio Oscara (*Adaptacija*), pa ne bi bilo čudno da se Cageovo poigravanje likom koji je istodobno nepopravljiv neurotičar, vješt kriminalac i brižan otac ponovno približi filmskim priznanjima. Isto vrijedi i za mladu Alison Lohman (*Bijeli oleandar*) kao Angelu u rijetko viđenu spoju nevinosti i devijantnosti, baš kao i za Sama Rockwella, koji se nakon berlinskog *Srebrnog medvjeda* za *Ispovijesti opasnog uma* gotovo nameće kao vodeći interpret osebujnih kriminalaca.

Uz tako raspoloženu glumačku trojku, redatelj Scott nije ni imao tešku zadaću da pedantno, ne i kompulzivno poput Roya, složiti zadane elemente filma. Rezultat je efektno ispričana kriminalističko-obiteljska drama s elementima komedije koju će teško zaobići nominacije za godišnje filmske nagrade. No, mnogo važnija od potencijalnih nagrada jest činjenica da Ridley Scott nastavlja s nizom zapaženih filmova, neovisno zapaža li ih publika, kritika, ili pak obje podjednako.

Boško Picula

PIRATI S KARIBA: PROKLETSTVO CRNOG BISERA

Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl

SAD, 2003 — pr. Jerry Bruckheimer Films, Walt Disney Pictures; izv. pr. Paul Deason, Bruce Hendricks, Chad Oman, Mike Stenson — sc. Ted Elliott, Terry Rossio, Stuart Beattie, Jay Wolpert; r. GORE VERBINSKI; d. f. Dariusz Wolski; mt. Stephen Rivkin, Arthur Schmidt, Craig Wood — gl. Klaus Beldt; sgf. Brian Morris; kgf. Penny Rose — ul. Johnny Depp, Geoffrey Rush, Orlando Bloom, Keira Knightley, Jack Davenport, Jonathan Pryce, Lee Arenberg, Mackenzie Crook — 143 min — distr. Continental

Mladić uz pomoć iskusnog gusara Jacka Sparrowa kreće u oslobađanje svoje voljene iz ruku nesmiljena kapetana zloglasnog ukletog broda Crnog bisera.

Pariški Disneyland. Odio: gusari. Počinje nezaboravna vožnja vodom, kroz prizore iz gusarskog života — spilje s nakupljenim blagom, živopisnim gradom i njegovim stanovnicima, ali i pohlepnim kosturima, dok na vas pokušavaju pucati pijani gusari s obale. Vožnja kulminira kratkim strmoglavljivanjem s maloga slapa te lažnom 'klopkom' nasred otvorena 'mora' dok vas zasipa topovska paljba s blizog usidrena broda.

Jedna od najpopularnijih tematskih park-atrakcija, u rukama neumornog Jerryja Bruckheimera, i po inerciji shvaćena kao marketinški vrlo isplativa u obliku filmskog proizvoda, uistinu nije promašila cilja. No koliko god celuloidna verzija *Pirata s Kariba* proglašavana posvetom čuvenoj vožnji, ipak su obje u prvom redu nadahnute starim pustolovno-povijesnim akcijama gusarskog podžanra, toliko živa već sredinom dvadesetih godina prošla stoljeća — od *Crnog gusara* Douglasa Fairbanka do *Crvenog gusara* Burta Lancastera, o ikoni žanra Errolu Flynnu da se i ne govori; pritom vjerno oživljavajući nezahtejan, energiziran izvoran duh



prethodnika danas gotovo izumrle vrste. Jer tu su i uzbuđenja otvorenih mora, i brojne mačevalačke borbe, i romansa između djeve u nevolji i junaka — čovjeka od akcije, i ukleti medaljon astečkoga zlata, baš kao i fantomski brod Crni biser sa zombijevskom posadom, ali i *pravi* zlikovac — prezentirani u najboljoj maniri tradicionalnoga.

No pravi biser filma upravo je Johnny Depp kao neodoljivi antijunak — gusar zlatna srca, oportunist široke gestikulacije i sumnjivih namjera — uvijek malo pripit, ležeran i briljantan istodobno — Jack Vrabac (Sparrow).

Majstor detalja, Depp nanovo potvrđuje sklonost izboru *pomaknutih* karaktera, posljednjom inkarnacijom postajući upravo esencijom fantazije koju (ovakvi) film(ovi) pronosi(e) — o nesputanosti i uzbuđljivosti piratskoga života. Stoga se može reći da film zapravo Deppu *pripada*, jer bi bez njega bio samo još jedan derivat rađen prema shemi starih modela (doduše svjež, s obzirom na stanku od desetljeća u realizaciji ičeg sličnog — izuzme li se promašeni *Otok s blagom* Rennyja Harlina).

Ipak, veliki plus dobiva time što sebe ne uzima odveć ozbiljno (vidljivo i u Deppovu prenatrpanom, afektirano-humornom pristupu liku), nego spomenuite modele tretira radije kao generalne vodiče negoli skup pravila, težeći njihovoj kreativnoj dekonstrukciji. Stoga i uz dramaturške i ine nesavršenosti (prolongiranost za barem pola sata; akcijski prizori jednostavno dovode protagoniste u neizbježnu akcijom potencirane situacije, te nisu u službi radnje, nego sami sebi svrhom te repetitivni; od dvije moguće varijacije na predloženi završetak odabran je onaj više razočaravajući, no možda ipak *mainstreamski* prihvatljiviji — mladi ljubavnici buntovnog karaktera ostaju živjeti u sputavajućem društvu očigledno čineći kompromis, umjesto da se otisnu u manje sigurnu no uzbuđljiviju i njima primjereniju gusarsku budućnost) ostaje ogoljelo zabavan. Na taj način svjesno nudi *auru* uljepšanog, blisku senzibilitetu atraktivno-površnih, frenetičnokoloritnih uradaka Gorea Verbinskog (*Mexican*), koji usisavaju promatrača dopuštajući mu da plovi zajedno s njima, u spektakularnu eskapizmu pustolovine i komedije.

Katarina Marić

8 ŽENA

8 femmes

Francuska, Italija, 2002 — pr. BIM, Centre National de la Cinématographie (CNC), Fidélité Productions, France 2 Cinéma, Gimages 5, Le Studio Canal+, Local Films, Mars Films, Olivier Delbosc, Marc Missonnier — sc. Marina de Van, François Ozon prema drami Roberta Thomasa; r. FRANÇOIS OZON; d. f. Jeanne Lapoirie; mt. Laurence Bawedin — gl. Krishna Levy; sgf. Arnaud de Moleron; kgf. Pascaline Chavanne — ul. Danielle Darrieux, Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Emmanuelle Béart, Fanny Ardant, Virginie Ledoyen, Ludivine Sagnier, Firmine Richard — 103 min — distr. VTI

U snijegom zametenoj ladanjskoj vili je, u božićno jutro, pronađen mrtav njezin vlasnik. Otkriće leša narušit će prividnu obiteljsku idilu i potaknuti osam žena pokojnikova života na demaskiranje i razotkrivanje njihovih stvarnih osobnosti.

François Ozon velika je francuska redateljska zvijezda, miljenik art-publike i dobra dijela kritike, za europske pojmove hiperproduktivan autor (u šest godina režirao je sedam filmova), koji kao svog uzora navodi Fassbindera, dok ga kritičari uspoređuju s Hitchcockom i Chabrolom. *8 žena* njegov je prvi film u hrvatskoj distribuciji i, ako je dopušteno suditi samo prema njemu, navedene autorske referencije i prosudbeni panegirici potpuno su promašeni. Time ne želim reći da film nije bez, istina rijetkih, vrlina, no mislim da usporedbe ponajprije valja činiti sa starijim naslovima Pedra Almodovara. Jer, kič-estetika, izrazita teatralnost mizanscene i egzaltirana glumačkog nastupa *all stars*-ansambla (Danielle Darrieux, Catherine Deneuve, Fanny Ardant, Isabelle Huppert, Virginie Ledoyen, Ludivine Sagnier i Firmine Richard), kao i potpuno zanemarivanje suvislosti cjeline i prvobitnih žanrovskih odrednica na račun doticanja i obrade što većeg



broja univerzalnih ženskih (ali i obiteljskih) tema i devijacija, temeljna su obilježja Ozonova autorskog rukopisa, koja ga nepogrešivo smještaju u naručje *camp*a.

Film započinje kao tipični *whodunit* u kojem između osam žena valja pronaći ubojicu patrijarha, samo naizgled neupitna autoriteta i voljena supruga, oca, brata i ljubavnika. Prvobitne plošne karakterne oznake protagonistica definirane su njihovom obiteljskom hijerarhijom i razmjerno konvencionalnom uporabom boja i uzoraka njihove odjeće (zeleno=nevino, ružičasto=grešno, tigrasti uzorak=vamp), no one, usporredno sa žanrovskim obrascima, vrlo brzo bivaju zapostavljene, a likovi doživljavaju karakterne mijene idući iz krajnosti u krajnost, prolazeći vrlo širokim rasponom osjećaja i međusobnih odnosa, postupno skidajući maske društvenih konvencija i otkrivajući svoje prave osobine, mahom suprotne prvobitnim predodžbama. Igrom otkrivanja osobnosti Ozon želi progovoriti o brojnim bolnim mjestima spolnih i obiteljskih odnosa (incest, bračna nevjera, alkoholizam, istospolna ljubav, ...) i propitati rodne stereotype, no pri-

lično često griješi u koracima. Neuvjerljivu temeljnu dramaturšku postavku dodatno razvodnjava nezgrapno režiranim, loše pjevanim solističkim mjuzikl-dionicama, kao i nepotrebnim suicidom hinjene žrtve ubojstva (razočarane 'svojim' ženama) u završnici, čime dodatno podcrtava tezu o ženskoj manipulativnoj naravi i samodostatnosti, koju čitav film prilično nametljivo sugerira (lice muškarca, navodne žrtve, nikad ne vidimo).

Ipak, unatoč svemu navedenom, film nije bez svijetlih strana. Gleda li ga se kao vodvilj (a mislim da je to jedini ispravan pristup), u neuvjerljivim karakternim promjenama, artifičijelnoj hipertrofiranoj emotivnosti, stilskom i redateljskom kičeraju i preglumljivanju cjelokupnog ansambla (nagrađena kolektivnim *Felixom*) može se naći određenog šarma, a u pjevanim dionicama i prilične *trash* kvalitete.

Najzahtjevniji gledatelj može se, dakle, u ovoj pretencioznoj tragikomediji s pjevanjem i pucanjem čak i zabaviti. Premda za filmaša Ozonova glasa ta bi tvrdnja zvučala vrlo poražavajuće.

Josip Grozdanić

K VRAGU I LJUBAV

Down With Love

SAD, 2003 — pr. Fox 2000 Pictures, Jinks/Cohen Company, Regency Enterprises; izv. pr. Paddy Cullen, Arnon Milchan — sc. Eve Ahlert, Dennis Drake; r. PEYTON REED; d. f. Jeff Cronenweth; mt. Larry Bock — gl. Marc Shaiman; sgf. Andrew Laws; kgf. Daniel Orlandi — ul. Renée Zellweger, Ewan McGregor, Sarah Paulson, David Hyde Pierce, Rachel Dratch, Jack Plotnick, Tony Randall, Ivana Milčević — 101 min — distr. Continental

U *New Yorku šezdesetih u ljubavnim nadigravanjima natječu se plejboj Catcher Block i feministička spisateljica Barbara Novak.*

K vragu i ljubav Peytona Reeda često se uspoređuje s filmom *Daleko od raja* Todda Haynesa, nastalu jedva godinu prije. Naime, oba filma tematski i stilski oživljavaju filmove s kraja 50-ih i početka 60-ih godina, točnije romantične komedije koje je obilježio glumački par Doris Day i Rock Hudson (ponajprije *Šaputanje na jastuku*) i melodrame Douglasa Sirka. U usporedbama ta dva filma *K vragu i ljubav* redovito prolazi slabije; dok se Reedu spočitava samodopadnost, Haynes se pohvaljuje zbog uspješno oživljena ugođaja Sirkovih melodrama. Istina je, međutim, da oba filma radnjom i stilom samo 'oponašaju' rečene uzore te da ni jedan ni drugi ne nude nešto više, nešto svoje ili nešto drukčije. No, komediju je vjerojatno lakše osuditi zbog samodopadnosti, pogotovo ovu, jer filmovi s Doris Day i Rockom Hudsonom nisu pokušavali biti više od dobre zabave, a njihova ovogodišnja parafraza zadovoljava se preuzimanjem uspješna modela i činjenicom da se može rugati prošlosti, što uvijek pali, osobito kad su u pitanju 60-e.

Glavni su junaci doduše promijenili zanimanja, koja ih na samu početku

određuju kao nepomirljive protivnike, ali sve je ostalo isto: Barbara Novak (Renée Zellweger) feministica je koja promovira knjigu *K vragu i ljubav*, svojevrsan manifest koji poziva žene da odbace ljubav i oslobode se bračnih stega, a Catcher Block (Ewan McGregor) okorjeli je plejboj i novinar muškog časopisa *Know*, koji odlučuje zavesti Barbaru i tako je razotkriti kao ženu koja zapravo želi obitelj i brak. Da bi to postigao, potreban mu je, dakako, lažni identitet; postaje priprosti astronaut Zip Martin u kojeg se Barbara, dakako, zaljubljuje.

Film *K vragu i ljubav*, slično kao ni njegov uzor iz 1959, ne bavi se zapravo ženskom emancipacijom, iako je ona motiv koji pokreće i tjera radnju te slikovito oživljava smiješna prošla vremena; ona je prije svega plodno tlo za muško-žensko nadigravanje. Preuzevši glavne, sporedne i ine motive iz filma *Šaputanje na jastuku*, oponašajući svakim detaljem rečeni uzor, Reed vrlo brzo uspije opustiti gledatelja, koji sve to promatra s blagim osmijehom, mršteći se tek u trenucima kad se pretjera s ironijom. I tako uljuljkana, u završnici filma kao grom iz vedra neba pogođi ga obrat. Taj obrat nije samo neočekivan, nego i režijski odudara od ostatka filma; dogodi se u dugom, neprekinutom kadru, u kojem Barbara otkrije da zna za Catcherovu igru prerusavanja, jer ju je upravo ona izazvala. Naime, i Barbara Novak je, kao i Zip Martin, lik izmišljen s istom namjerom, da nadigra i osvoji (voljena) neprijatelja. Samo što su joj se tijekom te igre slava i moć počele sviđati više od braka i kućice u predgrađu. Neočekivanost obrata i načina na koji je izveden u prvi tren



navodi na pomisao da tu ipak ima još nečega, osim posvete. No, što bi to točno trebalo biti, teško je reći. Možda je takvim postupkom redatelj htio još jednom podcrtati neprirodnost i suludost zapleta temeljenih na prerusavanju, što bi bilo prilično glupo, jer to nikom ne treba posebno objašnjavati. Ali, ako je htio samo to da u ratu spolova (privremeno) pobijedi žena, i to koristeći se istom taktikom kao muškarac, neka. Ako je pritom htio još malo zamrsiti stvar i trgnuti gledatelja prije nego što dečko ipak osvoji curu, neka mu je i to. Iako se na kraju taj obrat čini zapravo nepotrebnim i zbunjujućim, jer više uopće nije jasno tko tu hoće brak, a tko hoće seks, tko hoće karijeru, a tko kućicu u predgrađu i zašto. No, sve te nejasnoće redatelj premošćuje zgodnim dosjetkama, dijalozima i šeširima te odličnom glazbeno-plesnom scenom uz odjavnu špicu, u kojoj glavni glumci još jednom pokazuju svoje iznadprosječne mogućnosti, zahvaljujući kojima je mnogo toga u filmu prošlo bolje no što je moglo.

K vragu i ljubav je, dakle, samodopadna, ali simpatična posveta filmovima s Doris Day i Rockom Hudsonom, bolja kad je manje ironična, a slabija kad pretjeruje, s neočekivanim obratom koji cijelu stvar još malo zapetljava, dajući šansu ženskom rodu da kratko vrijeme uživa u nadmoći, prije no što pruži ruku muškom rodu i tako, kako kaže TV-voditelj u filmu, službeno završi rat spolova.

Jelena Paljan

BILO JEDNOM U MEKSIKU

Once Upon a Time in Mexico

Meksiko, SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, Dimension Films, Troublemaker Studios, Elizabeth Avellan, Carlos Gallardo, Robert Rodriguez — sc. Robert Rodriguez; r. ROBERT RODRIGUEZ; d. f. Robert Rodriguez; mt. Robert Rodriguez — gl. Robert Rodriguez; sgf. Robert Rodriguez; kgf. Graciela Mazón — ul. Antonio Banderas, Salma Hayek, Johnny Depp, Mickey Rourke, Willem Dafoe, Eva Mendes, Danny Trejo, Enrique Iglesias — 101 min — distr. Continental

Narkobos Barillo priprema, uz pomoć generala Marqueza, državni udar u Meksiku. No CIA-in agent Sands, stručnjak za izazivanje revolucija i državnih prevrata, pokušat će, uz pomoć legendarnoga Mariachija, taj plan osujetiti.

● *Wunderkindu* Robertu Rodriguezu i njegovu prvcu, kultnom *El Mariachiju* danas znamo sve, pa i više no što bismo htjeli. Snimljen 1992. za nevjerojatnih sedam tisuća dolara zarađenih većinom volontiranjem pri testiranju novih lijekova, film je na *Sundance Film Festivalu* osvojio nagradu publike i lansirao tada 23-godišnjeg Rodriguezu među velike redateljske nade. Očekivanja je opravdao tri godine poslije režiravši *Desperada* (visokoproračunski remake *El Mariachija*), koji se prometnuo u jedan od najvećih hitova godine. U tom kontekstu osmogodišnje se čekanje na, navodno posljednji, nastavak predviđene trilogije doima poprilično čudnim.

No Rodriguez nije mirovao, nego je u međuvremenu lansirao još jednu, ovaj put inteligentnu, obiteljski orijentiranu *high-tech* akcijsku razbibrigu *Spy Kids*, koja je također, paralelno s *El Mariachijem* došla do trećega nastavka. To je možda prvi put da se dva filma istoga redatelja nalaze na domaćem repertoaru istodobno.



Iako se već s *Desperadom* stvar činila izgubljenom (prilično nemaštovito prepisivanje motiva originala realizirano s više novca i zvučnim zvjezdanima), *Bilo jednom u Meksiku*, kao i *Spy Kids* serijal prije njega, vraća vjeru u Rodriguezove zabavljačke potencijale.

Priča filma najsloženija je dosad, s mnogo moralno ambivalentnih likova koji kuju međusobne zavjere, a izložena je prilično pregledno uz uobičajeno stilsko i ikonografski pretjerivanje i forsiranje poetike stripa i animiranoga filma. Uvrnute karaktere interpretiraju provjerena glumačka imena (Banderas, Depp, Hayek), ali tu su i Willem Dafoe i Mickey Rourke, koji još jednom kvalitetnom epizodnom ulogom dokazuju da ipak nije za staro željezo (*Zakletva*, *Čudotvorac*).

Premda akcijske sekvence ne podliježu nikakvim fizikalnim zakonima, a često mu ni logika nije jača strana, stiliziranim estetikom i uvrnutim smislom za humor, film je kvalitativni vrhunac trilogije *Mariachi*. Jer kad u furioznoj akcijskoj završnici izvrsni Johnny Depp

(dotada uvrnuti agent CIA-e koji ubija kuhare izvrsnih jela, jer oni kvare opću predodžbu o užasnom životu) postane slijepi djelatelj pravde i praktički preotme film Banderasu, cjelina se pretvara u visokokvalitetni *trash*, a gledatelj izlazi iz kina zadovoljno pjevušeći *Pistolero*.

Možda su jedina slabost filma nesvrhoviti prizori Mariachijevih snova u kojima se prisjeća svoje pokojne ljubavi, no zvjezdani status Salme Hayek očito se moralo nekako iskoristiti.

Robert Rodriguez poznat je po tome da u svojim filmovima sve obavlja većinom sam. Duhovit izbor *soundtracka* (Tito Corrija, Brian Setzer, Enrique Iglesias, Manu Chao, a pjeva i Salma Hayek) za svaku je pohvalu i dodatno podcrtava lepršav, neobvezan ton cjeline.

Ukratko, *Bilo jednom u Meksiku* film je koji osigurava dva sata ležerne, nepretenciozne zabave. Jaki meksički kolorit, opasni pistolerosi, zanosne mučake, gitare, tekila i pučacina.

Josip Grozdanić

SPY KIDS 3-D: GAME OVER

Spy Kids 3-D: Game Over

SAD, 2003 — pr. Dimension Films, Los Hooligans Productions, Troublemaker Studios, Elizabeth Avellan, Robert Rodriguez; izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Robert Rodriguez; r. ROBERT RODRIGUEZ; d. f. Vince Pace, Robert Rodriguez; mt. Robert Rodriguez — gl. Robert Rodriguez; sgf. Robert Rodriguez; kgf. Nina Proctor — ul. Antonio Banderas, Carla Gugino, Alexa Vega, Daryl Sabara, Ricardo Montalban, Sylvester Stallone, Salma Hayek, Courtney Jines — 84 min — distr. UCD



Postavši sa sestrom Carmen jedan od ponajboljih tajnih agenata na svijetu, dječak Juni odluči napustiti posao špijuna te otvori detektivsku agenciju. No, čovječanstvu zaprijeti zagonetni Tvorac igračaka, koji putem svoje nove video-igre Game Over planira ostvariti nadzor nad umovima svih njezinih igrača. Juni se stoga vrati starom zanimanju, tim više jer je i Carmen pod nadzorom Tvorca igračaka.

Scenarist i redatelj serijala *Spy Kids* Robert Rodriguez je, prema vlastitim riječima, otpočetka znao da snima trilogiju. No, ono što sigurno nije znao jest kako završiti trodijelnu filmsku priču o dječjim inačicama tajnih superagenata. Umjesto još jedne špijunske *high-tech* pustolovine, u trećem i zaključnom dijelu trebalo je ponuditi spektakularnu završnicu koja će logično zaočručiti jedini pravi filmski serijal za djecu snimljen posljednjih nekoliko godina u svijetu. Dakako, uz nedodirljivu čarobnjačku sagu o Harryju Potteru.

U toj je nedoumici Rodriguez lukavo prvo izabrao filmsku tehniku, pa se tek onda prepustio pisanju scenarija. I, barem što se tiče komercijalne strane završnoga dijela priče, u potpunosti uspio. Naime, *Spy Kids 3-D: Game Over* jedan je od gledanijih filmova ove godine u svijetu, a tome je presudno pridonijela činjenica da je film, kako to

otkriva sam naslov, uglavnom snimljen u kontroverznoj 3D-tehnici. Kontroverznoj, jer se ni do dan-danas, bez obzira na sveopći razvojni procvat, tehnički nije odmaknula od svoje zlatne hollywoodske ere u prvoj polovici 1950-ih. Baš kao i onda kada su prikazivani filmovi poput instant-hita *Bwana Bwana* o Archa Obolera, i danas publika na 3D-kinoprojekcijama mora nositi priručne naočale s dvobojnim staklima koje (ne) uspijevaju dočarati treću dimenziju slike na platnu. Ta je iluzija, s jedne strane, poprilično daleko od savršenstva, dok s druge strane samo nošenje naočala uvelike odmaže udobnu gledanju filma.

Unatoč tim tehničkim nedostacima Rodriguez je lucidno zaključio da adresatni gledatelji njegova serijala neće zano-vijetati oko nedostatka pri projekciji filma, nego će odlazak u kina doživjeti kao pravu pravcatu pustolovinu. Posebice jer će se najveći broj njih prvi put u životu susresti s filmom realiziranim u 3D-tehnici. Nakon što je tako postavio projekt, Rodriguez je još samo morao smisliti gdje će izabrana tehnika najbolje funkcionirati, te je odlučio da njegovi junaci Juni i Carmen Cortez dospiju u svijet virtualnih videoigara u kojima ne vrijede zakoni Newtonove fizike, nego parafizika i metafizika u stilu *Matrixa*.

Na taj je način Juni dobio scenariističku zadaću da se suprotstavi novom zlikovcu u serijalu — Tvorcu igračaka — koji zarobljen u *cyberspaceu* svojom novom videoigrom nazvanom *Game Over* želi zavladatai svijetom.

Priviknu li se gledateljeve oči na 3D opsjenu, a moždani centri na vrlo pojednostavljen zaplet i naraciju, Rodriguezov finale, čak i izvan ciljne dobi od šest do dvanaest godina, djeluje kao spretno napisan i režiran film. Izvrsna računalna grafika, uigrani glumački dvojac Daryl Sabara i Alexa Vega te autoironizirajući nastupi Salme Hayek, Georgea Clooneya i Elije Wooda pridonose dobrohotnu ocjenjivanju filma.

Iako su ovaj put Antonio Banderas i Carla Gugino svedeni na statiranje u poprilično ishitrenu raspletu, Rodriguez je opet ponudio i jedan suvisli odrasli lik. To je Tvorac igračaka, kojega tumači gotovo zaboravljeni Sylvester Stallone u zacijelo najboljem nastupu još od *Cliffhanger*a. Odglumivši istodobno nekoliko likova u filmu (parafraza Tvorčeve podijeljene ličnosti), Stallone se, na Rodriguezov nagovor, na najbolji način predstavio publici koja ga na filmu možda vidi prvi put.

Boško Picula

PRAŠČIĆEVA AVANTURA

Piglet's Big Movie

SAD, 2003 — ANIMIRANI — pr. Walt Disney Pictures, Michelle Pappalardo-Robinson — sc. Brian Hohlfeld prema knjigama A. A. Milnea; r. FRANCIS GLEBAS; mt. Ivan Bilancio — gl. Carl Johnson, Carly Simon — glasovi John Fiedler, Jim Cummings, Andre Stojka, Kath Soucie, Nikita Hopkins, Peter Cullen, Ken Sansom, Tom Wheatley — 75 min — distr. Continental

Praščić, razočaran što ga prijatelji smatraju premalenim da im pomogne u skupljanju meda, nestane u šumi. Shvativši da su pogriješili, Winnie Poo i prijatelji krenu u potragu uz pomoć Praščićeva dnevnika.

Posljednjih se nekoliko godina nastavljači tradicije Walta Disneyja ne upuštaju u rizik. S jedne strane rade na novim filmovima i junacima, poput hita *Lilo & Stitch*, dok s druge kontinuirano obnavljaju zanimanje za svoje klasične uratke snimajući njihove pravocrtne nastavke (*Knjiga o džungli 2*) ili pak pripovjedne odvojke (*Šiljine zgrade*). Iako je medvjedić Winnie Poo još od 1966. ravnopravni dio Disneyjeve nacrane obitelji, prvi uradak o njegovim dogodovštinama nije bio dugometražni film, nego sjajan kratkometražni rad Wolfganga Reithermana koji je pokrenuo crtani serijal. Tako su Winnie Poo, Tigar, Zec, Praščić i ostali likovi posuđeni iz poznatoga romana za djecu i mlade iz 1926. britanskog književnika Alana Alexandra Milnea u kratku roku postali omiljeni junaci dječje filmske publike.

Nakon Tigra, koji se karakterno osamostalio u filmu *The Tigger Movie* iz 2000, ove je godine svoj veliki film dobio još jedan Winniejev prijatelj — Praščić. Iza naslova *Praščićeva avantura* krije se benigno razigravanje dobro poznatih likova u čijem je središtu ovaj put najmanji član družine mudroga medvjedića. Redatelj je filma Francis Glebas, a sama priča sa svojom (pre)izravnom poentom o važnosti prijateljstva uspješno korespondira ponajprije s predškolskom publikom. To nije nedostatak, no teško je previdjeti da Glebasov film više djeluje kao uradak prvobitno namijenjen videotržištu, a manje kao suvisao kinonaslov. Ni crtež ni priča nisu na razini ostalih naslova recentne Disneyjeve kinoprodukcije, pa se čini da je Praščićev dolazak u kina bio taktički osmišljen potez ne bi li se zaradilo i prije no što Milnejevi junaci stignu u videoteke.

Iako je tom društvancu nemoguće osporiti ljupkost i ljepotu inicijalnog Reithermanova rada, koji Glebas manje-više uspješno ponavlja, novo filmsko poglavlje pustolovina Win-



nijeja Pooa, Praščića i prijatelja ne nudi ništa važno. Osim možda kantautorskog rada o s k a r o v k e Carly Simon.

Boško Picula

DRUŽBA PRAVIH GENTLEMENA

League of Extraordinary Gentlemen

SAD, Njemačka, Češka, Velika Britanija, 2002 — pr. 20th Century Fox, Flying Colours Productions S. r. o., Angry Films, JD Productions, Mediastream 1. Productions GmbH, Trevor Albert, Don Murphy; izv. pr. Sean Connery, Mark Gordon — sc. James Dale Robinson prema stripu Alana Moorea i Kevina O'Neilla; r. STEPHEN NORRINGTON; d. f. Dan Laustsen; mt. — Paul Rubell gl. Trevor Jones; sgf. Carol Spier; kgf. Jacqueline West — ul. Sean Connery, Naseeruddin Shah, Peta Wilson, Tony Curran, Stuart Townsend, Shane West, Jason Flemyng, Richard Roxburgh — 110 min — distr. Continental

Kako bi zaustavili Fantoma koji želi započeti svjetski rat, pod vodstvom Allana Quatermaina udružuje se neobična skupina ljudi — kapetan Nemo, vampirica Mina Harker, Tom Sawyer, Dorian Grey, nevidljivi čovjek, te dr. Jekyll/mr. Hyde.

Družba pravih gentlemena još je jedan prvoklasan predstavnik dominirajućeg novohollywoodskog trenda filmovanja stripova. Naime, posljednjih godina, još od doba zapazena uspjeha Batmana, razvidno je kako u Hollywoodu stripovi sve više zamjenjuju književne predloške, obraćajući se očito mlađoj publici. Stoga ne iznenađuje situacija po kojoj se u američkoj kinematografiji svaki iole ambiciozniji uradak koji koketira s ponešto ozbiljnijim prihvatom, smješta proglašava reprezentativnim art-filmom.



Srećom, *Družba pravih gentlemena* posjeduje dostatno zanimljiv predložak, odnosno strip Alana Moorea i Kevina O'Neala na maštovit i inteligentan način spaja u jednu priču nekoliko karizmatičnih protagonista, čiji korijeni nisu stripovski, nego pripadaju literarnim klasicima. Tako u djelu Stephena Norringtona (*Blade*), filmsko vrijeme dijele, primjerice, Dorian Gray i kapetan Nemo (Dr. Jekyll/Mr. Hyde) da i ne spominjemo). Intrigantna je premisa u *Družbi pravih gentlemena* dobila primjerenu likovnu potporu, pa je riječ o uistinu vizualno zanimljivoj i tematski inventivnoj ostvarenju, koje može zainteresirati i ozbiljnije filmove.

S druge strane valja kazati kako se redatelj zapravo uopće nije potrudio istražiti polazište te ga opremiti iole ambicioznijim primislima. Namjesto toga Norrington se pouzda u uobičajeni arsenal kaskaderskih vratolomija i pirotehničke razbibrige, što vrlo brzo, premda pregledno i atraktivno uprizoreno, postaje zamorno, da ne kažemo dosadno. Pridodamo li tome kako se u izgradnji likova redatelj usredotočio samo na glavnu zvijezdu, Seana Conneryja, dobivamo cjelinu koja zadivljuje superiornim specijalnim efektima i vješt dizajnerskim spajanjem klasičnih kostimografsko-scenografskih elemenata s ultramodernim likovnim rješenjima. No, to je u biti i sve što Norringtonov film nudi.

Mario Sablić

SVEMOGUĆI BRUCE

Bruce Almighty

SAD, 2003 — pr. Universal Pictures, Shady Acres Entertainment, The Pitbull Co., Beverly Detroit, Interscope Communications, Partizan, Pit Bull Productions, Spyglass Entertainment, Michael Bostick, James D. Brubaker, Tom Shadyac, Jim Carrey, Steve Koren, Mark O'Keefe; izv. pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Steve Oedekerk — sc. Steve Koren, Mark O'Keefe, Steve Oedekerk; r. TOM SHADYAC; d. f. Dean Semler; mt. Scott Hill — gl. John Debney; sgf. Linda DeScenna; kgf. Judy Ruskin Howell — ul. Jim Carrey, Morgan Freeman, Jennifer Aniston, Philip Baker Hall, Catherine Bell, Lisa Ann Walter, Steven Carell, Nora Dunn — 101 min — distr. Continental

Televizijski reporter Bruce uvijek je nezadovoljan, te izaziva Boga nudeći mu da preuzme njegov posao. Bog prihvati, i dok se Bruce snašao, na leđa mu je svaljen ogroman teret, s kojim će se teško nositi.

Svemogući Bruce film je u kojem su ponovno ujedinili snage nedvojbeno vodeći američki filmski komičar, Jim Carrey, i redatelj Tom Shadyac, uz kojega glumačku zvijezdu vežu počeci karijere, odnosno film *Ace Ventura*. Shadyac očito zna kada Carrey pruža najviše (o tome svjedoči i dopadljivost njihova zajedničkog projekta, *Lažljivac*), pa je riječ o jednom od reprezentativnijih komičarevih nastupa. Dakako, treba to pripisati i Carreyevim kratkim izletima u područje ozbiljnijih glumačkih zadaća (*Majestic*), iz čijeg je relativnog neuspjeha vjerojatno izvukao pouku. Pritom, dakako, ne treba ni pomisliti da je riječ o glumčevu umjerenom nastupu, nego o ulozi koja mu je omogućila da ponovno neumjereno i nerijetko improvizirajući, te mahom pouzdajući se u grimase, iskaže neporecivu darovitost. Istini za volju, nije mali broj filmofila koji ne drže osobito do Carreyeva ekscentričnog, nerijetko neumjerena prenemaganja, ali se mora priznati kako se upravo takav pristup ovdje pokazao posve svrshodnim.

Danak je plaćen u cjelovitosti priče, koja je posve podređena glavnoj zvijezdi, te se čak i ne trudi krenuti iole ambicioznijim putima, kojima se možda mogla i inspirativnije obraditi ishodišna premisa (smrt-nik dobiva božanske moći, ali zajedno s tim i obveze). Štoviše, fabula se vrlo brzo pokazuje šablonskom, a najveće razočaranje nastupi kada u drugoj polovici poprmi dramatičnije primjese i okrene se slabo motiviranu razvoju romantičnije ugođajnosti.

Svemogući Bruce stoga je instant-filmić po ukusu današnjih, poprilično nezahtjevnih celuloidnih konzumenata. Iz te bi fabule kakav klasičnoolivudski scenarist zacijelo izvukao jako mnogo, bez obzira za koju se žanrovsku vrstu odlučio. Shadyac i društvo odlučili su se prikloniti prokušanoj formulaičnosti, što je i dovelo do cjeline dvojbene kakvoće, filma koji se gleda s lakoćom, ali i smjesta zaboravlja.

Mario Sablić

PLAVUŠA UZVRAĆA UDARAC

Legally Blonde 2: Red, White & Blonde

SAD, 2003 — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Marc Platt Productions, Type A Films, David Nicksay; izv. pr. Reese Witherspoon — sc. Amanda Brown, Eve Ahlert, Dennis Drake, Kate Kondell; r. CHARLES HERMAN WURMFELD; d. f. Elliot Davis; mt. Peter Teschner — gl. Rolfe Kent; sgf. Melissa Stewart; kgf. Sophie de Rakoff Carbonell — ul. Reese Witherspoon, Sally Field, Regina King, Jennifer Coolidge, Bruce McGill, Dana Ivey, Mary Lynn Rajskub, Luke Wilson — 95 min — distr. Continental

Otpuštena s posla, energična pravница Elle Woods odluči se izboriti za prava životinja iskorištavanih u kozmetičkoj industriji.

Ako je dosad bilo moguće zamišljati *la vie en rose* samo na osnovi francuske šansone, odsad se u privlačnost života u ružičastom moguće uvjeriti posredovanjem dviju filmskih komedija o agilnoj pravnici s Harvarda Elle Woods. Prvi je Luketicev uradak bio poprilična kinosenzacija, osiguravši glavnoj glumici i darovitoj komičarki Reese Witherspoon nominaciju za *Zlatni globus*, pa je drugi dio pomno isplaniran kao još skuplji, još zabavniji i još ružičastiji.

Pritom je višak dolara i osobito višak ružičaste boje itekako vidljiv. No, zabavna je priča o naoko priglupoj bogatašici i razmaženoj studentici prava, koja intelektualno kosi sve pred sobom na zahtjevnom Harvardu, svježinom i duhovitošću ipak bila dostatna samo za jedan film. Nastavak je u tom smislu recikliranje sličnih komičnih situacija, samo što je u odnosu na izvor ovdje riječ o (ne)snalaženju simpatične Elle među političarima i političarkama (izvršna epizoda Sally Field) u Washingtonu, a ne među studentima i profesorima u Massachusettsu. Politički korektan *movens* o zaštiti životinja korištenih u kozmetičkoj industriji u potpunosti je u skladu sa svjetonazorom i tankočutnošću središnje junakinje, pri čemu film djeluje kao bajkolika inačica Caprina klasika *Gospodin Smith ide u Washington*. Ali, dok je Jamesa Stewarta kao naivna senatora mučio problem političke korupcije, naivnu Elle muči gdje je majka njezina čivauve i kako što uspješnije organizirati vjenčanje s voljenim.

Jedan su i drugi zaplet, dakako, posve legitimni, iako je kristalno jasno da ta dva filmska puta u Washington imaju posve različitu publiku i — boju. Stewartov ima sve nijanse unatoč crno-bijeloj tehnici, dok je Reesein isključivo ružičast.

Boško Picula



AMERIČKA PITA 3: VJENČANJE

American Wedding

SAD, 2003 — pr. Universal Pictures, Zide-Perry Productions, LivePlanet, Chris Bender, Adam Herz, Chris Moore; izv. pr. Chris Weitz, Paul Weitz — sc. Adam Herz; r. JESSE DYLAN; d. f. Lloyd Ahern; mt. Stuart Pappé — gl. Christophe Beck; sgf. Clayton Hartley; kgf. Pamela Withers-Chilton — ul. Jason Biggs, Seann William Scott, Alyson Hannigan, Eddie Kaye Thomas, Thomas Ian Nicholas, January Jones, Eugene Levy, Molly Cheek — 96 min — distr. Blitz

Jim i Michelle odluče se vjenčati, te na vjenčanje pozivaju svoje obitelji, ali i brojne prijatelje. No prije svega slijedi momačka večer.

Neočekivano uspješna *Američka pita* dobila je već treći nastavak. Sva je sreća da je i taj lako probavljiv poput prva dva, te donekle ruši teoriju o potpuno promašenim nastavcima ishodišno uspješnih izvornika, snimljenim isključivo kako bi se izmamila koja novčanica iz lisnica kinoposjetitelja. Štoviše, u ovom bi se slučaju moglo ustvrditi kako je treći nastavak i znatno bolji od neuvjerljivoga drugog, gotovo u rangu sa zabavnim prvencem, što nedvojbeno jamči dugovječnost sada već iznimno 'bankabilnoga' filmskog serijala.

Premisa *Američke pite 3* posve je pojednostavnjena. Čak bi se reklo odveć nezahjevna, maksimalno prilagođena suvremenim tinejdžerima. Gotovo bi se moglo kazati kako je riječ



tek o na brzinu sklepanu okviru koji na okupu treba držati niz više ili manje uspješnih gegova. Redateljsko umijeće ovdje se pokazalo u dobru ritmu humora i neprimjetnu te vrlo primjerenu mijenjanju ugođaja cjeline, koja varira od čiste *slapstick*-komike, preko danas trendovskoga zahodskog humora, do mnogo sentimentalnijih segmenata, u kojima će razloge za gledanje pronaći i senzibilnija publika.

Razloge za dopadljivost trećega filma treba potražiti i u raspoloženoj glumačkoj postavi, koja se očigledno uživjela u uloge koje tumači i doista djeluje vrlo uvjerljivo, odnosno oni omogućavaju gledatelju positovječivanje s njihovim sudbinama. Dakako, to se odnosi na adolescente, jer su oni ciljana publika sva tri filma.

Američka pita 3 u svim svojim trenucima nudi opušten i neobavezan provod nezahjevnoj publici. Film je to koji ne nastoji ponuditi nikakve lekcije, te ne zazire od kreiranja situacija koje će brojni branitelji javnoga čudoređa namah proglasiti neukusnima, premda u njemu nema ničega provokativnog ili kontroverznog.

Mario Sablić

LARA CROFT: KOLIJEVKA ŽIVOTA

Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life

SAD, Njemačka, Japan, Velika Britanija, Nizozemska, 2003 — pr. BBC (British Broadcasting Corporation), Eidos Interactive Ltd., Lawrence Gordon Productions, Mutual Film Company, Paramount Pictures, Tele-München (TMG), Toho-Towa, Lawrence Gordon, Lloyd Levin; izv. pr. Jeremy Heath-Smith — sc. Dean Georgaris, Steven E. de Souza, James V. Hart; r. JN DE BONT; d. f. David Tattersall; mt. Michael Kahn — gl. Alan Silvestri; sgf. Kirk M. Petrucci; kgf. Lindy Hemming — ul. Angelina Jolie, Gerard Butler, Ciarán Hinds, Christopher Barrie, Noah Taylor, Djimon Hounsou, Til Schweiger, Simon Yam — 117 min — distr. Blitz

Lara Croft kreće u potragu za Pandorinom kutijom, kako ne bi došla u posjed zlikovca — nobelovca Reissa, koji njome želi pokoriti svijet.

Nekoć uglednu direktoru fotografije (*Crna kiša*, *Lov na Crveni oktobar*, *Sirove strasti*) Janu De Bontu, još od početnoga redateljskog uspjeha s hvaljenom *Brzinom*, baš i ne cvjetaju ruže. Njegovim zanatskim vještinama nema prigovora, ali je režija ipak nešto više od čista redanja privlačno uprizorenih sekvenci. Dakako, ta tvrdnja stoji jedino ukoliko nije riječ o adrenalinom i seksualnošću natopljenim projektima, kakav je upravo nastavak filmskih dogodovština Lare Croft.

Valja reći da je već prvi film o celuloidnim pustolovinama računalno generirane junakinje bio, u najmanju ruku, dvojbene kvalitete. U njemu su eventualno mogli uživati poklonici istoimene računalne igrice, ali teško i iole ozbiljniji filmofili, čak ni oni vrlo naklonjeni zamamnim oblinama Angeline Jolie.



No, drugi se nastavak i ne trudi situaciju postaviti na čvršće fabulativne, ili dramaturške temelje, pa čak ni kad je riječ o likovima. *Lara Croft 2* stoga sliči frenetičnoj vožnji toboganom smrti, uz opasku kako ste se sličnim provozali barem već stotinjak puta. Drugim riječima, ova cjelina ne nudi ni natruhe uzbudljivosti ili neizvjesnosti, a o nekakvoj napetosti ne može biti ni zbor.

Stoga se osjećate posve razočarani kada spoznate kako gledate akcijski film koji vas ni u jednom trenutku ne natjera na bilo kakvu reakciju (dakako izuzmemo li onu kako je možda vrijeme da se uputite ka izlazu iz kinodvorane). Ipak, ne treba sumnjati da će očito unosna franšiza Lare Croft iznjedrati još poneki nastavak u godinama koje dolaze. Možda to i razveseli zaklete poklonike kultne igrice, kao i muški dio publike kojem je za potpuno zadovoljstvo dovoljna i sama pojavnost zanosne Angeline, no zasigurno neće ostaviti nikakav dojam na filmofile, zamorene standardnom novoholivudskom akcijskom konfekcijom.

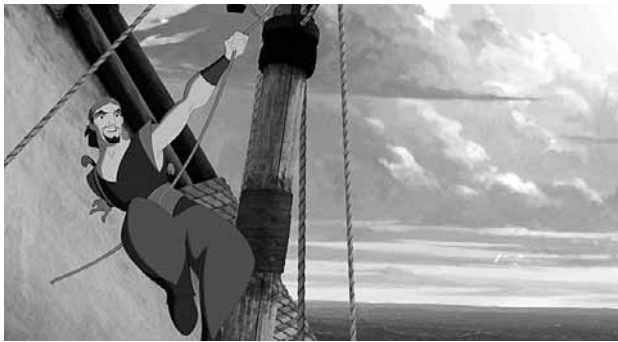
Mario Sablić

SINBAD: LEGENDA O SEDAM MORA

Sinbad: Legend of the Seven Seas

SAD, 2003 — ANIMIRANI — pr. DreamWorks SKG, Jeffrey Katzenberg, Mireille Soria — sc. John Logan; r. PATRICK GILMORE, TIM JOHNSON; mt. Tom Finan — gl. Harry Gregson-Williams; glasovi Brad Pitt, Catherine Zeta-Jones, Michelle Pfeiffer, Joseph Fiennes, Dennis Haysbert, Adriano Giannini, Timothy West, Raman Hui — 88 min — distr. Blitz

Pogrešno optužen da je ukrao Knjigu mira, gusar Sinbad kreće na opasan put progonjen od božice Eris: u deset dana mora pronaći ukradenu dragocjenost, inače će njegov prijatelj Proteus izgubiti život.



Uistinu je teško povjerovati da povijesni spektakl *Gladijator* i pseudomitološka animirana bajka *Sinbad: Legenda o sedam mora* imaju istog scenarista — Johna Logana. Jer dok je filmski ep Ridleyja Scotta o starorimskom borcu u areni doživio gotovo nepodijeljenu aklamaciju, ovoljetne su zgode pustolovnoga Sinbada dočekane s općim nerazumijevanjem. Dječjoj su publici bile preozbiljne i nezanimljive, dok su odrasli promatrači film doživjeli ridikuloznim. Zbog priče, prije svega.

Premda ni *Gladijator* u scenarističkom smislu nije besprije-korna niska povijesne faktografije, Loganov je tekst o Sinbadovim dogodovštinama pravo izivljavanje nad kulturnom baštinom i elementarnom logikom. Nitko, doduše, nema pravo umjetniku osporavati njegovu viziju, ali u filmu *Sinbad: Legenda o sedam mora* nema ni traga od umjetničke re-interpretacije izvornika. Tu je ponajprije riječ o frankejštajnovskom rezanju i spajanju različitih priča, legendi i mitova, čiji je završni rezultat kaotična pripovijest zanimljiva jedino onima koji nikada nisu čuli za zbirku *Tisuću i jedna noć*, barem neku od starogrčkih legendi ili pak za zemljopisnu udaljenost Siracuse na Siciliji i Fijiji usred Tihog oceana.

Sve je to, naime, film pomiješao u namjeri da Sinbadu pri-krije pravo podrijetlo, da amalgamira nespojive legende i da uz pomoć glasova Brada Pitta, Catherine Zeta-Jones i Michelle Pfeiffer kalkulantски privuče što brojniju publiku. Unatoč besprije-kornoj i povremeno spektakularnoj animaciji, publika je uvelike zaobišla film.

Boško Picula

KUĆA IZAZOVA

The House on Turk Street

SAD, Njemačka 2002 — pr. ApolloMedia, Kismet Entertainment Group, Remstar Corporation Inc., Seven Arts Pictures, Barry Berg, David Braun, Peter Hoffman, Herb Nanas, Sam Perlmutter, André Rouleau, Maxime Rémillard; izv. pr. David E. Allen, Jan Fantl, Frank Hübner, Julian Rémillard — sc. Christopher Cannaan, Steve Barancik prema kratkoj priči Dashiella Hammetta; r. BOB RAFELSON; d. f. Juan Ruiz Anchía; mt. William S. Scharf — gl. Jeff Beal; sgf. Paul Peters; kgf. Mary Claire Hannan — ul. Samuel L. Jackson, Milla Jovovich, Stellan Skarsgård, Doug Hutchison, Grace Zabriske, Joss Ackland, Jonathan Higgins, Shannon Lawson — 103 min — distr. VTI

Jack Friar policajac je koji, čineći uslugu znanici, kuca na pogrešna vrata. Tražeći nestalu djevojku naliće na skupinu kriminalaca koji pripremaju pljačku banke.

Za Boba Rafelsona devedesete, u redateljskom smislu, nisu bile osobito sretne godine. Autor kulturnih filmova *Pet lakih komada* i *Poštari uvijek zvuče dva puta* potkraj osamdesetih potpisao je donekle intrigantnu, ali i zamornu *Crnu udovicu*, a sredinom devedesetih zabavan, no podcijenjen triler *Krv i vino*. Ugledno ime i redateljska vještina (da ne kažem rutina) apriorni su jamci prilične gledljivosti i *Kuće izazova*. No, ne i mnogo više od toga.

Osvremenjena je to priča rodonačelnika tvrdokuhane proze Dashiella Hammeta *Kuća u ulici Turk* iz 1924. godine. No, uvedeni novitet (naznačena, no nerealizirana međurazna romansa), kao i šablonski kriminalni zaplet, umjesto tvrdokuhanih, ostavljaju tek okus nedokuhanih poluproizvoda. Film predvidive priče i stalno opadajuće napetosti nose siguran nastup Samuela L. Jacksona, zanimljivo pomaknuti karakteri i vizualna cizeliranost. Šteta što lik infantilne, nezrele djevojke, u osnovi tragična karaktera nes(p)retna u ulozi *femme fatale* i manipulatorice muškarcima, u tumačenju Mille Jovovich, nije detaljnije razrađen jer odnos nje i Jacksona čini emotivnu okosnicu filma.

Kombinacija klasičnog Rafelsonova redateljskog postupka i osamdesetak godina starog Hammettova predloška posljeduje staromodnim ugođajem cjeline preporučljive, stoga, u prvom redu filmofilima.

Josip Grozdanić



HOLIVUDSKI MURJACI

Hollywood Homicide

SAD, 2003 — pr. Revolution Studios, Lou Pitt, Ron Shelton; izv. pr. David V. Lester, Joe Roth — sc. Robert Souza, Ron Shelton; r. RON SHELTON; d. f. Barry Peterson; mt. Paul Seydor — gl. Alex Wurman; sgf. James D. Bissell; kgf. Bernie Pollack — ul. Harrison Ford, Josh Hartnett, Lena Olin, Bruce Greenwood, Isaiah Washington, Lolita Davidovich, Dwight Yoakam, Martin Landau — 111 min — distr. Continental

Iskusni detektiv Joe i njegov mladi partner K. C. istražuju četverostruko umorstvo članova reperskog benda.

Još jedan u nizu *buddy-buddy* policijskih filmova kojih se tijekom vremena očigledno ne zasićuju njihovi tvorcima, a ni sama publika. U svom podžanru uglavnom ne čineći odmaka od svih mogućih konvencija i klišeja (građen



na dva anti-podna karaktera — u ovom slučaju u kategorijama godina — starijim, tvrdoglavim Joeom i mladim idealistič-

nim K. C.-om), i *Hollywoodski murjaci* kreću se po jednako labavu terenu i pontiraju nužnost njegove revitalizacije (no ne i ridikulozno postavljanje Forda (već) starca u okruženje koje je posve-mašnje prerastao).

Film Rona Sheltona (redatelja inicijalno sklon sportskim temama — *Bull Durham*, *Tin Cup*) tako biva akcijska komedija koja gotovo da nije smiješna i koja se kreće netipično sporo; no koja je ipak, preživi li se njezina dosadno-nenadahnuta prva polovica i pronikne u samosvojan ritam te povremeni luk-kasti humor (rezerviran za drugi dio filma), čak i zabavna.

Pitanje koje ostaje međutim jest da li je nekoliko smiješnih trenutaka vrijedno sjedenja dva sata pred (velikim) ekranom, što pak naravno opet ovisi o ni-jansama senzibilnosti gledatelja.

Katarina Marić

TATA U AKCIJI

Daddy Day Care

SAD, 2003 — pr. Revolution Studios, Day Care Productions, Davis Entertainment, 20th Century Fox, Matt Berenson, Wyck Godfrey, John Davis; izv. pr. Dan Kolsrud, Joe Roth, Heidi Santelli — sc. Geoff Rodkey; r. STEVE CARR; d. f. Steven B. Poster; mt. Christopher Greenbury — gl. David Newman; sgf. Garreth Stover; kgf. Ruth E. Carter — ul. Eddie Murphy, Jeff Garlin, Steve Zahn, Anjelica Huston, Kevin Nealon, Jonathan Katz, Siobhan Fallon Hogan, Lisa Edelstein — 92 min — distr. Continental

Dobivši otkaz u reklamnoj agenciji, dotad imućni Charlie ne može više sinčiću priuštiti odlazak u dječji vrtić. Stoga s prijatelj-em osniva svoj.

Ima li djece kojoj odlazak u dječji vrtić barem nekoliko prvih dana nije nalikovao na noćnu moru? Sami, nenavikli na izostanak tetošenja roditelja i ostale rodbine te suočeni s počesto namgrođenim vršnjacima, brojni su dječaci i djevojčice tog uzrasta poželjeli da im je dječji vrtić u dnevnoj sobi i kuhinji, a mama i tata njihovi voditelji. Rečeno, učinjeno! I to u obiteljskoj komediji *Tata u akciji*, koja je ove godine ponovno ujedinila redatelja i glavnog glumca žanrovski sličnoga filma *Dr. Doolittle 2* — Eddieja Murphyja.

Nekad vodeći komičar američke kinematografije s nimalo bezazlenim šalama, Murphy se od polovice 90-ih etablirao kao vodeći glumac u američkim komedijama obiteljskoga predznaka. Time se glumčev iznimni komičarski dar, nažalost, posve razvodnio u pitkim, ali vrlo plitkim, filmovima u kojima može uživati još jedino dječja publika ni dana starija od mališana o kojima je u *Tati u akciji* riječ. Papirnati zaplet o ocu koji uz pomoć prijatelja (Jeff Garlin) osniva vlastiti dječji vrtić suprotstavljajući se fašistoidnoj gospodici Harridan (Anjelica Huston) iz konkurenetskoga vrtića nije ništa drugo do izlika za nezrele pošalice i još nezreliju glumu.

Stoga i ne čudi da u svemu tome najzrelije djeluju četverogodišnjaci koji se pojavljuju u filmu.

Boško Picula

KARTEL

A Man Apart

SAD, 2003 — pr. Avery Pix, Newman/Tooley Films, Robert John Degus, Joey Nittolo; izv. pr. Michael De Luca, Vin Diesel, F. Gary Gray, Claire Rudnick Polstein — sc. Christian Gudegast, Paul Scheuring; r. F. GARY GRAY; d. f. Jack N. Green; mt. Robert Brown, William Hoy, Sean Hubbert — gl. Anne Dudley; sgf. Ida Random; kgf. Shawn Barton — ul. Vin Diesel, Alice Amter, Jim Boeke, Ken Davitian, Steve Eastin, Juan Fernández, Robert Fraade, Richard Gross — 110 min — distr. Intercom Issa

Agent Sean Vetter niz godina vodi rat protiv narko kartela, ali tek nakon što mu njihov vođa Diablo ubije ženu, Vetter kreće u pravu osvetu.



Nakon zanimljiva nastupa u *Planetu tame* Vin Diesel je još uvijek u potrazi za ulogom koja će ga etablirati kao iole ozbiljniju glumačku osobnost. Tako bi eventualno izašao iz oskudnih okvira spretne i akcijski kompetentne filmske zvijezde, što je status koji je preko noći stekao nastupom u jednodimenzionalnim projektima poput *XXX* ili *Brzi i žestoki*. *Kartel* nosi redateljski pečat F. Gary Graya (*Friday*, *Negotiator*) što ga ponešto izdvaja iz dosadašnjeg Dieselovog opusa. No, ovaj dinamični triler ne ide ni pedlja dalje od danas uobičajenih žanrovskih formula, daleko se više pouzdavajući u gromoglasne prizore negoli što povjerenje poklanja fino iznijansiranim junacima ili vješto isprepletеноj priči.

Ruku na srce, možda razloge redateljeve odluke treba potražiti u oskudnoj glumačkoj ekspresivnosti njegova glavnog junaka. Stoga je *Kartel* djelo za jednokratnu uporabu, za koje je ipak šteta da nije barem malo slojevitije.

Mario Sablić

ZLOČESTI DEČKI

Bad Boys II

SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, Don Simpson/Jerry Bruckheimer Films; izv. pr. Chad Oman, Mike Stenson, Barry H. Waldman — sc. Ron Shelton, Jerry Stahl; r. MICHAEL BAY; d. f. Amir Mokri; mt. Roger Barton, Mark Goldblatt, Thomas A. Muldoon — gl. Trevor Rabin; sgf. Dominic Watkins; kgf. Carol Ramsey, Deborah Lynn Scott — ul. Martin Lawrence, Will Smith, Jordi Mollà, Gabrielle Union, Peter Stormare, Theresa Randle, Joe Pantoliano, Michael Shannon — 145 min — distr. Continental

Dvojica policijskih detektiva Mike i Marcus dobivaju novi zadatak: u što kraćem roku pronaći opasnoga trgovca ecstasijem.

Iako se činilo da je akcijska komedija *Zločesti dečki* iz 1995. u režiji Michaela Baya jednokratni hit čija je jedina zasluga da je redatelja i dvojicu glavnih glumaca Willa Smitha i Martina Lawrencea uvrstila na holivudsku A-listu, njezin je ovogodišnji nastavak što se tiče gledanosti u američkim kinima iznenadio, valjda, i same producente.

No prije će biti da je poslovno dovitljiv Jerry Bruckheimer osjetio da je osam godina od izvornika pravo vrijeme za nove detektivske pustolovine policijskog dvojca iz Miamijsa. Uloživši vrtoglavi iznos u film *Zločesti dečki 2*, Bruckheimer je zaradio još vrtoglaviju svotu, koja je ovu 'Bum! Tras! Dum!' akcijsku razbibrigu uvrstila među najgledanije naslove u SAD u 2003.

Naime, posljednjih nekoliko godina na američkom, a posljedično i na svjetskom kinotržištu, izvrsno prolaze adrenalinske poskočice u kojima su akcijski prizori dovedeni do tehničkog savršenstva, a scenarijski dometi do umnog blaženstva (*Brzi i žestoki*, *XXX*, ...), pa ne treba čuditi ni uspjeh novoga pubertetskog ludiranja dvojca Smith & Lawrence. Priča o hvatanju floridskoga narkobosa tu je ionako samo paravan za svu silinu pirotehnike i krhotina na cestovnom bojnopolju.

Boško Picula

SVE ŠTO DJEVOJKA MOŽE POŽELJETI

What a Girl Wants

SAD, 2003 — pr. Castle Rock Entertainment, DiNoVi Pictures, Gaylord Films, HSI Tomorrow Film, Sloane Square Films, Warner Bros., Bill Gerber, Hunt Lowry; izv. pr. E. K. Gaylord, Alison Greenspan, Casey La Scala — sc. Jenny Bicks, Elizabeth Chandler prema drami Williama Douglasa-Homea *The Reluctant Debutante*; r. DENNIE GORDON; d. f. Andrew Dunn; mt. Charles McClelland — gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Michael Carlin; kgf. Shay Cunliffe — ul. Amanda Bynes, Colin Firth, Kelly Preston, Eileen Atkins, Anna Chancellor, Jonathan Pryce, Oliver James, Christina Cole — 105 min — distr. Intercom Issa

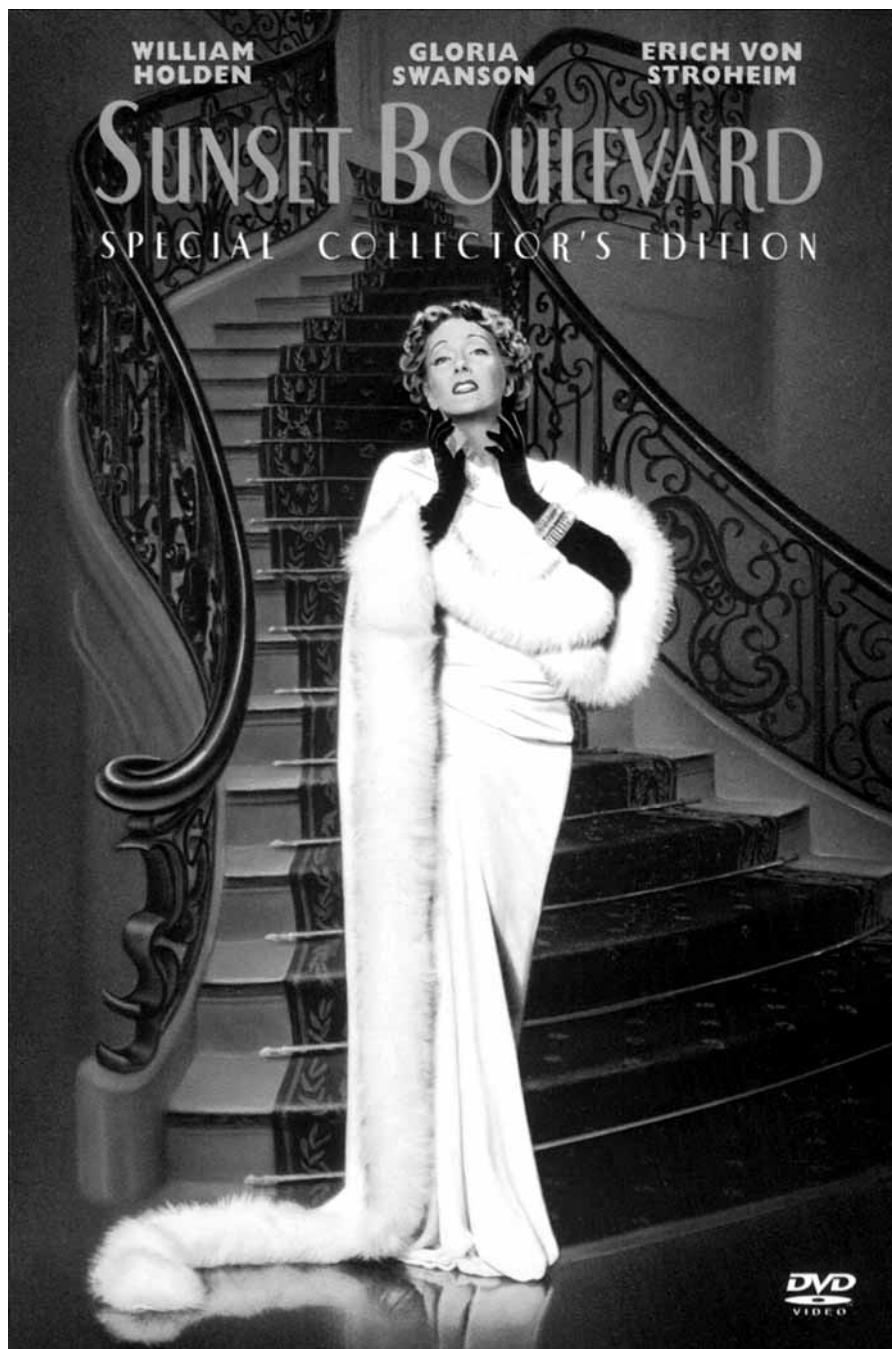
Sedamnaestogodišnja Amerikanka Daphne Reynolds, koja živi sa samohranom majkom Libby, saznaje da joj je otac engleski lord Henry Dashwood te ga odluči posjetiti u njegovu raskošnu domu u Londonu. Henry, koji je angažiran oko vlastite izborne kampanje, prihvaća kćerku, dok njegova uštogljena zaručnica i njezina snobovska tinejdžerska kći čine sve ne bi li Daphne udaljile od oca. Istovremeno, Daphne upozna mladoga glazbenika Iana.

Sve što djevojka može poželjeti standardno je klišeiziran i sentimentalni diznjevski proizvod koji, samo Hollywoodu pristalom licemjernošću, slavi duhovnu nezavisnost i programatski pretpostavlja iskrenost osjećaja materijalnoj koristi. Ovaj *par excellence* holivudski proizvod za ciljanu tinejdžersku publiku ne samo da prijetvorno slavi ono što Hollywood inače iz svoje primitivne utilitarističke logike najčešće superiorno ignora ili čak prezire, nego se po tko zna koji put stavlja u službu svjetonazora i ideologije po kojoj su Amerika i Amerikanci paradigma plemenitosti, vođeni idealima jednakosti, pravde i slobode, emocionalne neiskvarenosti i iskrenosti, duhovne nesputanosti; ukratko, značenjska razina filma posve je u funkciji nacionalnoga slogana o zemlji slobodnih i domu hrabrih, pri čemu se poseže i za omiljenim



antagonistima, Britancima/Englezima koji su, zajedno sa svojom postojbinom, sinonim društvenih predrasuda i nepravde, pretjerane tradicionalnosti i ceremonijalnosti, a iznimke poput lorda Dashwooda, njegove majke i mladog Iana vjerojatno samo potvrđuju pravilo. Sve to ne bi bilo dovoljno da se film proglasi neuspjelim jer, kao što je dobro znano, i najgora ideologija može se ponuditi na simpatičan pa i kreativno fascinant način, međutim *Sve što djevojka može poželjeti* pati od previše dramaturških nelogičnosti i motivacijske neuvjerljivosti likova, kao i jako nategnuta nastupa Amande Bynes u naslovnoj ulozi (ta nedvojbeno privlačna curica u svakom kadru narcisoidno poručuje gledateljima 'ah, zar nisam slatka?'), da bi uza sve to probavili još i tešku ideološku artiljeriju. Ukratko, razmjerno pitko, ali i jako plitko.

Damir Radić



Videoizbor

Uredila: Katarina Marić

1. Adamovo rebro (A) **134**
2. Besmrtna ljubav (C) **148**
3. Bubnjevi pobjede (C) **147**
4. Bulevar sumraka (A) **132**
5. Četiri ratnika (B) **142**
6. Čudesni grm (C) **146**
7. Equilibrium (C) **143**
8. Fokus (B) **141**
9. Ispod površine (B) **140**
10. Izgubljena moć (C) **143**
11. Krug (B) **136**
12. Na ničijoj zemlji (C) **147**
13. Odluka života (C) **145**
14. Oko kamere (B) **138**
15. Opasni životi ministranta (B) **137**
16. Princeza Blade (C) **142**
17. Projekt: Laramie (C) **144**
18. Simone (C) **148**
19. Solaris (B) **139**
20. Ubojita osveta (C) **144**
21. Zbog jedne Francuskinje (C) **145**
22. Zvezdane staze: Nemesis (C) **146**



BULEVAR SUMRAKA

Sunset Blvd.

SAD, 2003 (1950) — pr. Paramount Pictures, Charles Brackett — sc. Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman Jr; r. BILLY WILDER; d. f. John F. Seitz; mt. Arthur Schmidt — gl. Franz Waxman; sgf. Hans Dreier, John Meehan; kgf. Edith Head — ul. William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark, Lloyd Gough, Jack Webb — 110 min — distr. VTI

Trećerazredni holivudski scenarist Joe Gilis uzaludno obija pragove velikih studija u nadi da će mu neka od trivijalnih priča, napisanih na prazan želudac, biti prihvaćena. Pukom slučajnošću nabasa na oronulu vilu u kojoj, odavno zaboravljena od javnosti, živi Norma Desmond, legendarna diva nijemoga filma. Prihvaćajući posao prepravljivanja njezina nevješto sročena scenarija, započinje odnos koji će biti sve prije no idiličan.



Billy Wilder vjerojatno je jedini redatelj iz razdoblja klasičnoga Hollywooda koji se podjednako dobro (štoviše izvrsno) snalazio u svim filmskim žanrovima, bila riječ o *film-noireu* (*Dvostruka obmana*), komediji (*Neki to vole vruće*), ratnom filmu (*Stalag 17*), klasičnom *whodunit* krimiću pretvorenu u sudski triler (*Svjedok optužbe*), socijalnoj drami (*Izgubljeni vikend*) ili antiholivudskoj satiri (*Bulevar sumraka*). Pritom svi navedeni filmovi, kao i većina naslova iz njegova prebogata opusa, nose tipični Wilderov autorski pečat, žig obrazovana, senzibilna, inteligentna Europljanina, otisak lucidna, duhovita subverziva koji je postavljao nove kanone svakoga žanra koji je obradio stvarajući neprijeporna, sveltremenska remek-djela koja se i danas smatraju žanrovskim vrhuncima (npr. *Neki to vole vruće* u žanru komedije, ili *Dvostruka obmana* u okviru *film-noirea*). Neprolaznu svježinu i aktualnost svim Wilderovim filmovima daje upravo izrazita nota subverzivnosti, zahvaljujući kojoj se oni — tematikom i načinom njezine obrade u vrijeme nastanka vrlo avangardni, i danas doimaju iznimno atraktivnima i poticajnim. Naznake pedofilije (*Bojnik i malena*), travestija (*Neki to vole vruće*), društveno licemjerje i karijerizam (*Apartman*), okrutnost novinarske profesije (*Naslovna stranica*) i razorna kritika holi-

vudskog sustava zvijezda (*Bulevar sumraka*) subverzivni su žalci kojima Wilder, neke umotavši u celofan neobvezne, ležerne komedije, vrlo uspješno podbada velike studije i razotkriva javni (ne)moral. Na prvi pogled ironik i cinik, Wilder je u biti vrlo suosjećajan i topao, melankolični altruist koji pesimistični svjetonazor zakriva ubojitim humorom i nerijetko ostrim jezikom.

Bulevar sumraka, posljednja majstorova suradnja sa scenaristom Charlesom Brackettom, savršena je ilustracija za sve navedeno. Priča o bizarnu odnosu ocvale dive i beskrupulozna pisca trivijalnih fulmskih sižeja slojevita je karakterna studija u kojoj su portreti protagonista, redom životnih gubitnika, prikazani iznimno detaljno i uvjerljivo. Zaboravljena zvijezda nijemih filmova i propali scenarist (žigolo koji će u ključnom trenutku materijalno pretpostaviti emotivnom), mlada čitačica scenarija Betty i glumičin bivši suprug, a sad sluga i vozač Max, kutovi su svojevrsna životno-ljubavnog četverokuta, krhke konstrukcije koja će se, pod tere- tom emocija i moralnih dvojbi, srušiti poput tornja od karata i dovesti do zločina. Ta je konstrukcija sazdana od laži i dvoličnosti (poslovno-ljubavni odnos Norme i Joea, Maxovo autorstvo navodnih pisama obožavatelja), od tlapnji i samozavaravanja (nada u veličanstveni povratak na scenu, vjera u atonornost vlastitih odluka i mogućnost odlaska), no sve se postupno razotkriva kao mreža velikih, bolnih opsjena, neuspješnih pokušaja zaustavljanja vremena i kupovanja mladosti i ljubavi, kao imitacija imaginarnoga života na velikoj nozi.

Antologijski prizori nižu se od sama početka. Sekvenca u kojoj nas narator, čiji leš pluta u bazenu, uvodi u zbivanje



iznimno sugestivno stvara tjeskoban, zapravo *noirovski* ugođaj koji će, fotografijom tamnih tonova i mračnim, gotičkim interijerima, ali i ciničnim Joeovim komentarima, film zadržati do kraja. Joeov zlatni kavez, iz kojega je pokušaj bijega nemoguć, prikazan je precizno komponiranim kadrovima kičem pretrpanih prostorija vile, zdanja čija vrata, iz sigurnosnih razloga, nemaju kvake, a čija je jedna prostorija, namijenjena održavanju privida nekadašnje slave, pretvorena u plesnu dvoranu. Ptičja perspektiva prizora u kojem Norma i Joe, uz pratnju unajmljenoga sastava, sami plešu na sredini podija, najplastičnije dočarava osamljenost i očaj protagonista.

Tuga i sjeta opipljive su u gotovo svakom kadru, a osobito su ganutljive dvije sekvence: ona u kojoj Norma i Joe gledaju *Kraljicu Kelly* prilikom čega Norma izvodi karakteristične filmske kretnje i izgovara rečenice »Bili smo nijemi, ali smo imali lica. Današnji glum-



ci nemaju lica«, i završna u kojoj Norma, uvjerena da je na filmskom setu, stubama silazi ususret policiji i novinarka izgovarajući »Spremna sam za svoj krupni plan, gospodine De Mille«, koja sugerira da se život nad njom sažalio u posljednjim 'glamuroznim' trenucima. Ulomci, pak, partije pokera u kojoj sudjeluju legende nijemoga filma Buster Keaton i H. B. Warner (koje Joe podrugljivo naziva 'voštanim figurama') i Normina susreta sa Cecilom B. De Milleom na setu *Samsona i Dalile* u Paramountovim studijima ironični su, gorki podsjetnik na odnos suvremenosti prema klasici, na nemarnost i bezobzirnost koje su danas dovedene do grotesknih razmjera.

Podjela uloga dodatno omogućuje iščitavanje filma na više razina. Normu glumi Gloria Swanson, stvarna junakinja nijemoga filma, a njezina slugu i



bivšeg supruga Erich von Stroheim, legendarni redatelj *Pohlepe*, ali i spomenute *Kraljice Kelly*, filma koji je upropastio Glorijinu karijeru. Njihov čudan odnos međusobne privrženosti i ovisnosti daje posebni, tragično-groteskni prizvuk cjelini i omogućuje dubinski sagledavanje života dvoje nesretnih, izgubljenih ljudi.

Bulevarom sumraka Wilder učinkovito demonstrira sposobnost poentiranja gorkim, sardoničnim humorom, humorom s figom u džepu koji gledatelji ma leđi osmijeh na licu.

Teško je i zamisliti isti film koji bi nosili Montgomery Clift i Paula Negri (jedna od prvobitnih kombinacija), jer su Holden i Swansonova jednostavno neodoljivi. Njemu je to bio prekretnički film u prilično zamrloj karijeri (nastupit će i u tematski sličnoj Wilderovoj *Fedori*, ali u ulozi producenta), a njoj doslovce labuđi pjev.

Wilder je svojedobno želio režirati *Schindlerovu listu*, no Spielberg mu nije htio ustupiti autorska prava. Njegov naknadni komentar da bi on taj posao napravio bolje autor ovog teksta u potpunosti supotpisuje. Jer, parafrazirajući znamenitu Norminu rečenicu: »Ja sam još uvijek velika, a filmovi su postali mali« isto se, s punim pravom, može kazati i za Billyjevu autorsku veličinu.

Josip Grozdanić

ADAMOVO REBRO

Adam's Rib

SAD, 2003 (1949) — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Lawrence Weingarten — sc. Ruth Gordon, Garson Kanin; r. GEORGE CUKOR; d. f. George J. Folsey; mt. George Boemler — gl. Miklós Rózsa; sgf. George Boemler; kgf. Walter Plunkett — ul. Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Judy Holliday, Tom Ewell, David Wayne, Jean Hagen, Hope Emerson — 101 min — distr. Issa

Suđenje ženi koja je pucala u nevjerna muža i njegovu ljubavnicu unosi razdor u skladan odvjetnički brak Adama i Aman-de Bonner. On je tužitelj, a ona braniteljica optužene.



Do filma *Adamovo rebro* Katherine Hepburn i Spencer Tracy bili su već toliko uigran glumački tandem (to im je šesti od ukupno devet zajedničkih filmova) i par u privatnom životu, a Hepburnova i toliko iskusna 'odvjetnica' ženskog spola u klasičnim holivudskim 'ratovima spolova' (još iz *screwball*-komedije), da je samo iznimno loš scenarij mogao pokvariti njihovo višestruko 'nadmetanje' u Cukorovoj režiji. To se, dakako, nije dogodilo. Štoviše, mnogi smatraju da je prava zvijezda *Adamova rebra* zapravo scenarij supružnika Ruth Gordon i Garsona Kanina, te da je upravo zbog njega glumačkog partnerstvo slavnog i 'neformalnog' holivudskog para u tome filmu doseglo vrhunac.

Najveći scenarijski adut *Adamova rebra* svakako je paralelizam privatnoga i poslovnog odnosa Bonnerovih, ponajprije prikaz vještine i gorljivosti s kojom nježna i odana žena, ali jezičava i inteligentna odvjetnica, pretvara sudnicu u cirkus, suđenje u feminističku farsu, a svojega supruga u klauna. A sve to zastupajući rastresenu ženu koja je upeprila pištolj u muža te vlastito uvjerenje da je optuženica to učinila braneći svoje dostojanstvo i obitelj. Na sudu pobijeđeni, a u bračnoj ložnici povrijeđeni Adam pokušava (i uspijeva) dokazati Amandi da brani optuženu ideološkim

(feminističkim) argumentima, a ne pravnim, pa da zato jednako predrasudno procjenjuje ženski zločin kao i društvo/porota koja bi muškarcima u sličnim primjerima navodno odobrila 'popust'.

Amanda je u to doba možda i imala pravo. No, iz današnje, postfeminističke perspektive, kada još samo militantne feministkinje šalju muški rod u 'svinjac', a emancipirane i osamljene 'medijske' odvjetnice, poput aktualne televizijske Ally McBeal i njezina ženskog društva, ili žude za 'svinjama' ili njima vješto manipuliraju, teško je povjerovati da bi ijedna samosvjesna žena (a o muškarcima da ne govorimo), u nekom američkome filmu branila optuženu na način Amande Bonner. Kada bi to i bio slučaj, teško bi naišla na (ne)pristranu porotu koja bi je poslušala. Ni sudska drama poput *Adamova rebra* ne bi se mogla pobliže označiti feminističkom, jer u konačnici pobija Amandin argument: društvo možda ima predrasude prema ženama, ali između dva spola, misli Adam, razlike ipak postoje. 'Male razlike', dodala bi Amanda, ali ipak 'razlike' bez kojih romantične komedije, žanra koji živi od tih 'različica', ne bi ni bilo, pa tako ni *Adamova rebra*. Kao ni Eve/Amande bez biblijskog Adamova rebra. Ma što danas tražili u Cukorovu, u osnovi ipak konzervativnu primjerku romantične komedije, mora se priznati da su scenaristi i glumci, zajedno s redateljem, nadasve zavodljivo i u zreloom 'klasičnom' stilu pripremili taj zaključak. Jer spomenutom privatnom i profesionalnom paralelizmu scenarij dodaje paralelizam 'procesuiranoga' ljubavnog trokuta (priprostih 'nainavaca') iz niže klase (žena/Judy Holliday, muž/Tom Ewell, ljubavnica/Jean Hagen) s 'potencijalnim' trokutom u

odvjetničkom domu. Gledajući kako graciozna Amanda nježno posluhuje 'Pinkyju' doručak i novine u krevetu, a potom nemilice 'mlati' jezikom sav muški rod pred punom sudnicom, teško je, doduše, i pomisliti kako bi raspjevani i kozerski raspoložen bonvivan (David Wayne), osim zajedljivih komentara, podrugljivih pjesmica (zaštitni song filma njegova je *Farewell, Amanda*) i teatralnih udvaranja, naravno, i dobrog verbalnog gega, mogao proizvesti i bračni raskol Bonnerovih te uistinu zvesti Pinkyjevu suprugu. No, Wayneova uloga dežurnog 'hofiranta' i simulanta scenarijski je funkcionalna, a gledatelja zabavlja.

Još je zabavnije dijaloško prepucavanje protagonista, verbalna 'odbojka' savršeno uigrana glumačkoga para puna 'binarnih opozicija'. Tu se sad ubacuje i



domišljata redateljska ruka. Cukor prati dinamiku dijaloga razigranim mizanscenskim razmještanjem u privatnom (domu) i u 'javnom' prostoru (sudnici) te simetrijom njihovih fizičkih gegova, ulazaka u kadar i izlazaka, i sl.

S obzirom na Adamovu samozatajnost i strogo prijanjanje uz 'riječ zakona', a Amandinu ekstrovertiranost i libertinski otklon od propisa, povlastice na 'spektakl' i 'uživljavanje' pripadaju 'ljepšem' spolu. Cukor to spretno ilustrira, pretvarajući sudnicu u grotesknu parlaonicu i pozornicu 'jednakih' žena. No, ponajprije 'jednake' Amande i dominantne Hepburnove. Ljupka, okretna i impulsivna, spremna na svakoake retoričke izazove, velika glumica verbalno i fizički vlada tim prostorom poput bogomdane odvjetnice; jezik sudnice, njezina besprijeekorna dikcija i držanje u savršenu su suglasju. Tracy, s druge strane, cijelom svojom pojavom i

glumačkim repertoarom brani suzdržanost i mudrost, ostavljajući dovoljno prostora i za emotivne manifestacije povrijeđene (muške) taštine i umjereni, ali djelotvorni geg.

Ako se, kao što kaže poslovice, razlike privlače, Hepburn i Tracy utjelovljavali su na najbolji način tu privlačivost i uvjeravali u mogućnost heteroseksualne harmonije. *Adamovo rebro* to zgodno pokazuje, pa ga je, unatoč bitno izmijenjenim povijesnim i svjetonazornim perspektivama te klimavim 'feminističkim' pretpostavkama, zabavno gledati čak i s ovolike udaljenosti.

Diana Nenadić



KRUG

Ringu

Japan, 1998 — pr. Kadokawa Shoten Publishing Co. Ltd., Omega Project, Takashige Ichise, Shinya Kawai, Takenori Sento; izv. pr. Masato Hara — sc. Hiroshi Takahashi prema romanu Kôji Suzuki; r. HI-DEO NAKATA; d. f. Junichirô Hayashi — gl. Kenji Kawai; sgf. Iwao Saito — ul. Nanako Matsushima, Miki Nakatani, Hiroyuki Sanada, Yuko Takeuchi, Hitomi Sato, Yoichi Numata, Yutaka Matsushige, Katsumi Muramatsu — 96 min — distr. Discovery

Novinarka Asakawa istražuje tajanstvenu smrt svoje nećakinje tinejdžerke i saznaje da su ona i njezini prijatelji gledali misterioznu videokasetu te da su svi sedam dana nakon toga umrli na isti način. Asakawa ulazi u trag kaseti i odgleda je, a kad shvati da će i sama za sedam dana umrijeti, potraži pomoć od bivšeg supruga Ryuji-a, koji također pogleda čudan sadržaj kasete. U opasnosti je i njihov sinčić Yoichi.

Japanski izvornik stigao je u nas s popriličnim zakašnjenjem, tako da smo prije mogli vidjeti američki *remake* nego original, koji je pratila velika fama i kulturni status, čemu su pridonijeli i neki ovdašnji kritičari uzdižući film Hidea Nakade preko svake mjere, istodobno bezrazložno unižavajući onaj Gorea Verbinskog. Tako je primjerice uvaženi kolega Vladimir Sever američku verziju opisao kao tipično hollywoodski eksplicitan i stereotipan rad, premda je film Verbinskog jedan od rijetkih suvremenih primjera (drugi takav je *Nebo boje vanije* Camerona Crowea) kad američki *remake* nije jako zaostao za europskim ili inim izvanameričkim inicijalnim filmom. Istini za volju, dok je Croweov film, kad se sve zbroyi i oduzme, ipak ponešto kaskao za Amenábarovim, Verbinskijev uradak u najmanju je ruku jednako dobar kao i Nakadin, a osobno mi se čini da je i nešto bolji. Razlozi slijede.



Nakada je film opskrbio hladnom distanciranom atmosferom, s blagom cerebralno-metafizičkom sugestijom, što je pojačano i njegovom izrazito distanciranom autorskom pozicijom, u skladu s prevladavajućom tradicijom istočnjačkih umjetničkih praksi (barem kako su nama dominantno poznate). No likovi koje profilira, a nema ih mnogo, svega tri-četiri istaknutija, određeni su priči i atmosferi, ostavljajući poprilično plošan dojam. Time je najviše pogođen središnji par protagonista, bivših supružnika, čiji bi potencijalno zanimljiv odnos nekom drugom (ambicioznijem) redatelju bio kudikamo važniji nego Nakadi. Naravno, tek naznačeni likovi i odnosi odlično bi mogli funkcionirati u djelu koje razvija intenzivnu ugodajnost, no koliko god atmosfera Nakadina filma načelno bila dobro pogođena, ona ipak ni jednog, ili gotovo ni jednog trenutka ne prelazi granice korektnosti (što još više dolazi do izražaja u usporedbi s dobro poznatim majstorima distancirane ugodajnosti, od primjerice Bressona do recimo Kubricka i Tarkovskog).

S druge strane film Verbinskog, u usporedbi s Nakadinim, doista pati od prevelike dramatizacije (u smislu pretjerivanja u intenziviranju napetosti), što izolirano uzevši jest hollywoodski dramaturški kliše, jednako kao što je i činjenica da je bivši suprug iz japanskoga filma načelno intrigantniji od onog američkog (koji je opet dat s dozom stereotipnosti), kao što je i činjenica da Naomi Watts mladu novinarku i majku

glumi čvrsto u granicama registra koji bi se također mogao nazvati hollywoodskim klišeom. Postoji, međutim, jedno veliko ali: u Verbinskijevu su filmu protagonisti, koliko god bili dati u granicama rutinske karakterizacije, profilirani sa znatnom izražajnošću, nedvojbeno mnogo plastičnijom od one kojom pulsiraju Nakadini likovi. Odnos američkih protagonista doista je odnos, u japanskom filmu riječ je tek o naznakama odnosa koje bi u nekom drukčijem filmu možda bile dostatne, ali ne i Nakadinu — u njemu su samo funkcionalne. Osim toga, američki film možda jest odveć objašnjavalački, ali je i neusporedivo artikuliraniji te elaboriraniji, ne samo na planu priče, likova i odnosa nego je i užerežijski bogatiji, pri čemu se Verbinski ne gubi u pukom 'tehnizmu', nego gradi doista suptilnu atmosferu. Uz to, u kontekstu hollywoodske produkcije, pa bila riječ i o generalno nespontanijem žanru horora, nije čest slučaj, kao što je to u ostvarenju Verbinskog, da se film o ponovno (sretno) ujedinjenoj obitelji iznenada u završnici pretvori u film o majci koja, ne birajući (moralnu) cijenu nakon dokinutog navještaja obiteljskog sklada, gleda samo kako spasiti vlastitog sina, da se dakle autentičnost stvarnoga životnog iskustva pretpostavi artificijelnim ideologijskim konstrukcijama. Ukratko, japanski *Krug* korektan je film, ali američki *remake* djelo je koje ostavlja snažniji dojam.

Damir Radić

OPASNI ŽIVOTI MINISTRANATA

The Dangerous Lives of Altar Boys

SAD, 2002 — pr. Egg Pictures, Initial Entertainment Group (IEG), Trilogy Entertainment Group, Jodie Foster, Meg LeFauve, Jay Shapiro; izv. pr. Pen Densham, David A. Jones, Graham King, Guy McElwaine, John Watson — sc. Jeff Stockwell, Michael Petroni prema knjizi Chisa Fuhrmana; r. PETER CARE; d. f. Lance Acord; mt. Chris Peppe — gl. Marco Beltrami; sgf. Gideon Ponte; kgf. Marie France — ul. Emile Hirsch, Kieran Culkin, Jena Malone, Jodie Foster, Vincent D'Onofrio, Jake Richardson, Tyler Long, Arthur Bridges — 104 min — distr. UCD

Dva tinejdžera unutar katoličke škole protiv dosade i stroge časne sestre bore se prvim ljubavima i crtanjem stripova, ali i smišljanjem raznih nepodopština.



Hollywoodu trebaju stripovi. Posebice u posljednje vrijeme. No, simbioza stripa i filma nije fokusirana samo na comic-book-adaptacije. Uz komercijalno atraktivnije izdavače poput Marvela (*Spider Man*, *Daredevil*, *Hulk*), na starnim linijama našli su se i autori nezavisnih stripova (*From Hell*, *Ghost World*, *American Splendor*), ali i književnih predložaka u kojima njihovi autori posežu za stripom kako bi rekli nešto relevantno. Tada magični svijet stripa postaje junakov jedini mogući izlaz iz njegove paralizirane realnosti. Više nevino nostalgican nego blasfemično skandalozan u duhovitu raskrinkavanju *teen*-hereze, Careov film *Opasni životi ministranata*, adaptacija istoimenoga posthumno objavljena kultnog romana Chisa Fuhrmana, ima mnoštvo dodirnih točaka sa Zwigoffovim *Svijetom duhova*. Ono što su za Enid i Rebecca bila bespuća američkih predgrađa, to je za Francisu i Tima zatucana sredina njihove vjerske škole, koja dokida svaku individualnost. I dok je Enidina kreativnost ograničena na karikaturalne ilustracije u njezinu dnevniku, Francisova je kreativnost sublimirana na stranicama njegova subverzivnog stripa *Atomsko trojstvo*, kojim se pokušava osvetiti crkvenim autoritetima. No, dok Enid postaje svjesna da je svaka pobuna izlišna, pri čemu njezini sarkastični nazori podrazumijevaju konačni slom anarhija, Careovi buntovni

klinci još vjeruju da borba nije izgubljena. Na meti se našla njihova učiteljica, časna sestra Nunzilla (izvrsna Jodie Foster), koja vjeruje da je Blake 'jako opasni filozof'. A Francisova praznovjerna kolegica Margie ukazat će se u stripu kao čarobnica *Sorcerella*, koja filmu pridodaje dostatnu dozu južnjačke gotike.

Poput *Svijeta duhova*, Careov film, više dječjački naivan i simpatično sladak nego sladunjav, također uranja u buntovne umjetničke duše adolescenata. No, dok je Zwigoff sklon neagresivnu vizualnom pripovijedanju, Care će uz pomoć kreatora *Spawna* Todda McFellanea, oživjeti Francisov strip, razbijaajući kadrove serijom animiranih sekvenci koje filmu osiguravaju prijeko potrebnu dijalektiku. Strategija se pokazala uspješnom. Jer, ovakvim vizualiziranjem dječakova paralelnog univerzuma kao animirane hiperbole, autor pronalazi utješni izlaz iz njegove kaotične svakodnevnice u obliku stripovske heroike. U ime oca, stripa i svetog duha. Amen.

Dragan Rubeša



OKO KAMERE

Auto Focus

SAD, 2002 — pr. Focus Puller Inc., Good Machine, Propaganda Films, Scott Alexander, Larry Karaszewski, Alicia Allain, Pat Dollard, Todd Rosken; izv. pr. Rick Hess, Trevor Macy, Brian Oliver, James Schamus — sc. Michael Gerbosi prema knjizi Roberta Graysmitha; r. PAUL SCHRADER; d. f. Fred Murphy; mt. Kristina Boden — gl. Angelo Badalamenti; sgf. James Chinlund; kgf. Julie Weiss — ul. Greg Kinnear, Willem Dafoe, Rita Wilson, Maria Bello, Ron Leibman, Bruce Solomon, Michael Rodgers, Kurt Fuller — 105 min — distr. Blitz

Životna priča televizijske zvijezde Boba Cranea, i o njegovu druženju s ambigvitetnim Johnom Carpenterom.



Paul Schrader voli biografije. Bilo da je riječ o piscima (Yukio Mishima), teroristima (Patty Hearst) ili glumcima ovisnicima o seksu (Bob Crane), on interpretira njihove živote putem gesti i riječi, uranja u skrivena područja pulsirajućih perverzija, moralnih transgresija, grijeha, nemogućih iskupljenja, mutacija i (kulturnih) revolucija s kolektivnim voajerizmima i skandalima. U njihovim životnim usponima i padovima zrcale se neuroze čovjeka koji nikad nije zaboravio na svoje rigidno kalviniističko djetinjstvo. No, tragični život Boba Cranea, koji je postao slavan šezdesetih godina kao zvijezda popularnoga *sitcoma Hoganovi heroji*, više je od klasične biografije. Za razliku od recentnih holivudskih filmova koji su lude šezdesete i sedamdesete obasjali reflektorima televizijskih studija u kojima varalica može biti osoba A, osoba B ili osoba C (šifra: *Uhvati me ako možeš*), a sudionici *trash showa* prave budalu od sebe kako bi doživjeli petnaest minuta slave (šifra: *Ispovijesti opasnog uma*), Schrader tretira život svog protagonista seksoholičara kao neku vrstu dosjea u kojem su pažljivo pohranjene sve njegove 'ovisničke' slabosti. Time nam pokušava dokazati da se svakodnevnica njegova protagonista, koji je izgradio karijeru na imdižu sveameričkoga dobrog momka, svodila na hrpu party-cura, orgija i kućnih porniča.

Zato je autorova mizanscena jako precizna, ali i sociološki relevantna.

No, *Oko kamere* nije samo tragična priča o egoistu koji je volio promatrati i biti promatran, dokumentirajući putem zrnatih videosnimki seriju mehaničkih, zbrkanih i anonimnih užitaka. Priča o Craneu ujedno je priča o evoluciji videotehnologije ispričana putem seksa. Tada Schrader više nije samo pripovjedač, nego i teoretičar. A čovjek zaluden tehnološkom evolucijom koja postupno unapređuje kvalitetu reprodukcije čežnje izvrsni je Willem Defoe. On voli pipkati muške stražnjice, pa nas njegova ljubomora tjera da ga optužimo kao mogućeg ubojicu, nakon što je pronađen Craneov leš u sobi opskurnog motela u Arizoni, premda slučaj nikad nije bio razjašnjen. Dakle, ta ista reprodukcija beskonačna je, ali i jako tužna. U Schraderovu filmu, Crane ostaje vječna enigma. No, njegov sadržaj ipak nas je natjerao da se počese-mo po glavi.

Dragan Rubeša

SOLARIS

Solaris

SAD, 2002 — pr. 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment, Section Eight Ltd., USA Films, James Cameron, Jon Landau, Rae Sanchini; izv. pr. Gregory Jacobs — sc. Steven Soderbergh prema romanu Stanislawu Lema; r. STEVEN SODERBERGH; d. f. Steven Soderbergh; mt. Steven Soderbergh — gl. Cliff Martinez; sgf. Philip Messina; kgf. Milena Canonero — ul. George Clooney, Natascha McElhone, Viola Davis, Jeremy Davies, Ulrich Tukur, John Cho, Morgan Rusler, Shane Skelton — 99 min — distr. Continental

Psihijatar Kelvin odlazi na neobičan planet, na kojem se susreće i nesmetano druži sa svojom umrlom suprugom.

Gotovo je nevjerovatno da je američka kinematografija snimila *remake* prvoklasna i iznimno cijenjena art-projekta koji je režirao ugledni Andrej Tarkovski prije više od trideset godina. Štoviše, još je nevjerovatnije da se u glavnoj ulozi projekta, koji nikada nije niti imao komercijalnih presezanja, našla visoko isplativa glumačka zvijezda poput Georgea Clooneya. Znači li to da se mijenja situacija u američkoj kinematografiji? Naravno da ne, odnosno u takvo što mogu povjerovati samo najnaivniji filmofili. Prava istina vjerovatno leži u činjenici da su moćnici Foxa pomislili kako će znanstvenofantastičnim projektom koji će režirati iznimno cijenjeni Steven Soderbergh, s Clooneyjem kao protagonistom, sasvim sigurno postići uspjeh na kinoblagačima. Očito je da pritom nisu ni pomislili pogledati izvornik Tarkovskog, temeljen na romanu Stanislawu Lema, pa vjerujemo kako je njihovo iznenađenje nakon prvih projekcija bilo gargantujskih razmjera. No, čak i ako su pogledali originalni film, pri donošenju odluke o pokretanju projekta presudnu ulogu imala je Soderberghova osobnost.



Taj je oskarovac poštovanje stekao niskom filmova koji su odreda posjedovali njegov osobni autorski pečat, ali su ponekad znali biti i iznimno komercijalno uspješni. Prisjetimo se samo filmova poput *Erin Brockovich*, *Oceanovih 11* ili *Traffic*. No, Soderbergh je uvijek bio sklon osobnim projektima, filmovima koji nisu bili ni mišljeni kao kinoblagajnički favoriti (kao što je *Licem u lice*), a za koje je sredstva nalazio snimajući Hollywoodu ugodna ostvarenja. Pritom valja istaknuti kako i njegovi populistički najzapaženiji radovi još svjedoče o autohtonom autorskom svjetonazoru te kako se i na projektu *Solaris* nalazi u nekoliko autorskih uloga (scenarist, redatelj, snimatelj, montažer).

Solaris pak budžetom daleko nadilazi filmove koje je Soderbergh snimao *za sebe*. Ujedno se mora istaknuti kako je doista teško naići na tako inteligentan i slojevit znanstvenofantastični film, koji nije dio nezavisne filmske scene, nego je naprotiv proizašao iz velikoga hollywoodskog studija i položen je na izdašan budžet. Usprkos tome, redatelj je ostao vjeran osobnoj viziji te ponudio inteligentno djelo, koje se posredno bavi ishodišnim pitanjima ljudske egzistencije, poput krivnje, sudbine, ljubavi i uspomena. Te čimbenike Soderbergh ne

nastoji zapakirati u žanrovski atraktivan ovitak, nego dopušta polako odvijanje fabule, ustrajavajući na slojevitu nijansiranju glavnoga junaka.

Soderberghov je film u tom smislu mnogo bliži izvorniku Andreja Tarkovskog negoli Lemovu romanu. I on u ishodište stavlja junaka i propituje njegovu psihologiju, koristeći se *Solarisom* ponajviše kao slikovitom pozadinom. Njegov je film svjetlosnim godinama udaljen od suvremenih žanrovskih formula. On se ovdje pouzda u duge dijaloge, ustrajava na eleganciji cjeline i uvjerljivu redateljskom stilu te ne zazire od polagana, vremenski temeljita (premda mu je film šezdesetak minuta kraći od originalnog *Solarisa*) raspredanja fabule. *Solaris* je ujedno izrazito emocionalan film, posve suprotan klinički hladnim djelima autora poput Stanleyja Kubricka.

Solaris svjedoči o Stevenu Soderberghu kao jednoj od najintrigantnijih suvremenih redateljskih osobnosti. On je možda jedini redatelj koji, čak i kada čini ustupke Hollywoodu, ostaje dosljedan vlastitim razmišljanjima, nesklon kompromisima. *Solaris* je stoga djelo koje poziva na razmišljanje i traži komunikaciju s gledateljem.

Mario Sablić

ISPOD POVRŠINE

Below

SAD, 2002 — pr. Dimension Films, Marty Katz Productions, Protozoa Pictures, Sue Baden-Powell, Michael Zoumas; izv. pr. Darren Aronofsky, Mark Indig, Andrew Rona, Eric Watson, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Lucas Sussman, Darren Aronofsky, David Twohy; r. DAVID TWOHY; d. f. Ian Wilson; mt. Martin Hunter — gl. Graeme Revell; sgf. Charles D. Lee; kgf. Elizabeth Waller — ul. Olivia Williams, Chuck Ellsworth, Crispin Layfield, Holt McCallany, Bruce Greenwood, Matt Davis, Jonathan Hartman, Dexter Fletcher — 105 min — distr. UCD

Atlantski ocean, Drugi svjetski rat. Nakon što se na nju ukrca troje preživjelih s torpediranog bolničkog broda, na američkoj podmornici Tiger Shark počnu neobjašnjiva, gotovo fantastična zbivanja.

Podmornički film *Ispod površine* sadržajno je i žanrovski napravio korak dalje od prikaza ratno-akcijskih događaja i životnih uvjeta posade. Klaustrofobično skučen prostor iskoristio je kako bi unio sastojke filma strave. Ideja se ne čini lošom. Različito od česte filmske situacije u kojoj se duhovi pojave u ukletoj kući, a protagonisti iz nje ne bježe manje-više zato što su tako odlučili scenaristi, situacija u kojoj se duhovi pojave u podmornici nešto je uvjerljivija — u pojavu duhova možemo ili ne moramo povjerovati, no prilično nam je uvjerljivo da protagonistima ne preostaje drugo nego ostati u podmornici i nositi se s natprirodnim pojavama.

No, tvorcima *Ispod površine* vjerojatno su pomislili da je ideja toliko dobra da se ne treba posebno truditi oko njezine razrade. Glede horor-dijela filma u najvećoj su se mjeri oslonili na primjenu prastara, odavno izlizana postupka šokiranja i plašenja publike prema načelu 'nekoliko kadrova mira i tišine, a onda



uz se glasni glazbeni ili zvučni udar netko odjednom pojavi iza ugla'. Koliko god nam je poznat, taj trik uvijek pali, jer, htjeli mi to ili ne, tijelo i živci reagiraju na takav šok. Ali, riječ je o jeftinu, dosadnu i antipatičnu postupku koji ne stvara dubinsku i dugotrajniju jezu, nego samo izaziva površno i trenutačno zastrašivanje.

Osim toga, podrijetlo duhova na Tiger Sharku objašnjeno je, odnosno predloženo, vrlo mutno. S jedne strane, može se naslutiti da su čudnovati događaji posljedica griznje savjesti nekih vodećih članova posade, koji znaju da su zabunom umjesto njemačkoga broda potopili saveznički brod Crvenog križa, no pitamo kako to da se duhovi pričinjaju i onim članovima posade koji o nesretnu događaju ne znaju ništa. Druga vrsta odgonetavanja na temelju ponuđenih informacija sugerira da je riječ o 'dubinskom ludilu', halucinacijama koje može izazvati nedostatak kisika, a Tiger Shark već dugo nije izronio, pa mu kisika doista nedostaje. No, kako se onda događa da u jednom trenutku podmornica prestane slušati sve komande i svojevolumeno krene na mjesto potonuća bolničkoga broda? Iako teškom mukom, možda bi se moglo prihvatiti da je podmornicu opsjeo duh potonuloga broda, no tvorcima se nisu izričito odlučili čak ni za to bezvezno rješenje, nego su neodlučno i nedosljedno vrludali među spomenutim, a

možda i još nekim idejama. Prilično nedopustivo. A posljedica je gubitak gledateljeva zanimanja za zbivanja, jer kako i zašto sudjelovati kad ni autori zapravo ne znaju što bi htjeli, a još manje kako to ostvariti. Čak i ako stavimo duhove na stranu, prigovoriti možemo i prilično nepreglednoj režiji, zbog koje često ne znamo što se i zbog čega konkretno zbiva. Primjerice, što se točno dogodilo kad su momci navukli ronilačku opremu i išli popravljati mjesto na kojem curi ulje? Možda bi se ponovnim gledanjem to i moglo utvrditi, ali jedna od prilično temeljnih redateljskih vještina jest dovoljno jasno prikazati radnju. A iako se s pola volje takvim pokušava prikazati, *Ispod površine* nije se dokazao kao slojevito misaon film u čijim bismo dijelovima tražili dublja i skrivena značenja.

Najbolji su dijelovi filma oni u kojima su prikazani uvjerljivi 'dokumentaristički' aspekti podmorničkog života — napeto osluškivanje kretanja potencijalno opasna neprijateljskog broda, iščekivanje eksplozija dubinskih bombi, nemoć pred opasnim čeličnim kukama za oštećivanje podmornice... No i sve to kao da smo već vidjeli.

Janko Heidl

FOKUS

Focus

SAD, 2001 — pr. Carros Pictures, Dog Pond Films, Focus Productions Inc., Robert A. Miller, Neal Slavin; izv. pr. Michael Bloomberg, Martin Geller, Neil O'Connor, Jamie Rizzo, Anita Slavin — sc. Kenneth Lascelles prema romanu Arthura Millera; r. NEAL SLAVIN; d. f. Juan Ruiz Anchía; mt. Tariq Anwar, David B. Cohn — gl. Mark Adler; sgf. Vlasta Svoboda; kgf. Vicki Graef — ul. William H. Macy, Laura Dern, David Paymer, Meat Loaf Aday, Kay Hawtrey, Michael Copeman, Kenneth Welsh, Joseph Ziegler — 106 min — distr. VTI

Tijekom Drugoga svjetskog rata Lawrence Newman živi u njujorskom Brooklynu, katoličkoj bjelačkoj četvrti, čiji su stanovnici antisemitski raspoloženi. Kad počne nositi naočale, Newman ostane bez posla i uskoro i na vlastitoj koži iskusi posljedice netrpeljivosti.



Cijeloga života Lawrence Newman nastojao je izbjeći probleme, a kad bi našao na njih, radije bi ih zaobišao no suočio se s njima. Uredan i pristojan, svakoga dana ponavlja svoju rutinu: ustajanje, kupnja novina, odlazak na posao, povratak kući, briga oko onemoćale majke. Život protječe mimo njega, a on je slijep na sve ružno oko sebe, čak i kad ispod prozora njegove spavaonice njegov susjed siluje i nasmrtno prebije ženu latinoameričkog porijekla. Ipak, taj trenutak za nj se pokazao prijelomnim i postao noćna mora koja remeti ritam njegova života, proganja ga i u konačnici nagna da promijeni gledanje na stvari oko sebe. Pasivan kakav jest, Lawrence (u dojmljivo suzdržanoj i iznimno uvjerljivoj interpretaciji Williama H. Macyja, glumca koji uvijek udahne život likovima koje tumači bez obzira koliko se oni u scenariju doimali *papirnato*, jer se u njegovim očima jasno odražava unutarnji nemir svakog od tih likova) za simboličku pobunu protiv sustava odabire okvir naočala po svom izboru — umjesto očekivana koštanog odlučuje se za udobniji mu žičani. Njegovo simboličko otvaranje očiju stavljanjem naočala polučit će i promjenu odnosa okoline prema njemu — zbog tog detalja *nevidljivi* će se Lawrence pretvoriti u antisemitima itekako vidljivu metu.

Fokus je snimljen prema romanu slavnog američkog dramatičara Arthura Millera (čiju smo *Smrt trgovačkog putnika* imali priliku vidjeti u HNK u Zagrebu) napisanu 1945. Miller je sin poljskoga Židova koji je emigrirao u SAD i o antisemitizmu zasigurno ima iskustva iz prve ruke, no *Fokus* je mnogo više od priče o antisemitizmu — već bizarnost detalja da nekog zbog oblika naočala proglase Židovom upozorava



na činjenicu da Miller progovarajući o problemu antisemitizma u američkom društvu, u doba dok Europom bjesni rat i događa se holokaust, zapravo upozorava na mnogo širi problem mržnje prema svima koji se od dominantna obilježja pojedine mikro- ili makrozajednice razlikuju bojom kože, vjeroispovijedi, etničkim porijeklom ili na neki drugi način. Premda nastao prije gotovo šest desetljeća, Millerov *Fokus* i danas je, nažalost, aktualan, što pokazuje koliko je problem netolerancije teško iskorjenjiv.

Roman je ekranizirao debitant Neal Slavin, a za pedantnu rekonstrukciju vremena radnje osim scenografije i kostima zaslužan je i odličan rad snimatelja Juana Ruiz-Anchia. Slavin je odlično odabrao i glumačku ekipu, u kojoj su najzapaženije nastupe, uz već spomenutoga Williama H. Macyja, ostvarili Laura Dern, kojoj je uloga Nežidovke imena židovskoga prizvuka (Gertrude Hart) dopustila iskazivanje cijele lepeze snažnih emocija, i posebice Meat Loaf Aday u pamtljivoj ulozi susjeda ispod čije se pristojne površinske glazure krije teški rasist koji ne preza ni od čega.

Slavinov *Fokus* mračan je, težak i povremeno mučan film spora ritma, čija je najveća (no nipošto jedina) vrlina hrabrost da se pogleda istini u oči i suoči gledatelja s njom.

Goran Ivaniš

PRINCEZA BLADE

Shurayuki-Hime

Japan, 2001 — pr. GAGA Communications, Oz Productions, Taka Ichise — sc. Kei Kunii, Shinsuke Sato prema stripu Kazuo Kamimura i Kazuo Koike; r. SHINSUKE SATO; d. f. Taro Kawazu; mt. Hirohide Abe — gl. Kenji Kawai; sgf. Taro Kawazu — ul. Hideaki Ito, Yumiko Shaku, Shirô Sano, Yoichi Numata, Kyusaku Shimada, Yoko Maki, Takashi Tsukamoto — 92 min — distr. VTI

Princeza Yuki, pripadnica grupe ubojica Takemikazuchi — unajmljene od vlade da ubija pobunjenike, zaljubi se u jednog od pobunjenika te okrene protiv vođe vlastitoga reda.

Princesa Blade cjelina je koja ponajprije imponira sjajnim likovnim kompozicijama i izvrsno koreografiranim akcijskim prizorima. Naglasak pri tome treba staviti na vizualnu razinu jer se, za razliku od velike većine hongkonških akcijskih uradaka, doista može pohvaliti poetičnom likovnošću. Valja istaknuti kako je zapravo riječ o japanskom filmu, koji se doima kao da je proizašao iz tradicije hongkonškog akcijskog filma.

Futuristička akcijska fantastika nerijetko će gledatelja ostaviti bez daha i zatečena iznimno maštovitim redateljskim rješenjima Shinsukea Sata, ali i iskusna majstora honkonške kinematografije, Donnieja Yena, osobe koja je osmislila spektakularne koreografije u prizorima borbi. On vješto spaja



elemente hongkonškog mačevalačkog filma sa čimbenicima uočljivim u tradiciji japanskoga samurajskog filma.

Temeljen na istoimenom vrlo popularnu stripu, Satov film uspijeva i tamo gdje neslavno propadaju njegovi američki kolege. Naime, on uspijeva akciju ispuniti emocijom, podcrtati je primjerenom ugođajnošću koja se zasniva na temama gubitka i tuge, čimbenicima koji prožimaju, ali i motiviraju glavnu junakinju. Nihilizam i osjećaj izgubljenosti zapravo je u podlozi čitava filma, što nedvojbeno izdiže *Princezu Blade* iz uobičajene akcijske konfekcije. Poetski pesimizam u ishodištu je filma koji će zasigurno imponirati akcije uvijek gladnim poklonicima filmske akcije, ali i gledateljima kojima nije isključivo do superiorna rješavanja koreografiranih borbi, nego bi rado zavirili i u slojevit podtekst cjeline.

Mario Sablić

ČETIRI RATNIKA

The Era of Vampire (Tsui Hark's Vampire Hunters)

Hong Kong, Japan, Nizozemska, 2002 — pr. Film Workshop Ltd., Fortissimo Film Sales, Hark & Company, The Vampires Co. Ltd., Hark Tsui; izv. pr. Wouter Barendrecht, Satoru Iseki, Nansun Shi, Michael J. Werner — sc. Hark Tsui; r. WELLSON CHIN; d. f. Joe Chan Kwong Hung, Sunny Tsang Tat Sze, Herman Yau Lai To — gl. J. M. Logan — ul. Chan Kwok Kwan, Ken Chang, Suet Lam, Michael Chow Man-Kin, Ji Chun Hua, Anya, Chan Koon Tai, Horace Lee Wai Shing — 90 min — distr. Blitz

Četiri obučena borca protiv vampira i njihov učitelj susreću se sa strašnim vampirskim kraljem, te hordom njegovih poskakujućih vampira.

Hongkonški filmovi u svojim ponajboljim izdanjima vješt su spoj više različitih žanrova. U *Četiri ratnika* nailazimo na elemente akcijskog filma i horora, vješto utkane u priču čija se radnja odvija u Kini 17. stoljeća. Već i sama početna premisa o lovcima na vampire u davnoj kineskoj prošlosti dostatna je za pobuđivanje interesa u poklonika hongkonške kinematografije. Nažalost, ovdje nisu na primjeren način iskorišteni ključni elementi legende o vampirima, kao ni ishodišna mistika povijesnoga razdoblja u koje je radnja smještena. Štoviše, iako poznavateljima spomenute kinematografije potpis slavnoga Tsui Harka ulijeva povjerenje, valja istaknuti kako *Četiri ratnika* on nije režirao. Naime, u redateljskom je stolcu sjedio Welson Chin, dok se Hark pojavljuje u ulogama scenarista i producenta. Možda upravo u toj činjenici treba potražiti razloge relativne neuverljivosti filma.

Četiri ratnika djelo je koje se doima odveć razvučenim, cjelinom u kojoj se povremeno ništa ne zbiva, pa je gledatelj prisiljen usmjeriti pozornost glumcima. Oni su pak posebna priča, jer nastup praktički ni jednoga ne može dobiti prolaznu ocjenu. Slično se može ustvrditi i za fabulu, toliko razlomljenu i isprekidanu da joj je doista teško pohvatati niti.

S druge strane, kada je riječ o akcijskim segmentima, koji nedvojbeno najviše zanimaju štovatelje ove kinematografije, valja kazati kako su pristojno, ponekad i efektno, ali nikada osobito spektakularno uprizoreni. Takav rezultat uistinu iznenađuje, jer se Hark, čak i u svojim najslabijim ostvarenjima (njegovi američki filmovi) uvijek mogao pohvaliti maštovitom režijom akcije, pa iznenađuje kako takvi epiteti ne krase djelo koje je realizirano pod njegovim izravnim nadzorom.

Četiri ratnika stoga je film koji će teško zadovoljiti ukus istinskih ljubitelja hongkonškog filma.

Mario Sablić



IZGUBLJENA MOĆ

The Affair of the Necklace

SAD, 2001 — pr. Alcon Entertainment, Broderick Johnson, Andrew A. Kosove, Redmond Morris, Charles Shyer; izv. pr. Nancy Meyers — sc. John Sweet; r. CHARLES SHYER; d. f. Ashley Rowe; mt. David Moritz — gl. David Newman; sgf. Alex McDowell; kgf. Milena Canonero — ul. Hilary Swank, Jonathan Pryce, Simon Baker, Adrien Brody, Brian Cox, Joely Richardson, Christopher Walken, Hayden Panettiere — 118 min — distr. Blitz

U burnom razdoblju predrevolucionarne Francuske u 18. stoljeću, lijepa grofica Jeanne de la Motte Valois pokušava vratiti ugled obitelji koristeći se društvenim vezama i neprocjenjivom ogrlicom.

Francusko plemstvo, grofice manipulatorice, iskvareni velmože, intrige i spletke te ozračje opće dekadencije toliko su puta korišteni motivi i u književnosti i u filmovima. Posljednjima je jedan od zaštitnih znakova kostimirana drama Stephena Frearsa *Opasne veze* iz 1988, u kojoj su Glen Close i John Malkowich dali svoj glumački *tour de force*. Nešto se slično očekivalo i od tematski bliska filma *Izgubljena moć* iz 2001. redatelja Charlesa Shyera, čija je glumačka zvijezda oskarovka Hilary Swank.



Isto francusko plemstvo, ista grofica manipulatorica, isti iskvareni velmože i gotovo iste intrige. No, posve drukčiji učinak u odnosu na Frearsovu uspješnicu. *Pourquoi?*

Odgovor nije teško dokučiti. Dok je Frears u svom filmu dosljedno prenio duh književnog izvornika ustrajavajući na doista bogatoj karakterizaciji i preciznom seciranju francuskog društva u predmetnom razdoblju, Shyer se ponajprije odlučio za vizualni kontekst, a tek onda za likove i zaplet. U njegovu je središtu mlada grofica Jeanne de la Motte Valois, koja ne birajući sredstva pokušava vratiti izgubljeni ugled i imetak svojoj obitelji, stigmatiziranoj nakon nekadašnje urote protiv krune. Grofici-nini će pokušaji uključiti pretenzije na visok položaj na dvoru, šurovanje s pohlepnim velikašima, manipuliranje samom kraljicom Marijom Antoanetom te jednu dijamantnu ogrlicu neprocjenjive vrijednosti. Naoko filmično i poticajno, a u biti scenaristički plošno i izvedbeno nedojmljivo.

Osnovni je problem filma, naime, središnja junakinja ili, preciznije, antijunakinja koja bi u scenariju Johna Sweeta istodobno trebala biti i besramna spletkarica i nevina žrtva okolnosti, a da pritom u samom tekstu nema ničega što bi je čvršće određivalo kao jedno i(li) drugo. Tako ni inače pouzdana Hilary Swank nije mogla učiniti ništa više od preodijevanja u kostime Milene Canonero nominirane za *Oscara*, a slično su prošli i glumičini partneri Christopher Walken, Jonathan Pryce i Adrien Brody, bez ikakve prigode da barem jedan od njih ponovi nastup Johna Malkowicha.

Boško Picula

EQUILIBRIUM

Equilibrium

SAD, 2002 — pr. Blue Tulip, Dimension Films, Jan de Bont, Lucas Foster; izv. pr. Andrew Rona, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Kurt Wimmer; r. KURT WIMMER; d. f. Dion Beebe; mt. Tom Rolf, William Yeh — gl. Klaus Beldt; sgf. Wolf Kroeger; kgf. Joseph A. Porro — ul. Christian Bale, Emily Watson, Sean Bean, Angus MacFadyen, Taye Diggs, Dominic Purcell, Sean Pertwee, William Fichtner — 107 min — distr. UCD

Nakon što je čovječanstvo zamalo uništio Treći svjetski rat, poslijeratno društvo nadzire totalitarni poredak koji ljudima zabranjuje osjećaje. U tu je svrhu propisana posebna droga, čije neuzi-manje znači likvidaciju.

Redatelj i scenarist znanstvenofantastičnoga filma *Equilibrium* Kurt Wimmer gotovo i ne krije brojne uzore koji su mu pomogli u osmišljavanju filmske priče o tmurnoj sutrašnjici čovječanstva. Težnja k nadljudima iz *Vrlog novog svijeta*, totalitarni poredak iz 1984, zatiranje umjetnosti iz *Fahrenheit 451* te moć kontroliranja emocija Vulkanaca iz *Zvezdanih staza* tek su neki od elemenata Wimmerova uratka koji su, iako zasebno već viđeni, sasvim solidno kompilirani u novoj tjeskobnoj viziji ljudske sklonosti (samo)uništavanju.

Manje bi vješt i manje zainteresiran autor pri primjeni spomenutih motiva teško izbjegao prizvuk kopiranja, pa čak i parodiranja. Wimmer je pak pomno iščitavajući i gledajući spomenute naslove, te analizirajući njihove poruke, uspio stvoriti kompaktnu filmsku cjelinu u kojoj ni zaplet ni stil nemaju izrazitijih slabosti. Sam film govori o postapokaliptičnom društvu koje, želeći izbjeći novu kataklizmu svjetskog rata, izabire totalitarni poredak s emocijama kao najvećim zlom. Dakako, središnji je lik policajac koji će u dodiru s jednom od članica pokreta otpora itekako iskusiti silinu osjećaja, pa će se putem njegova slučaja cijeli režim naći pred redefiniranjem.



U glavnoj je ulozi *ledeno hladni* Christian Bale, gotovo savršen izbor za ulogu bezosjećajna čuvara bezosjećajna poretka. Partnerica mu je kudikamo *toplija* Emily Watson, dok je redatelj Wimmer nedostatak proračunskog novca zamijenio stvaranjem dojmiva ozračja i efektним snimateljskim radom. Neka nedostatna scenaristička rješenja koja kalkulantski spajaju serioznu dramu s borilačkim prizorima u stilu honkonške kinematografije nisu zamijenjena ni sa čim. No, unatoč tomu *Equilibrium* ostaje intrigantnim filmskim prinosom sumornim prognozama čovjekovih perspektiva. Sa ili bez osjećaja, svjedno.

Boško Picula

PROJEKT: LARAMIE

The Laramie Project

SAD, 2002 — pr. Cane/Gabay Productions, Good Machine, Home Box Office (HBO), Declan Baldwin; izv. pr. Anne Carey, Ted Hope, Ross Katz — sc. Moisés Kaufman; r. MOISÉS KAUFMAN; d. f. Terry Stacey; mt. Brian A. Kates — gl. Peter Golub; sgf. Dan Leigh; kgf. Katie Saunders — ul. Christina Ricci, Steve Buscemi, Laura Linney, Summer Phoenix, Jeremy Davies, Noah Fleiss, Peter Фонда, Janeane Garofalo — 97 min — distr. Blitz

Rekonstrukcija života ubijenog mladića Matthewa Sheparda, bazirana na brojnim intervjuima.

Film koji su velečasni Fred Phelps i vjernici iz njegove Westboro Baptist Church na web stranici godhatesfags.com opisali kao »new fag propaganda movie«, dakle, nešto poput najnovije filmske diverzije u režiji 'pederskog agitpropa'. Vjerovali ili ne, web-stranica bogmrzipedere.com doista postoji. Kao što postoje i sljedbenici njezinih ideologija, poput dvojice kretena koji su u Laramieju, Wyoming, privezala za ogradu jednog mladića i nad njime se sadistički izvivljavali samo zato jer je bio homić. Mjesec dana nakon mladićeve smrti, dramaturg Moises Kaufman i članovi njegove kazališne družine Tectonic Theater Project otišli su u Laramie i obavili brojne razgovore s njegovim žiteljima. Rezultat je ovaj politički korektni pseudodokumentarac koji pokušava rekonstruirati žrtvin život i reakcije na njegovu smrt, ali i sam zločin. Zatekli smo se, dakle, na stilskom terenu *Vještice iz Blaira*. Samo što ulogu vještice ovdje preuzimaju homofobi, i oni su proketo vidljivi. No, dok je ovakva formula u slučaju *Vještice iz Blaira* ili, recimo, Van Santova *Elephanta* uspješno funkcionirala jer su uloge dodijeljene anonimnim glumcima ili naturščicima, Kaufmanov se projekt pretvara u mimohod američkih niskobudžetnih zvijezda. Zato je prava šteta da autor nije otkazao Buscemiju & Comp. i odlučio snimiti punokrvni dokumentarac, koji bi proizveo daleko snažniji efekt.

Dragan Rubeša



UBOJITA OSVETA

Gro+e Mädchen weinen nicht

Njemačka, 2002 — pr. Deutsche Columbia TriStar Filmproduktion, Egoli Tossell Film AG, Andrea Willson — sc. Maria von Heland; r. MARIA VON HELAND; d. f. Roman Osin; mt. Jessica Congdon — gl. Nicklas Frisk, Andreas Mattsson; sgf. Ulrika Anderson; kgf. Andreas Janczyk — ul. Anna Maria Mühle, Karoline Herfurth, Josefine Domes, David Winter, Tillbert Strahl-Schäfer, Nina Petri, Gabriela Maria Schmeide, Matthias Brandt — 90 min — distr. Blitz

Kati i Steffi druze se od djetinjstva i jedna su drugoj najveća potpora u životu. Međutim, kada Steffi dozna za očevu nevjeru i odlučuje se osvetiti njegovoj ljubavnici, dvije će se djevojke naći na putu bez povratka.

Tko zna zašto je njemačka drama *Gro+e Mädchen weinen nicht* na domaćem videotrižistu objavljena pod naslovom *Ubojita osveta*, a ne pod doslovnim prijevodom *Velike djevojke ne plaču*. Možda se računalo na privlačenje ljubitelja notornih akcijskih filmova, što ovaj rad redateljice i scenaristice Marije von Heland, unatoč furioznu ritmu, nikako nije. Kao autorica nagrađivanih kratkometražnih uradaka o socijalnoj neprilagođenosti Maria von Heland je i u svom cjelovečernjem filmu vrsno istaknula devijacije suvremenoga društva, zaplećući priču oko dvije djevojke koje planiraju osvetu (eto, otud izabrani naslov). Pritom redateljica veoma efektно spaja elemente generacijskoga filma, obiteljske drame i socijalno angažirane priče, s naglaskom na dvjema središnjim buntovnicama bez razloga.

One su siromašna Kati i dobrostojeća Steffi čija je mladenačka pobuna prije vezana uz eksplozivnost emocija koje nose njihove godine, negoli uz konkretan razlog zbog unutarobiteljskog nezadovoljstva. U tom smislu *Ubojita osveta* umnogomu podsjeća na dramu *Nebeska stvorenja* Petera Jacksona, koja također problematizira naglost mladenačkih postupaka u srazu s obiteljskim zadanostima. I baš kao u Jacksonovu radu, i u filmu je Marije von Heland riječ o izvrsnim nastupima dviju glavnih glumica. To su Anna Maria Mühle u ulozi Kati, te Karoline Herfurth kao Steffi, dok u njemačkoj inačici priče o mladim osvetnicama ključnu ulogu roditelja tumači Stefan Kurt kao Steffin otac Hans.

Film je vizualno poprilično ušminkan stiliziranom fotografijom, što mu u kontrapunktiranju s temom dodatno daje na snazi, pa je uz kompetentnu režiju, nastupe mladih protagonistica i nemalu dozu cinizma *Ubojita osveta* nov dokaz da suvremena njemačka kinematografija nudi mnogo više od povremenih vijesti o filmskim nagradama i razvoju međunarodnih karijera tamošnjih glumačkih zvijezda.

Boško Picula



ODLUKA ŽIVOTA

The Man Who Cried

Velika Britanija, Francuska, 2000 — pr. Adventure Pictures, Le Studio Canal+, Working Title Films, Christopher Sheppard; izv. pr. Simona Benzakein, Tim Bevan, Eric Fellner — sc. Sally Potter; r. SALLY POTTER; d. f. Sacha Vierny; mt. Hervé Schneid — gl. Osvaldo Golijov; sgf. Maggie Gray, Philippe Turlure; kgf. Lindy Hemming — ul. Christina Ricci, Cate Blanchett, John Turturro, Johnny Depp, Harry Dean Stanton, Oleg Yankovsky, Claudia Lander-Duke, Hana Maria Pravda — 100 min — distr. Blitz

Nakon progona stanovnika njezina sela mala ruska Židovka Fegele dolazi u Englesku, gdje se školuje, a zatim preko Pariza dolazi do Hollywooda, gdje se kao djevojka, u doba Drugoga svjetskog rata, ponovno susreće s ocem, kojega nije vidjela petnaestak godina.

Britanki Sally Potter nije teško povjerovati da režira zbog iskrenih stvaralačkih razloga, a ne zbog komercijalnih pritisaka.

Snolika *Odluka života* — u kojoj za razliku od redateljinih prethodnih filmova *Orlando* (1992) i *Poduka iz Tanga*, (1997) nastupaju svjetski poznati glumci — poprilično je netipično ostvarenje, po strukturi više nalik pjesmi nego drami, usmjereno više na stvaranje ugodaja nego na iznošenje priče. Iz jednog gledišta moglo bi se reći da je neusmjereno, nefokusirano i mutno, no iz drugog nije teško pohvaliti povremeno iznimnu sugestivnost i dirljivost postignutu isključivo film-



skim sredstvima specifičnog spajanja slike i zvuka. Nekonvencionalano spajanje vrlo skicovanih i vrlo razrađenih

prizora, kao i izmjenjivanje sekvenci holivudske produkcijske raskoši s onima koji se doimaju kao da su ispali iz nekoga gerilskog, siromašno producirana, recimo, hrvatskog filma, ovom zgodom ne kvari, nego, dapače, naglašava dojmljivost i emocionalnu uvjerljivost.

Možemo zamisliti da se Potterova u nastojanju konkretnog bilježenja svojih razmišljanja na filmsku i tonsku vrpcu oslonila ponajprije na intuiciju i optimistično se, bez kalkulacije, ponadala da će te vizije, možda i njoj samoj racionalno neobjašnjive, nekako naći put do gledatelja. S obzirom da je darovita, u tom je i uspjela.

A to što film nije osvojio široku publiku, više je posljedica navika te publike koja se ne želi ulagati u filmove koji se odveć odmiču od uobičajene narativne matrice.

Janko Heidl

ZBOG JEDNE FRANCUSKINJE

Slap Her... She's French

Njemačka, Velika Britanija, SAD, 2002 — pr. Bandeira Entertainment, Constantin Film Produktion GmbH, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 2. Produktions KG, InterMedia Film Equities Ltd., Key Entertainment, Matthias Emcke, Beau Flynn, Jonathan King; izv. pr. Thomas Augsberger, Matthias Deyle, Bernd Eichinger, Volker Schauz, Stefan Simchowitz — sc. Lamar Damon, Robert Lee King; r. MELANIE MAYRON; d. f. Charles Minsky; mt. Marshall Harvey — gl. Christophe Beck, David Michael Frank; sgf. Jeffrey Mossa; kgf. Julia Caston — ul. Piper Perabo, Jane McGregor, Trent Ford, Julie White, Brandon Smith, Jesse James, Nicki Aycox, Alexandra Adi — 90 min — distr. UCD

Popularna teksaska srednjoškolka Starla Grady u svoju obitelj primi francusku učenicu Genevieve LePlouff, koja se uspješno koristi raznim smalicama kako bi postala popularnija od svoje do-maćice.

Djelo iz žanra tinejdžerskih srednjoškolskih komedija uspješno izbjegava većinu gluposti zbog kojih takvim djelima najčešće prišivamo pridjev 'kretenski'. No, nažalost, ne uspijeva do kraja ostvariti naznake s početka filma koje nam sugeriraju da bi mogla biti riječ o izvrsnu ironičnom ostvarenju. Kako možemo suditi po bezbrojnim američkim filmovima smještenima u srednju školu ili na fakultete, jedna od društveno općeprihvaćenih zadaća svakog daka ili studenta koji drži do sebe i ugleda svoje obitelji jest ostvariti što višu razinu popularnosti — djevojke cilj postižu ukoliko postanu navijačice odnosno mažoretkinje ili misice ovoga ili onoga, a momci ukoliko postanu kapetani školske momčadi američkog nogometa. Naša Starla, Miss govedine i članica mažoretske grupe Hornettes, ozbiljno vjeruje da je lutka Barbie 'uzor za izgled svim ženama', kao i u to da nema većega životnog dostignuća nego postati domaćicom emisije *Dobro jutro, Amerika*, jer tada 'baš ti, svakoga jutra, s osmijehom budiš veliki američki narod'.



Iako film nudi hrpicu duhovitih štosova, privlačne mlade glumice u glavnim ulogama, a i režiran je s dosta simpatično zaigrane energičnosti, u svemu ne uspijeva precizno i inteligentno ismijati plitke vrijednosti proizašle iz gore spomenuta svjetonazora. Priča u kojoj lažna Francuskinja 'otima život' svojoj domaćici blijeda je i neinventivna inačica klasika *Sve o Evi*, a malo se koji prizor doima razrađenim i dovršenim. Tvorci, čini se, jednostavno nisu bili dovoljno zločesti da bi ideje proveli do kraja, a bez zločestih misli, koje se na površini mogu manifestirati i kao dobroćudne, jednostavno nema dobre ironije.

Janko Heidl

ČUDESNI GRM

The Secret of NIMH

SAD, 2000 (1982) — ANIMIRANI — pr. Mrs. Brisby Ltd., Don Bluth, John Pomeroy, Gary Goldman; izv. pr. Mel Griffin, Rich Irvine, James L. Stewart — sc. Don Bluth, Will Finn, Gary Goldman, John Pomeroy; r. DON BLUTH; d. f. Bill Butler, Joe Juliano, Jeffery Mollquist, Charles Warren — gl. Jerry Goldsmith — glasovi Derek Jacobi, Elizabeth Hartman, Arthur Malet, Dom DeLuise, Hermione Baddeley, Shannen Doherty, Wil Wheaton, Jodi Hicks — 82 min — distr. Continental

Gospoda Brisby mišica je koja nakon muževe smrti pokušava spasiti svoj dom i dječicu od farmera na čijem imanju živi. U pomoć joj priskakaće zagonetno društvo inteligentnih miševa iz znanstvenoga laboratorija.

Početak osamdesetih nije bio obećavajući trenutak za tvrtku Walt Disney i ostale studije za animaciju. Činilo se da dugometražni animirani filmovi nemaju nikakvih izgleda privući kinopubliku u srazu sa spektakularnim *blockbusterima*. Situacija će se promijeniti potkraj istoga desetljeća, kada će produkciju animiranih filmova revolucionirati uporaba računala navijestivši novu zlatnu eru za autore crtanih likova i njihovih pustolovina. No, samo nekoliko godina prije hitova *Tko je smjestio Zeki Rogeru?*, *Mala sirena* i *Ljepotica i zvijer* situacija se nije doimala ohrabrujućom.

Ozlojađen (pre)opreznim producentima tvrtke Walt Disney, koji u to doba nisu htjeli pokretati projekte dugometražnih animiranih filmova, Disneyjev je animator Don Bluth zajedno s nekolicinom kolega napustio tvrtku i odlučio sam producirati rad na cjelovečernjim crtanim filmovima. Rezultat je te odluke Bluthov film *Čudesni grm* iz 1982. snimljen prema hvaljenoj priči Roberta C. O'Briena *Mrs. Frisby and the Rats of N. I. M. F.*

Film se nakon više od dvadeset godina od premijere napokon pojavio i na hrvatskom videotrižistu s poprilično dobrom sinkronizacijom. Sva sreća, jer riječ je o jednom od najboljih animiranih filmova osamdesetih, čija klasična animacija, sjajni crtež likova i pozadine te glazba Jerryja Goldsmitha oduševljavaju gotovo poput nekih naslova iz radionice Walta Disneyja. Uostalom, Bluthova je namjera i bila prenijeti duh i tradiciju Disneyjevih filmova u osamdesete, premda je jasno da je prije bila riječ o umjetničkom potvrđivanju Blutha i suradnika negoli o projektu koji će znatnije privući gledatelje. To će agilnu redatelju ipak poći za rukom šest godina poslije s hitom *Zemlja daleke prošlosti*, pri čemu *Čudesni grm* ostaje hvalevrijedan projekt koji je zahvaljujući darovitosti i odlučnosti autorovoj premostio vremenski jaz između posljednjih Disneyjevih uspješnica iz šezdesetih i prvih računalnoanimiranih hitova potkraj osamdesetih i početkom devedesetih.



Boško Picula

ZVJEZDANE STAZE: NEMESIS

Star Trek: Nemesis

SAD, 2002 — pr. Paramount Pictures, Rick Berman, Catherine Sudolcan; izv. pr. Marty Hornstein — sc. John Logan, Rick Berman, Brent Spiner; r. STUART BAIRD; d. f. Jeffrey L. Kimball; mt. Dallas Puett — gl. Jerry Goldsmith; sgf. Herman Zimmerman; kgf. Bob Ringwood — ul. Patrick Stewart, Jonathan Frakes, Brent Spiner, LeVar Burton, Michael Dorn, Marina Sirtis, Gates McFadden, Ron Perlman — 116 min — distr. VTI

Posada se svemirskog broda Enterprise na čelu s kapetanom Jean-Lucom Picardom suočava s dosad najvećim izazovom: pod krinkom mirovnoga plana Federaciji zaprijeti prijetvorni Shinzon s planeta Rem.



Dugovječna znanstveno-fantastična i filmsko-televizijska saga *Zvezdane staze* na malom ekranu ponovno doživljava procvat petim serijalom u nizu

Zvezdane staze: Enterprise sa Scottom Bakulom u glavnoj ulozi. Riječ je o aktualnom televizijskom projektu nagrađenom Emmyjima u kojem *trekiji* mogu uživati u pustolovina ma svojih junaka sto godina nakon Prvoga kontakta, a prije dogodovština kapetana Kirka u inicijalnom serijalu Genea Roddenberryja iz šezdesetih. I dok taj retrospektivni prinos fenomenu *Zvezdanih staza* nailazi na same pohvale obožavatelja i kritičara, filmski je odvojak priče o hrabrim članovima *Zvezdane flote* upao u teškoće.

Deseti i trenutačno posljednji naslov iz kinoserijala naslovljen prema grčkoj božici osvete *Zvezdane staze: Nemesis* nije naišao ni na približno tako dobar odjek kao prethodni. Iako su mu središnji junaci među obožavateljima izvrsno primljeni kapetan Jean-Luc Picard i njegovi suborci s osuvremenjenog *Enterprisea*, ovaj je film u režiji Stuarta Bairda (U. S. Marshalls) ocijenjen kao najlošiji u serijalu. Lošiji i od većine epizoda Picardovih televizijskih dogodovština snimanih od 1987. do 1994. Premda se efektima i spektakularnošću *Zvezdane staze* u kinoizdanju nikad nisu mogle natjecati s, primjerice, Lucasovim *Zvezdanim ratovima*, uvijek su ih odlikovale lucidno osmišljene priče s intrigantnim zapletima i likovima te zabavnim kvazifilozofiranjem. To je u Bairdovu uratku izostalo.

Priča o Picardovu klonu koji pod zastavom Romulanskog Carstva zaprijeti Federaciji i njihov naoko složeni odnos na razdjelnici neprijateljstva i razumijevanja jednostavno nisu dostatni za dugometražni film. Premda su *Enterpriseove* bitke vizualno dotjeranije no ikad, nedostatak pravih intriga i dinamike uvelike odmažu uživljavanju u film. Tako ni pouzdani Patrick Stewart, baš kao ni ostatak glumačke ekipe, nemaju pravu prigodu da variraju svoje likove. Stoga će biti istinska šteta ako se Picard i suborci od obožavatelja oprostimo upravo Bairdovim filmom. *Trekiji* zaslužuju više.

Boško Picula

BUBNJEVI POBJEDE

Drumline

SAD, 2002 — pr. Fox 2000 Pictures, Wendy Finerman Productions, Timothy M. Bourne, Jody Gerson; izv. pr. Dallas Austin, Greg Mooradian — sc. Tina Gordon Chism, Shawn Schepps; r. CHARLES STONE; d. f. Shane Hurlbut; mt. Patricia Bowers, Bill Pankow — gl. John Powell; sgf. Charles C. Bennett; kgf. Salvador Perez — ul. Nick Cannon, Zoë Saldana Orlando Jones, Leonard Roberts, GQ, Jason Weaver, Earl C. Poitier, Candace Carey — 118 min — distr. Continental

Tamnoputi bubnjar Devon Miles dobije stipendiju za školovanje na sveučilištu A&T u Atlanti, poznatu po odličnom orkestru limene glazbe koji nastupa na utakmicama. Zahvaljujući Devono-voj nadarenosti, njegovo će sveučilište pobijediti na velikom go- dišnjem natjecanju sličnih orkestara.

Napravljen u duhu sportske ili vojničke drame o nadarenom, ali problematičnom pojedincu koji u procesu vježbanja mora naučiti stišati vlastiti ego i usmjeriti se na pripadnost zajednici, *Bubnjevi pobjede* u sadržajnom smislu ne nude ništa nova, a u izvedbenom najčešće ne uspijevaju odmaknuti daleko od uobičajenih filmskih formula o prilagodbi buntovnika bez razloga. Ipak, osim cjelokupne lakogledljive protočnosti i ugođe za oko i uho, donosi nekoliko svojevrsnih noviteta. Iako to nama, Europljanima, ne znači mnogo u doživljajnom smislu, riječ je o jednom od malobrojnih hollywoodskih filmova čiji su glavni (odnosno gotovo svi) junaci crnci koji žive uobičajenim životima, baš poput običnih bijelaca, a njihova se boja kože ne naglašava kao razlog ovakva ili onakva životnog puta. Upoznaje nas, zatim, s prilično zanimljivom i većini nepoznatom (a na filmu malo kad ili nikad viđenom) sredinom studija bubnjanja u Americi, te nam otkriva kako tamošnji sveučilišni obrazovani bubnari nisu samo "tamo neki umjetnici", nego da prolaze stroge vježbe kao u vojnoj školi — umjesto pod punom vojnom opremom, po igralištu trče sa svojim instrumentima, a umjesto čišćenja pušaka cijele postrojbe za kaznu moraju ulaštiti bubnjeve cijelog orkestra.

Najbolji dijelovi filma vezani su uz izvođenje glazbe. Ukoliko vam se sviđa limeno-bubnarska glazba prizvuka New Orleansa, uživati ćete u svim zvukovima, a čak i ako je ne volite, nedvojbeno će vas zadiviti raskošna i disciplinirana koreografija u glazbenim masovkama.

Janko Heidl



NA NIČIJOJ ZEMLJI

Nowhere

Italija, Argentina, 2002 — pr. Castela Producciones S. A., Patagonik Film Group, Patagonik, Surf Film, Pablo Bossi, Julio Fernández, Massimo Vigliar; izv. pr. Roberto Manni — sc. Luis Sepúlveda; r. LUIS SEPULVEDA; d. f. Giuseppe Lanci; mt. Mauro Bonanni — kgf. Fiamma Bedendo — ul. Harvey Keitel, Manuel Bandera, Luigi Maria Burruano, Ariel Casas, Daniel Fanego, Fernando Guillén Cuervo, Laura Mañá, Angela Molina — 100 min — distr. UCD

Čile. Grupa vojnika ubiti šestoricu civila i odvede ih u mali zarobljenički logor u planinama. Riječ je o Operaciji Taurus.

Iako se češće veselimo vidjeti neobičan film nego onaj nastao po poznatim obrascima, ne znači da neobičnost sama po sebi podrazumijeva zanimljivost ili kvalitetu. Drugi redateljski rad Luisa Sepulvede neobična je i 'drukčija', ali ne i osobito uzbudljiva politička drama antidiktatorskih poruka, predložena mješavinom poetskoga, teatralnog i dokumentarističkog. Svojevrsna sirovost, odnosno nedostatak profinjnosti redateljskih pos- t u p a k a , doima se više rezultatom nespretnosti i neiskustva negoli nego umjetnikove odluke kojom će s a d r ž a j u



dodati još jednu dimenziju, a iako se prizori ne čine prenošenjem kazališta pred kameru, pretežno odišu simbolikom primjerenijom pozornici nego filmu.

Konkretni likovi i događaji nisu osobito uvjerljivi (što ne znači da ne vjerujemo da su se slične stvari događale), a poprilično se naivnim i nezgrapnim doima plasiranje ideje da se ljudi, bili oni zarobljenici ili vojnici (koji su, zapravo, dobrovoljni 'zarobljenici' sustava), mogu dobro razumjeti i slagati ako dopuste da u njima prevladaju obični osjećaji, umjesto da slijepo igraju ulogu koju im je nametnulo društvo. S druge strane, dosta je zanimljivo i uspješno ukomponirana misao o besmislenosti i nerazumljivosti političkih smaknuća i 'nestajanja' u južnoameričkim diktatorskim državama, jer se tijekom filma ne doznaje razlog zbog kojeg su ti civili završili u zarobljeništvu. Uz to, imenovanjem politički razmjerno nevažna slučaja pompoznom imenom Operacija Taurus zgodno je naglašena samodopadna napuhanost i lažljivost vojno-političkih djelatnika sklonih iz buhe napraviti slona samo da bi se gluposti koje čine prikazale kao nešto od presudne važnosti.

Janko Heidl

BESMRтна LJUBAV

Tuck Everlasting

SAD, 2002 — pr. Beacon Communications LLC, Jane Startz Productions, Scholastic Productions, Walt Disney Pictures, Marc Abraham, Jane Startz; izv. pr. Armyan Bernstein, Thomas A. Bliss, Deborah Forte, William Teitler, Max Wong — sc. Jeffrey Lieber, James V. Hart prema romanu Natalie Babbitt; r. JAY RUSSELL; d. f. James L. Carter; mt. Jay Lash Cassidy — gl. William Ross; sgf. Tony Burrough; kgf. Carol Ramsey — ul. Alexis Bledel, William Hurt, Sissy Spacek, Jonathan Jackson, Scott Bairstow, Ben Kingsley, Amy Irving, Victor Garber — 88 min — distr. Continental

Winnie Foster djevojka je nemirna duha koju bogati roditelji žele ukrotiti slanjem u internat. Winnie bježi u šumu, gdje upoznaje Jesseja, čija obitelj nastoji sačuvati tajnu besmrtnosti.

Žanr bajke ili epske fantazije nesiguran je teren, na kojem su se okliznuli neki od najpoznatijih filmaša današnjice. Dovoljno je prisjetiti se dva filma Willow Rona Howarda i Legenda Ridleyja Scotta s mladim Tomom Cruiseom u glavnoj ulozi, koji su uprkos maštovitosti propali u kinima. No, vrijeme je radilo za njih tako da ih danas možemo uvrstiti u kategoriju *lucky losera*, odnosno naslova koji su stekli vjerne poklonike i nisu pali u zaborav.

Za razliku od navedenih filmova *Besmrtna ljubav* neće doživjeti sličnu sudbinu, premda je imala sve preduvjete za to. Nastala u produkciji Disneyjeva studija, druga po redu, mnogo ambicioznija ekranizacija *Besmrtne ljubavi*, romana Natalie Babbitt (prvu je 1981. režirao Frederick King Keller)



Hurt, Sissy Spacek i Ben Kingsley nastupaju u sporednim ulogama osiguravajući odličnu potporu mladim glavnim glumcima Alexis Bledel i Jonathanu Jacksonu, čija lica zrače svježinom, a glumački nastupi uvjerljivošću. Zvuči zaista obećavajuće, no...

Osnovna boljka filma nefilmična je scenariistička adaptacija knjige koju potpisuju Jeffrey Lieber i James V. Hart, no ni redatelj Jay Russell nije se proslavio jer njegova režija ne uspijeva prikriti scenariističke propuste. Ipak, onoga tko preživi razvučene i često dosadne prve dvije petine filma nastavak će nagraditi odlično snimljenom, bajkovitom pričom o odrastanju i prvoj ljubavi, s daškom romantike, krimi priče i vječnosti, koja će pobuditi emocije gledatelja, ali i pojačati žal za onim što je film u cijelosti mogao (i trebao) biti.

Goran Ivaniš

SIMONE

S1m0ne

SAD, 2002 — pr. New Line Cinema, Niccol Films; izv. pr. Bradley Cramp, Michael De Luca, Lynn Harris — sc. Andrew Niccol; r. ANDREW NICCOL; d. f. Edward Lachman; mt. Paul Rubell — gl. Samuel Barber, Carter Burwell; sgf. Jan Roloffs; kgf. Elisabetta Beraldo — ul. Al Pacino, Rachel Roberts, Catherine Keener, Winona Ryder, Elias Koteas, Pruitt Taylor Vince, Evan Rachel Wood, Benjamin Salisbury — 117 min — distr. Issa

Ostaviš bez glavne glumačke zvijezde, holivudski redatelj na zalazu karijere Viktor Taransky vuče očajnički potez: umjesto žive glumice u film ubacuje računalno animiranu Simone. Film postane veliki hit, ali...

Hoće li ono što je u humornoj drami *Simone* još fantastična domišljatost, za koju godinu postati zbilja? A to je da računalno generirani glumci i glumice posve preuzmu angažmane i popularnost



svojih živih i počesto mušičavih kolega i kolegica. Unatoč skokovitu razvoju računalne tehnologije, to se još ne događa, o čemu najbolje svjedoči neuspjeh impozantno realiziranog animiranog filma *Final Fantasy*. Živa publika još želi žive zvijezde, ali ne treba sumnjati da će računalni programi ubrzo virtualne likove i situacije učiniti zbiljskijima od zbilje.

U tom je smislu film *Simone* korektno izvedena naznaka, mnogo bolja u satiričnom pristupu idolatriji oko medijskih zvijezda i načelima rada velikih holivudskih studija negoli u raščlanjivanju moguće preobrazbe filmske industrije u odvojak računalne industrije. Redatelj je i scenarist filma Andrew Niccol koji se već jednom, i to iznimno dobro, okušao u tematiziranju moći masovnih medija i iluzija koje oni stvaraju. No, dok je Niccolov scenarij za *Trumanov show* razobličio naličje popularnih televizijskih *reality-showova*, itekako stvarnih i utjecajnih, njegov je tekst za *Simone* zakoračio na sklizav teren gdje još nije jasno što je zbilja, a što opsjena. Upravo je to i najveća slabost Niccolova uratka, koji lepršavom pričom o redatelju i njegovoj virtualnoj glumici Simone jednostavno ne uspijeva razlučiti što film zapravo problematizira: tragikomičnu stvarnost popularne kulture ili pak ozbiljno stvaranje iluzija unutar računala.

Zato ni Al Pacino u ulozi otpisana redatelja koji zahvaljujući moći računala dobiva neočekivani zamah u karijeri ne djeluje kao punokrvni lik. Njegova partnerica Rachel Roberts u naslovnoj ulozi još i manje, iako je upravo njezin lik pružao idealnu prigodu da se nestvarno pokaže pravim, a stvarno prokaže lažnim. Ovako *Simone* ostaje tek dobro zamišljenim i efektно snimljenim pokušajem navješćivanja skore (filmske) budućnosti.

Boško Picula

Slaven Zečević

Hitchcock kao činovnik

Sidney Gottlieb (ur.), 2002, *Hitchcock o Hitchcocku*, odabrana djela i intervjui, prevela Jasna Mati, Zagreb: Laurana

Znatiželja je bolest. Ili postaje bolest kad preskačemo načelo razboritosti u izboru ponuđenih informacija o temi koja nam izaziva znatiželju. Zar mislimo da otkrivamo najsvetiju tajnu ako potrpamo u sebe svaki trag neke osobe čije djelo volimo ili barem cijenimo. Nisam siguran. Izdanje *Hitchcock o Hitchcocku*, u kojem su prema izboru Sidneyja Gottlieba sabrani članci Sir Alfreda Hitchcocka, klasika svjetske filmske umjetnosti, natjerali su me da više razmišljam o znatiželji nego o onome što je veliki redatelj iz raznih razloga odlučio podijeliti s nama. Čovjek ne treba biti osobito mudar da bi zaključio kako nema istu važnost kritičko mišljenje drugog o određenom autoru i autorovih samih riječi koje mogu biti anegdotalne, savjetne, ispovjedne, zapovjedne, suicidalne... Iskreno, više volim analize autorskoga djela ili biografije s količinski prihvatljivom dopunom kritičkog osvrt.

Mješavina biografije s autorskom kritikom djela postavlja čijenice daleko prihvatljivije jer pretpostavljamo ili se barem dobro zavaravamo da u životu neke osobe pronalazimo razloge za autorsku karakterističnost koju je autor u djelu samo nastavio, doživljavajući djelo kao jasan nastavak života. No, kod članaka u kojima nam ti voljeni umjetnici žele podariti dio svoga intelektualnog tijela nerijetko imam osjećaj da, koliko god iskrenost vladala, sve što pročitamo djeluje pojednostavnjeno i smišljeno da nas zavarava od onoga što bismo zapravo trebali čitati.

Usputni umjetnik?

To nije univerzalan problem niti će ikada biti, ali u Hitchcocka sam imao dojam da je najvrednije ono što nije napisao ili kazao (jer su u izdanju i neki razgovori s redateljem), potvrđujući sve što nam je u svojim filmovima stalno gurao pod gledateljski nos, da opažamo stvari koje nisu izrečene ('samo' videne). Hitchcock je umjetnik slike, a ne riječi (rugajte se koliko hoćete s tom banalnošću, no redateljska je kasta prva koja to zaboravlja), pa stoga ni njegovi članci nisu imuni na takav perceptivni zaključak.

Spomenuo sam da su biografije, osobito životnih redatelja poput Peckinpaha ili Forda, često zanimljivije od onoga što bi nam ti ljudi izvan svojih filmova mogli u pisanom obliku podariti, osim dakako ako je riječ o temeljitim razgovorima (čovjek na čovjeka, kao što je Bogdanovich dojmljivo činio), koji su na neki način dijaloška scena u biografskom kontekstu. Hitchcock nema biografiju poput Peckinpaha (ili ja ba-



rem nisam svjestan toga), niti bi trebao imati da bi mu filmovi bili zanimljivi, no sasvim ponizno pred njegovom autorskom veličinom smatram da njegovi članci nisu ništa osobito. Vjerujem da nisam u njima pronašao očekivano, barem ne u onoj mjeri koju smatram poželjnom. Prvi ispravan zaključak jest da sam Hitchcock uistinu nije kriv za to, a drugi (po mojem sudu) ispravan zaključak glasi da Hitchcock u člancima prečesto djeluje poput činovnika koji je usput i veliki filmski umjetnik (vrijedi i obratno, redatelj sa činovničkim pristupom). Kad govorim o činovničkom duhu u Hitchcocku, ponajprije mislim na hladnoću i točnost u dostavi, jer su svi ti članci bili naručeni, a sam redatelj u dosta članaka opetovano naglašava da uvijek pazi tko je krajnji korisnik njegova rada, kako na filmu tako i u pisanom obliku.

Nemojte misliti da njegovu točnost u dostavi uvijek smatram nedostatnom jer ako čovjek piše o proizvodnji filmova ili pak odnosu filma i kazališta, ne smatram nužnim i poželjnim da svoj iskaz započne sa sjećanjima o djetinjstvu ili jučerašnjem ručku, ali malo životnosti ne bih odbacio. Svjestan sam da su mladi / budući filmaši ili znatiželjni veterani prečesto na meti mistifikatorskih filmskih gurua koji prije svake odluke u stvaranju filma moraju otvoriti intelektualni simpozij ili barem pročitati koji citat iz njima drage i utjecajne proze. Hitchcock je autor koji rješava stvarne pripovjedačke probleme, a ne postavlja svemir u samo njemu znan odnos. Tko zna, možda je izdanje trebao prevesti neki komičar pa da budem zadovoljniji.

Odnos osobito zanimljivoga, podnošljivog i posve dosadnog u Gottliebovu izboru jest 30/30/40 u postocima, no nemojte me pitati kako sam to izračunao. Gottlieb svoj izbor dijeli na pet većih cjelina, a to su: *Život na filmu; Glumci, glumice, zvijezde; Jeza, suspense, publika; Proizvodnja filma i Tehnika, stil i Hitchcock na djelu*. Naslovi poglavlja jasni su i nepreuzetni, kako i dolikuje člancima koji slijede.

Naručeni članci

Sva poglavlja započinju Gottliebovim uvodom, čija dodatna informativnost i autorova analiza onoga što tek trebamo pročitati može biti poželjna gladnu čitaocu, no osobno sam ih smatrao zamornim i rado preskakao u čitanju. Prvo poglavlje okuplja dva niza članaka koje je redatelj objavljivao sredinom tridesetih te koji Hitchcocka predstavljaju kao poželjnog pisca lake literature. Otprilike kao pisca filmskih članaka za avionske brošure, darujući površnu čitatelju pitak presjek filmskoga načina života. To naravno ne znači da je riječ o dosadnu dijelu izbora, dapače, u takvim člancima iz Hitchcocka izlazi dobro proučavana moć vladanja publikom (čitateljima). Koliko god Hitchcock doticao probleme filmske produkcije u svojim člancima, oni se uglavnom čine premostivi za svakoga, što bi mnogi mogli smatrati pozivom za ulazak u profesiju.

Ne smatram da je tako. Hitchcock je redatelj koji ljubomorno čuva svoju darovitost, predstavljajući je tek kao dar spretnog činovnika kojim zapovijeda istinski autor, a to je u Hitchcockovu filmskom sustavu najčešće producent. Stvaranje filma nije lagan posao, što Hitchcock tek uvjetno naglašava, smatrajući nas dovoljno mudrim da to sami zaključimo i odustanemo od svake primisli bavljenja poslom, barem ako nismo sigurni da to uistinu želimo. Prvo poglavlje pripada zanimljivom dijelu izdanja.

Drugo, treće i četvrto pokazuje da Hitchcock vjerno slijedi okvir naručenoga članka. Tu nalazimo redatelja koji ima mišljenje o svemu, neovisno o činjenici da ga bez zamolbe vjerujem ne bi imao, ali ga ima jer se to od njega očekuje. Problemi medijski istaknutih osoba i odnosa medija prema njima u tim poglavljima dolaze do izražaja. Ako se redatelj istaknuo kao vrhunski stilist *trilera* i izvedbenoga *suspensea* (pučki kazano, iščekivanja što očekuje glavni lik pri suočavanju sa slijedećim problemom), onda mediji (katkad i stručni) doživljavaju Hitchcocka kao kuhara koji mora dijeliti recepte s gledateljstvom, iako ima dvojbeno stajalište o slavi i poklo-

njenoj pažnji. Zanimljivo je pročitati neke naivne redateljeve stavove, koje će i sam pobiti tijekom karijere. U članku o uspjehu *trilera* kao žanra iz 1936. redatelj dotiče i žanr *strave*, kojem previda izumiranje ako filmovima osnova bude 'neprirodno uzbuđenje', 'pakost' i 'namjerno dovodenje publike u opasnost', jer je publika razboritija od takvih filmova. Hitchcock o stravi govori u stoljeću koje je već imalo veliki rat, poznate serijske ubojice i primjere genocida. Vjerojatno je Drugi svjetski rat, a ne govorim samo o smrti, krvi i ubijanju, zauvijek promijenio i Hitchcocka, pa stoga ne treba takva naivna stajališta pretjerano osuđivati.

Neprirodna uzbuđenja

Hitchcockov je film *Psiho* takav pristup zauvijek prepustio prošlosti, ne samo jer je u gledatelja izazivao 'neprirodna uzbuđenja' prikazujući 'pakost', nego zbog toga jer je tomu prišao na izrazito eksploatacijski način. Film *Psiho* nije nikakva umjetnost, za razliku npr. od Powellova remek-djela *Smrt u očima* (*Peeping Tom*, 1959), koji je nepravedno stradao između ostalog i u usporedbi sa Hitchcockovim (meni osobno daleko slabijim) ostvarenjem. Ako što treba pročitati osim cijeloga prvog i posljednjeg poglavlja u Gottliebovu izboru, onda je to svakako redateljev prilog za *Encyclopaedia Britannica* pod naslovom *Proizvodnja filma*. Redateljeva trezvenost u određivanju izvedbenih dijelova filmskog stvaralaštva poželjna je jer je riječ o čvrstim programatskim smjernicama za početnika i uhodanoga profesionalca. Što je naručeno, to je i izvršeno. Peto poglavlje uglavnom je obvezna literatura.

Čitajući ove članke, jedno je jasno. Hitchcock je sebi postavio zakonski točne i tvrdoglave odrednice kako njegovi filmovi moraju (u Hitchcocka se sve 'mora') izgledati i kako bi drugi filmovi trebali izgledati ako žele zadovoljiti prosječna gledatelja. Hitchcocku je mišljenje gledatelja bilo od presudne važnosti jer je prema tom mišljenju ispravljao vlastito mišljenje o određenim obilježjima filmske proizvodnje. Poslušnost prema sebi, te prema scenaristima i producentima, koje Hitchcock stalno navodi u kontekstu osnovnih autorskih osoba na filmu. Čini se pretjerano, no Hitchcock nije trebao strepiti od producenata (a još manje scenarista) s obzirom da su u konačnici dobili više nego što su očekivali i to bez straha da prosječni gledatelj ne razumije viđeno. On nije redatelj ekscesa.

Spomenuvši na početku znatiželju kao bolest, trebao sam dodati da je neizlječiva. Hitchcock je patio od iste, i tu naša sličnost prestaje. Mogao bih nabrojati dosta redatelja čije članke ne bih volio čitati, jer me izvan njihovih filmskih djela ne zanimaju. Kako se Hitchcock uspio ugurati među te izabrane, zanimalo bi i mene. Ove članke treba pročitati, no istinski (moj) Hitchcock leži negdje drugdje.

Petar Krelja

Životvorna moć dokumentarca

United colours

Silvestar Kolbas je filmski i televizijski snimatelj, esejist i profesor kamere na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu; njegova supruga Nataša Kraljević Kolbas novinarka je, scenaristica i urednica obrazovnih TV-serija (primjerice *Filipovih beba*).

Njih dvoje odlučili su realizirati video o svojoj spremnosti da, s medicinskog ali i osobnog stajališta, učine sve kako bi Nataša, uskraćena za normalnu trudnoću, u planiranom petom pokušaju umjetne oplodnje uspjela zanijeti, kako bi njih dvoje napokon mogli dobiti toliko željeno dijete.

Uspjeli su i u jednom i u drugom; rodila im se zdrava i lijepa djevojčica Eva, realizirali su 70-minutni dokumentarac *Sve o Evi*.

O samoj djevojčici Evi koja u brižnu okrilju svojih roditelja lijepo napreduje dalo bi se štošta kazati; primjerice, nađe li se na javnom mjestu, mnogi će se mahom nepoznati prolaznici časkom zaustaviti da bi joj podarili pregršt komplimentata. Ta bi, usudili bismo se ustvrditi, silno šarmanтна mala plavuša, da su je svojedobno mogli upoznati Benettonovi dizajneri, zasigurno završila na onim glasovitim Jambo-plaka-



Portret Nataše



Trbuh

tima diljem globusa poznatima kao *United colours of Benetton!*

Geneza

Paradoksalno, naglašeno intimistički dokumentarac *Sve o Evi*, najvećim dijelom nalik brižno oblikovanu kućnom videu, nastajao je na način megaprojekata: snimalo ga se gotovo punih dvanaest mjeseci, pripreme za montažu potrajale su pola godine, a montaža čak godinu dana.

Sam život nametnuo je snimateljsko-redateljsku strategiju — uključivati kameru kad god se za to pruži prilika, a uvijek u trenucima kada se događa nešto bitno ili kada su zateknute okolnosti osobito poticajne za 'hvatanje' Natašinih nadahnutih iskaza ili njezinih promptnih reakcija na događaje koji su je iznenadili, zatekli.

Ponešto o Nataši

Ta će samosvjesna i medijski izvrsno educirana osoba kiksnuti već u svom prvom nastupu pred kamerom; pokušavajući se prisjetiti što je sve prošla i što je sve morala istrpjeti da bi se primakla priželjkivanu cilju — glas će joj zadrhtati, oči će joj se od navrhlikih emocija naglo zamutiti... Razlog je tome taj što se Nataša nije dosjetila pravljenja dokumentar-

ca na način ambiciozne znanstvene novakinje koja posve racionalno preuzima rizik eksperimenata kako bi, uspije li joj, mogla referirati o rezultatu, nego da bi se seriji obeshrabrujućih bolnih poraza suprotstavila i medijem koji je i prije, obrazovateljski, bio dojmljivim sredstvom njezina strastvena zagovaranja najmlađe populacije. I ako se tu i tamo zna osjetiti da se htjela kontrolirati, da bi htjela vladati svojim osjećajima i svojim mislima, ona elementarnija ali i tankočutnija sila u njoj, autentična čežnja za materinstvom, za rađanjem, ruši sve pred sobom izlažući našem pogledu duboko ranjeno biće spremno da ide do samih granica mogućeg.

I upravo u tom nepristajanju da se čin zazivanja roditeljstva svede tek na nekoliko simboličkih pokušaja, ukazala se i bogomdana dokumentaristička prigoda diskretna motrenja Nataše kamerom koja se s vremenom bila do te mjere udomaćila da je stekla povlašten status — člana obitelji. Iz tako definirana pristupa izrasla je snaga dokumentarca *Sve o Evi*, diskretno, a sugestivno artikulacijsko nađeno u intimizmu kućnog videa, idući ukorak s događajima, oslobodilo je stvarnu prirodu jedne žene — razmjere njezine ranjivosti, veličinu njezine odvažnosti i izdržljivosti.

Bečke bebe

Premda je protagonistica dokumentarca *Sve o Evi*, Nataša, u svakom trenutku središtem zanimanja Kolbasove kamere, u tom će se sabrano izloženu dokumentarističkom materijalu naći i dosta drugih po cjelinu projekta svake pozornosti vrijednih komponenti; njegova nam naglašeno intimistička 'naracija' — dijelom možda i na račun središnje, Natašine, linije filma — predočava i neke druge ljude, neke druge parove koji su se i sami suočavali s nerješivim problemima uskraćene, a tako priželjkivane trudnoće; iscrpno se govori o njihovom međusobnom potpomaganju i hrabrenju... Zapravo, tu je fino elaboriran određen socijalni kontekst koji bi tolikim drugima, ako će imati sreće vidjeti taj film, mogao biti od velike pomoći, moguća životna prekretnica.

U životopisnom slijedu osoba koji se pojavljuju, govore ili djeluju u *Sve o Evi* (stanovita Branka koja je uporno hrabrila Natašu, roditelji, bečki liječnik, Kolbasov sin Jakov...), nailazimo i na 'vjernički' čvrsto zbijeno društvo čija su 'programska' načela sadržana tek u dvije riječi — bečke bebe.

Pokazalo se da je, baš u području umjetne oplodnje, jedan stanovnik austrijske metropole izrastao u mitsku ličnost; riječ je o liječniku ginekologu Petru Kemeteru koji je već tolikim bračnim parovima i ne samo s ovih strana, podario radost roditeljstva.

Dokumentarac *Sve o Evi* svjedoči i o sve brojnijim mladim ljudima, onedavna roditeljima 'bečkih beba', koji se povremeno sastaju da bi evocirali događaje, razmijenili iskustva i, dakako, altruistički pronijeli radosnu vijest da u Beču postoji osoba koja umije užgati zapretenu iskrvu života.

Dakako, u filmu je vrlo zorno pokazano čemu je sve u ordinaciji bečkoga 'čudotvorca' Nataša morala biti podvrgnuta da bi i sama zavrijedila svoju bečku bebu — Evu.

Ponešto o Silvestru

Kolbas je, taj razboriti baštinik više desetljeća starih i na veliko rasprostranjenih dokumentarističkih metoda poznatih pod nazivima filma istine i direktnog filma, već u startu imao prednost u intimiziranosti s osobom koja je, inicirajući samo snimanje, bila i više nego motiviranim partnerom u realizaciji filma.

Dokumentarac *Sve o Evi* začeo se u toplu, čeznutljivu i životno opuštenu obiteljskom krilu što ga je, činilo nam se za projekcije u Teatru ITD, sveprisutna Kolbasova kamera (nerijetko u igri bijahu dvije) znala motriti s neskrivenom namjerom da u slijedu zategnutih prizora oslobodi i one sugestivnijih potencijala; režiser je pritom znatan dio snimateljeve pažnje opravdano usmjeravao prema neprijepornoj fotogeničnosti Natašina topla lica — tako vična da duboko iskreno iskaže 'junakinjina' dvojbeno raspoloženja neprestance vitlana strahovima i nadama.

No, zgriješili bismo svrstavši ovu uzbudljivu životnu priču o tegobnu dolasku na svijet jedne Eve — posve drukčije od one s dalekih biblijskih početaka, ali kudikamo važnije — u žanr 'plačljivog' filma; ne samo što su se njih dvoje — čak i u najtežim trenucima, znali uteći iscjeliteljskim moćima duhovitih primjedbi (kada je u totalnom škripcu Nataša zna



S Evom



Planiranje



Ultrazvuk



Plač

procijediti: »*To smo si htjeli pa si sada imamo*«), već im je uspijevalo da se prepuste i mudrosti mirna protoka vremena; o tome će pak, ništa manje duhovito, posvjedočiti Kolbasova indiskretna kamera koja će, zatekavši Natašu za dana u postelji (očito na časak oslobođenu stalna pritiska teške ži-

votne misije), tek dopadljive igre radi, načiniti i nekoliko 'njezinih' duhovito komponiranih kadrova.

Kolbas režiser kao da i nije baš bio sklon ostati tek 'nijemim svjedokom' životne drame neizvjesna ishoda, koja se i njega osobno itekako ticala; iz neke vrsti autorova metadiskursivnog angažmana ponikao je njegovim glasom čitan, fino odvagnut *off*-komentar koji olakšava praćenje zbivanja u filmu; u pojedinim prizorima pak, bilo da ga se ne vidi, nazire ili da se 'nagurava' u kadar, i sam zna dobaciti neku opasku ili replicirati na prigovore da se skriva iza kamere. Nekom će zgodom, ostavivši kameru da sama čini svoje, stupiti u vlastiti film da bi pokušao utješiti svoju uplašenu dragu...

U tom kontekstu zanimljivo je Kolbasovo poimanje protoka vremena. Njihov prozor otkriva pustopoljinu s južnih zagrebačkih predgrađa ispresijecanu utrtrim puteljcima što su ih načinile marne ljudske noge uvijek zaokupljene potragom za kraticama; ta (simbolička?) šarada nalik raskrižju — zanimljiva tek rijetkim prolaznicima, predočava izmjene dana i noći, promjene godišnjih doba, a zna s pomoću suptilnih videostilizacija zadobiti patinu metafizičkog... Kao da oličava svu 'ravnodušnost' svijeta na koji se naslonila 'mala' intimna drama bračnog para...



Pogled s prozora

No, moguće dalje varijacije na temu 'doma i svijeta' Kolbas dokida više nego duhovitim izravnim uvidom u stanje stvari neposredno nakon što je mala Eva stigla u roditeljski dom; tamo je Nataša, u grubom rezu, morala prijašnji odvažni patos borbe za Evu prizemljiti presvlačenjem kćerke i koječi-me drugim; dražesno djetesce pak — onako bezbrižno i raskomočeno — kao da im govori: »*Htjeli ste me, a sad me imate!*«

Posljednji pogled s prozora u filmu zatječe njih dvije na raskrižju, sada i same dio tog svijeta.

Pljesak prije kraja

Dugometražni dokumentarac *Sve o Evi* uistinu je odvažan i ljudski duboko dirljiv videodnevnik, koji ne mogavši predvi-

djeti kakav će biti ishod brojnih kadšto vrlo napornih pa i bolnih pokušaja da se stigne do željenoga — vlastita djeteta — zaista razotkriva intimitet jedne žene; njezine želje, njezina nadanja, njezine strepnje, njezine strahove, njezine suze. U želji da istinito predoči i tjelesno tegobnu stranu liječničkih pretraga i medicinskih intervencija, Kolbas je s pravom dokumentarističkom izravnošću posvjedočio i o tom aspektu Natašine žrtve vrijedne svakog divljenja.

A mlada premijerna publika Teatra ITD spontano je zapljuskala prije kraja projekcije dokumentarca *Sve o Evi*, točno u trenutku kada je mala Eva, okupana u krvi i iznijeta u boli, napokon stigla na svijet.

Dokumentarac nije tek svjedočio; dapače, pokazao se životvorno moćnim saveznikom.

Filmografija

SVE O EVI, dokumentarni, 63 min, DVCam, Beta SP. Factum, 2003, producent: Nenad Puhovski. Režija, direktor fotografije: Silvestar Kolbas, scenarij: S. Kolbas i

Nataša Kraljević, glazba: Darko Rundek, montaža: Anita Jovanov.



Eva

D a m i r R a d i ć

Fargo: film slutnje

Svojim najpopularnijim te istodobno, što nije čest slučaj, najcjenjenijim filmom braća Coen, kako se to voli reći, vraćaju se na mjesto zločina (a ta fraza u njihovu slučaju nije tek stilska figura, jer oni se doista bave zločinima). Radnja *Farga* smještena je u duboku provinciju, jednako kao i u njihovu znamenitu prvenca *Krvalo jednostavno*, pokretač radnje, kao i u debiju, nesretni su odnosno problematični obiteljski odnosi (isto je i u njihovu drugom filmu *Arizona junior*), a oba filma (što je već opće mjesto njihova opusa) prožeta su grotesknošću (i oba su ostvarena u niskobudžetnoj i nezavisnoj produkciji, što se, nakon holivudskih izleta, može doživjeti kao povratak Coenovih domu, tim više što se *Fargo* zbiva u Minnesoti, njihovoj rodnoj zemlji).

U prostornom smještaju radnje čak postoji simetrija: *Krvalo jednostavno* zbiva se na krajnjem (srednjem) jugu Sjedinjenih Država, u Teksasu, *Fargo* na krajnjem, (srednjem) sjeveru, u Minnesoti. Nesretni obiteljski odnosi, međutim, drukčije su naravi. U teksaškom filmu riječ je o erotskim relacijama, film iz Minnesote pokreću financijski razlozi (u spomenutom *Arizona junioru* riječ je o želji supružnika da doista profunkcioniraju kao obitelj, tj. da dobiju dijete), no u oba slučaja na kriminalno djelovanje odlučuje se muškarac-suprug (isto je u *Arizona junioru*), s tim da je u *Fargu* za muškarca jednako važna, ako ne i važnija, njegova pozicija zeta u obiteljskoj strukturi. U oba je slučaja žena-supruga žrtva (s tim da je riječ o dva lika sasvim oprečne karakterizacije, stoga je i njihova konačna sudbina različita), u oba slučaja muškarac-suprug (odnosno zet) djeluje putem vanjskih posrednika (opaki i pokvareni privatni detektiv u *Krvalo jednostavno*, odnosno dvojica besprizornih i mentalno pomaknutih kriminalaca u *Fargu*) i u oba slučaja pokrenuta akcija obilježena je složenom kombinatorikom (u prvom filmu takve odlike daje joj detektiv koji igra dvostruku igru, u drugom ona je kombinatorna od početka /suprug-zet želi prevartiti i svog tasta i kriminalce koje je unajmio/). I, na kraju, oba filma imaju elemente groteske.

No kao što je mjesto zbivanja filmova smješteno u dva, u američkim državnim okvirima, veoma udaljena prostora, tako se ta opreka sjevera i juga osjeća i u pristupu grotesknom. Jug braće Coen u *Krvalo jednostavno* taman je, mračan, znojan, ljepljiv i kišovit, sjever je hladan, oštra zraka i prodorne svjetlosti, snježan i bijel. U *Krvalo jednostavno* velik dio radnje zbiva se noću, u *Fargu* uglavnom danju. Elementi grotesknog u prvom filmu morbidni su i lišeni (gotovo) svakog humora, u drugom su uglavnom vrlo humoristi,

S. Buscemi u filmu *Fargo*

čak (ili baš) i u načelno degutantnu prizoru mljevenja ljudskog mesa. Grotesknost *Krvalo jednostavnog* mogla bi se nazvati kajzerovskom (morbidna, destruktivna), dok groteskno u *Fargu*, uz neprijeporne apsurdističke odlike nosi i bahtinovska obilježja — lik trudne policajke koja vodi istragu polučit će novi život, odnosno smrt i tupi besmisao jednog dijela priče i likova filma nadomjestit će rađanje, život i smisao drugoga dijela.

Tvoreći tkivo *Farga* braća Coen usredotočila su se na sada i ovdje. Njihov pristup ultimativno je prezentan pa tako gledatelj vrlo malo može saznati o prošlosti, 'pretpovijesti' likova. Na temelju onoga što mu je predloženo gledatelj može samo slutiti o likovima, njihovu značaju i motivima. Primjerice, kako se voditelj automobilske prodaje, koji je isplani-
rao otmicu supruge da bi njezin bogati otac platio otkupninu čiji će veći dio završiti u njegovu džepu, uopće našao u tako bogatoj obitelji? Je li se oženio isključivo radi novca, je li otmica samo posljedica njegove pohlepe i eventualnih novčanih manjkova nastalih neuspjelim poslovnim malverzacijama, ili je to i gotovo simpatična (kad ne bi bio u pitanju toliko očigledno nedignitetan lik) reakcija na omalovažavajući odnos njegova tasta prema njemu?

Braća Coen ni najmanje se ne trude razjasniti ta pitanja, njihova je strategija *in medias res* (tj. usredotočenost na sama kriminalna zbivanja lišena elaborirane 'pretpovijesne' pripreme), a dojam svekolike nerazjašnjenosti, zbog koje gleda-

telj može samo više ili manje jasno naslućivati, kao da je sam šlag njihova narativna pristupa. To potvrđuje tretman lika trudne policajke koju istraga vodi izvan mjesta gdje sretno živi sa suprugom, dizajnerom poštanskih maraka, u Minneapolis. Tu braća Coen uvode novi lik koji nema nikakve veze s kriminalističkim slučajem, niti je po bilo čemu važan za radnju filma. Školski gledano, uvođenje tog lika dramaturški je višak. No braći Coen taj američki Japanac koji se sastaje s trudnom policajkom u nekom restoranu dragocjen je, jer radikalno podcrtava njihovo *in medias res*, sada i ovdje narativno opredjeljenje upravo remeteći gledateljsku koncentraciju na samo prezentno kriminalističko zbivanje, upozoravajući da lik policajke postoji i izvan svoje, u logici priče filma, samodovoljne policijske funkcije.

Prije sastanka policajke i Japanca, njezina nekadašnjeg studentskog kolege, sve što gledatelj zna o policajki jest da živi u braku sa suprugom koji ju voli i poštuje te da očekuje dijete. Posve dovoljno za kriminalističku priču usredotočenu na kriminalne radnje i policijsku reakciju na njih. Međutim, sastanak nudi gledatelju neke nove podatke o simpatičnoj šefici policije u malom provincijskom mjestu, pobuđuje pitanja koja nemaju veze s kriminalističkom maticom priče i probuđuje slutnje. U 'pretpolicijskoj' prošlosti junakinja filma bila je, čini se, zgodna i pametna studentica, Japanac je, čini se, bio zainteresiran za nju, da li je između njih nešto

bilo, ne znamo, što on zapravo hoće na tom sastanku od nje — nije baš previše jasno. Poslije se otkriva da je riječ o psihički pomaknutu čovjeku koji je na sastanku izrekao dosta laži. Dakle još jedan pomaknut lik u tradiciji Joela i Ethana Coena, no lik, kao što je maloprije rečeno i objašnjeno, s posebnom funkcijom. Lik koji dolazi 'niotkuda' razbijajući kriminalističku žanrovsku kompaktnost, usmjeravajući tako gledatelja i u nekom drugom ('klasično dramskom', odnosno melodramatskom) tematsko-žanrovskom smjeru, koji dakako ostaje nerealiziran, jer cilj braće Coen i nije realizacija bilo čega što izlazi izvan glavnoga toka (kriminalističke) priče, nego naznaka i pobuđena slutnja.

Upravo slutnja o, za priču filma kako ju koncipiraju braća Coen, rubnim obilježjima likova (kod policajke i supruga-otmičara to je najizrazitije, moglo bi se reći demonstrativno) može se na jednoj razini smatrati temeljnom osobinom *Fargo*, osobinom koja je u komplementarnom, štoviše simbiotskom odnosu sa strategijom *in medias res*. I ako se u slučaju ranijih filmova Coenovih moglo govoriti o filmovima varke i zablude (*Krvavo jednostavno*, *Millerovo raskrižje*), filmu ceste i potjere (*Arizona junior*), onda se *Fargo*, film izvanredno svježe autorske koncepcije, sugestivne režijske izvedbe i u najboljem smislu uvrnutih glumačkih izdanja (koji kao da na neki način spaja stanovita obilježja znamenitih 'provincijskih' televizijskih serija *Život na sjeveru* i *Twin Peaks*), može nazvati filmom slutnje.

Filmografija

FARGO, producentska kuća: Working Title Film; redatelj: Joel Coen; producenti: John Cameron, Ethan Coen; izvršni producenti: Tim Bevan, Eric Fellner; scenaristi: Joel Coen, Ethan Coen; direktor fotografije: Roger Deakins; skladatelj: Carter Burwell; montažeri: Ethan i Joel Coen (potpisani kao Roderick Jaynes); scenograf: Rick Heinrich; kostimografkinja: Mary Zophres; glumci: Frances McDormand (šefica policije Marge

Gunderson), William H. Macy (Jerry Lundegaard), Steve Buscemi (Carl Showalter), Peter Stormare (Gaear Grimsrud), John Carroll Lynch (Norm Gunderson), Kristin Rudrud (Jean Lundegaard), Harve Presnell (Wade Gustafson), Tony Denman (Scotty Lundegaard), Bruce Bohne (Lou), Steve Park (Mike Yanagita), Cliff Rakerd (policajac Olson); 98 min.; boja; 1996. god.; izvorni hrvatski kino i videodistributer: UCD

T a n j a V r v i l o

Dugo proljeće Yasujira Ozua

Yasujiro Ozu rodio se 12. prosinca 1903, šest godina nakon što su snimatelji braće Lumiere predstavili najprije u Osaki, a zatim i u Tokiju novi izum, i iste godine u kojoj je Tokio dobio prvu pravu kinodvoranu ili električno kazalište *Denki-kan*. U kolovozu 1923. primljen je u filmsku kuću Shochiku, kojoj će, ako se izuzmu tri filma za kompanije Shintohe, Daiei i Toho, nakon što je ispunio svoju ugovornu obvezu od jednog filma godišnje, biti vjeran sve do svoje prerane smrti 1963. godine. Režirao je 54 filma, od kojih je samo prvi povijesne tematike *Mač pokajanja* iz 1927, dok je prvi od 36 sačuvanih film *Dani mladosti* iz 1929. godine. Prvi zvučni film *Jedini sin* snimio je 1936, a prvi u boji *Cvijet ravnodnevce* 1958, a to, i za japanske prilike, kasno prihvaćanje nove tehnologije, većina kritičara uklapa u uvriježenu sliku o samonametnutom ograničavanju, ali i perfekcionizmu, koja prati rasprave o svim aspektima njegova rada.

Ozu je bio dio japanskog filmskog studijskog sustava i 'kućni' redatelj kompanije Shochiku, njezina studija Kamata što se specijalizirao za žanr suvremenoga filma *gendai-geki*, a najčešće podžanrove o nižem srednjem sloju *shoshimin-geki* i obiteljske drame *homu drama*. U istom studiju bili su zaposleni i njegovi glumci, scenaristi i cjelokupna filmska ekipa. Bez obzira na to što njegovi filmovi nisu donosili velike prihode, od 1930-ih bio je miljenik japanskih kritičara, što potvrđuje najveći broj osvojenih godišnjih nagrada časopisa *Kinema Jumbo*, kao i ostala priznanja, te je u svojoj filmskoj kući unatoč čestim prigovorima, naročito potkraj karijere, radio što je htio, kako je volio istaknuti, čime su se tek rijetki 'ovisni' redatelji mogli pohvaliti i tada, a osobito kasnije.

Govoriti o Ozuovim filmovima znači istodobno razmišljati o japanskoj i svjetskoj kinematografiji, japanskoj estetičkoj tradiciji, povijesti, jeziku i religiji, o raznovrsnim utjecajima koje su Japanci na osebujuć način asimilirali nakon ukidanja izolacije 1868. i tijekom 20. stoljeća, a ponajprije o samu autoru, zbog toga što je njegov filmski opus u svakome smislu izraz osobnoga svjetonazora te zadivljuje cjelovitosti i dosljednošću. U Japanu su to prepoznali 1930-ih, na Zapadu tek nakon njegove smrti 1970-ih, a sudeći po ugledu koji neprekidno raste, danas nitko ne dvojiti da je Ozu jedan od najinovativnijih autora svjetskoga filma.

* * *

U sceni najpoznatijeg Ozuova filma *Priča o Tokiju* iz 1953, koji se po sažimanju tema, motiva i režijskih postupaka iz-

dva iz njegova cjelokupnog opusa, nakon majčine smrti, najmlađa kći Akiko i Noriko, udovica njezina brata, razgovaraju. Akiko ne razumije sebičnost starije braće i sestre te kaže da ona nikada neće postati takva. Noriko joj govori da djeca moraju postati sebična ako žele imati svoj život, i da će se to i njoj dogoditi iako to nije mislila.

Akiko: »Nije li život razočaranje?«

Noriko se nasmiješi i kaže: »Bojim se da jest.«

U toj sceni Ozu je povezao dva životna doba svojeg omiljenog karaktera, koji je u njegovim poratnim filmovima utjelovljavala Setsuko Hara ili Noriko iz *Priče o Tokiju*. Obje mlade žene u tom trenutku u onoj drugoj mogu vidjeti sebe. Prekid s mladenačkim snovima i suočenje sa stvarnošću u različitim se varijacijama provlači kroz Ozuov filmski svijet i ostavlja njegove junake negdje između razočarenja, nostalgije i samoće. Osnovna radnja filma, kao i obično, vrlo je jednostavna: roditelji, koji s najmlađom kćeri Akiko žive u gradiću Onomichi, odlaze posjetiti prezaposlenu djecu, mladega sina u Osaki te starijeg sina i kćer u Tokiju. Nitko od djece za njih nema vremena. Pošalju ih u toplice. Brižna je samo Noriko, udovica njihova sina nestala u ratu. Nakon povratka kući, majka umire. Djeca i Noriko dolaze u roditeljsku kuću na sprovod.

Ozu je jedan od onih redatelja u čijim je filmovima jednostavnije uočiti praznine nego objasniti kako ispuštanjima, zaustavljanjima i odgađanjima postiže snažan emotivni naboj. Tijekom karijere, u svojim izjavama i dnevničkim bilješkama višekratno je isticao:

Želim se osloboditi svega dramatičnog, neka gledatelji osjete emociju bez utjecanja drami.

Dosadni su mi filmovi s očiglednom radnjom. Prirodno, film mora imati neku vrstu strukture ili nije film, ali ja mislim da film nije dobar ako u njemu ima previše drame. Želio sam prikazati mijene svakodnevice, životni ciklus, patos takva života... želio sam na kraju ostaviti okus gorčine.

U trenucima radosti i tuge svoje osjeća je najčešće držimo za sebe. Minimalizirao sam glumu, jer je tako u životu. Japanski duh i zapadna kultura¹

Potrebno je naglasiti da se pod sintagmom japanski film u najvećoj mjeri misli na relativno mali broj redatelja unutar nepregledne japanske kinematografije, koja se načinom or-

ganizacije cijele trojne podjele, žanrovskim i s njime povezanim sustavom zvijezda, produktivnošću, a i samodostatnošću, može usporediti samo s američkom, od koje je od samih početaka preuzimala i prilagođavala sve što je htjela i kojoj je, uz potporu podjednako vjerne publike, do sredine 70-ih uspješno odolijevala domaćom produkcijom te uspjela zadržati visok postotak domaćih filmova i u posljednjim kriznim desetljećima.²

Navažniji redatelji japanske kinematografije od početaka do pojave takozvanoga japanskog novog vala *Nuberu Bagu*³ 1960-ih bili su Kenji Mizoguchi, Heinosuke Gosho, Mikio Naruse, Sadao Yamanaka, Yasujiro Ozu, Shiro Toyoda, Keisuke Kinoshita, Kimisaburo Yoshimura, Tadashi Imai, Kon Ichikawa i Akira Kurosawa. U tom vremenu nezamislivih društvenih i povijesnih mijena nastali su svi Ozuovi filmovi, točnije u razdoblju od 1927. do 1962. Što se same povijesti japanskoga filma tiče, Ozuov filmski opus zaokružuje i povezuje dva zlatna razdoblja, 1930-te i 1950-te, a njegovi posljednji filmovi preklapaju se i s japanskim novim valom, još jednim zlatnim razdobljem, komercijalnim i kreativnim, a kako će se pokazati i kratkotrajnim, vrhuncem japanske kinematografije.

U Japanu je američki i europski film bio prisutan na svim razinama i nevjerojatno je kako je ta veza toliko dugo uspijevala ostati jednostrana. Nakon nekoliko pokušaja predstavljanja japanskog filma Zapadu prije Drugoga svjetskog rata, od kojih je najzanimljiviji prvi potkraj dvadesetih s filmovima nadahnutim njemačkim ekspresionizmom Teinosuke Kinugase *Stranica ludila* i *Raskrižje* u Sovjetskom Savezu, Njemačkoj i Francuskoj, Zapad je doista otkrio japanski film tek 1951. kada je film *Rašomon* mladog Akire Kurosawe nagrađen na venecijanskom filmskom festivalu. Samo godinu prije pitali su producenta istoga filma za njegova posjeta Sjedinjenim Državama: »*Snimaju li se i u Japanu filmovi?*«⁴ Nakon *Rašomona*, 1950-ih je godina niz japanskih filmova pretežito povijesne tematike, koju su u Japanu smatrali primjerenijom zapadnim ljubiteljima umjetnosti, nagrađivan na velikim festivalima. Pomalo je paradoksalno da se, zahvaljujući takvu odjeku i velikom broju trajno utjecajnih filmova, japanski film iz 1950-ih smatra jednim od najvažnijih razdoblja u povijesti filma.

Prvu povijest japanskoga filma na engleskom jeziku napisali su Richie i Anderson 1959, oslanjajući se na podatke iz četverodijelnog *Razvoja japanskog filma* Junichira Tanake.⁵ Budući da su tekstovi japanskih filmskih kritičara i povjesničara rijetko prevedeni, Richijeve su knjige temeljni, odnosno, jedini referencijalni izvor zapadnjačkim povjesničarima i teoretičarima filma, koji najčešće proučavaju japanski film, pa tako i Ozuove filmove s obzirom na odklon od dominantne američke i europske filmske prakse ili onoga što je Noël Burch u svojoj knjizi *Udaljenom promatraču* nazvao standardiziranim načinom prikazivanja, a uzroke toj različitosti traže u tradicionalnoj japanskoj estetici.⁶ Burcheva knjiga i dalje je najtemeljitiji pokušaj povezivanja japanskoga filma s tradicionalnom estetičkom praksom, pretežito iz razdoblja Heian (794-1185), a nadopunjena je Bordwellovim 'nastavkom', koji je u svojoj neoformalističkoj raščlambi Ozuove

poetike kontekstualizirao prva desetljeća japanskoga filma unutar suvremenije japanske kulture. Tipična metoda proučavanja japanskoga filma upravo je smještanje pojedinoga fenomena, autorskog, žanrovskog ili povijesnoga, u šire kulturne, estetičke, tradicijske i povijesne diskurse. Potrebno je doznati barem najuočljivija obilježja japanske kinematografije Ozuova vremena, budući da se ona razaznaju i u njegovim filmovima.

Richie je osnovnu razliku između načina prikazivanja dominantne (holivudske) i japanske kinematografije pojednostavnio dihotomijom reprezentacijsko / prezentacijsko.⁷ Film se na Zapadu smatrao nasljednikom fotografije, a u Japanu produžetkom kazališta, novim atraktivnim dodatkom uz nastup pripovjedača *benshija*,⁸ pa nije bilo potrebe za 'iluzionizmom' holivudskoga filma. Preuzimanjem konvencija tradicionalnoga kazališta i slikarstva Richie objašnjava, između ostalog, slikovna, plošna obilježja većine japanskih filmova. Japanski se redatelji prema filmskom platnu odnose kao da je slika, a ne 'prozor u svijet'. Dodatni je argument to što je većina klasičnih redatelja imala nekih dodirnih točaka sa slikarstvom, a novovalni buntovnici sa suvremenim kazalištem i europskim modernističkim filmom, u najvećoj mjeri Godardovom estetikom, koja je i sama, po toj terminologiji, 'prezentacijska'. Isto tako, činjenica je da se sve do 1960-ih, bez obzira na povremena nastojanja te uporabu dokumentarističkih metoda u igranim filmovima, ne može ozbiljnije govoriti o dokumentarnom filmu, najmanje 'prezentacijskom' filmskom rodu. Nema dvojbe, raznolike slikovne kvalitete, kao i svijest o stilu koja često prelazi u naglašenu dekorativnost, jedan su od trajnih elemenata privlačnosti japanskog filma.

Najprepoznatljivija osobina japanskoga filma slobodnija je integracija s ostalim umjetnostima, u tolikoj mjeri da se govori o transmedijalnosti (zbog razmjene narativne građe između književnosti, kazališta i filma) i multimedijalnosti (primjerice, filmski pripovjedači *benshiji* ili 'spojena drama' *rensa-geki*). Japanski su filmaši od početka imali manje predrasuda od zapadnjačkih purista prema preuzimanju i obradi priča, tema i motiva iz tradicionalnog i suvremenog, stranog i domaćeg kazališta i književnosti, pa čak, što se japanskoga purizma tiče, postoji filmski žanr čiste književnosti *jun-bun-gaku*, koji obuhvaća adaptacije vrijednih književnih djela. Osim toga, godišnje se objavljivalo dvjestotinjak scenarija, za koje se smatralo da imaju književnu vrijednost, mnoge su se filmske priče adaptirale za kazalište, a filmski tretman prostora i vremena utjecao je, kao i drugdje, na stil suvremenih pisaca. No, za razliku od zapadnjačkoga zazora od 'nefilmskih' književno-dramskih elemenata, utjecaj japanske književnosti i kazališta odražavao se u nastojanju da se bogatstvom ugođaja i zapažanja nadomjesti elementi radnje, u tolikoj mjeri da neki govore o 'filmu ugođaja' kao prvome japanskom žanru.

Opreka između domaćeg i stranog, tradicionalnog i modernog u filmovima japanskih redatelja svih generacija često se tumači kao propitivanje identiteta, a time i onoga što bi trebao biti japanski film. Koliko je to specifično japanska karakteristika, teško je reći, ali različiti spojevi 'selektivne tra-



Yasujiro Ozu

dicije¹⁰ ili novih elemenata kojima se potvrđuje i u kojima se prepoznaje tradicija konstanta su japanskoga filma. Istodobno, japanski su se filmaši divili vještini i sofisticiranosti stranih filmova, proučavali su ih i neke od njih višekratno obrađivali, poput Lubitscheva *Bračnog kruga*, Murnauove *Zore*, Borzageova *Sedmog neba* ili Caprine *Dame za jedan dan*. Ozuov nijemi film *Tvrđoglavi putnik* iz 1934. obrada je Vidorova *Šampiona* iz 1931, dok je *Priča o plutajućim travama* iz 1934. obrada Fitzmauricova filma *Lajavac* iz 1928, a te obrade nisu samo stvarnije prikazivale nižu srednju klasu, kako su to govorili japanski kritičari, nego je njima utemeljio i vlastiti 'žanr' *Kihachi-mono* s likom *Kihachija*, koji je paradigmatičan za njegovu redateljsku metodu.

Jedinstvena sposobnost asimiliranja i transformiranja elemenata posuđenih iz drugih kultura našla je pravi izraz upravo u filmskom mediju, koji ionako može snimiti sve, pa je moguće da se u istome filmu gotovo dodiruju simboli zen-budizma i američke popularne kulture. To se, primjerice, može vidjeti u Ozuovu filmu *Kasno proljeće*, koji će neki kritičari, zbog susljednoga prikazivanja obreda čaja, predstave kazališta no, zen-vrtova, hramova, putovanja u Kyoto nazvati katalogom zen-budističkih simbola, u kojemu Ozu elipsu, između vožnje nesuđenoga para na biciklima i nešto kasnijeg boravka na plaži, prikrija kadrom njihova prolaska pored znaka, na kojem na engleskom piše *Drink Coca Cola*.

Ako primjerima očigledne intertekstualnosti dodamo to da japanski filmaši citiraju i sami sebe, od česte prerade vlasti-

tih filmova pa sve do Ozuove tipične autoreferencijalnosti, primjerice, u filmu *Dame nose proljeće* iz 1932. junak govori da nije tako strašno pasti na ispitu, kao što se može vidjeti u (Ozuovu) filmu *Pao sam, ali...*, gotovo bi se svaki japanski film u odnosu na normu dominantne kinematografije mogao učiniti modernističkim.

Neosporno je da se te opće karakteristike mogu prenijeti na Ozua, od minimaliziranja i fragmentiranja radnje, naglaska na ugodajima i lirskom, izrazite svijesti o stilu, otvorena preuzimanja i prilagođavanja domaćih i stranih utjecaja kojima je bio okružen, varijacija vlastitih tema i motiva, pa čak, na razini cjelokupnoga redateljskog djelovanja, odbacivanja stranih utjecaja i povratka tradicionalnosti, što je učestala pojava među japanskim umjetnicima. Nerazmrsivo isprepleteni, ti filmovi izazivaju sve koji bi ih željeli rasplesti, pa nije neobično što Ozu, kao 'najjapanskiji' primjer, mami većinu, ne samo zapadnjačkih, kritičara, u zavodljivu zamku kulturalnih analogija, odnosno pojednostavnjena povezivanja njegovih režijskih postupaka s pojmovima japanske književnosti, estetike i religije. Možda to mora biti tako, samim time što su ti pojmovi dio japanske kulture i ne prožimaju, na isti način, filmove svih japanskih redatelja.

Japan je bio zadivljen novim medijem kao primjerom zapadne tehnologije i mogućnošću upoznavanja s nepoznatim. Povjesničari nerijetko navode slučaj 'bočnog' prikazivanja filmova, kako bi radoznala publika mogla promatrati i projektor i platno. Iako su filmski pripovjedači opstali i u ranom

zvučnom filmu iz praktičnih, a djelomično i 'ukrašavajućih' razloga, na samome početku oni *benshiji* koji su se specijalizirali za strani film imali su informativnu funkciju. Japanska je kinematografija, preuzevši američki model, ušla u industrijsku fazu već 1912. osnutkom filmske kuće Nikkatsu. Prvi ustanovljeni žanr japanskoga filma bio je žanr povijesnoga filma *jidai-geki*, koji se isprva temeljio na kazalištu kabuki stare kazališne škole *kyuho*, a nešto kasnije na novoj povijesnoj drami *shinkokugeki*.

Godine 1920. osnovana je filmska kuća Shochiku, a Shiro Kido postat će četiri godine poslije direktorom njezina studija Kamata koji će se baviti isključivo suvremenim temama te će zaposliti buduće majstore obiteljske drame, među kojima su: Yasujiro Shimazu, Heinosuke Gosho, Tomu Uchida, Yasujiro Ozu i Mikio Naruse. Taj drugi veliki žanr japanskoga filma *gendai-geki* obuhvaća raznovrsne suvremene teme, a temelji se na novoj kazališnoj školi *shimpi*, koja se pojavila 1890. uvodeći nešto svakodneviji govor i glumu, ali zadržavši muškarce u ženskim ulogama *oyame* te novim strujanjima u japanskom kazalištu *shingeki* i osobito stranom filmu. Smatrao se 'ženskim' žanrom, namijenjenim pretežito ženskoj publici, za razliku od *jidai-gekija*. Čini se da su na razvoj *gendai-gekija* u najvećoj mjeri utjecale američke jednosatne, socijalno obojene, lirske melodrame Universalove produkcijske jedinice *Bluebird Photoplays*, čijih je 120 od 184 proizvedena filma prikazano u Japanu od 1916. do 1919. godine.

Iako nijedan od tih filmova nije sačuvan, njihov su utjecaj, između ostalih, navodili Ozu, Kido, Norimasa Kaeriyama, Kaoru Osanai, Teinosuke Kinugasa i Daisuke Ito, a razvijalo se u žanru suvremenoga filma dvaju studija Shochiku, Kamata i Ofuna, po kojima se taj stil često i naziva. Neki ga zovu i kidoizmom, po Shiru Kidu, koji će 1956. postati i direktorom cijele kompanije. Kido je zaslužan za oblikovanje dominantnih podžanrova *gendai-gekija*: komedije, melodrame, drame o nižem srednjem sloju i obiteljskog filma, koji se nadalje tematski dijele na filmove o majkama, suprugama, studentima, službenicima i mnoge druge. Kido je iznio i program: »Na ljudskost se može gledati na dva načina: vedro i tmurno, mi gledamo toplo i s nadom. Bilo bi neoprostivo poticati očaj naših gledatelja.«¹¹ Bez obzira na to što se čini da je podjela među japanskim filmskim žanrovima stroga, unutar ta dva osnovna oblika postoje brojne podvrste, koje se često miješaju u istom filmu, pa je uporaba terminologije opisna, a ne toliko obvezujuća. Kido je zaslužan i za osnovni 'segmentni'¹² stil *gendai-gekija*, što se temeljio na kraćim, statičnim kadrovima za razliku od, primjerice, filmskog studija Nikkatsu, za koji je radio Kenji Mizoguchi, koji je njegovao stil duljih, složenijih kadrova.

I povijesni i suvremeni filmovi zadržali su do 1920-ih tradicionalnu kazališnu konvenciju *oyama* (muškaraca koji su tumačili ženske uloge), a do 1930-ih i domaći i strani filmovi prikazivali su se uz interpretaciju filmskoga pripovjedača *benshija*, pa se gotovo može reći da za japansku publiku nije bilo nijemoga filma. O utjecaju *benshija* na razvoj japanskog filma vode se neprekidne i oprečne rasprave, ali nema dvojbe da njihov opstanak nije slučajan i može se vjerovati, bu-

dući da su japanski filmaši usvajali sve što su htjeli, da uvezene norme dominantne kinematografije nisu u potpunosti transformirale japanski film jer su bile antitetične japanskoj umjetnosti, književnosti i jeziku.

Ozu je u filmsku industriju ušao u kolovozu 1923, mjesec prije razorna potresa Kanto, a već su sljedeće godine obnovljeni japanski studiji proizveli 875 filmova. Otada će se filmovi suvremene tematike proizvoditi u Tokiju, a povijesni u Kyotu. Istodobno su se gledali europski i američki filmovi, koji su ubrzali uvođenje glumica. Kao slikovit primjer 'spajanja nespojivoga' može poslužiti slučaj poznatog *oyame* Teinuske Kinugase, koji je u to vrijeme uzaludno pokušavao spasiti karijeru štrajkom protiv uvođenja glumica, a zatim se preusmjerio na režiju i 1926. u vlastitoj produkciji režirao svoj trideset i peti od 116 filmova — *Stranica ludila*, koji se smatra najvažnijim filmom japanske avangarde, a prikazivan je uz interpretaciju slavnoga *benshija* Museija Tokugawe.

Ozu je govorio da je film na njega imao magični utjecaj, da je postao redatelj zahvaljujući američkom filmu i da se na razgovoru za ulazak u Shochiku mogao sjetiti samo tri domaća filma koja je gledao. Zaposlio se kao asistent kamere, a zatim asistent i pisac gegova za redatelja komedija *nansensu*¹³ Tadamota Okuba, koji je sam sebe zvao istinski vulgarnim redateljem. Trag komedije *ero-guro-nansensu*, a time i duha nijemoga filma, u pomalo opscenom humoru i izdvojenim komičnim scenama proteže se cijelim Ozuovim opusom, kao i vještina kojom time učinkovito karakterizira likove i ublažava dramsku napetost u svojim 'najozbiljnijim' filmovima. Dovoljno je prisjetiti se scene u *Priči o Tokiju* u kojoj nesimpatična kći smješta pijanog oca i njegova prijatelja u stolce svojega salona za uljepšavanje ili igre skrivača djeda i unuka kojom djed prikriva odlazak davnašnjoj ljubavnici u *Jeseni obitelji Kohayagawa*.

U njegovim ranim *nansensu* komedijama utjecaj američke nijeme komedije više je nego vidljiv, toliko da je u filmu *Izgubljena žena* iz 1928. oponašanje Chaplina prešlo mjeru dobrog ukusa, tvrdili su japanski kritičari. Lubitsch je bio najvažnije nadahnuće, ne samo za Ozua nego i cijeloj generaciji redatelja, ono što će japanskim novovalovcima biti Godard, ali i *slapstick* komedija, od Sennetta i Roacha do Keatona, Chaplina i Loyda. Citatnost u ranim Ozuovim filmovima, pretežito iz američkih, a 30-ih i iz europskih filmova, referira o 'pozapadnjivanju' Japana tih godina, ali je bila dijelom naracije. Otvorena filmofilija navodi Bordwella da Ozua, što se te sklonosti tiče, proglasi pretečom francuskih novovalovaca, a da se nekih navika nije lako osloboditi, pokazuje tridesetak godina poslije dječak koji zviždi temu *For-dove Poštanske kočije* u *Priči o Tokiju*.

Ozuovi filmovi o studentima i službenicima iz 1930-ih variraju elemente japanske komedije srodnosti *ninjo kigeki*¹⁴ i satire, poput filma *Rođen sam, ali...* iz 1932, u kojemu humor na priču o djeci prerasta u satiru o klasnim razlikama. Dječaci su razočarani što se njihov otac ulizuje svojem šefu, a oni su jači i bolji su daci od šefova sina. Kad im otac kaže da oni ne bi imali što jesti kada bi se on drukčije ponašao, dječaci se odluče na štrajk gladu. Otac je taj koji govori: »Ne želim da postanu beskorisni i bezvrijedni službenici poput

mene.« Pomirenje djece s ocem istodobno je pomirenje djece sa stvarnošću na koju ne mogu utjecati, a to suočenje sa zbiljom i prihvaćanje bit će sastavni dio većine Ozuovih filmova. Ozuovi filmovi iz rane faze prikazuju slabe muškarce i gubitak očeva autoriteta, referirajući o jednom od post-Meiji razočaranja — japanskom »društvu bez oca«,¹⁵ a sudeći po biografiji i o Ozuovu djetinjstvu.

U 1930-im godinama, u represivnom razdoblju Showa, nastali su neki od najboljih japanskih filmova obaju žanrova, u kojima su se odražavale društvene okolnosti, prije svega velika ekonomska kriza, koja je pogodila i filmsku industriju zbog troškova oko uvođenja zvučne tehnike, kao i političke suprotnosti te rast militarizma koji je doveo do kinesko-japanskoga rata. Njemački ekspresionistički filmovi imali su izniman utjecaj na japanske filmaše tog vremena, a vizualna izražajnost i simbolizam ionako su obilježja domaćega stila. Junaci *jidai-gekija* propituju tradicionalnu poslušnost i odabiru smrt kao bijeg u filmovima Ita i Yamanake, a filmovi o običnim ljudima *shomin-geki*¹⁶ postaju studije karaktera s lirskim digresijama, prikazujući siromašne pripadnike radničke klase, najčešće one što su moralno i duhovno posrnuli, kao i djecu bez oca ili majke. Kompanija Shochiku skovala je za taj novi stil neologizam — neorealizam, naziv najvažnijega pokreta svjetskog filma sljedećeg desetljeća, a njegova se japanska varijanta odnosila, između ostaloga, i na Ozuove filmove socijalnoekonomske tematike, primjerice na film *Tokijska krčma* iz 1936. godine.

Dihotomija tradicije i suvremenosti, starih i mladih, koja, dakako, nije samo japanska, ali je vidljivija u zemlji tolikih mijena, u filmovima većine redatelja značila je tematiziranje klasičnoga dramskog sukoba između osobnih želja *giri* i obveza *ninjo*, to jest između zbilje i iluzija.¹⁷ Dvije osnovne teme u kojima Ozu isprepleće svijet iluzija i zbilje jesu mladost i obiteljski život. Škola, ured i dom tri su razvojna stupnja i tri varijante Ozuove obitelji, pa se zato može reći da su svi njegovi filmovi obiteljski, iako samo u kasnijim filmovima izvan obitelji nema ničega. »Čovjek je ionako sam. A bez obitelji izaziva sažaljenje«, više će puta reći Ozuovi likovi. Nostalgija koja prožima njegove kasnije filmove, prikazana, između ostalog, stalnim motivima vlakova i putovanja, zajedničkih izleta, sastanaka bivšega razreda, zajedničkoga fotografiranja, nije samo tuga za nekim prošlim, boljim vremenima i vrijednostima, nego intimnije žaljenje, da parafraziram sama Ozua, za neostvarenim snovima mladosti.

Svim filmovima provlači se tema gubitka. Od razočaranja dječaka ocem u *Roden sam, ali...* do razočaranja roditelja djecom u većini kasnijih filmova, a najizravnije u *Priči o Tokiju*. Ili, od toga da je »previše željeti oba roditelja«, do toga da je »previše željeti da su sva djeca živa«. Tema gubitka u Ozuovim filmovima prikazana je raspadanjem obitelji, a u najširem smislu raspadanjem tradicionalne japanske obitelji. Već u ranijim filmovima nedostaje lik oca, u kasnijim lik majke, a često je jedan od sinova nestao u ratu. Filmovi neopazice prelaze u suprotno raspoloženje, a ta se tendencija može proširiti i na njegov cjelokupni opus. Najčešća kritička periodizacija na rane i kasne ili prijeratne i poratne filmove uvjetovana je činjenicom da se Ozu 1940-ih godina, na-

kon tridesetak snimljenih filmova, usredotočio na 'čiste' filmove o obiteljskom životu.

»O tome mogu reći samo ovo«, rekao je Ozu u razgovoru s kritičarima lidom i Iwasakijem za časopis *Kinema Jumpo* 1958, »u mladosti se čovjek počinje penjati na planinu, poslije, na određenoj visini, pronalazi novu stazu, mijenja put i slijedi je. To je tip osobe koja polako cvjeta. Ja sam izabrao stazu i kad sam došao gotovo do vrha imao sam jasan osjećaj što sam trebao napraviti na drugoj stazi. Ali, nije moguće krenuti ispočetka.«

Stilska figura nepokazivanja, koja je uz figuru ponavljanja ključna za Ozuovu redateljsku metodu, isključila je u kasnijim filmovima, na tematskoj razini, sve izvan doma. Mogli bismo se pitati zašto je Ozu svoje junake zatvorio u kuću. Što se to nalazi izvana što ne želi pokazati ili što nam to unutra pokazuje.¹⁸ U poratnom, socijalnopsihološkom filmu *Tko je podstanar* iz 1948. u prvome su planu teške poratne okolnosti, a tek onda psihologija likova, prije svega udovice koja se mijenja nakon što nevoljko prihvati izgubljena dječaka. Ozu ukazuje na sebičnost pojedinca i na velik broj ratnih siročića. Film završava u parku Ueno, gdje su se nakon rata oko Saigova kipa skupljala bezdomna djeca. Ozu će se ironijski vratiti na isto mjesto u *Priči o Tokiju*, kada ostavljeni otac i majka sjede u parku Ueno, a otac govori kako su na kraju postali beskućnici.

U *Kasnom proljeću* iz 1949. likovi su neaktivni, u središtu je pozornosti njihova svijest, ali bez eksplicitna psihologiziranja. Ozu rascjepkano bilježi, stilom kronike, simptome duševnih stanja likova. Taj prijelaz sa socijalno-ekonomske na psihološko-moralnu tematiku ili na 'unutrašnje filmove' na drugome kraju svijeta nazvan je neorealizmom duše.

Niska oktava

Moja je oktava vrlo niska. Trebao bih je podijeliti s višom i obrađivati teme s više dramatičnosti. Pojava oktave u nekom redatelja urođena je i nije je lako mijenjati. Naruse i ja smo redatelji s niskom oktavom. Kurosawa i Shibuya kreću se na mnogo višoj. Čini se da je Mizoguchijeva niska, ali zapravo je visoka. Svaki redatelj ima vlastitu oktavu.

Razaznatljivi postupci Ozuove minimalističke poetike iz kasnijih filmova postali su gotovo njegovim zaštitnim znakom. Od epizodične radnje isprekidane elipsama kojima ispušta njezine potencijalno najdramatičnije elemente i prijelaznih kadrova kojima je dodatno dedramatizira, statične kamere koja uvijek snima iz blagoga donjeg rakursa, uvijek istog objektiva, stabilne kompozicije, neaktivnih junaka, koreografije glume...

Za Ozuovu filmsku priču dovoljna je samo početna situacija: otac i kći koja bi se trebala udati. Filmovi redovito imaju dugačku ekspoziciju, ispunjenu nizom prizora svakodnevnice, što neopazice grade psihologiju likova i dovode do kulminacije, koja uvijek donosi spoznaju i prihvaćanje. Ponavlja se motivi udaje i smrti, koje Ozu, ironijski, izjednačuje, što nije samo dosjetka neženje, jer zbog tih motiva njegovi junaci prekidaju s dotadašnjim životom. Ozu ne pokazuje najdramatičniji događaj u priči kojemu, naizgled, sve vodi,



Bio je otac (Y. Ozu, 1942)

primjerice vjenčanje, jer se drama likova odvija u njihovoj svijesti i vodi suočavanju sa samim sobom. Prihvatanje stvarnosti njegovi likovi lakonski nazivaju odrastanjem, a tu konačnu svijest japanska estetička tradicija naziva 'sućutnom tugom' *mono no aware*.¹⁹ Zatvoreni krug, pojam ciklusa, vraćanje na početnu točku dio je Ozuove dramaturgije, a izvori nadahnuća mogu sezati do drame No. Njegovi filmovi vraćaju se na početnu točku, završavajući nekom vrstom globalne metafore ili ostavljajući završetak otvorenim, sugerirajući tom nedovršenosti da, unatoč svemu, život ide dalje.

Ozuove elipse naglašavaju temu gubitka, s kojom su povezani motivi propuštenih prilika, iznevjerenih očekivanja i razočaranja u najbliže. Ozu ne pokazuje vjenčanje, a u nekim slučajevima ni budućeg supruga. Zanimljivo je da su jedina dva filma u kojima Ozu ispušta mladoženju oni u kojima je brak dogovoren. Tipične Ozuove djevojke same biraju. U oba filma, *Kasnom proljeću* iz 1949. i *Okusu samme*²⁰ iz 1962, od kojih je drugi i formalno obrada prvoga, djevojka je zaljubljena u mladića koji je već zaručen, a odluku o braku doneše u afektu. Ozu varira temu gubitka, od propuštene prilike, do iznevjerena očekivanja, a u prvome filmu i razočaranja ocem. U drugome filmu Ozu je iznevjerio i naša i djevojčina očekivanja, a 'propušteni' mladić doslovno govori: »*Da sam barem znao. U životu nikada ne ispadne onako kako smo željeli.*«

Uz nepokazivanje, ta dva filma, nadopunjujući se na osobit način, koriste se figurom ponavljanja što prožima cjelokupni opus i najuočljivija je karakteristika njegova stila, u tolikoj mjeri da će neki reći da su njegovi filmovi, barem iz posljednje faze, isti. Na neki način, to je i više nego točno. Gledajući njegove filmove nameće se jasna slika o dijelovima koji se provlače, mijenjaju, od kojih svaki u nekoj drugoj prilici može dobiti drugo mjesto.

Ozu i njegov scenarist Kogo Noda prije početka rada na novom scenariju prečitavali su prošle. Govorili su da će film biti u 'žanru' nekog od njihovih prošlih filmova. Dogovorili bi se oko teme i naslova, koji su najčešće značili različito životno doba likova, kao i o kakvim će ljudima biti govora. Tada bi pisali za određene glumce. To nisu isti likovi. To su isti ljudi koji pod drugim okolnostima donose drukčije odluke. Pojedini film nije epizoda iz života Ozuovih likova, nego prikazuje drugi život istoga karaktera. Poput glumaca koji tumače različite uloge, njegovi likovi iskušavaju neke životne mogućnosti.

Upravo je otac/djed obitelji Kohayagawa primjer kako Ozu razvija jedan od svojih omiljenih likova. Od Kihachijeve prve pojave u filmu *Tvrđoglavi putnik*, obrade Vidorova *Sampiona* i lika koji tumači Wallace Beery, preko ostalih filmova nijeme 'serije' povezanih likom istog imena, istim glumcem, ali ne i istom osobom, zatim, Kihachija u filmu *Plutajuće trave*, do razuzdanoga Kohayagawe. Kihachi se



Kasno proljeće (Y. Ozu, 1949)

može pojaviti i kao sporedni lik u filmu *Tko je podstanar?* Ozu je cijelu 'seriju' nazvao *Kihachi-mono*, govorio je da je lik tipičan *shitamachi*, to jest stanovnik staroga dijela grada kao i njegov otac, samoga sebe u dnevniku naslovio je Kihachijem, dok 'slika' iz njegova dnevnika nakon očeve smrti izgleda kao opis scene iz filma o obitelji Kohaygawa, snimljena više od dvadeset godina poslije. Isti je slučaj s mijenama lika koji je utjelovljavala Setsuko Hara. Primjerice, u filmu *Kasno proljeće* pristaje na dogovoreni brak. U *Ranom ljetu* usprotivi se obitelji odabравši svoju 'propuštenu priliku' iz prošloga filma, ovoga puta lik udovca s djevojčicom što ga tumači isti glumac. Devet godina poslije u *Lijepoj jeseni* glumi udovicu s kćeri, preuzevši ulogu koju obično tumači Chishu Ryu, dok kći govori njezine davne rečenice: »Nemojmo ništa mijenjati. Ovako je dobro. Neka traje dugo proljeće.«

Nabrajati bi se moglo u nedogled. Tu najočigledniju karakteristiku Ozuove poetike André Tournes uspoređuje s Borge-sovim *Vrtom razgranatih staza*, a Bordwell se nadovezuje: »Kao da je, izabравši svoj temeljni 'mit', Ozu nastojao prikazati sva moguća značenja, iscrtni svaku permutaciju, svaku posljedicu i reakciju — ali kumulativno, desecima filmova, ostavljajući gledatelju slaganje paradigme iz svih tih pomno odabranih razlika. Strogost Ozovih strategija povezivanja nalazi pravi vrhunac u načinu na koji svaki događaj proizlazi ne samo iz lokalne uzročne nužnosti nego i iz velike kombinatoričke logike koja, pojedinačni film, koristi samo kao djelomično ispunjenje svoje zamisli.«²¹

Kako bi sve to bilo još zanimljivije, neki scenariji za kasnije filmove koje su pisali Ozu i Noda temelje se na književnim predlošcima suvremenih japanskih pisaca, primjerice Naoye Shige i Tona Satomija koje je Ozu poznavao, a najpoznatiji Ozuov film *Priča o Tokiju* barem je unekoliko nadahnut McCareyjevom filmom *Pripremi se za budućnost* iz 1937.

Stilska figura ponavljanja vidljiva je u njegovoj cjelokupnoj redateljskoj metodi, pa tako i na razinama mizanscene. Ozu koreografira svaku glumačku radnju, način na koji likovi sjede i kreću se. Likovi često gledaju u istom smjeru i zauzimaju istu pozu, nagnju se točno pod istim kutom, a kadrove povezuje tim podudaranjima, paralelama i simetrijama. Najčešće dvoje glumaca u sceni imaju usklađene, istodobne radnje i pokrete, primjerice, podizanje štapova pri pecanju. Prepoznatljiv je dijagonalni položaj dva lika *sojikai*, koji s više likova prelazi u dijagonalni niz, kao kada likovi sjede duž uredskoga stola. Takva usklađenost pridonosi dojmu srodnosti među likovima, budući da nikada nije savršena omogućava brojne komične situacije, a naglašava i dramske, jer se sklad prekida kada se među likovima naslućuje ili događa sukob. Iznimno su duhovite scene u kojima takvim srodnostima povezuje djecu i starce. Upravo je djetinjstvo kao doba nevinosti i starost kao pomirenost sa životom još jedan krug unutar kojega je smjestio svoje glavne junake.

Također se ponavljaju i na različite načine podudaraju, pretežito grafički i kromatski, zagonetni Ozuovi prijelazni kadrovi. Nakon što je 1930-ih odbacio zatamnjenja, odtamnjenja i pretapanja jer »voli ono što prolazi neopazice«, jedina



Priča o Tokiju (Y. Ozu, 1953)

montažna spona koju je koristio jest rez. Ništa nije prošlo zapaženije od njegovih prijelaznih kadrova. Oni su pozivnica za tumačenja u rasponu od različitih varijanti 'zena za početnike' do promišljena Schraderova 'transcendentalnog stila', zovu ih kadrovima mrtve prirode, međuprostorima, a Burch ih zove 'kadrovima jastuka'.²² S druge strane, japanski filmski kritičar Keinosuke Nanbu nazvao ih je, po uzoru na zapadnjačko kazalište, zastorom. Te 'praznine' ispunjene značenjem moguće je povezati s praznim prostorima zen vrtova, prostorom među grančicama *ikebane*, slikarstvom *sumi*, ako u tim kadrovima postoji kretanje pojmom *ma*, a u svim slučajevima s pojmom *mu*.²³ Moguće ih je povezati i s modernističkom fascinacijom površinom i materijalnošću. Bez obzira na to kako ih nazivamo, funkcija im je višeznačna.

Ti sklopovi kadrova interijera ili eksterijera, često bez ljudi ili sa statistikama, montažni su prijelazi među scenama, povezujući prostorno i/ili vremenski odvojene radnje. Djelomično su opisni, jer, na primjer, ponavljanje kadra u kojemu vidimo rublje koje se suši najavljuje ulazak u kuću, ponekad odgađaju narativnu informaciju jer tek naknadno možemo zaključiti da su bili opisni, a često uopće nemaju narativnu funkciju. Neki kritičari smatraju da su motivirani likovima koji kontempliraju *mono no aware*. Zaustavljaju i dedramatiziraju radnju, a njihova je retorička i značenjska vrijednost neodvojiva od mjesta u narativnom nizu i njihova ponavljanja, što je najuočljivije u uvodnim i završnim kadrovima filmova koji se vraćaju na mjesto odakle su počeli, kao i u ka-

drovima praznih prostora u kojima je donedavno netko boravio ili u koji će tek ući. Ozuova kamera često pokazuje praznu prostoriju nakon što je lik izišao ili prije nego što je ušao. Ti kadrovi prikrivaju elipse, ali nas istodobno pripremaju i na ono što će na širem narativnom planu uslijediti.

'Ponavlja' se i niski položaj Ozuove kamere, koji je uz rasprave o značenju prijelaznih kadrova izazvao najviše nagađanja o razlozima te odluke i o onome tko, zapravo, promatra. Položaj je promjenjiv, ovisno o visini onoga što se snima, ali je najčešći iz vizure osobe koja sjedi na *tatamiju*, zbog toga što je ta 'radnja' u Ozuovim filmovima najčešća. Uz to, njegova je kamera, uglavnom, statična, što čini rijetke eksterijerne vožnje još dojmljivijima. Stalna uporaba 50-milimetarskog objektiva nasljeđuje je iz nijemoga filmskog razdoblja. Ozuov snimatelj i scenograf govorili su da je želio postići dojam dubine i zadržati vertikalne linije u japanskoj arhitekturi.²⁴ Osim toga, Ozu je segmentirao prostor u odsječcima kruga, za razliku od opće prihvaćena snimanja s jedne strane rampe.

Njegova premještanja kamere ostavljaju dojam isprekidana opisivanja prostora i kruženja oko likova u kojima vidimo samo djeliće ukupne slike. Uobičajenu dijalošku situaciju plana-kontraplana rješava postavljanjem kamere između likova, svaki lik snimajući frontalno. Likovi se, na taj način, ponovno grafički podudaraju. Japanski filmaši taj su način snimanja zvali 'iznenadni okretaj' *donden* i izbjegavali su ga zbog nejasna smjera pogleda glumaca. Ozu je, kao i obično, radio ono što je htio. Zanimljivo je da je u tim *donden*-situ-

acijama dijaloge snimao odvojeno, glumca po glumca, način koji primjenjuje i Kiarostami sa svojim naturščicima.

Variraju se i naslovi, primjerice, godišnja doba u kasnijim filmovima, poput *Ranog proljeća*, *Kasnog proljeća*, *Ranog ljeta*, *Lijepe jeseni*, *Kasne jeseni*, te uvode u različita životna doba, namećući usporedbe s haiku poezijom. Japanska kritičarka Hasumi Shigehiko zapazila je da je Ozu 'netipični' japanski redatelj po tome što, sudeći po dijalozima, u gotovo svim njegovim filmovima, a to znači u svim godišnjim dobima, sija sunce »kao da se radnja zbiva u Kaliforniji, a ne u Japanu.«²⁵ Uistinu, opaske o lijepom vremenu u dramatičnim ili nelagodnim trenucima Ozuov su stalni motiv, a s njime se poigrao u satiri *Dobro jutro* iz 1959, koja je, unekoliko, obrada filma *Rođen sam, ali...* iz 1932. Ovoga puta dječaci štrajkuju šutnjom, jer im je rečeno, kad su zahtjevali kupnju televizora, da previše govore. Stariji dječak rekao je da su odrasli ti koji samo govore 'kako je lijepo vrijeme' i 'dobro jutro, kako ste', a pritom ništa ne kažu. U završnoj sceni filma na željezničkoj postaji, stalnom mjestu susreta Ozuovih parova, djevojka i mladić čekajući vlak vode takav joneskovski dijalog.

Ozuova strast za kompozicijom kadrova vidljiva je u njegovu osebnju načinu snimanja. On nije samo precizno zamislio film prije snimanja, nego ga je i proračunao. Brzina kojom se govori, kreće i obavljaju sve radnje u preciznu je odnosu s veličinom i izgledom prostora u kojem se radnja zbiva. Njegova scenografija prilagođena je mizansceni, ili obrnuto. Ozu bi dao točne mjere prostorija, koje su ovisile o vremenu koje je potrebno da glumac dođe tamo gdje treba. Imao je posebno konstruiranu štopericu kojom je nadzirao duljinu scena, želeći postići tempo koji je zamislio pišući scenarij. Poznata je njegova rigorozna kontrola glume, kao i svakoga detalja u kadru. Strogost Ozuova stila prepoznatljiva je, ali nije predvidljiva, jer se istodobno poigrava pravilima koja je uspostavio unutar svojega filma. Dojmu zbiljskosti i istinitosti pridonosi, između ostalog, arhitektura japanskoga doma, čiji se prostor neprekidno mijenja klizećim vratima te ulascima i izlascima glumaca, zatim, način snimanja koji nas ne veže uz točku gledišta samo jednoga lika, miješanje komičnih i dramatičnih scena s prizorima svakodnevice, bogatstvo ugođaja te napokon gluma lišena eksplicitna pokazivanja.

Iz filma u film ponavljaju se i glumci. Ozu je smatrao da je nemoguće pisati scenarij ako ne zna za kojega glumca piše, zbog toga što ga je ponajprije zanimala osobnost određenoga glumca, 'njegov karakter', kako je običavao reći, a ne njegova vještina. Glumac u njegovim filmovima morao je biti ono što on u biti jest, a ne glumiti zamišljeni lik. Onda je tog glumca utkao u svoju savršenu zvučnu i vizualnu pokretnu sliku.

Što mislim kada kažem karakter? Rječju, ljudskost. Ako se ne prenese ljudskost, posao je bezvrijedan. To je svrha svake umjetnosti. U filmu, osjećaj bez ljudskosti jest defekt. Osoba savršeno izražajne mimike ne mora nužno biti sposobna izra-

ziti ljudskost. Zapravo, izražavanje emocije često priječi izražavanje ljudskosti. Znati nadzirati emocije i znati kako tim nadzorom izraziti ljudskost, posao je redatelja.

Baš poput tog Ozuova naputka zvuči i onaj princa Genjija u prvome japanskom romanu *Priča o princu Genjiju*, što je prije devet stoljeća govorio da se za pripovijest može reći da je uspjela ako je pripovjedač »otkrio ljudsku dušu«.

Život i ništa više

Jednoga dana, siguran sam, stranci će razumjeti moje filmove.

Ili, neće. Reći će, kao i svi ostali, da to nije ništa osobito.

U Sjedinjenim su Državama 1956. na Kalifornijskom sveučilištu prikazani Ozuovi filmovi *Priča o Tokiju* i *Rano proljeće*. Ozu je u razgovoru s kritičarom lidom rekao: »Ne razumiju ni priču ni atmosferu, zato govore da je to zen.«

Iida je dodao: »Da, njima je sve zagonetno.«

Međutim, Anderson tvrdi da su reakcije bile pozitivne, ali da su u Japanu to ignorirali, jer nisu vjerovali da Zapad može razumjeti išta uistinu japansko, pa tako ni njihova 'najjapanskijeg redatelja', zbog čega Ozuove filmove nisu slali na festivale sve do sredine 1960-ih, pa je tek 1970-ih započelo ozbiljno zanimanje za njegovo djelo.

Ozu je kao tridesetogodišnjak u svojem dnevniku zabilježio: »Iduće godine napisat ću roman, prema tome morat ću raditi.« Četrdeset i devet filmova radnjom je smjestio u Tokio, a pet od njih imaju u naslovu ime glavnoga grada. Taj veliki film o Tokiju obuhvaća društvene, osobne i stilske mijene tijekom 35 godina njegova života i bilježi »ono što bi trebalo biti, kao da jest«.²⁶

Japanski su se novovalovci 1970-ih godina raspitivali što to zapadnjaci vide u Ozuovim filmovima. Odgovor se krije u filmovima različitih redatelja, poput Michelangela Antonionija, Abbasa Kiarostamija, Bele Tarra, Wima Wendersa, Jima Jarmuscha, Akija Kaurismakija, Hou Hsiao-Hsiena, Juna Ichikawe i mnogih drugih, a prije svega u samim Ozuovim filmovima. Od filma *Gdje su sada snovi naše mladosti?* iz 1927. do rečenice koju govori Chishu Ryu u *Cvijetu ravnodnevice* iz 1956. »Starimo... ali su i dalje u nama snovi naših mladih dana.« Moglo bi se reći da Ozuovi filmovi nisu 'prazno ogledalo'²⁷ nego u njima, oni koji to žele, mogu poput Akiko i Noriko promatrati sebe.

Ove godine tridesetak njegovih filmova putuje po svijetu obilježavajući stogodišnjicu njegova rođenja, kao i četrdesetogodišnjicu smrti, jer je Ozu umro na svoj šezdeseti rođendan. Na njegovoj nadgrobnoj ploči u zen hramu Engakuji u Kita-Kamakuri napisan je ideogram *mu*, koji znači ništa i sve. S tim pojmom započinje i završava svaka potraga za njim.

U filmu *Kasno proljeće* vidimo u kući Chishu Ryua te čujemo, kao i on, zvuk vanjskih pomičnih vrata. On se ne miče, ali se smiješi. U tom, nikomu upućenu, osmijehu je sve.

Bilješke:

1. Japanski duh i zapadna kultura, *Wakon Yosai*, jedan je od slogana prosvjetiteljskog razdoblja Meiji (od 1868. do 1912), koji izražava uvjerenje da je moguće istodobno zadržati ono bitno japansko i preuzimati zapadnjačku kulturu.
2. Japanska filmska industrija proizvela je do Drugoga svjetskog rata više od jedanaest tisuća filmova, od kojih je devedeset posto uništio potres 1923, bombardiranje i okupacijsko paljenje filmova 1945. te nemar industrije. Dvadesetih godina proizvodilo se šesto do osamsto, 1930-ih petstotinjak filmova godišnje, a 547 filmova 1960. proizvodni je rekord zvučnoga razdoblja. Kao i na Zapadu, televizija nepovratno odvlači publiku, osobito nakon Olimpijade 1964, otkada najbolje filmove ne proizvode velike kompanije, nego neovisne produkcijske kuće. Devedesetih godina, četrdeset posto domaćih filmova, još je više nego u razvijenim europskim kinemaografijama. Godine 2000. snimljena su 282 filma.
3. Prvi filmovi Truffauta, Godarda i Mallea bili su uspješni i u Japanu te je Shiro Kido, direktor kompanije Shochiku, po uzoru na francuski novi val, promaknuo tri mlada asistenta Nagisu Oshimu, Masahira Shinodu i Yoshishige Yoshidu najavivši, uz potporu medija, japanski novi val, *Nuberu Bagu*, koji je službeno trajao od 1959. do 1962, kada su mladi redatelji istupili iz Shochika. O takozvanom 'novom valu 90-ih', pojavi većeg broja zanimljivih filmova neovisnih redatelja potkraj 1980-ih i 1990-ih, vidi: Schilling, 1999. i Richie, 2001.
4. Nagata, direktor kompanije Daiei; vidi: Anderson, i Richie, 1982.
5. Tanaka, Junichiro, 1957. *Nihon Eiga Hattatsu Shi*, Tokyo: Chuo Koronsha.
6. Vidi: Burch, Noël, 1979. *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, uredila A. Michelson, Berkeley: University of California Press, kao i Kiriha, Donald, 'Reconstructing Japanese Film' u: Bordwell, David i Carroll, Noël, 1996. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press (prijevod u časopisu *Up&Underground*, br. 6, 2003).
7. Vidi: Richie, 2001. i Burch, 1979.
8. *Benshi*, jedan je od najčešćih naziva za filmske pripovjedače ili komentatore, iako je precizniji *katsuben*, što se odnosi upravo na pripovjedače koji su stojeći pored filmskoga platna tumačili i interpretirali film. (*Katsudo shashin*, to jest, pokretne slike, rani je naziv za film, dok je neologizam *eiga* uveo Noerimasa Kaeriyama.) Postojale su škole i stilovi za domaće i strane filmove, 1920. je u tokijskom okrugu bilo registrirano 750 muških i 90 ženskih filmskih pripovjedača, a opstali su i na početku zvučnoga razdoblja.
9. Oko 1908. bile su popularne takozvane 'spojene drame' *rensa-geki*, spoj kazališta i filma. U sklopu kazališne predstave, nakon što su izvedene interijerne scene, prikazivale bi se prethodno snimljene eksterijerne scene, a glumci bi stojeći iza platna nahsinkronizirali sami sebe. Ako je predstava bila uspješna, snimili bi se i interijeri te se spojili u igrani film.
10. Vidi: Raymond Williams, 1965. *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin, str. 67.
11. Vidi: Richie, Donald, 2001.
12. Vidi: Bordwell, 1988 i Richie, 2001. Bordwell razlikuje, a Richie preuzima, tri osnovna stila u filmovima iz 1930-ih: kaligrafijski (vezan uz akcijsku *chambaru*), slikovni (dulji kadrovi složenije mizanscene i veće dubinske oštine) te segmentni (*gendai-geki*, scena podijeljena u više, pretežito, statičnih kadrova s 'jednom informacijom po kadru').
13. Komedija besmislica *nansensu*, kao i erotično-groteskna-besmislica *ero-guro-nansensu* dio su stare Edo-književnosti, a japanska filmska komedija mješavina je različitih izvornih (primerice, *rakugo*, *kyogen* i *joruri*) i zapadnih oblika (u ovom slučaju — *slapstick*).
14. Vidi: Barrett, Gregory, 'Comic Targets and Comic Styles: An Introduction to Japanese Film Comedy', u: Nolletti i Dessler, 1992.
15. Doi, Takeo, 1981. *The Anatomy of Dependence*, Tokyo: Kodansha
16. Drama o običnim ljudima *shomin-geki* Richijev je izraz. Vidi: Sato, 1980
17. Višeznačna opreka između osobnih želja i dužnosti *giri-ninjo* primarni je pokretač radnje u japanskoj dramaturgiji. *Giri* se odnosi na 'ispravno', racionalno ponašanje, to jest, na osjećaj dužnosti i časti, a suprotstavljen pojam *ninjo* na emotivno ponašanje, individualne osjećaje i žudnju. U Chikamatsuovim dramama suprotstavljene su društvene norme i osjećaji pojedinca.
18. Pojmovi unutra-izvana *uchi-soto* definirani su nego na Zapadu, onomu vani nedostaje osjećajna kvaliteta *ninjo*, koja se nalazi unutra. Izgovorena japanska riječ *uchi* može, između ostaloga, značiti: unutra, dom, obitelj i pripadanje, a *soto*: izvana, izvan kuće, na otvorenom.
19. *Mono no aware*, ili duboko osjećanje prema stvarima, naziv je kojim japanski književni kritičar iz 18. stoljeća, Motori Norinaga, razlikuje *aware* njegova vremena od izvorna književnog i estetičkog ideala tijekom Heian-razdoblja (794-1185) što ga je proučavao u svojoj studiji o *Priči o princu Genjiju*. Izvorno, duboko sućutno poštovanje prema prolaznoj ljepoti prirode i ljudskoga života, u rasponu od tuge do radosti, gubilo je svoje sretne konotacije i prelazilo u patos i tugu. Što se tiče riječi — stvar, to jest, *mono*, upozorio je da misli vrlo široko te da *mono* čini *aware* univerzalnim, jer je ono što je tužno, tužno svima, osim onima što ne poznaju *mono no aware*. Često se rabi prijevod Tamako Niwa, 'sućutna tuga'.
20. Kao što Ozuov naslov i film *Cvijet ravnodnevice* upućuje na *Lijepu jesen*, tako i *Okus samme* na *Kasnu jesen obitelji Kohayagawa*. *Samma* je riba koja se priprema u kasnoj jeseni doba godine, a nalikuje skuši.
21. Vidi: Bordwell, David, 1988:63-64.
22. Burcheva aluzija 'pillow shot' na 'pillow word', doslovan je prijevod višeznačne (uvodne, povezujuće) riječi *makurakotoba*, kao što Mizoguchijeve duge kadrove naziva 'kadrovi svitka' poput svitaka horizontalnog formata *e-makimona*. Vidi: Burch, Noël, 1979.
23. *Mu*, između ostalog, estetički je pojam za prazninu punu mogućnosti, poput papira koji se ispunjavanjem prazni, prostora među grancima ikebana ili kamenjem zen-vrtova. Trancendentira suprotnost postojanja i nepostojanja. Za vrijeme ratnoga bivanja u Kini Ozu je tražio kineskoga svećenika da mu napiše ideogram *mu*. Početni koan zena. *Ma*, estetički pojam koji upućuje na vremenski ili prostorni interval, a izvorno glazbeni termin koji je označavao tišinu.
24. Vidi: Sato, Tadao, 1980.
25. Shigehiko, Hasumi, 'Sunny Skies', u: Dessler, David, 1997: 118-129.
26. Mizoguchi, Kenji u Shinoda, Masahiro, 1969. 'Mizoguchi Kenji kara toku hanarete', *Kikan Film*, broj 3, cijeli navod: *Ja opisujem ono što u svijetu ne bi smjelo postojati, kao da je postojalo, dok Ozu opisuje ono što bi trebalo postojati, kao da je postojalo, a to je mnogo teže.*
27. Vidi: Bordwell, David, 1988:138, navod Alaina Bergale.

Literatura:

- Anderson, Joseph L., Donald Richie, 1982, *The Japanese Film: Art and Industry* (prošireno izdanje), Princeton NJ, Princeton University Press.
- Bock, Audie E., 1978, *Japanese Film Directors*, Tokyo, NY&SF: Kodansha International Ltd.
- Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David, 1988, *Ozu and the Poetic of Cinema*, London: BFI; Princeton NJ: Princeton University Press.
- Bordwell, David and Noël Carroll, eds., 1996, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press.
- Burch, Noël, 1979, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, ed. A. Michelson, Berkeley: University of California Press.
- Davis, Darell William, 1996, *Picturing Japaneseness, Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, NY, Columbia University Press.
- Desser, David, ed., 1997, *Ozu's Tokyo Story*, ur. David Desser, Cambridge, UK, Cambridge University Press.
- Desser, David, 1988, *Eros plus Massacre, An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- McDonald, Keiko I., 2000, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Films*, Armonk NY, London England, An East Gate Book, M. E. Sharpe, Inc.
- Mellen, Joan, 1976, *The Waves at Genji's Door: Japan through its Cinema*, New York: Pantheon Books.
- Muller, Marco e Dario Tomasi, ur., 1990, *Racconti crudeli di gioventù Nuovo Cinema giapponese degli anni 60*, Torino, E. D. T. Edizioni di Torino
- Nolletti, Arthur Jr. and David Desser, eds., 1992, *Reframing Japanese Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Ozu, Yasujiro, 1972-73, 'Ozu on Ozu: The Silents', *Cinema, USA*, vol. 7, no. 3
- Ozu, Yasujiro, 1970, »Ozu on Ozu: The Talkies« *Cinema, USA*, vol. 6, no. 1.
- Richie, Donald, 2001, *A Hundred Years of Japanese Film*, Tokyo, NY, London, Kodansha International Ltd.
- Richie, Donald, 1966, *The Japanese Movie: An Illustrated History*, Tokyo, Japan, Kodansha International Ltd.
- Richie, Donald, 1974, *Ozu*, Berkeley, LA, London, University of California Press.
- Ryu, Chishu, 1970, 'Reflections on My Mentor', *Cinema, USA*, vol. 6, no. 1.
- Sato, Tadao, 1980, *Currents in Japanese Cinema*, trans. Gregory Barrett, Tokyo, Japan: Kodansha International Ltd.
- Schilling, Joseph L. Mark, 1999, *Contemporary Japanese Film*, NY-Tokyo, Weatherhill.
- Schrader, Paul, 1972, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley, University of California Press.

Stuart Hall

Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu*

U istraživanju sredstava masovnih komunikacija uvriježilo se proces komunikacije predstavljanje putem kružnoga toka ili petlje. Taj je model doživio kritike zbog svoje pravocrtnosti — pošiljatelj / poruka / primatelj — zbog usmjerenosti na razinu razmjene poruke te zbog nepostojanja promišljene ideje o različitim trenucima kao složeno strukturiranim odnosima. Isto tako je, međutim, moguće, a i korisno, razmišljati o tom procesu putem pojmova strukture proizvedene i održavane artikulacijom povezanih, ali odijeljenih trenutaka — proizvodnje, cirkulacije, distribucije / potrošnje, reprodukcije. To bi značilo shvatiti proces kao 'složenu dominantnu strukturu', održavanu putem artikulacije povezanih praksi, od kojih svaka, međutim, zadržava zasebnost i ima posebni modalitet, vlastite oblike i uvjete opstojnosti. Dodatna je prednost ovoga drugoga pristupa, istovjetna onomu što čini kostur proizvodnje robe kako ga je ponudio Marx u *Osnovama kritike* i u *Kapitalu*, ta što naglašenije ističe kako se neprekinuti krug — proizvodnja-distribucija-proizvodnja — može održavati putem 'prijelaznih oblika'. Također ističe posebnost oblika u kojima se proizvod procesa 'pojavljuje' u svakom trenutku te time i ono što razlikuje diskurzivnu 'proizvodnju' od ostalih tipova proizvodnje u našem društvu i u modernim medijskim sustavima.

'Predmet' tih praksi jesu značenja i poruke u obliku znakova-posrednika posebne vrste, organiziranih, poput svakoga drugog oblika komunikacije ili jezika, putem djelovanja kodova unutar sintagmatskog lanca diskursa. Aparati, odnosi i prakse proizvodnje tako se pokazuju, u određenom trenutku (trenutku 'proizvodnje / cirkuliranja') u obliku simboličkih sredstava uspostavljenih unutar pravila 'jezika'. Upravo u takvu jezičnom obliku zbiva se kruženje 'proizvoda'. Proces tako zahtijeva, na kraju proizvodnje, svoje materijalne instrumente — svoja 'sredstva' — kao i svoj niz društvenih (proizvodnih) odnosa — organizaciju i kombinaciju praksi unutar medijskih aparata. Kruženje proizvoda odvija se upravo u *diskurzivnom* obliku, a isto tako i njegova distribucija za različitu publiku. Jednom zaokružen, diskurs mora biti preveden — ponovno preuobličen — u društvene prakse ako želimo da krug bude i dovršen i učinkovit. Ako 'značenje' ostane nerazumljivo, ne može doći do 'potrošnje'.

Ako značenje nije izraženo u praksi, nema učinka. Vrijednost takva pristupa nalazi se u tome što, iako je pri artikulaciji svaki trenutak potreban za cjelinu kruga, ni jedan zasebno ne može u potpunosti zajamčiti sljedeći trenutak u kojem će biti artikuliran. Budući da svaki ima svoj posebni modalitet i uvjete opstojnosti, svaki može sadržavati svoj prekid ili poremećaj 'prijelaznih oblika', o čijoj neprekinutosti ovisi tijek učinkovite proizvodnje (naime, 'reprodukcija').

Tako, unatoč našem nastojanju da nimalo ne ograničimo istraživanje 'sljedom samo onih indicija izniklih iz analize sadržaja' (Halloran, 1975), moramo prihvatiti da diskurzivni oblik poruke ima povlašteni položaj u odnosu na komu-



Stuart Hall

nikacijsku razmjenu (sa stajališta kruženja) te da su trenuci 'kodiranja' i 'dekodiranja', premda tek 'razmjerno samostalni' u odnosu na komunikacijske procese u cijelosti, ipak *utvrđeni* trenuci. 'Puki' povijesni događaj ne može, *u takvu obliku*, biti prenesen primjerice u televizijskim vijestima. Događaji se tek mogu označavati unutar auralno-vizualnih oblika televizijskoga diskursa. U trenutku kada povijesni događaj ulazi pod znak diskursa, postaje podložnim svim složenim formalnim 'pravilima' pomoću kojih

jezik označava. Paradoksalno, događaj mora postati 'priča' prije no što može postati *komunikacijski događaj*. U tom trenutku formalna potpravlja diskursa 'vladaju', naravno, bez isključivanja povijesnoga događaja tako označena, društvenih odnosa u kojima pravila vrijede ili društvenih i političkih posljedica događaja označena na takav način. 'Oblik poruke' nužan je 'pojavnici' događaja prilikom njegova prijelaza od izvora do primatelja. Tako pretvorba u 'oblik poruke' (ili način simboličke razmjene) i iz njega nije slučajni 'trenutak', koji se može prihvatiti ili odbaciti kako nam drago. 'Oblik poruke' točno je utvrđen trenutak; premda se sastoji, na jednoj drugoj razini, od površinskih kretanja isključivo komunikacijskih sustava te zahtijeva, na drugoj razini, uključivanje u društvene odnose komunikacijskih procesa u cjelini, kojih je on tek dio.

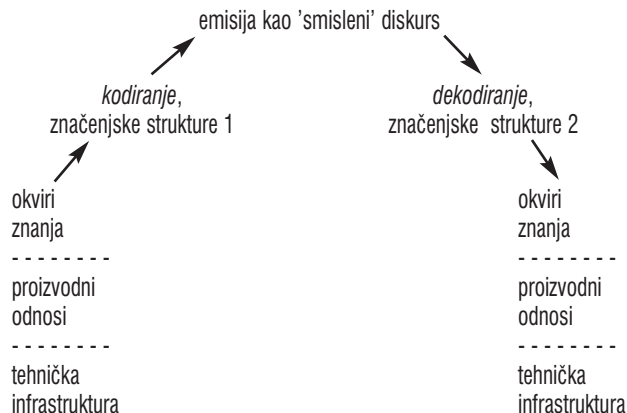
Iz te općenite perspektive možemo grubo okarakterizirati televizijske komunikacijske procese na sljedeći način. Od institucionalnih struktura emitiranja, s njihovim praksama i proizvodnim mrežama, njihovim organiziranim odnosima i tehničkim infrastrukturama, zahtijeva se proizvodnja emisija.

* Ovaj je članak izvadak iz teksta koji je kao radni materijal objavljen 1973. u birminghamskom Centru za suvremene kulturalne studije (CCCS *Stenciled Paper*).

Koristeći se analogijom iz *Kapitala*, to je 'proces rada' na diskurzivan način. Proizvodnja, ovdje, uspostavlja poruku. U određenom smislu, dakle, krug započinje ovdje. Dakako, proizvodni proces nije bez svojeg, diskurzivnog' vida: on je također neprekidno uokviren značenjima i idejama: uporabljeno znanje koje se tiče proizvodnih rutina, povijesno određene tehničke vještine, profesionalne ideologije, institucionalno znanje, određenja i pretpostavke, pretpostavke o publici i tako dalje, sve to uokviruje ustanovljenje emisije putem te proizvodne strukture. Nadalje, iako televizijske proizvodne strukture rađaju televizijski diskurs, one ne čine zatvoreni sustav. One privlače teme, načine obrade, programe, događaje, osoblje, predodžbe o publici, 'određenja situacije' iz drugih izvora i drugih diskurzivnih formacija unutar šire društveno-kulturne i političke strukture koje su zasebni dio. Philip Elliott jezgrovito je izrazio tu misao, unutar nešto tradicionalnijega okvira, u svojem razmatranju kako publika može biti istodobno i 'izvor' i 'primatelj' televizijske poruke. Tako — da posudimo Marxove pojmove — kruženje i recepcija doista su 'trenuci' televizijskoga proizvodnog procesa te su ponovno uključeni, putem niza iskrivljenih i strukturiranih 'povratnih informacija' u sam proces proizvodnje. Potrošnja ili recepcija televizijske poruke tako su i same 'trenutak' proizvodnoga procesa u širem smislu, premda onaj drugi 'prevladava' jer je 'ključna točka za ostvarenje' poruke. Proizvodnja i recepcija televizijske poruke stoga nisu istovjetne, ali su povezane: one su odvojeni trenuci unutar cjeline uobličene društvenim odnosima komunikacijskoga procesa kao takva.

U određenom trenutku, međutim, strukture emitiranja moraju iznjedrili kodirane poruke u obliku smislenoga diskursa. Institucionalno-društveni odnosi proizvodnje moraju proći kroz diskurzivna pravila jezika ne bi li se njihov proizvod 'ostvario'. To začinje dalji zasebni trenutak, u kojemu prevladavaju oblikovna pravila jezika i diskursa. Prije no što ta poruka može polučiti neki 'učinak' (ma kako ga odredili), zadovoljiti 'potrebu' ili biti stavljena u neku 'službu', mora se ponajprije usvojiti kao smisleni diskurs te se smisleno dekodirati. Upravo taj niz dekodiranih značenja 'ima neki učinak', utjecaj, on zabavlja, poučava ili uvjerava, svojim iznimno složenim perceptivnim, kognitivnim, emocionalnim, ideološkim ili behavioralnim posljedicama. U 'odredljivu' trenutku struktura upošljava kôd i daje 'poruku': u nekom drugom odredljivom trenutku »poruka«, budući da je dekodirana, dolazi u strukture društvenih praksi. Posve smo svjesni da se ovaj ponovni ulazak u prakse gledateljske recepcije i 'uporabe' ne može shvatiti u pukim behaviorističkim terminima. Tipični procesi uočeni u pozitivističkim istraživanjima na pojedinačnim elementima — učinci, uporabe, 'zadovoljenja' — i sami su uokvireni strukturama razumijevanja, a osim toga, rezultat su društvenih i ekonomskih odnosa koji uobličavaju njihovu 'realizaciju' na recepcijskom kraju lanca i koji dopuštaju da se značenja označena u diskursu prenesu u praksu ili svijest (ne bi li se dobila društvena uporabna vrijednost ili politička učinkovitost).

Jasno je da ono što smo u dijagramu označili kao 'značenjske strukture 1' i 'značenjske strukture 2' ne moraju biti iste. One ne sačinjavaju 'neposrednu istovjetnost'. Kodovi kodi-



ranja i dekodiranja ne moraju biti u savršenoj simetriji. Stupnjevi simetrije — to jest, stupnjevi 'razumijevanja' i 'nesporazuma' u komunikacijskoj razmjeni — ovisi o stupnjevima simetrije / asimetrije (odnosima istovrijednosti) utvrđenima između položaja 'personifikacija' onoga koji kodira-posiljalca i onoga koji dekodira-primatelja. To sa svoje strane ovisi o stupnjevima istovjetnosti / neistovjetnosti između kodova koji savršeno ili nesavršeno prenose, ometaju ili sustavno iskrivljuju ono što se prenosi. Manjak podudarnosti između kodova u velikoj mjeri ovisi o strukturnim razlikama odnosa i položaja između emitenata i publike, ali u vezi je i s asimetrijom između kodova 'izvora' i 'primatelja' u trenutku pretvorbe u diskurzivni oblik ili iz njega. Ono što se naziva 'iskrivljavanjima' ili 'nesporazumima' nastaje upravo zbog *manjka istovrijednosti* između dvije strane u komunikacijskoj razmjeni. Još jednom, to ne određuje 'relativnu autonomiju', nego 'determiniranost', ulaza i izlaza poruke u njezinim diskurzivnim trenucima.

Primjena te temeljne paradigme već je počela mijenjati naše razumijevanje starijega termina, televizijski 'sadržaj'. Tek počinjamo uviđati kako bi to moglo preoblikovati i naše razumijevanje recepcije, 'čitanja' i odgovora publike. Počeci i završeci već su prije bili oglašeni u komunikacijskim istraživanjima, tako da trebamo biti oprezni. Ipak se čini da postoje temelji za razmišljanje da se možda otvara nova i uzbuđujuća faza u takozvanom proučavanju publike, posve nove vrste. Na oba kraja komunikacijskoga lanca uporaba semiotičke paradigme naviješta rastjerivanje zaostataka bihevizma, koji je toliko dugo progono proučavanje masovnih medija, posebno u pristupu sadržaju. Premda znamo da televizijski program nije stimulacija, poput kuckanja po koljenskoj čašici, čini se da je tradicionalnim znanstvenicima gotovo nemoguće zamisliti komunikacijski proces, a da ne upadnu u neku od inačica ograničenoga bihevizma. Znamo, kako je za-pazio Gerbner (1970), da predstavljanje nasilja na televizijskom ekranu »nije nasilje, nego poruke o nasilju«: nastavljamo, međutim, proučavati pitanje nasilja, na primjer, kao da smo nesposobni shvatiti tu epistemološku razliku.

Televizijski je znak složeni znak. Sam je sastavljen kombinacijom dvaju tipova diskursa, vizualnoga i slušnoga. Nadalje, to je ikonički znak, prema Peirceovoj terminologiji, budući da »posjeduje neke od svojstava stvari koju predstavlja«. Na toj je točki došlo do velike pomutnje te je postala mjestom

žestoke rasprave u proučavanju vizualnoga jezika. Budući da vizualni diskurs pretvara trodimenzionalni svijet u dvodimenzionalne ravnine, naravno da ne može biti referentom ili pojmom koji označava. Pas na filmu može lajati, ali ne može gristi! Zbilja postoji izvan jezika, ali je neprekidno posredovana jezikom i kroz jezik: ono što možemo znati ili reći mora se proizvesti u diskursu i putem njega. Diskursivno 'znanje' nije proizvod transparentnoga predstavljanja 'stvarnoga' u jeziku, nego je jezična artikulacija stvarnih odnosa i uvjeta. Tako ne postoji razumljivi diskurs bez djelovanja koda. Ikonički znakovi su, prema tome, isto tako kodirani znakovi — čak i ako kodovi u tom slučaju djeluju različito od onih kad su posrijedi drugi znakovi. U jeziku ne postoji nulti stupanj. Naturalizam i 'realizam' — navodna vjernost predstavljanja stvari ili pojma koji se predstavlja — rezultat je, učinak, određenih posebnih jezičnih artikulacija 'stvarnoga'. To je rezultat diskurzivne prakse.

Postoje neki kodovi koji, naravno, mogu biti tako široko rasprostranjeni u pojedinom jeziku, zajednici ili kulturi, mogu biti naučeni u tako ranoj dobi, da se pričinjaju kao da nisu konstruirani — što je učinak artikulacije između znaka i referenta — nego kao da su 'prirodno' dati. Jednostavni vizualni znakovi pričinjaju se kao da su u tom smislu dosegli gotovo 'univerzalnost': premda dokazi govore da su čak i prividno 'prirodni' vizualni kodovi kulturno specifični. Ipak, to ne znači da nema intervencije kodova; nego, radije, da su kodovi na dubinskoj razini *naturalizirani*. Operacija naturalizacije kodova ne otkriva transparentnost i 'prirodnost' jezika, nego dubinu i gotovo univerzalnost uporabnih kodova te priviknutost na njih. Oni proizvode prividno 'prirodna' prepoznavanja. To ima (ideološki) učinak sakrivanja praksi kodiranja koje su prisutne. Ne smijemo se, međutim, dati zavarati prividima. Naturalizirani kodovi, zapravo, pokazuju stupanj priviknutosti dosegnut kada postoji temeljno poravnanje i recipročnost — postignuta istovrijednost — između polova kodiranja i dekodiranja u razmjeni značenja. Funkcioniranje kodova na dekodirajućoj strani često će poprimiti status naturaliziranih opažaja. To nas navodi na pomisao da vizualni znak za 'kravu' zapravo *jest* životinja, krava (a ne da je tek *predstavlja*). Ali ako razmišljamo o vizualnom predstavljanju krave u priručniku o stočarstvu — ili još bolje, o lingvističkom znaku 'krava' — vidjet ćemo da su oba, u različitom stupnju, *proizvoljna* u odnosu na pojam životinje koju predstavljaju. Artikulacija proizvoljnoga znaka — bilo vizualnoga ili verbalnoga — zajedno s pojmom referenta nije proizvod prirode, nego konvencije, te konvencionalizam diskursa zahtijeva intervenciju, potporu, kodova. Tako Eco (1970) smatra da ikonički znakovi 'izgledaju poput objekata u stvarnom svijetu zato što reproduciraju uvjete (to jest, kodove) percepcije kod gledatelja'. Ti 'uvjeti percepcije' su, međutim, rezultat visoko kodiranoga, premda gotovo nesvjesnoga, niza operacija — dekodiranja. To vrijedi podjednako za fotografsku ili televizijsku sliku, kao i za bilo koji drugi znak. Ikonički su znakovi, međutim, posebno podložni da ih se 'čita' kao prirodne jer su vizualni kodovi precepcije jako rasprostranjeni i zato što je ovaj tip znaka manje proizvoljan od lingvističkoga: lingvistički znak, 'krava', ne posjeduje *nijedno* od svojstava predstavljene stvari,

dok se za vizualni znak čini da posjeduje *neka* od tih svojstava.

To nam može pomoći pri pojašnjavanju zbrke u tekućoj lingvističkoj teoriji i prilikom preciznog određivanja uporabe nekih ključnih termina u ovome članku. Lingvistička teorija često koristi razlikovanje između 'denotacije' i 'konotacije'. Naziv 'denotacija' naveliko je izjednačen s doslovnim značenjem znaka: budući da je to doslovno značenje gotovo univerzalno prepoznato, posebno kada se koristi vizualnim diskursom, 'denotacija' se često miješa s doslovnom transkripcijom 'stvarnosti' u jeziku — te tako i s 'prirodnim znakom', takvim koji je proizveden bez intervencije koda. 'Konotacija' se, s druge strane, rabi tek da bi se referiralo na manje učvršćena i stoga konvencionalnija i promjenljivija, asocijativna značenja, koja se očito mijenjaju od slučaja do slučaja te stoga moraju ovisiti o intervenciji kodova.

Ne rabimo ovu razliku — denotacija / konotacija — na takav način. Naše je stajalište da je to razlikovanje tek *analitičko*. Korisno je, u analizi, moći primijeniti okvirno temeljno pravilo za razlikovanje onih vidova znaka koji se čine shvaćeni, u pojedinoj jezičnoj zajednici u nekom razdoblju, kao njegovo 'doslovno' značenje (denotacija) od asocijativnih značenja znaka koje je moguće proizvesti (konotacija). Analitičko razlikovanje ne smije se zamijeniti s razlikovanjem u stvarnome svijetu. Bit će vrlo malo slučajeva u kojima znakovi organizirani u diskurs označavaju samo svoje 'doslovno' (to jest, gotovo univerzalno konsenzualno) značenje. U stvarnom diskursu većina znakova spojiti će i denotativne i konotativne *vidove* (kako su određeni prije). Možemo se, dakle, zapitati zašto uopće zadržati razlikovanje. To je uvelike pitanje analitičke vrijednosti. Upravo zato što znakovi naizgled zadobivaju svoju punu ideološku vrijednost — čine se otvorenima artikulaciji u širem ideološkom diskursu i značenjima — na razini svojih 'asocijativnih' značenja (to jest, na konotativnoj razini) — jer ovdje 'značenja' nisu naizgled učvršćena u prirodnoj percepciji (to jest, nisu posve naturalizirana), a njihova se fluidnost značenja i asocijacije može bolje iskoristiti i transformirati. Tako je konotativna razina znaka ona na kojoj se situacijske ideologije mijenjaju i transformiraju značenje. Na toj razini jasnije vidimo aktivnu intervenciju ideologija u diskursu i na diskurs: ovdje, znak je otvoren novim naglascima te, prema Vološinovu (1973) potpuno ulazi u nadmetanje oko značenja — klasnu borbu u jeziku. To ne znači da je denotativno ili 'doslovno' značenje izvan ideologije. Zapravo bismo mogli reći da je njegova ideološka vrijednost čvrsto određena — budući da je postao tako potpuno univerzalan i 'prirodan'. Ti termini, 'denotacija' i 'konotacija', dakle, tek su korisni analitički alati za razlikovanje, u pojedinim kontekstima, ne između prisutnosti / odsutnosti ideologije u jeziku, nego između različitih razina na kojima se presijecaju ideologije i diskursi.

Razina konotacije vizualnoga znaka, njegove kontekstualne referencije i pozicioniranja u različitim diskursivnim poljima značenja i asocijacije, točka je u kojoj se već kodirani znakovi susreću s dubokim semantičkim kodovima kulture i primaju dodatne, aktivnije idološke dimenzije. Možemo za primjer uzeti oglašivački diskurs. Ovdje, također, ne postoji

'čisto denotativno', a zasigurno ne 'prirodno' predstavljanje. Svaki vizualni znak pri oglašavanju konotira kvalitetu, situaciju, vrijednost ili pretpostavku, što je prisutno kao implikacija ili implicirano značenje, ovisno o konotacijskom pozicioniranju. U Barthesovu primjeru, džemper uvijek označava 'topli odjevni predmet' (denotacija) i tako aktivnost / vrijednost 'održavanja toplim'. Isto je tako moguće, na konotativnijim razinama, označiti 'dolazak zime' ili 'hladan dan'. U specijaliziranim potkodovima mode džemper može također konotirati pomodni stil ili *haute couture* /visoku modu/ ili, s druge strane, neformalni stil odijevanja. Postavljen naspram ispravne vizualne podloge te pozicioniran uz romantički potkod, može konotirati 'dugačke jesenske šetnje šumom' (Barthes, 1971). Kodovi tog poretka jasno utvrđuju odnose znaka sa širim svijetom društvenih ideologija. Ti su kodovi sredstva pomoću kojih moć i ideologija mogu označavati u određenim diskursima. Oni usmjeravaju znakove na 'karte značenja' kojima se klasificira svaka kultura; a te 'karte društvene stvarnosti' nose čitav raspon društvenih značenja, praksi i navada, moći i interesa 'upisanih' u njih. Konotativne razine označavanja, napominje Barthes u *Elementima semiologije*, »ostvaruju blisku komunikaciju s kulturom, znanjem, poviješću te kroz njih, takoreći, okolni svijet vrši zauzeće lingvističkoga i semantičkoga sustava. Oni su, ako hoćete, fragmenti ideologije«.

Takozvana denotativna razina televizijskoga znaka učvršćena je određenim, vrlo složenim (ali ograničenim ili 'zatvorenim') kodovima. Ali njezina konotativna razina, premda također ograničena, otvorenija je, podvrgnuta aktivnijim transformacijama, koje iskorištavaju njezine polisemičke vrijednosti. Svaki već uspostavljeni znak potencijalno je pretvrljiv u više od jedne konotativne konfiguracije. Polisemija se ne smije, međutim, zamijeniti s pluralizmom. Konotativni kodovi nisu međusobno jednaki. Svako društvo / kultura teži, u raznim stupnjevima dovršenosti, nametnuti svoje klasifikacije društvenoga, kulturnoga i političkoga svijeta. Te sačinjavaju dominantni društveni poredak, premda nijedna nije jednoznačna ni neprijeporna. To pitanje »strukture diskursa dominantnog« ključna je točka. Različita područja društvenoga života čine se ucrtanima na diskursivne domene, hijerarhijski organizirane u dominantna ili preferirana. Novi, problematični ili uznemirujući događaji koji narušavaju naša očekivanja i idu usprkos našim 'zdravorazumskim konstrukcijama', sve do našega 'zdravo za gotovo' uzeta poznavanja društvenih struktura, moraju se pripisati tim diskurzivnim domenama prije no što se može reći kako 'imaju smisla'. Najuočljiviji je način njihova 'kartografiranja' da se novo pripiše nekom od područja postojećih 'karata problematične društvene zbilje'. Kažemo dominantni, a ne 'determinirajući', jer je uvijek moguće poredati, klasificirati, pripisivati i dekodirati neki događaj unutar više od jednoga 'kartografiranja'. Kažemo 'prevladavajući' zato što postoje određeni uzorci 'preferiranih čitanja'; oba ta imaju na sebi otisnut institucionalni / politički / ideološki poredak, te su i sami postali institucionalizirani. Domene 'povlaštenih značenja' imaju u sebi usađen čitav društveni poredak kao niz značenja, praksi i vjerovanja: svakidašnje poznavanje društvenih struktura, 'kako stvari zapravo funkcioniraju u ovoj

kulturi', poredak moći i interesa kao i struktura legitimacija, ograničenja i sankcija. Tako, da bi se razjasnio 'nesporazum' na konotativnoj razini, moramo se referirati, pomoću kodova, na poretke društvenoga života, ekonomske i političke moći i ideologije. Nadalje, budući da su ta kartografiranja 'strukturirana u dominaciji', ali ne i zatvorena, komunikacijski proces ne sačinjava samo neproblematično pripisivanje svake vizualne stavke njezinoj datoj poziciji unutar niza predodređenih kodova, nego i *performativna pravila* — pravila kompetencija i uporabe, uporabne logike — koja nastoje aktivno *primijeniti* ili *preferiraju* jednu semantičku domenu naspram druge te isključuju stavke iz prikladnih značenjskih nizova ili ih u njih uključuju. Formalna semiologija također je prečesto zanemarivala tu praksu *interpretativnoga rada*, premda ona, zapravo, sačinjava stvarne odnose televizijskih praksi emitiranja.

Govoreći o *dominantnim značenjima*, dakle, ne govorimo o jednostranu procesu koji kontrolira kako će svi događaji biti označeni. Sastoji se od 'rada' nužna da nametne, osigura vjerodostojnost i iziskuje legitimnost jednoga *dekodiranja* događaja unutar granica dominantnih definicija u kojima je konotativno označen. Terni u Memorandumu na kolokviju Višća Europe o razumijevanju televizije napominje:

Pod riječju čitanje ne podrazumijevamo samo sposobnost da se identificira i dekodira određeni broj znakova, nego i subjektivnu sposobnost da ih se postavi u stvaralačke odnose, međusobno i s drugim znakovima: sposobnost koja je sama po sebi uvjet za potpunu svijest o nečijem posvemašnjem okruženju (Terni, 1973).

Ovdje stavljamo prigovor na pojam 'subjektivne sposobnosti', kao da je referent televizijskoga diskursa neka objektivna činjenica, dok je interpretativna razina neka individualna i privatna stvar. Čini sa da je upravo suprotno na stvari. Televizijska praksa preuzima 'objektivnu' (to jest, sistemsku) odgovornost upravo za odnose koje različiti znaci ostvaruju jedni s drugima u bilo kojoj diskurzivnoj instanci, te tako neprestano preraspoređuje, ograničuje i propisuje u koju se 'svijest o nečijem posvemašnjem okruženju' te stavke raspoređuju.

To nas dovodi do pitanja nesporazuma. Televizijski producenti koji nalaze da njihova poruka 'nije bila shvaćena' često se trse da izravnuju čvorove u komunikacijskome lancu te time olakšaju 'učinkovitost' svoje komunikacije. Većina istraživanja koje prisvaja objektivnost 'analize poslovne politike' reproducira taj administrativni cilj pokušavajući otkriti kolikog se dijela poruke publika sjeća te poboljšati raspon razumijevanja. Nema dvojbe da postoje nesporazumi na doslovnoj razini. Gledatelj ne zna upotrijebljene termine, ne može slijediti složenu logiku argumenta ili izvoda, nije upoznat s jezikom, nalazi da su pojmovi strani ili teški ili je zavarano uvodnom pripoviješću. Češća je briga emitenata to da je publika propustila usvojiti značenje koje su oni — emitenati — namjeravali. Što žele reći jest da gledatelji ne djeluju unutar 'dominantnog' ili 'preferiranog' koda. Njihov je ideal 'savršeno transparentna komunikacija'. Umjesto toga, moraju se suočiti sa 'sistematski iskrivljenom komunikacijom'.

Posljednjih su godina mimoilaženja toga tipa bila objašnjavana kao 'selektivna percepcija'. To su vrata kroz koja rezidualni pluralizam izbjegava prisile visoko strukturirana, asimetričnog i neistovjetnog procesa. Naravno, uvijek će biti privatnih, individualnih i različitih čitanja. Ali 'selektivna percepcija' gotovo nikada nije toliko selektivna, nasumična ili privatizirana kao što to sugerira termin. Uzorci pokazuju, na presjeku pojedinačnih inačica, važna grupiranja. Svaki novi pristup proučavanju publike morat će stoga započeti kritikom teorije 'selektivne percepcije'.

Već smo ustvrdili kako, budući da nema nužne podudarnosti između kodiranja i dekodiranja, ono prvo može »preferirati«, ali ne može propisati ili jamčiti drugo, koje ima vlastite uvjete opstanka. Osim ako nisu posve iskrivljeni, kodiranje će uspostavljati neke od granica i parametara unutar kojih će djelovati dekodiranje. Ako ne bi bilo granica, publika bi jednostavno mogla učitati u neku poruku bilo što. Nema dvojbe da neki potpuni nesporazumi te vrste postoje. Ali veliki raspon mora sadržavati neki stupanj usklađenosti između trenutaka kodiranja i dekodiranja, inače ne bismo uopće mogli govoriti o učinkovitoj komunikacijskoj razmjeni. To nije 'prirodno', nego je proizvod artikulacije između dvaju izdvojenih trenutaka. Prvi ne može odrediti ni jamčiti, u jednostavnu smislu, koji će dekodirajući kodovi biti korišteni. Inače bi komunikacija bila savršeni istovrijedni krug, a svaka bi poruka bila primjer 'savršeno transparentne komunikacije'. Moramo razmisliti, dakle, o različitim artikulacijama u kojima se mogu kombinirati kodiranje / dekodiranje. Ne bismo li to razradili, nudimo hipotetsku analizu nekih mogućih pozicija dekodiranja, da bismo osnažili zaključak o 'nenužnom podudaranju'.

Možemo prepoznati *tri* hipotetske pozicije iz kojih je moguće konstruirati dekodiranje televizijskoga diskursa. One se moraju empirijski iskušati i razraditi. Ali argument da dekodiranja ne slijede neizbježno iz kodiranja, da nisu istovjetna, osnažuje argument o 'nenužnom podudaranju'. Također pomaže dekonstrukciji zdravorazumskoga značenja 'nesporazuma' u smislu teorije 'sustavno iskrivljene komunikacije'.

Prva je hipotetska pozicija *dominantno-hegemonijska pozicija*. Kada gledatelj, na primjer, iz televizijskih vijesti ili emisije o tekućim zbivanjima uzima konotativno značenje izravno te dekodira poruku u smislu referentnoga koda u kojem je bila kodirana, možemo reći kako gledatelj *djeluje unutar dominantnoga koda*. To je idealno-tipični slučaj 'savršeno transparentne komunikacije' — ili najbliže što joj se 'zapravo' može doći. Unutar toga možemo razlikovati pozicije proiznikle iz *profesionalnoga koda*. To je pozicija (proizvedena onime što bismo možda trebali odrediti kao djelovanje 'metakoda'), koju zauzimaju profesionalni voditelji kada kodiraju poruku koja je već bila označena u hegemonijskom načinu. Profesionalni je kod 'razmjerno neovisan' o dominantnom kodu, po tome što primjenjuje vlastite kriterije i transformacijske operacije, posebno one tehničko-praktične naravi. Profesionalni kod, međutim, djeluje *unutar* 'hegemonije' dominantnoga koda. Doista, njegova je zadaća da reproducira dominantne definicije upravo stavljajući u zagrade njihovu hegemonijsku kvalitetu te operiraju umjesto toga

s izmještenim profesionalnim kodiranjima koji ističu u prvi plan takva naizgled neutralno-tehnička pitanja kao što su vizualna kvaliteta, novosti, vrijednosti prezentacije, televizijska kvaliteta, 'profesionalizam' i tako dalje. Hegemonijske interpretacije, recimo, sjevernoirске politike, čileanskoga državnog udara ili Zakona o industrijskim odnosima, uglavnom stvaraju političke i vojne elite: osobit izbor prezentacijskih prigoda i formata, izbor osoblja, izbor slika, postavljanje rasprava, izabiru se i spajaju putem djelovanja profesionalnoga koda. Kako su televizijski profesionalci u stanju raditi s vlastitim 'razmjerno autonomnim' kodovima, kao i djelovati na takav način da reproduciraju (ne bez protuslovlja), hegemonijsko označavanje događaja složeno je pitanje koje se ne može ovdje opširnije razrađivati. Morat ćemo se zadovoljiti zaključkom da su profesionalci povezani s elitama koje definiraju, ne samo putem institucionalne pozicije samoga emitiranja kao 'ideološkoga aparata', nego također putem strukture *pristupa* (to jest, sustavnoga 'viška pristupa' biranoga elitnoga osoblja i njihove 'definicije situacije' na televiziji). Može se čak reći da profesionalni kodovi služe da bi se reproducirale hegemonijske definicije upravo time što *ne djeluju otvoreno* pristrano u dominantnome smjeru: ideološka reprodukcija stoga se događa nenamjerno, nesvjesno, 'iza leđa'. Naravno, sukobi, protuslovlja, pa čak i nesporazumi redovito nastaju između dominantnih i profesionalnih označavanja, kao i njihovih označavajućih čimbenika.

Drugu poziciju mogli bismo odrediti kao *pregovarački kod* ili poziciju. Većina gledateljstva vjerojatno razumije posve zadovoljavajuće ono što je dominantno određeno i profesionalno označeno. Dominantna određenja, međutim, hegemonijska su upravo zato što predstavljaju određena situacija i događaja koji 'dominiraju' (*globalno*). Dominantna određenja povezuju događaje, neizravno ili izravno, s velikim popćavanjima, s velikim sintagmatskim svjetonazorima: ona na probleme gledaju 'u globalu': vežu događaje s 'nacionalnim interesom' ili s geopolitičkom razinom, čak i ako se te veze ostvaruju na isprekidane, izokrenute ili začudne načine. Određenje je hegemonijskoga gledišta (a) da unutar svojih termina određuje mentalni obzor, svijet, mogućih značenja, čitavoga područja odnosa u društvu ili kulturi; i (b) da sa sobom nosi pečat legitimnosti — javlja se istodobno s onim što je 'normalno', 'neizbježno', uzeto 'zdravo za gotovo', u vezi s društvenim poretom. Dekodiranje unutar *pregovaračke verzije* sadrži mješavinu prilagodbenih i oporbenjačkih elemenata: priznaje legitimnost hegemonijskih određenja da ostvaruju velika označavanja (apstraktna), dok na ograničenju, situacijskoj (situiranoj) razini, donosi samo svoja osnovna pravila — radi s iznimkama od pravila. Dodjeljuje povlaštenu poziciju dominantnim određenjima događaja istovremeno rezervirajući pravo da ostvari nešto prilagođeniju primjenu na 'lokalne uvjete', svojim *korporativnim* pozicijama. Ta pregovaračka verzija dominantne ideologije tako je prošarana protuslovljima, premda su ona potpuno vidljiva tek u određenim prilikama. Pregovarački kodovi djeluju putem onoga što bismo mogli nazvati posebnom ili situacijskom logikom: a ta je logika poduprta svojim diferencijskim i nejednakim odnosom prema diskursima i logikama moći. Najjednostavniji je primjer pregovaračkoga

koda onaj koji upravlja odgovorom radnika na pojam Zakona o industrijskim odnosima koji ograničava pravo na štrajk ili na argumente za zamrzavanje plaća. Na razini 'nacionalnih interesa' ekonomske debate, dekođer može usvojiti hegemonijsku definiciju, slažući se da »*svi moramo sebi plaćati manje ne bismo li se borili protiv inflacije*«. To, međutim, može imati malu ili nikakvu vezu s njegovom / njezinom spremnošću da ide u štrajk za bolju plaću i uvjete, ili da se usprotivi Zakonu o industrijskim odnosima na razini pogona ili sindikata. Mislimo da velika većina takozvanih 'nesporazuma' nastaje iz protuslovlja i prekida između hegemonijski-dominantnih kodiranja i pregovaračko-korporativnih dekodiranja. Upravo je to nepoklapanje između razina ono što najčešće izaziva elite koje definiraju i profesionalce da odrede 'komunikacijske neuspjehe'.

Naposljetku, moguće je da gledatelj bude savršeno svjestan i doslovnih i konotativnih mijena ponuđenih diskursom, ali da dekodira poruku na *globalno* protivan način. On/a detotalizira poruku u preferiranom kodu ne bi li je iznova totalizirao unutar nekog alternativnog referentnoga okvira. To je slučaj s gledateljem koji sluša raspravu o potrebi ograničenja plaća, ali 'čita' svako spominjanje 'nacionalnoga interesa' kao 'klasni interes'. On/a operira onim što moramo nazvati *opozicijskim kodom*. Jedan je od najvažnijih političkih trenutaka (oni se također podudaraju s kriznim točkama unutar institucija emitiranja, iz očitih razloga) točka na kojoj događaji koji su normalno označeni i dekodirani na pregovarački način počinju zadobivati opozicijsko čitanje. Ovdje je združena 'politika označavanja' — borba u diskursu.

Prevela: Jelena Šesnić

Bibliografija

- Althusser, Louis, 1971, *Ideological stage apparatuses*, u *Lenin and philosophy, and other essays*, New Left Books.
- Barthes, Roland, 1967, *Elements of Semiology*, Cape.
- Barthes, Roland, 1971, *Rhetoric of the image*, u *Working Papers in cultural studies* 1, BCCCS, University of Birmingham
- Burgelin, O., 1968, *Structural analysis and mass communications*, u *Studies in broadcasting* no. 6, Nippon Hoso Hyokai.
- Eco, Umberto, 1970, »Articulations of the cinematic code« in *Cinemantics*, no. 1.
- Gerbner, 1970, *Violence in TV drama: a study of trends and symbolic functions*, Annenberg School, University of Pennsylvania.
- Habermas, »Systematically distorted communications« in P. Dretzel (ur) *Recent Sociology* 2, 1970, Collier-Macmillan.
- Hall, Stuart, 1972, *External/Internal dialectic in broadcasting*, in *Fourth Symposium on Broadcasting*, Department of extramural studies, University of Manchester.
- Halloran, 1975, *Understanding television*, u *Screen Education*, no 14 (Spring).
- Terni, P., 1973, »Memorandum«, Council of Europe Colloquy on Understanding Television, University of Leicester.
- Vološinov, 1973, *Marxism and The Philosophy of Language*, The Seminar Press

J i m M c G u i g a n

Popularna televizija*

Tijekom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća 'popularna televizija' postala je ključni objekt analize onoga što Richard Collins naziva 'sijamski blizanci medija i kulturalnih studija' (1990:31). Proučavanje popularne televizije odvija se na više institucija na raznim lokacijama i nastavlja se na različite istraživačke tradicije u Velikoj Britaniji. Ipak, Britanski filmski institut imao je važnu ulogu u promicanju proučavanja popularne televizije,¹ a Međunarodna konferencija o proučavanju televizije na londonskom Sveučilišnom institutu za obrazovanje privukao je znanstvenike iz cijeloga svijeta kako bi govorili o televiziji s različitih aspekata (Drummond i Paterson 1986. i 1988). Analiza televizije, na nacionalnoj i međunarodnoj razini, izrazito je raznolika: nije mi cilj dati općeniti prikaz. Ovdje je poseban naglasak na valorizaciji popularnih metoda pogleda na televiziju pretežno u britanskim medijskim i kulturalnim studijama. Bilo kakvo proučavanje televizije, neovisno je li riječ o njegovu glavnom smjeru ili o odnosu spram gledateljskih preferencija, bilo je za tradicionalne humanističke znanosti populistički pokret i zato su taj *posve popularni* medij, koji karakteriziraju formalna hibridnost i društvena svjetovnost, sve donedavno sretno prepustale sociologiji opterećenoj brojkama. Akademski kritičari nisu išli dalje od proučavanja filma, a i to samo na margina. U tom intelektualnom kontekstu, *Televizija, tehnologija i kulturna forma* (1974) Raymonda Williamsa, kao i većina njegovih djela, znače prekretnicu, iako čak ni polovicom sedamdesetih nisu bila potpuno izolirana.

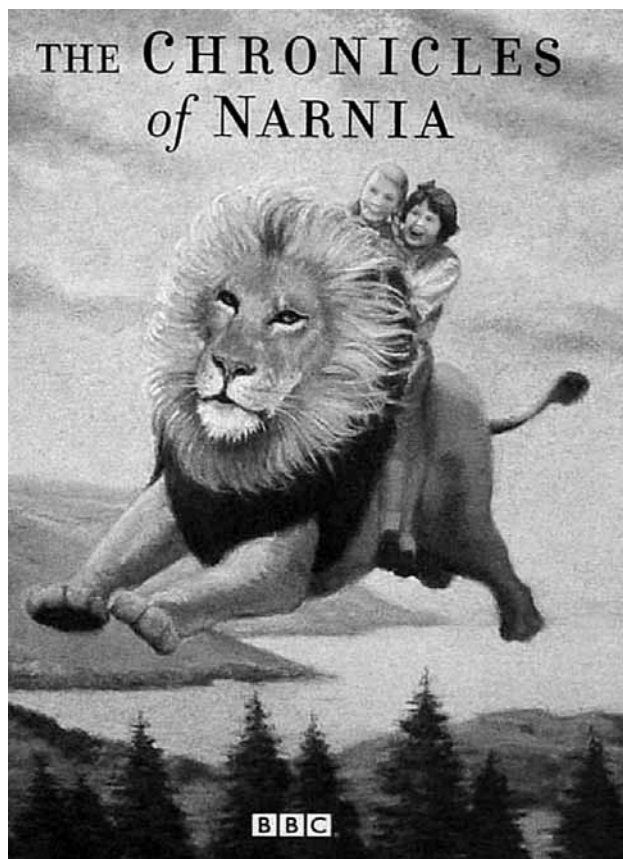
Williams (1974) je pokušao definirati kulturnu i povijesnu osebnost televizije. Prvo, ljudi normalno 'gledaju televiziju', a ne pojedinačne emisije. Televizijski diskurs ima oblik 'toka' različitih programskih elemenata u vremenskom slijedu. U nekoj mjeri, televizija *nas* raspoređuje u recipročnom odnosu s kućnim poslovima. Kad uđemo u 'tok', zapravo ulazimo u složenu montažu značenja koja su u interakciji. Drugo, Williams identificira doprinos televizije 'mobilnoj privatizaciji': javni je svijet dostupan na nov i raširen način unutar privatnoga prostora doma, naglašavajući tipičan uvjet svakodnevnoga života u naprednim industrijskim društvima. Putujemo, barem u mašti, a istovremeno ostajemo na mjestu (Williams 1983. b). 'Tok' i 'mobilna privatizacija' nisu bile jedine potencijalne socio-kulturne dimenzije televizijske tehnologije. Televizija je, zbog specifičnih povijesnih razloga, postala institucionalizirana zbog tih uporaba. John

Ellis (1982) posumnjao je u Williamsov koncept 'toka' i njegovu kritičku zabrinutost zbog preklapanja odvojenih programskih kategorija (na primjer, reklama i drame). Za Ellisa je posebnost televizijskoga diskursa uključivala 'segment', kratke dijelove informacije, oprimjeren u reklamnom spotu, a također razvidan u vijestima i zabavnom programu sastavljen od kratkih dijelova. No, segmentarno strukturiranje sveprisutno je na televiziji: na primjer, to je vrlo očito u sapunicama, gdje montažni prijelaz iz jedne scene u drugu obično odgovara prijelazu između dvije od nekoliko priča. Ti segmenti 'spajanja' uklapaju se u neusredotočeni način pažnje u kontekstu kućnoga gledanja, neusredotočen u usporedbi s nadmoćnim iskustvom gledanja u kinu.

Zaokret prema popularnoj televiziji kao povlaštenu objektu analize u osamdesetima ne samo da je povezan s tim pionirskim teoretiziranjima, nego i, što je možda i važnije, s primjerom krize u britanskim medijskim i kulturalnim studijama. Govoreći 1989. na konferenciji Britanskog filmskog instituta o temi 'Filmski i medijski studiji u visokom školstvu' Richard Collins je rekao da teza o dominantnoj ideologiji, koja je organizirala područje od 1970-ih, više nije dominantna ('Izgubljena paradigma?', pretisak u Collins, R. 1990). Nicholas Abercrombie i njegovi koautori (1980) pronašli su nedostatke dokaze dominantnog ideološkog utjecaja na raširena društvena vjerovanja i praksu. A Conrad Lodziak (1986) izazvao je medijski centraliziranu verziju teze o dominantnoj ideologiji glede televizije, praveći razliku između 'moći da se proizvede program' i 'učinkovitost moći programa na gledatelje' (str. 3). Bilo je mnogo dokaza da su moćne društvene skupine imale golem, iako ne isključiv utjecaj na programsku ideologiju, ali te ideologije nisu odlučivale u reprodukciji društvenih odnosa. 'Ideološki efekt' (Hall 1977), u strogo smislu, nije dokazan.

Collins je zaključio da, iako su postmoderni estetičari i novi revizionistički populizam, čiji je predstavnik John Fiske (1987. b), odustali od teze o dominantnoj ideologiji, još nema zadovoljavajuće nove paradigme koja bi mogla objasniti složene odnose između medijski posredovane kulture i društvene strukture. Pišući kritiku knjige *The Media Reader (Medijska čitanka)* (Alvarado i Thompson 1990) godinu poslije, Brian Winston (1990) naoko je odgovorio na Collinsovo pitanje 'Izgubljena paradigma?' s 'Nađena paradigma'.

* Tekst je preveden iz knjige *Cultural Populism*, 1992, London & New York: Routledge, str. 124-168, uz dopuštenje izdavačke kuće Routledge.



BBC-jeva reklama za Narnijske kronike

Postavljajući tezu o dominantnoj ideologiji zajedno s biheviorističkim istraživanjem djelovanja medija, Winston zapaža: »Do sada je dominantna paradigma bila da smo mi koji konzumiramo masovne poruke zapravo pasivni primatelji na kojima proizvodi takvih medija djeluju« (str. 16). 'Nova paradigma', koju su na različit način razvijali Raymond Williams, psihoanaliza, feminizam i crnačka politika, 'polako se rađa'. Zasnovana je na 'ideji da gledatelji mogu preraditi poruke medija'. Winston je previše pojednostavnio stvari. Ipak, pomak prema *aktivnim gledateljima* u studiji televizije i medij općenito, radikalno *novo pomirenje* s funkcionalističkom tradicijom istraživanja svrhe i užitka (Blumler *et al* 1972) posljednjih je godina bio vodeći trend. Neki aspekti toga trenda manifestiraju 'nekritički populizam'. No i to je bio vrlo vrijedan pomak od pretjerivanja biheviorizma i marksizma u proučavanju televizije. To samo po sebi ne znači zadovoljavajuću alternativnu paradigmu iz razloga koji će se pojasniti u daljem tekstu.

'Ozbiljno shvaćanje popularne televizije' (Dyer 1985) izneseno je s polemičkim žarom i impresivnim uvjerenjem u televizijskoj seriji Britanskoga filmskog instituta *Open the Box* (*Otvori kutiju*), koju je Channel Four prikazivao 1986, te u popratnoj knjizi Jane Root (1986) pod istim naslovom. Ta je intervencija išla mnogo dalje od prijašnjih pokušaja prenošenja filmske teorije u analizu televizijskog žanra (na primjer, materijal sakupljen u Bennett *et al* 1981. b) naglašavajući

domaće uvjete recepcije i aktivnosti gledatelja, osiguravajući primjereniju procjenu socijalne psihologije televizije nego što bi čista tekstualna analiza programa ikad mogla proizvesti. Ipak, u napadu na mit o 'gledateljima-zombijima' koji su zastupali autori kao Marie Winn (1977), ravnoteža se pomakla u pravcu nekritičkog populizma. Root je usporedio biheviorističke dokaze Marie Winn o navodno štetnu utjecaju televizije na djecu i njezinu kreplosnu obiteljsku ideologiju s kritikom rasizma i seksizma u popularnim emisijama (Ferguson, B. 1984 i 1985) Cijelom svojom knjigom Root veliča *ad nauseam* zadovoljstvo gledanja televizije i moć koju to daje gledateljstvu, podsjećajući čitatelja na kraju, kao usput, da proizvođači televizijskoga programa imaju više utjecaja na medij nego potrošači (str. 120). Nekolicina je autora pretjerala, sredinom osamdesetih, u veličanju popularne televizije s točke gledišta aktivnoga gledateljstva (primjeri su Taylor i Mullan 1986 i Fiske 1987. b). Michael O'Shaughnessy (1990) sumirao je uvjete onoga što je postalo nova pravovjernost i, komentirajući uporabu *vox pop* u BBC-ijevoj emisiji *That's Life* (*I to je život*), oklijeva između teorije hegemonije i novijega kulturnog populizma: »Je li ovo izazov ili udruživanje alternativnih glasova?« (str. 101).

Sumnje koje se odnose na populizam u proučavanju popularne televizije već je postavio John Caughie u ranim osamdesetima: »mora se skrenuti pozornost na opasnost da popularno može postati jamstvo politike, i pažnja posvećena emisijama i programskim kategorijama visoke gledanosti može postati politički imperativ koji sam sebe opravdava.« (1984:117). Nadalje, on uvjerava da je povijesni prijelaz u značenju riječi 'popularno' iz 'vlasništvo naroda, preko usluge za narod, do onoga što narod konzumira' problem kritičkog mišljenja u kulturnoj analizi. Prvo značenje 'popularnog' u najboljem je slučaju povijesno rezidualno i nije mjesto akcije u situaciji razvijenoga kapitalizma: ipak, Caughie je upozorio, »prihvatajući konzumentsko shvaćanje popularne kulture, morali bi osjećati nelagodu povijesnog kompromisa i kolebanje oko značenja koje je naturalizirao kapitalizam« (str. 118).

Taj osjećaj nelagode iskazao je Andrew Goodwin, također ranih osamdesetih, kad je doveo u pitanje urednički uvodnik u kratkotrajnom *teleaste* časopisu *Primetime*. Urednici časopisa, tražeći način da zadrže sjećanje na kratkotrajne televizijske proizvode ili čak da stvore kriterije za 'klasike' (*The Prisoner* i slično), napali su 'literarnu mafiju' koja zastupa 'sustav kuturnih klasa' i njihov prijezir prema popularnoj televiziji (svezak 1, br. 3, ožujak-travanj 1982). Goodwinu je dopušteno da odgovori u idućem broju, i on je izrazio »strah... da ćemo jednostavno elitizam zamijeniti populizmom« (1982:2). Ukazao je da 'dominantna klasa' nije jedno-glasna u odnosu na televiziju praveći razliku između njezinih kulturnih i ekonomskih 'krila'. 'Kulturno krilo' uistinu je bilo 'elitističko', ali ono je bilo odgovorno za javno emitiranje, dok 'ekonomsko krilo' nije imalo takav osjećaj odgovornosti u promicanju *laissez-faire* mita o 'davanju publici onoga što želi'. Osim toga, prema Goodwinu (1982), nije bilo ispravno govoriti o 'popularnoj televiziji' jer je sustav bio u potpunosti 'nepopularan', iz određene perspektive, zapravo iz perspektive radikalnoga populizma suprotstavljena ma-

sovnoj kulturi. Sustav ne 'pripada' narodu, tumačio je Goodwin: ljudi možda uživaju u konzumiranju programa, ali imaju vrlo malo kontrole u odlučivanju o proizvodnji i nemaju pristup stvaranju programa. U devedesetima, takav se argument za kulturnu demokraciju čini naivan, kad se moć više definira kapacitetom konzumiranja nego proizvodnje. Ipak, Goodwinova prognoza nije bila daleko od istine:

Ako pogledamo prema sljedećem desetljeću britanske televizije, čini se da će 'ekonomsko' krilo 'sustava kulturne klase' pobjesnjeti. Unatoč tom napadu (rastuća komercijalizacija televizije putem prodaje videokaseta, internacionalizacije tržišta, napuštanja ideala javne televizije na tržištu satelitske i kabelske televizije), 'kulturno' krilo izgleda pozitivno progresivno. Premda to krilo nije isto što i 'literarna mafija', oni ipak dijele neprijateljsko raspoloženje prema drugoj gangsterskoj družbi — nacionalnim i multinacionalnim korporacijama bez kojih ni jedan moderni 'sustav kulturnih klasa' ne bi bio potpun. (1982:3)

Goodwinovo tumačenje pretpostavlja da politiku televizije možemo samo djelomično shvatiti kao sudar protivnih kulturalnih sila jer je televizija također institucija koja ima golemo ekonomsko značenje. U studiji popularne televizije veza između kulturnog i ekonomskog donekle je bila zapostavljena. Istraživanje aktivne publike i značenje televizije u svakodnevnom životu bili su prioritet u osamdesetima. Takvo je istraživanje rijetko bilo povezano s kompleksnim ekonomskim odlukama, tehnološkim promjenama i promjenama politike koje se događaju oko televizije na nacionalnoj i internacionalnoj razini.

Kako bismo razjasnili što je u pitanju, u proučavanju popularne televizije, ovo poglavlje ispituje prijelaz s birminghamskog modela kodiranja/dekodiranja, koji je nevoljko povezan s tezom o dominantnoj ideologiji, na etnografiju konteksta gledanja; razvoj feminističkoga rada na serijama i međunarodnu cirkulaciju najgledanije televizijske serije osamdesetih, serije *Dallas*, sporno pitanje djece i gledanja televizije s propašću načela javne televizije; i, završava s raspravom o procjepu između političke ekonomije i kulturne analize televizije.

Gledanje telke

Ako je židovski Bog stvorio svijet kao naprednu industrijsku civilizaciju ni od čega, on(a) je vjerojatno sedmi dan proveo(la) ispred televizora. Ipak, nije vjerojatno da je i Biće moglo pažljivo gledati sva dvadeset i četiri sata: čak i najodlučniji gledatelji teško ostaju toliko dugo budni. To je vrijeme koje, uglavnom, tjedno provedemo gledajući televiziju, što nedvojbeno podiže našu razinu pažnje, ali ne do velikih visina. Većinu vremena radimo još nešto (Collett 1986), iako nam je ponekad dopušteno, ovisno o odnosu snaga u kući, da se usredotočimo na omiljenu emisiju (Morley 1986)

Preko različitih paradigmi, znanstvenih rasprava, denuncijacija i veličanja, sada postoji općenito slaganje da je, riječima Neila Postmana, »najvažnija činjenica o televiziji ta da je ljudi gledaju« (1986:94). Sam Postman smatra to nesretnom činjenicom: »zabavljamo se do smrti«, kaže on. Iako je Pos-

tman jedan od zanimljivijih neprijateljski raspoloženih kritičara 'medija', njegovi pogledi nisu prihvaćeni u današnjem proučavanju popularne kulture. Postmanov neomekluanovski stav arogantan je i samosvjesan, ali istodobno dosljedan onomu što neki autori tvrde da su im rekli 'obični ljudi', uznemireni ovisnošću o 'drogi koja se uključuje u struju' (Winn 1977) ili 'hipnotičkim efektom' 'zlog oka' (Playfair 1990).

Većina ljudi posvećuje mnogo slobodnog vremena gledanju televizije, no istraživači medija nisu tradicionalno bili zainteresirani je li to gledanje nepažljivo, s osjećajem krivnje ili zadovoljstva. Proučavanje utjecaja televizije na stavove, razmišljanja i ponašanje, a ne iskustva sama gledanja, činilo se važnijim za sve vrste komercijalnih, etičkih i političkih razloga, razloga koji su najvećim dijelom financirali istraživanja. Ipak, od samih početaka istraživanja masovnih komunikacija postojale su suprotstavljene tradicije skeptične prema ekstravagantnim pričama o navodnim posljedicama što ih medijske poruke ostavljaju na publici. Riječima često citirane izjave Jamesa Hallorana (1970): »Moramo pobjeći od navike da razmišljamo o tome što mediji čine ljudima i zamijeniti je mišlju o tome što ljudi čine medijima«. To liberalno populističko stajalište, koje konceptualizira odnos medija i publike kao transakciju o kojoj se pregovara, oštro se suprotstavlja tvrdnjama kritičara masovne kulture i eksperimentalnih psihologa da su gledatelji izloženi manipulaciji. No, postoji problem koji se odnosi na aktivnu uporabu medija, protiv istraživanja posljedica, i bavi se pitanjem treba li člana publike smatrati slobodnim pojedincem ili društvenim pojedincem, grubo rečeno, između psihologizma (uobičajena kritika istraživanja 'svrhe i užitka') i sociologizma (tendencija, unatoč činjenicama koje tvrde suprotno, modela kodiranja/dekodiranja — vidi Lewis 1983). Oba su u opasnosti da svedu diskurzivnu specifičnost medijske poruke u već postojeći raspored ili značenjski okvir. U slučaju televizije, to može dovesti do toga da se njezini složeni sustavi vizualnih i auditivnih označitelja smatraju potpuno neodređenima.

Ima li tekst ikakav utvrđen status? Utjecajni radovi koje je u sedamdesetima podupiralo Društvo za obrazovanje u filmu i televiziji (Society for Education in Film and Television-SEFT) u časopisu *Screen* (vidi Brewster *et al.* 1981), odbacivali su empirijsku psihologiju i sociologiju, oslanjajući se umjesto toga na samodovoljne tekstualne studije, svjesno pod utjecajem lakanovske psihoanalize i nesvjesno socioloških pretpostavki (Morley 1989). Smatralo se da filmovi smještaju gledateljski subjekti putem lingvističkih i fizičkih mehanizama upisanih u filmski tekst, pa tako nije bilo potrebe za proučavanjem publike. Tekstualni determinizam *Screenove* teorije bio je tako otvoren za kritiku da čini još jednu verziju teorije o manipulativnosti medija, koja tipično zanemaruje socio-kulturne resurse što ih stvarni pripadnici publike donose dekodiranju tekstova (Morley 1980. a).

Uz razvoj 'Screenove teorije' pojavila se formulacija istraživačkoga modela »kodiranje/dekodiranje« u Centru za suvremene kulturalne studije (CCCS) u Birminghamu pod vodstvom Stuarta Halla (1974. b), koja definira gledateljstvo pod mnogo aktivnijim uvjetima. No, znakovito je da su ta

dva suprotna pristupa imala različite oblike i medije kao objekt istraživanja: SEFT se koncentrirao na igrane filmove u kinima, dok se CCCS usmjerio na televizijske vijesti i emisije o aktualnim događajima (Hall *et al.* 1976). Možda je riječ o tome da kino ima jasniji utjecaj na gledatelje nego što to ima televizija. Sjedenje u zamračenom gledalištu među strancima ispred velikoga, jarko osvijetljena filmskog platna vrlo je različito od bacanja pogleda na televizor usred gužve i žamora obiteljskoga života, osim u osamljenih, osobito starijih ljudi (Tulloch 1989). Ma kakve bile razlike, svaka općenita teorija o vezi između teksta i gledatelja morala bi ih objasniti (Kuhn 1984). Do sada se nevjerojatno rijetko istraživala kinopublika, i to se vjerojatno neće promijeniti ako uzmemo u obzir da se institucija kina nalazi na dugotrajnoj silaznoj putanji (Docherty *et al.* 1987). Trenutno, većina ljudi gleda filmove na televiziji, možda samo simulirajući kino tako da priguše ili ugase svjetlo. Postojanjem satelitskih programa koji emitiraju isključivo filmove, te uvođenjem televizora visoke rezolucije i širokih ekrana, oni koji si to mogu priuštiti imaju veću priliku gledati filmove kod kuće u uvjetima sličnima onim u kinu.

Birmingamski model kodiranja/dekodiranja nije se bavio samo aktivnošću gledatelja nego i učinkovitošću teksta u pokušaju da se odmakne od istraživanja potrošačkog hedonizma. U tom je smislu povezan s teorijom hegemonije, koja oplemenjuje tezu o dominantnoj ideologiji. Umjesto da se prema televiziji odnose isključivo kao prema opskrbljivaču 'naklonosti' vladajuće klase, trebala je pomiriti koncept aktivne publike s ideološkim procesom izbornog pristanka za prevladavajući poredak, na primjer, prividno otvoreni, a opet, zapravo, usko ograničeni uvjeti britanske parlamentarne demokracije (Hall 1972 i 1977). Stuart Hall (1982) uporno je tvrdio da je televizija uključena u 'proizvodnju pristanka', a ne samo 'odražavanje konsenzusa', definirana dominantnim interesima i snagama u društvu. Kao model komunikacije, u praksi, formulacija »kodiranje/dekodiranje« dokazala se fleksibilnom gotovo do nesuvislosti zbog dvosjekle implikacije ideološke učinkovitosti i aktivnosti publike.

Hall (1974. b i 1980. b) bio je pod utjecajem tvrdnje Umbertoa Eca (1965) da je zbog toga što se moderni 'masovni' mediji obraćaju heterogenoj publici, publici različita kulturnog obrazovanja, neuobičajeno dekodiranje poruke zapravo normalno i očekivano. Vološinovljeva teorija (Volosinov, 1929) o *multiakcentualnosti* znakova, motivirana 'klasnom borbom u jeziku' i Barthesov (1964) rad na vizualnim konotacijama i ideologiji omogućili su Hallu da konceptualizira televizijsku poruku kao *polisemičku*, otvorenu različitim vrstama dekodiranja. No, Hall je ustrajavao na tome da televizijske poruke nisu širom otvorene za svako dekodiranje: one su kodirane na takav način da *preferiraju* određeno tumačenje i da ograniče potencijalno područje ostalih »čitanje«. Preferirana čitanja strukturirana su diskursom dominantne ideologije u širem društvu, zaključak je zadan i dodijeljeni specifičnim profesionalnim kodovima televizijske proizvodnje. Postoje, dakle, dva različita i odvojiva trenutka u cirkulaciji poruke između proizvodnje i konzumiranja: kodiranje i dekodiranje.

Kako bi istražio kako *preferirana* tumačenja i ostala tumačenja funkcioniraju, Hall je prilagodio Parkinov (1973) sustav vrijednosti zasnovan na klasama: dominantan, pregovarački i radikalni. Parkin je htio objasniti kako su se pripadnici radničke klase opirali i/ili bivali uključeni u nerazmjerni sustav plaćanja u zapadnim kapitalističkim društvima. Prema njegovu mišljenju, otpor je proizašao iz radikalnih političkih vrijednosti socijalističkih partija, dok su dominantne vrijednosti, vrijednosti koje su prihvatili konzervativni pripadnici radničke klase, proizašle iz institucija sustava koje zastupaju prikrivene interese vladajuće klase. Normalno, Parkin kaže, pripadnici radničke klase pregovarali su o skupu vjerovanja negdje između dominantnog i radikalnog sustava vrijednosti, motivirani vlastitim egzistencijalnim prilikama. Parkinove su ideje uvrštene u model kodiranja/dekodiranja, koji je originalno bio namijenjen analizi ideološke učinkovitosti 'zbiljske' televizije.

Usredotočujući se na vijesti i aktualne događaje, gdje se smatra da je ideologija najočitija, Hall je razlikovao *dominantno*, *pregovaračko* i *opozicijsko* dekodiranje. Dominantno dekodiranje događa se kad se preferirano značenje prihvaća manje-više izravno; opozicijsko dekodiranje propituje legitimnost poruke; pregovaračko je dekodiranje najčešće i uključuje različite mogućnosti tumačenja ovisno o iskustvenim okolnostima i preokupacijama gledatelja. Taj je model sugerirao da je različito dekodiranje socijalno motivirano klasom i situacijom. Na primjer, pretpostavljalo se da će sindikalisti koji gledaju priče o konfliktu u industriji primijeniti ili pregovaračko ili opozicijsko tumačenje ovisno o udaljenosti od razmirica ili uključenosti u njih.² Bilo je nužno 'testirati' takvu empirijsku 'hipotezu' kako bi model bio više od teoretske spekulacije. Zadaća je pripala Davidu Morleyu, koji je radio na stvaranju protokola za etnografsko istraživanje publike od ranih sedamdesetih (Morley 1974).

Zajedno s Charlotte Brunson, Morley je 1978. objavio kratki rad o semiološkim paradigmatima i sintagmatskim lancima ranovečernjih vijesti i emisije magazinskoga tipa *Nationwide* (*Širom zemlje*). Nakon toga proveo je proslavljeno istraživanje publike o načinima obraćanja u raznim emisijama i ideološkoj problematici uporabe modela kodiranja/dekodiranja (1980. b i 1981. a). Morley je prikazao epizode *Nationwide* reznim skupinama podijeljenim u dvije prigodno definirane društvene klase: menadžeri i redovni studenti (srednja klasa) te šegrti i sindikalisti (radnička klasa). Svi su oni pohađali različite tečajeve. Morley je mogao raspravljati o njihovim interpretacijama emisije, jer je publika bila 'prisiljena' boraviti u učionici. Morleyjeva analiza snimljene grupe općenito je potvrdila razlikovanje dominantnog, pregovaračkog i opozicijskog koda. Ipak, prikupljeno je mnogo podataka koji prelaze granice jednostavne i redukcijske klase analize televizijskoga dekodiranja. Bilo je značajnih razlika u odnosu na dob, spol i rasu / etničko podrijetlo. To je zabrinulo Morleyja i on je zaključio *The 'Nationwide' Audience* poglavljem o anomalijama i teoretskim pitanjima koja iz toga proizlaze. Posebno je zastupao stajalište da model treba biti složeniji uvođenjem *interdiskursa*, koncepta koji je posuđen od teoretičara diskursa Michela Pecheuxa. Odnosi se na način na koji su *socijalni subjekti* interpelirani i složeno

ni putem raspona diskursa, ne samo tekstualnih diskursa (kao u teoriji časopisa *Screen*) ili klasnih diskursa (kao u primitivnoj verziji modela kodiranja/dekodiranja).

Morleyjevu primjenu modela kodiranja/dekodiranja u studiji gledatelja emisije *Nationwide* sustavno su kritizirali, a to je činio čak i sam Morley.³ Justin Wren-Lewis (Lewis 1983) potužio se da je Morleyeva analiza emisije *Nationwide* nedovoljno semiologijska i da zapravo svodi televiziju na pokretanu traku dominantnog ideološkog značenja koje su negdje drugdje proizveli 'primarni odreditelji' niječući autonomiju televiziji kao značenjskoj praksi. Wren-Lewisov najveći problem bio je kako zapravo uopće identificirati preferirano čitanje. Smatrao je da ga se ne može logički iznaći prije istraživanja publike. Martin Jordin i Rosalind Brunt (1988) osporavali su Wren-Lewisovu 'empirističku iluziju' (str. 236). Smatraju da je pravi problem u Morleyjevu istraživanju mnogo dublji jer je njegova kvalitativna etnografija kompromitirana pozitivističkim protokolom kvantitativne metode istraživanja publike (kritika koja se može primijeniti i na kasniju Morleyjevu studiju *Family Television*). Za razliku od Wren-Lewisa, Jordin i Brunt ostali su u dodiru s dominantnim ideološkim aspektima teorije hegemonije ustrajavajući da preferirana tumačenja zaista mogu biti *tekstualno* izolirana prije istraživanja publike, a istraživačka zadaća tada postaje izučavanje svih dekodiranja kao potencijalno beskonačnog raspona pregovaranja s preferiranim tumačenjem. Iako su dva skupa kritika različita, na kraju stvaraju sličan prijedlog za temeljitijom etnografijom publike, neopterećen pretpostavljenog tereta originalnog modela kodiranja/dekodiranja, što je manje-više mišljenje do kojega je i Morley sam došao putem autokritike.

Morley (1981. b i 1986) bio je nezadovoljan artificijelnošću gledanja i raspravljanja o televizijskom programu s posebno izabranim grupama u obrazovnim ustanovama. Želio je intervjuirati ljude u njihovim domovima, 'prirodnoj okolini' gdje zapravo gledaju televiziju. Morley je također bio nezadovoljan Parkinovom veberovskom shemom sustava klasne vrijednosti. To je bila površna teorija klase, no, što je još važnije, to je prikrilo društvene razlike spola, doba, rase i etničke pripadnosti. Jedan je put iz slijepe ulice bio potpuno se osloboditi toga globalnog sustava vrijednosti i umjesto toga uzeti u obzir odnose između tekstualnih žanrova kao okvira značenja i gledateljskih podgrupa u interdiskurzivnom kontekstu svakodnevnog života. Teorija časopisa *Screen* već se bavila žanrom i rodnom iz feminističke perspektive, ali samo na razini tekstualnih procesa. Umjesto toga, Morley je uporabio koncept *kulturne kompetencije* Pierrea Bourdieua i Jean-Claudea Passerona (1977), teorija različito stečenih kompetencija, hijerarhijski raspoređenih kao *kulturni kapital* i nejednako raspodijeljenih, osigurao je način ponovnoga promišljanja raznolika iskustva i znanja koja socijalno smještene skupine donose svojoj uporabi televizije i oblikovanju svojih omiljenih emisija.

Istovremeno, na CCCS-u sličan su projekt vodile Charlotte Brunsdon i Dorothy Hobson, koje su bile zainteresirane za sapunice i žene. Uzele su sapunicu pod naslovom *Crossroads* koja se događa u Birminghamu kao primjer. *Crossroads* je

bila jedna od serija na britanskoj televiziji koja je izazivala najviše prezira. Prezirali su je jednako televizijski profesionalci zbog jeftine produkcije, kao i kulturni elitisti te muškarci općenito. To je bio vrhunac televizijskoga smeća, a publika je bila uglavnom ženska. Charlotte Brunsdon (1981) je pak tvrdila da unatoč svemu zadovoljstvo gledanja serije ovisi o gledateljskoj kompetenciji u različitim područjima znanja: o žanru, o specifičnim serijama i o obliku 'društveno prihvaćenih kodova i konvencija ponašanja u privatnom životu'. U patrijarhalnom društvu uglavnom su žene sposobne na tom polju zbog uloge koju imaju u kući. Većina muškaraca nije voljela seriju zbog toga što nisu bili dovoljno kompetentni da uvide njezinu privlačnost. Dorothy Hobson napisala je knjigu o seriji *Crossroads* (1982), koja je govorila o njezinu neformalnom gledanju i razgovorima o seriji sa ženama u njihovim vlastitim domovima; prethodnik bujice etnografskih istraživanja publike u proučavanju britanske televizije u kasnim osamdesetima. U svojoj knjizi *Family Television — Cultural Power and Domestic Leisure (Obiteljska televizija — kulturna moć i slobodno vrijeme kod kuće)*, Morley je nastojao sintetizirati načine na koje gledatelji interpretiraju televiziju s njezinom društvenom uporabom, pomiriti kodiranje i dekodiranje sa svrhom i užitkom. Radeći to, on je označio relativno novo područje u proučavanju britanske televizije, iako je James Lull (1990) već naveliko istraživao to područje u Sjedinjenim Državama. Morley je jasno obrazložio promjenu svojih stavova:

Iako sam prije tvrdio da je kritička formula u ideološkoj problematici televizijskog programa, te u načinu obraćanja (u odnosu na 'ukuse' publike, kulturni kapital i političke poglede), sad želim proširiti formulu kako bi uključivala treći pojam, a to je 'dostupnost' publike (u smislu fizičke prisutnosti, kao i u smislu slobode od ostalih zahtjeva koji pokušavaju privući njihovu pozornost). (1986:48)

Velika slabost modela kodiranja/dekodiranja bila je u tome što je obraćao premalo pozornosti kontekstu gledanja, a, kao posljedica toga, nije objasnio patrijarhalne odnose snaga u domovima. Takvi su odnosi često u srcu socijalne prakse gledanja televizije: na primjer, tko bira koje će se emisije i/ili programi gledati, tko može pažljivo gledati, tko kontrolira daljinski upravljač.⁴ Moć oca u tim je situacijama razumljiva sama po sebi. Morley je saznao da su prilike žena da gledaju televiziju, kao i žanrovi koje vole, bitno različiti od onih njihovih muških partnera. Za mnoge je žene dom istodobno i radno mjesto, dok ga muškarci najčešće doživljavaju kao mjesto za odmor. Muškarcima je dopušteno da gledaju pažljivije pa je izbor emisija koje gledaju povezan s tim: na primjer, u usporedbi sa ženama, njihova sklonost prema 'ozbiljnim' dokumentarcima. Ženama je rijetko dopušteno da gledaju s nepodijeljenom pažnjom: to je jedan od razloga zašto je fragmentirana i repeticijska struktura sapunice toliko popularna u ženske publike.

Tako je Morley (1986) komentirao rodni odnos moći u vezi s društvenom uporabom televizije i preferiranim emisijama. Također je naglasio važnost kontradiktornih dekodiranja i kako oni kompliciraju naše razumijevanje subjektivnosti, ci-

tirajući argument Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe (1985) da je subjekt podijeljen *društveno*, a ne samo psihološki kao u apstraktnom univerzalizmu modela svjesno/nesvjesno Jacquesa Lacana (1968 i 1970): »*isti čovjek može istovremeno biti produktivan radnik, član sindikata, pristaša socijal-demokratske stranke, potrošač, rasist, vlasnik nekretnine, zlostavljač žena i kršćanin*« (Morley 1986:42). Slijedeći Laclaua i Mouffe, Morley je ukazao na nedostatak nužnih klasnih pripadnosti subjektivnih interpelacija. Ali postoji rangiranje nestalnih izvora u konstituciji subjekta, tvrdio je, gdje su neke izraženije od drugih, napose rodni i klasni diskursi.

Morley je posjetio samo osamnaest obitelji niže srednje i radničke klase u južnom Londonu, i to sve bjelačke. To je bio uzak izbor glede kućanstva, klase, rase i područja. Činjenica da je istraživanje bilo, kako je Morley isticao, pilot-projekt skromnih sredstava, nakon kojega bi možda uslijedilo šire ispitivanje, ne sprečava da provizorna skica kao što je Family Television postane 'klasik'.

Drugi su istraživači krenuli dalje u pročišćavanju Morleyjevih osnovnih opažanja iz studije *Nationwide* i *Family Television*. Od sredine osamdesetih dolazi do nevjerojatna širenja malih etnografskih istraživanja publike u Velikoj Britaniji i drugdje (na primjer, Seiter *et al.* 1989). Dva su istaknuta britanska primjera studije Ann Gray (nadovezuje se na: Morley 1986) i Marie Gillespie. I Gray i Gillespie usredotočuju se na uporabu videorekordera, najuspješnije nove tehnologije kućne televizije u osamdesetima, mnogo važnijeg od postepenog razvoja kabljskih i satelitskih usluga u tom desetljeću.

Ann Gray (1987. a)⁵ proučavala je praksu gledanja televizije i uporabe videa u zapadnom Yorkshireu, uglavnom u gradu Dewsburyju. Intervjuirala je etnički homogen izbor trideset žena iz službene klasifikacije socio-ekonomskih skupina. Njezino istraživanje tako otkriva kulturu roda i klase. Sudionici su zamoljeni da obilježe uporabu kućne tehnologije različitim bojama: ružičasto za žene, plavo za muškarce, a ljubičasto za žene i muškarce. Strojevi za pranje rublja, osim motora, ispalili su ružičasti; videorekorderi uglavnom ljubičasti, osim tamnoplave za funkciju *timer*. Konvencionalna podjela kućne tehnologije prema rodu, prema Grayevoj, dodatno je naglašena industrijskim dizajnom: glatki crni, *high-tech* video (muški); bijeli stroj za pranje rublja sa zdepastim gumbima (ženski). Funkcija *timer* na videu odbija žene, a na stroju za pranje rublja svakodnevno upravljaju vremenskim podešavanjem. Osim rodne podjele kućne tehnologije, Gray je također razvila tipologiju konteksta gledanja i preferencije filmskih žanrova (str. 47), što je potvrdilo krutost muškoga (rat) i ženskoga (melodrama, na primjer) ukusa. Gray je saznala da su rodne razlike i neuravnoteženost moći najizraženiji u kućanstvima radničke klase. Iako je uzorak bi omlen i prilično samosvjesno u raskoraku s pozitivističkim anketama, intervjui s pitanjima bez ponuđenog odgovora koje je Grayeva rabila ukazali su na neke važne elemente kulturne moći u sjevernoengleskom obiteljskom životu.

Marie Gillespie (1989) proučavala je gledanje hinduskih ('Bollywood') filmova na videu u obiteljima indijskoga podrijetla u Southallu, u zapadnom Londonu. Ta je situacija

obiteljskoga gledanja, zaključila je, funkcionirala različito za bake i djedove, roditelje i djecu, ali za sve njih to je bilo ključno područje za suočavanje s azijsko-britanskim identitetom. Gillespie napominje:

Isključivanje i marginalizacija mnogih ljudi u Southallu iz glavnine britanskoga društva, zajedno s neuspjehom osiguravanja adekvatnih objekata za slobodno vrijeme i kulturu, pridonijela je važnosti kulture kućnog videa (kao i među gastarbajterskom turskom zajednicom u Zapadnoj Njemačkoj). (1989:228)

Za starije gledatelje film nudi nostalgiju i mogućnost socijaliziranja mladih u jezik i slike kulture iz koje potječu. No mladi, kako kaže Gillespie, podijeljenih su osjećaja što se tiče tih filmova. Djevojčice su uglavnom manje kritički raspoložene od dječaka, i njih zanima priča i spektakl u filmu. Dječaci se tipično više bave pitanjima reprezentacije i jasno pokazuju da se stide 'zaostalosti' Indije. Tako postoji obiteljska napetost između tradicionalnih i modernih vrijednosti koje se manifestiraju zajedničkim gledanjem filmova. Kao što Gillespie napominje, »*čini se da hinduski filmovi mogu poslužiti da opravdaju određeni pogled na svijet, a istovremeno otvore suprotnosti unutar njega*« (str. 237).

Istraživanja Grayeve i Gillespie kombiniraju rezidualne aspekte kodiranja/dekodiranja s pomakom prema istraživanju konteksta gledanja, ali su također postavile važna pitanja vezana uz složene kulturne krugove spola i etničnosti, moći i identiteta, što sežu dalje od isključivo televizijske analize. Osjećaj da taj dio etnografije publike postavlja više pitanja nego što sam može odgovoriti raspravila je Janice Radway (1988). Njezino istraživanje (1987) o ženama koje čitaju ljubavne romane u Sjedinjenim Državama ima uočljive sličnosti s britanskim proučavanjem gledanja televizije, koje je Radwayeva komentirala.⁶ Ali ona je poslije postala nezadovoljna fragmentacijom proživljenog iskustva koju su stvorila površna etnografska i medijska istraživanja, uključujući i njezine ranije radove. Janice Radway kaže:

Etnografska metoda dosad se primjenjivala u iznimno ograničenu obliku i u studijama prijema i analiza medija. U antropologiji, dakako, etnografija je pisani izvještaj o dugotrajnim društvenim interakcijama između znanstvenika i udaljene kulture. Iako je fokus često sužen u procesu pisanja kako bi naglasio obiteljske navike, društvene institucije ili kulturne rituale, taj je pisani izvještaj ukorijenjen u naporu da se utvrdi i shvati čitava tapiserija društvenog života. (1988:367)

Radwayeva je zaključila da etnografija publike preskromna. Predložila je, umjesto toga, suradničke istraživačke projekte za proučavanje 'svjetova slobodnog vremena' u specifičnim lokacijama i zajednicama, kako bi se bolje razumjela kultura slobodnog vremena i konzumiranja u sadašnjem povijesnom trenutku (str. 372). Ambicioznost takva prijedloga smješta gledanje televizije unutar međusobnoga djelovanja različitih načina provođenja slobodnog vremena u svjetovnom vremenskom i prostornom kontekstu. Tek ćemo vidjeti hoće li

biti adekvatno primijenjen i uspješno doći do novih saznanja.

Prijedlog Janice Radway daleko je odmaknuo od originalnog pitanja etnografije televizijskih gledatelja: što televizijske emisije znače stvarnoj publici? To je pitanje koje je ozbiljno shvatilo semiologiju popularne kulture odbacujući tekstualni determinizam, pod pretpostavkom da je poruka stvorena da znači u procesu dekodiranja. Kao što smo vidjeli, takvo pitanje vodi prema drugom nizu pitanja, koja se tiču načina na koji ljudi gledaju televiziju unutar posve različitih rutina i struktura moći svakodnevnog života, što na kraju prelazi okvire male i lako ostvarive studije usmjerene na medije. Ipak, sljedeći odlomak iz Silverstonova *'Television and Everyday Life'* (*'Televizija i svakodnevni život'*) daje sažetak potencijala područja ispitivanja koje je još u razvoju:

Televizija kao 'tekst' i televizija kao tehnologija ujedinjene su svojom konstrukcijom, ponovnom kontekstualizacijom, unutar navika našeg svakodnevnog života — iza i dublje od zatvorenih vrata našega doma — u našem pokazivanju imetka i kulturne kompetencije, i privatno i javno. Ako želimo shvatiti značenje tih aktivnosti, koje su, na kraju krajeva, primarne za razumijevanje dinamike izopačenosti i moći masovnih medija u suvremenoj kulturi, onda moramo ozbiljno shvatiti raznolike i detaljne načine na koje se provode. To je temelj za dokaze etnografije televizijskih gledatelja i za prihvaćanje etnografije kao empirijske metode. (1990:186)

Iako je ovo i dalje omiljeni smjer studija komunikacije, kulture i medija u devedesetima, nešto skromnija i drukčija pitanja ne bi zbog toga smjela biti zanemarena. Etnografija publike može osvijetliti društvenu dinamiku navike gledanja i ukusa publike, ali to mora biti povezano s načinom na koji emisije prikazuju svijet i zadovoljstvima koja nude, kao što ćemo vidjeti u sljedećem poglavlju o sapunicama. Osim toga, o problemima koji se tiču produkcije u užem smislu, što se zaista nudi, ne može se zaključivati iz pažnje koja se posvećuje isključivo konzumaciji, jer uvjete za televiziju i druge medije ne određuje samo povratna informacija koju dobivamo od publike. Kao što je Ien Ang (1991) pokazala, 'kritički' su istraživači u osamdesetima otkrivali ono što su televizijske kompanije otprije znale o aktivnim i tvrdoglavim gledateljima i proizlazećim problemima njihova pretvaranja u robu za prodaju oglašivačima. To prepoznavanje zajedničkog znanja i moći ne mora nužno povezati razumijevanje s analizom ekonomskih, političkih i tehnoloških sila na koje obični ljudi imaju malo utjecaja, a uglavnom ih i ne razumiju.

Sapunasti feminizam

Glavni put studija o popularnoj televiziji bio je udaljen od kulturne kritike, efektno implicirajući da istraživanje publike i tekstualna analiza jedno drugo isključuju. Christine Geraghty (1991) prosvjeduje u svojoj knjizi *Women and Soap Opera* (*Žene i sapunice*) da »u želji da razgovaraju s 'pravim gledateljima' njihalo ne bi smjelo otići u suprotnu poziciju, gdje tekstualno djelovanje koje je osjetljivo na pozicije ponu-

dene gledateljima nije više moguće« (str. 7). Ne mora se bojati, jer je mnogo teže i skuplje baviti se etnografijom nego tekstualnom analizom. Osim toga, redukcija teksta na kontekst recepcije, u logičnom ekstremu, dolazi do apsurda Berkeleyeva subjektivnog idealizma, koji u potpunosti niječe materijalnost predmeta.

Drugi i s time povezan put, koji je već započeo početkom osamdesetih, bio je prijelaz sa proučavanja posebnih televizijskih formi, kao što su 'ozbiljne' autorske drame (Brandt 1981), na proučavanja običnih, *mainstream*-formi, popularnih serija, napose sapunica. Taj je dio odražavao institucionalne promjene: kinohibridi i TV-filmovi i mini-serije zamjenjuju jednočinke. To je odražavalo i popularan trend orijentacije prema publici povezan s etnografskim studijama. To ipak nije obuhvatilo sve jer su mnoge pojedinačne produkcije došle do vrhunca dopustive prezentacije, prema mišljenju nekih kritičara (Tulloch 1990) — da navedemo samo neke: *Boys from the Blackstuff* (1982), *Edge of Darkness* (1985) i *Oranges are not the Only Fruit* (1990). Svaki od tih primjera, svi originalno prikazani na BBC2, privukli su mnogobrojne gledatelje (između pet i deset milijuna). Takve emisije postavljaju pitanje 'progresivnih' inovacija i 'kvalitete' koju je kulturni populizam zanemario, pitanja koja ćemo razmatrati u sljedećem dijelu, osobito u odnosu na dječje emisije.

Od svih glavnih žanrova televizijskih drama (uključujući, na primjer, policijske serije i komedije situacije), najviše su znanstveničke pozornosti dobile sapunice osamdesetih, uglavnom zato što su savršen testni slučaj za analizu popularne televizije. U Velikoj Britaniji domaće su sapunice neprekidno bile na vrhuncu gledanosti, i nije više uobičajeno ismijavati njihovo gledanje kao najniži oblik kulturnih osobina. Njihova serijalnost, ponavljanje i prisnost osnovna su obilježja javne televizije. Osim toga, njihov ženski način obraćanja dobio je potporu feministica koje je zamorio ultraradikalizam sedamdesetih. Tako su potkraj sedamdesetih i početkom osamdesetih sapunice postale srž popularne televizije.

To nije bilo prvi put da su sapunice postale objektom ozbiljnog proučavanja. Još u četrdesetim godinama dvadesetog stoljeća američko istraživanje masovnih komunikacija, na samu početak, alarmiralo je javnost zabrinuto posljedicama koje će na žene-kućanice ostaviti slušanje dnevnih radijskih serija, koje su prototip žanra, a sponzorirali su ih proizvođači deterdženta za rublje. Psihijatar Louis Berg tvrdio je da uzrokuju »*akutno anksiozno stanje, tahikardiju, aritmiju, povišeni krvni tlak, pojačano znojenje, drhtavicu, vazomotornu nestabilnost, noćne strahove, vrtoglavicu i gastrointestinalne smetnje*« (prema: Allen 1985:21), a tvrdnju je, apsurdno, utemeljio na vlastitu iskustvu intenzivna slušanja. To je bilo poznato pseudoznanstveno stanje moralne panike pred popularnom kulturom. Herta Herzog (1942) dala je klasičan odgovor tvrdeći, u svjetlu empirijskog istraživanja publike, da slušanje sapunica ispunjava već postojeće psihološke i društvene potrebe žena. A 1948. Lloyd Warner i William Henry branili su ulogu sapunice u potvrđivanju ženske uloge supruge i majke (Allen 1985:28). Stoga ne iznenađuje da

je feminizam nakon 1968. pokazao izvorno neprijateljstvo prema kulturnoj formi koja je, čini se, stvorena isključivo zato da zadrži žene na njihovu mjestu.

Charlotte Brunsdon (1987) smatra da je »kontradiktorna feministička reakcija na sapunice« (str. 147) povezana s nape-tošću između načela realizma i zadovoljstva. U sedamdeseti-ma mnoge su se feministice žalile na stereotype i tražile real-nije prikazivanje žena, tražeći tako, kaže Brunsdonova, ide-alnu realnost više od stvarnih ženskih iskustava i problema kojima se na ugodan način bave sapunice. Njezina zapažanja prikazuju sazrijevanje feminističke kulturne politike, odbija-jući opoziciju prema prevladavajućoj struji i također odbacu-jući avangardne alternative. Na primjer, psihoanalitička kri-tika klasičnih holivudskih zadovoljstava Laure Mulvey (1975) i njezin vlastiti, odlučan anti-populistički način stva-ranja filmova (na primjer *Sfingine zagonetke / Riddles of the Sphinx*, 1978. — vidi Kuhn 1982) odjednom više nisu bili u modi. Takve radikalne feminističke strategije »pate od ele-menta pesimizma«, prema mišljenju Lorraine Gamman i Margaret Marshment (1988:2) i bile su neučinkovito mak-simalističke. S druge strane, savez s prevladavajućom stru-jom nudi ženama najbolje izgleda, što je postao prevladava-jući pogled u osamdesetima.

Kao i u drugim područjima studija popularne kulture, posto-ji zamjetno oklijevanje između dijalektičkoga populizma te-orije hegemonije i nekritičkog populizma novog revizioniz-ma. To možemo ilustrirati pozivajući se na dva izlaganja o sapunicama na Međunarodnom televizijskom festivalu u Edinburghu, prvi održan 1977, a drugi 1985. Televizijski fes-tival pohode uglavnom televizijski profesionalci kako bi razgovarali o razvoju unutar industrije. Godine 1977, kad su Richard Dyer, Terry Lovell i Jean McCrindle pročitali rad o 'Sapunicama i ženama', suočili su se s neshvatljivim nepovje-renjem (znam, jer sam bio prisutan). Dyer *et al.* problemat-izirali su muškost festivala, ukazujući na malen broj žena-sudionica i nedostatak ženskih tema osim tog jedinog preda-vanja o sapunicama. Na tom su festivalu i Raymond Willi-ams i Dennis Potter govorili o 'Realizmu i ne-naturalizmu', ponukani poznatom denuncijacijom televizijskoga naturaliz-ma koju je na prethodnom festivalu iznio John McGrath (1977). Nitko od njih nije govorio o reprezentaciji žena u ar-gumentima koji se odnose na politiku televizijske drame.

Nasuprot tome, Dyer *et al.* objasnili su svoje zanimanje za svjetovnu formu sapunice: tradicionalna povezanost sa žena-ma, i u načinima prikazivanja i u preferencijama gledanja. Žanr ima 'ograničenja', ali nudi 'mogućnosti' za 'kritički fe-minizam'. Serija *Coronation Street* prikazivala je »snažne, neovisne žene koje su dobrim dijelom pokretači akcije«. Ipak, Dyer *et al.* još su smatrali sapunice uglavnom 'vrijednim prez-ira' i rekli da ih treba 'beskompromisno napadati' jer takve vrste emisija ne prikazuju adekvatno strukture moći koje ugnjetavaju žene. Oni nisu samo skrenuli pozornost na kon-tradiktorne potencijale sapunica, nego bi se i njihov stav mo-gao tumačiti kao interno kontradiktoran i nedosljedan, po-kazujući problem zadržavanja ideje o ideološkom efektu s poštovanjem popularnog zadovoljstva, što je tipično za po-dručje istraživanja. Osim što su izazvali televizijske ljude u

njihovu vlastitom dvorištu, Dyer *et al.* su, na akademskom terenu, napali altiserovskoo/lakanovsku kritiku realizma:

Taj antirealizam prelagano prelazi u neprijateljstvo prema svima ili prema najpopularnijim formama i konvencija-ma. Željeli smo proučavati sapunice upravo zato što jesu popularne, što su za žene i o ženama, što nisu prestižne, i željeli smo otkriti zašto milijunima ljudi pružaju zado-voljstvo i povezati to s ideološkim posljedicama. (1977:26)

Osim što su ih smatrali 'vrijednima prezira', Dyer *et al.* su bili spremni bez okolišanja reći i nešto pozitivno o sapunica-ma: »zadovoljstvo koje crpe iz životnih detalja«, »zabava kao potvrđivanje« i »otvorenost«. Osvrnuli su se i na evociranje utopijskih osjećaja 'intenziteta', 'otvorenosti' i 'zajednice' u britanskim sapunicama, napose u izmišljenu svijetu radničke klase u seriji *Coronation Street*. Christine Geraghty (1991) poslije je to preuzela u svojoj usporedbi najuspješnijih bri-tanskih i američkih sapunica, upotrebljavajući još dvije kate-gorije utopijskih osjećaja, koje je na drugom mjestu definira-o Richard Dyer (1977), a to su 'obilje' i 'energija', koji više obilježuju američke serije.

Intervencija Dyera, Lovella i McCrindlea 1977. bila je poti-cajna, nagovijestila je klasičnu studiju serije *Coronation Stre-et* (Dyer *et al.* 1981) i smjestila sapunice na dnevni red fem-inističke kulturne politike u Velikoj Britaniji. Tražili su radi-kalizaciju potencijala inherentnih žanru, nešto što je serija *Brookside*, lansirana 1982. na Channel Four, pokazala na vrlo kvalificiran način (Geraghty 1983). *Brookside*, sa svojim komparativno većim rasponom likova s kojima se muškarci mogu identificirati i raspravom o javnim problemima kao što su nezaposlenost, učinio je sapunice zanimljivijom muš-karcima jednako kao i ženama. No, time je možda pridone-seno slabljenju ženskog interesa za taj žanr, strategija koju je *Crossroad* na kraju imitirao, fatalno, dok se događala (Ge-raghty 1991).

Na Televizijskom festivalu u Edinburghu 1985. Dorothy Hobson također je izazvala televizijske profesionalce u nji-hovu dvorištu, ali na manje konfliktan način nego što su to učinili Dyer, Lovell i McCrindle 1977. Hobsonova se uspro-tivila činjenici da sami televizijski djelatnici i dalje preziru sa-punice. Njezin je argument bio da su sapunice dobre i za te-levizijske kompanije i za gledatelje: svi bi trebali biti zado-voljni. I nastojala je eliminirati ostatke feminističkih sumnji o tom žanru:

Pitanja vezana za činjenicu da su sapunice zatvoreni oblik drame, što je na kraju krajeva konzervativno, jer razrješenja nikada nisu progresivna, ne uzimaju u obzir gledateljski rad na razumijevanju drame. Na kraju, sma-tram da su sapunice jedan od najprogresivnijih oblika te-levizije jer su oblik u kojem publika uvijek ima kontrolu. Produkcija može uključiti rješenja kakva god želi, ali gle-datelji uvijek znaju najbolje. Oni će uvijek reinterpretira-ti završetak i biti uvidavni za dramske potrebe emisije, ili ignoriranje realnosti od strane producenata... Sapunice

ne vuku dramu u ponor — one su jedan od najvažnijih oblika televizijske umjetnosti. (1985:60)

Otvorenost žanra (njegova svijest i osjećaj nerazriješene budućnosti) na koju je aludirala Hobsonova jedan je od glavnih argumenata za ženstvenost i feminističke potencijale sapunica. Ipak, Hobsonova tomu dodaje ekstremnu verziju koncepta aktivne publike (nije važno kako se priča razrješava jer će publika stvoriti vlastite sudove) i ponudu za umjetnički status, slično Navasovoj tezi o oglašavanju. Nadalje, poput Fiskea, za publiku kaže da je zadovoljna onim što se trenutno nudi i da nema zamisliva razloga da traži išta bolje. To je i panglosovski pogled na popularnu kulturu: sve je u redu u najboljem od svih mogućih svjetova.

Iako teoretičari sapunica uglavnom ispunjavaju nalog Rolanda Barthesa da morate biti obožavatelj da biste bili kritičar, malen ih je broj nepromišljenih glede žanra kao što je to Dorothy Hobson. Christine Geraghty (1991), vodeća britanska autorica na temu sapunica, priznaje da postoji stanovita doza ambivalentnosti. Ona vjeruje da žanr nudi prostor ženama koji vježba njihove vještine i potvrđuje njihov osjećaj stvarnosti, ali to ne znači da publika uvijek aktivira te potencijale. Geraghtyjeva je skeptična prema pretjeranim tvrdnjama u svezi s ovlastima publike, iako se opire tendenciji, koja je češća u američkim radovima, da jednostavno zaključuje o stajalištu publike iz sama teksta. Klasičan primjer takva tekstualnog determinizma tvrdnja je Tanie Modleski (1984) da sapunice, nudeći višestruke i promjenjive identifikacije u ansamblu likova, stvaraju u publike stajališta o »idealnoj majci, osobi koja posjeduje mudrost veću nego sva njezina djeca« (str. 92). Izvještavajući o etnografskoj studiji gledanja američkih sapunica, Ellen Seiter i Gabriele Kreutzner komentirale su nezadovoljavajuću tezu Modleskijeve, istovremeno indicirajući više dijalektički pogled od nekritičkih pisaca, time odbijajući 'Hobsonov izbor': »Modleski ne nudi mogućnost svjesna otpora tekstu sapunice: stav gledatelja shvaća se s pomoću savršeno 'uspješne' rodne socijalizacije potpuno u skladu sa ženskim idealima bijelih žena srednje klase.« (Seiter et al. 1989:237).

U literaturi traje neprekinuta rasprava o tome što zapravo sačinjava žanr sapunice. Na primjer, Muriel Cantor i Suzanne Oingree (1983) pokušale su ga ograničiti na 'klasičnu' formu američkih dnevnih serijala, formu koja je poslužila kao model kasnijim australskim sapunicama kao što su *Neighbours* (*Susjedi*): svakodnevne epizode i produkcijska tehnika koja jedva da je napredovala od one iz doba televizije uživo 1950-ih. Tvrdile su, i to s dobrim razlogom, da su ti serijali vrlo različiti od serija koje su se prikazivale u udarnim terminima kao što su *Dallas* i *Dynasty*, čija je proizvodnja bila skupa i ciljana za međunarodno tržište. A tu je i problem da li se u žanr ubrajaju i, na primjer, brazilske telenovele (Mattelart, M. 1986), koje obično završavaju nakon šest mjeseci. Britanski oblik, koji se prikazuje u ranim večernjim satima, i to ne svaki dan, ali se nastavlja uz dojam realnoga prolaska vremena (Geraghty 1981), još je jedna varijanta. Raznoliki serijali koje nazivamo 'sapunicama' puni su razlika u odnosu na broj isprepletenih priča, nastavljanje priče, organizaciju vremena i prostora, mizanscenu i ideološku te-



Twin Peaks

matiku. No, važnije od čistoće definicije jest ono što Geraghty (1991) opisuje kao 'stapanje razlika između sapunice i drugih žanrova' (str. 4): na primjer, višestruka narativna struktura serije *Hill Street Blues* bila je slična serijama koje bismo spremnije identificirali kao 'sapunice'. 'Postmodernistička' serija *Twin Peaks* imala je elemente američke sapunice iz udarnoga termina, kombinirajući ih s policijskom istragom iz 'krimića' i nadrealističke 'artističke' kinematografije (Boyd-Bowman 1990) Serija *Twin Peaks* donijela je i maskulinizaciju sapunice do nove i uznemirujuće točke, zapravo prelazeći granicu pornografskog stilskog nasilja prema ženama.

Glavna briga ovdje nije problem definicije ili krivo usmjerenje sapunice, već prvo, feminističko poštovanje i, drugo, globalizacija jedne američke forme. Tako je istraživanje serije *Dallas*, smatrajući da je ona u nekom smislu sapunica, posebno relevantno. Na primjer: studija Ien Ang (1985) o tome kako je shvaćaju Nizozemke; kroskulturalna studija Elihu Katza i Tamar Liebesa o dekodiranju publike u Izraelu i SAD; europska komparativna studija serijske fikcije Alessandra Silja et al. (1988) pod naslovom *East of Dallas (Istočno od Dallasa)*. Tijekom osamdesetih, *Dallas* je bio najgledanije televizijska emisija na svijetu. Prikazivala se od kasnih sedamdesetih do devedesetih i, kao što pokazuje izbor spomenutih istraživanja, postala je objekt intenzivna aka-

demskog ispitivanja, koincidirajući s rastućom globalizacijom televizijskoga tržišta. Zabrinutost zbog institucionalne promjene slavno je izrazio sredinom osamdesetih tadašnji generalni direktor BBC-a Alistair Milne dvoličnim proročanstvom da bi sve to moglo dovesti do »Dallasa od jutra do sutra« (Dunkerley 1987) — dvoličnim jer je upravo on vodio uspješnu kampanju koja je trebala *Dallas* vratiti na BBC, kad je Thames Television dala veću ponudu od L30.000 po epizodi, koliko je BBC do tada plaćao, nudeći američkoj produkcijskoj kompaniji Lorimar L50.000 (što je i dalje bilo samo oko 15 posto cijene produkcije svake epizode). To je bila jeftina popularna televizija za britansku javnu televizijsku kuću, mnogo jeftinija nego što bi bili troškovi proizvodnje skromnije domaće sapunice kao što je bila BBC-ova serija *Eastenders*.

U svojoj studiji *Watching Dallas* (1985) Ien Ang sintetizirala je tekstualnu analizu iz filmskih studija s pomakom prema istraživanju televizijskih gledatelja. Dala je oglas u nizozemskom ženskom časopisu *Viva*, tražeći pisma gledatelja s komentarima zadovoljstva koje pruža serija *Dallas* i njezina niska kulturna pozicija. Četrdeset i dva odgovora došla su uglavnom od žena (odgovorila su samo tri muškarca). Ang je pročitala ta pisma 'simptomatično', rečeno althuserovskim riječima, povezujući njihov zdravorazumski individualizam s postojećim ideologijama 'masovne kulture' i 'populizma'. Angova je pametno uporabila te naoko nedostatne empirijske dokaze kako bi rafinirala i potkrijepila svoje teoretske tvrdnje koje se odnose na realizam i melodramu, kulturne vrijednosti, feminizam i zadovoljstvo vezano uz *Dallas*.

Angova je razlikovala 'empirijski realizam', 'klasični realizam' i vlastitu ideju 'emocionalnog realizma'. Obožavatelji *Dallasa*, iznašla je Angova, smatrali su seriju 'realističnom', dovodeći tako u pitanje uobičajenu kritiku 'nerealističkog' prikazivanja života bogate obitelji i osobne motivacije oko teksaškog naftnog biznisa. 'Empirijski realizam', zasnovan na pretpostavci refleksije, ne može to nikako objasniti; a nije mogao objasniti ni Colin MacCabe (1974) u kritici realističnog iluzionizma, osim ako uzmemo da je tekst nasamario gledatelje, što je razlog što je njegova teza o 'klasičnom realizmu' posve neprihvatljiva za kulturni populizam. Obje perspektive, prema Angovoj, zapele su u kognitivni racionalizam koji ne može pojmiti afektivne impulse značenja koje pruža zadovoljstvo u fikciji i fantaziji. Angova je tvrdila da je za mnoge žene »*Dallas emocionalno realan*«, na primjer, zbog toga što su se neke žene koje su odgovorile na pismo identificirale sa Sue Ellen i njezinim očajničkim naporima da se uhvati ukoštac sa svojim zlim suprugom, J. R.-om, i da stvori vlastiti životni prostor (vidi Ang 1990. a). Nije bilo važno što je način života Sue Ellen na mnogo višoj imovinskoj razini od one na kojoj žive te gledateljice. To je, zapravo, bila dodatna privlačnost. Za Angovu, Sue Ellenin položaj služio je kao primjer 'tragične strukture osjećaja' u seriji, koje proizlazi iz 'kombinacije melodramatskih elemenata i narativne strukture sapunice' (1985:78).

Iako Angova nije uspjela eksplicitno dokazati vezu, ta spekulativna 'tragična struktura osjećaja' nevjerojatno je slična lakanovskoj napetosti između jedinstva imaginarnog i različi-

tosti simboličkog (Lacan 1968. i 1970), glavnoj preokupaciji teorije časopisa *Screen* (Mulvey 1975; MacCabe 1976). Gledano iz te perspektive, ljudsko je stanje univerzalno tragično, zbog toga što nesvjesno stalno uznemiruje i razdvaja svjesne želje za osjećajem osobne cjelovitosti i samorealizacije, koja je originalno započeta u dječjoj zrcalnoj fazi i koju neprestano iskorištavaju impresivni identifikacijski likovi u filmovima i reklamama. U *Dallasu*, za razliku od tih idealizacija, čim se učini da likovi uspijevaju riješiti svoj problem, sve se ponovo zamrsi: sile koje ne mogu nadzirati osujete svaki njihov projekt. Ang je smatrala da se te frustracije koje se ponavljaju obraćaju položaju žene u patrijarhatu: mazohistički, ali emocionalno realni i stoga zabunom odbačeni od strane feministica jer nisu 'točne'.

Uz 'tragičnu strukturu' teksta u *Dallasu*, Ang je interpretirala različita tumačenja serije u odnosu na ideologije masovne kulture i populizma. Neki su gledatelji bili podvojeni glede uživanja u *Dallasu* jer su znali da je to 'loša' kultura. Kako bi riješili taj problem, prihvatili su 'ironični način gledanja', kojim su zadržavali intelektualnu superiornost i kontrolu zaključivanja komentirajući apsurdno ponašanje i događaje prikazane u *Dallasu* (Ang je citirala Goucaulta 1981. kako bi potkrijepila svoj zaključak). Drugi gledatelji, pak, nisu imali takav problem: znali su što vole i to je bilo to; bio je važan jedino njihov autonomni sud. Ang je oštroumno zapazila:

Postoji cinična dijalektika između intelektualne dominacije ideologije masovne kulture i 'spontane', praktične privlačnosti populističke ideologije. Što su stroži kriteriji ideologije masovne kulture, to će se više smatrati opresivnima, i to će privlačnije postati populističko stajalište. To stajalište nudi mogućnost, suprotno poukama ideologije masovne kulture, slijeđenja vlastitih preferencija i uživanja u vlastitim ukusima. (1985:115)

Tu su dijalektiku nemilosrdno iskoristili komercijalni mediji propagirajući ideju da 'se ukusi ne mogu objasniti'. Ipak, to odzvanja i Bourdieuovim (1984) konceptom »*popularne 'estetike'... potpuno suprotne buržoaskoj estetici*« (Ang 1985:116), izravna i nesputana udubljenja u preferirana kulturna iskustva umjesto obvezna distanciranja obrazovanih.

Reakcije gledatelja na *Dallas* ilustriraju i razlike kulturne dispozicije, ali i određenu univerzalnost koju je povijesno stvorila američka industrija zabave. Važno je naglasiti taj *dvostruki* aspekt, jer je u populističkoj literaturi (uključujući Ang 1985. i 1990. b, i Morley 1989) mnogo pažnje posvećeno prethodnom na račun posljednjega na uobičajeni *anti-anti-američki* način. Katz i Liebes (1986) pokazali su, iz perspektive svrhe i užitka, kako seriju različito dekodiraju ljudi različita kulturnog podrijetla u Izraelu i kako su gledatelji, što su bili udaljeniji kulturno i geografski, više tumačili *Dallas* kao realističan prikaz bogata američkog društva. Međunarodnu ulogu takvih emisija istraživale su i komparativne studije serija u nekoliko europskih zemalja, *East of Dallas* (Istočno od Dallasa). Alessandro Silj et al. (1988) uvjeravaju da su predodžbe američkoga kulturnog imperijalizma koje su povezane s emisijama kao što je *Dallas* odveć pojedno-

stavnjene. Ključno je to što to nikada nisu najpopularnije emisije te vrste u europskim zemljama, no popularnije su od, recimo, sličnih francuskih emisija u Velikoj Britaniji ili britanskih emisija u Njemačkoj:

Dallas, i američke serije općenito, uvijek gube u natjecanju sa serijama proizvedenim u europskim zemljama, ali, da nastavimo sportskom metaforom, pobjeđuju u neizravnim susretima. Ako se u svakoj pojedinačnoj zemlji nacionalne emisije nalaze na vodećoj poziciji prema glasovima publike, na drugom mjestu nikada nije emisija proizvedena u nekoj drugoj europskoj zemlji. Američki je lingua franca europskoga tržišta televizijske fikcije. Silj et al. (1988; 199)

Taj nalaz potkopava službeno poticanje Europske komisije na televizijski 'pan-europeizam', povezan osobito sa satelitskim emitiranjem i interesima medijskih konglomerata sa sjedištem u Europi. Ipak, problem druge pozicije po popularnosti emisija kao što je *Dallas* mora se dalje istražiti. To postavlja pitanje globalizacije kulture (Featherstone 1990. b): je li 'globalna kultura' zapravo proširena američka kultura ili nešto drugo? Silj et al. kažu:

Suprotno od europske fikcije, mnoge su američke emisije oslobođene referencija na stvarne događaje (socijalne i političke), a često i na vrijeme, favorizirajući simboliku likova i situacija, a to povećava broj gledatelja koji su u mogućnosti identificirati se s ispričanim pričama. (1988; 207-8)

Tako 'univerzalna' privlačnost serije *Dallas* i sličnih tekstova uglavnom ima veze s nedostatkom specifičnih kulturnih referencija i to ih čini otvorenima. S druge strane, kao što tvrdi Geraghty (1991) snaga britanskih sapunica i vjerojatno razlog njihove mnogo veće nacionalne popularnosti od uvoznih, američkih serija, sudeći po broju gledatelja, upravo je njihova kulturna specifičnost, njihova sposobnost da sudjeluju u socijalnom dijalogu i da dotaknu svakodnevni život stanovnika Velike Britanije. To je proces dvosmjerne komunikacije, koji se ne može u potpunosti reducirati na različite interpretacije publike. Proizvođači nacionalnih sapunica osjetljivi su na trenutnu preokupaciju njihove publike — i to prilično doslovno u slučaju pisama gledatelja (Hobson 1982) — na način koji izravno djeluje na njihove producentske odluke. U osamdesetima su britanske sapunice prošle kroz proces modernizacije, napose potaknute novim emisijama, od kojih su najvažnije bile *Brookside* (1982) i *Eastenders* (1985). Od sama početka serija *Eastenders* predstavljala je poseban kulturni spoj britanskog društva i reorganizaciju lokalnih zajednica intenzivnije od prethodnika, što ne znači da je prikazivanje crnaca prošlo bez opravdanih kritika (Buckingham 1987. a; Daniels i Gerson 1989). Kao vrhunske američke sapunice, i britanske su sapunice počele prikazivati likove homoseksualaca i eksplicitno pokazivati feminizam, ali s više kontekstualnih nijansi nego internacionalno privlačne serije. 'Nacija' maskira unutarnje razlike i prikriva prijelazne identitete, kao što su mnogi kritičari opravdano zapazili. No, ipak, njihovo upisivanje u popular-

ne načine obraćanja također je sila koja lokalizira i pruža otpor — do stupnja koji ekskluzivni fokus na konzumaciju ozbiljno zanemaruje. Ma koliko ograničeno, domaće forme kulturne produkcije uistinu i potencijalno artikuliraju teksturu dnevnog iskustva senzitivnije nego što to čini univerzalni način obraćanja globalne kulture ili nego što bi to želio činiti s komercijalnog stajališta. Veća popularnost domaćih sapunica širom Europe potvrđuje taj zaključak.

Činjenica da je australska serija *Neighbours* (*Susjedi*) dosegla razinu popularnosti najvećih britanskih sapunica (gledanost veća od petnaest milijuna) u samoj Velikoj Britaniji u kasnim osamdesetima, zapleće stvar, ali, rekao bih, ne poništava zaključak. No to je bila iznimka, neusporediva s američkim izvoznim serijama. Posebna britanska sklonost seriji *Neighbours* povezana je s velikim brojem likova s kojima su se mladi mogli identificirati i s činjenicom da se termin prikazivanja pomaknuo između dječjih emisija i BBC-ovih *Six o'Clock News* (*Vijesti u 18 sati*). Prije nego što je serija premještena u taj ranovečernji termin, kad su se odrasli pridružili već 'zaraženim' mladim gledateljima, gledanost serije *Neighbours* bila je prilično skromna.

Čuvanje djece

Zbog površnih produkcijskih vrijednosti serije i zaprepašujuće privlačnosti za mlade, nagli uspon serije *Neighbours* na vrh gledanosti u kasnim osamdesetima pridonio je još jednom ciklusu neprestane debate o djeci i gledanju televizije. Ni jedna rasprava o popularnoj televiziji ne bi bila potpuna bez razmatranja dječjeg odnosa s njom. Iako je antipaternalizam prilično napredovao, tendencija modernoga kulturnog populizma da se sjedinjuje s neobuzdanim komercijalizmom postaje posebno upitna u odnosu na djecu, zbog njihove relativne nemoći, ne samo kao publike. Slika ranjivo nevine djece možda je staromodna, ali bilo bi neodgovorno zaniijekati iskrenu brigu o tome kakve emisije gledaju.

Povijest javne debate i akademskih istraživanja o djeci i televiziji puna je neopravdana alarmizma, neuvjerljivih nalaza i sitničavih predrasuda. Televiziju se okrivljavalo za sve vrste 'posljedica' na prijemljive dječje mozgove: poticala je djecu da se nasilno ponašaju putem mehanizma 'imitacije' (vidi McCron 1976. i Murdoch i McCron 1979), odgađala usvajanje jezika, ometala ih u pisanju zadaće, zbunjivala njihov krhki osjećaj za realno (vidi Hodge i Tripp 1986), i još štošta, uključujući prijenos političkih ideologija pod krinkom obrazovne i etičke socijalizacije (Mattelart, A. 1979; Ferguson, B. 1984. i 1985). Mnoge od tih pretpostavki povezane s takvim istraživanjima iznijeli su medijski obrazovni pokreti, koji su prekinuli s 'diskriminirajućim' pristupom u osamdesetima, ali su ponovno oživjeli u svjetlu odluka da 'de-reguliraju' emitiranje na kraju desetljeća. Institucionalne promjene u emitiranju značile su da populistički napad na ideološke posljedice i posljedice u ponašanju moraju proći kritičku raspravu o izgledima dječjih emisija pod manje usiljenim tržišnim uvjetima od onih koji su do tada prevladavali. U ovom ću poglavlju ukratko utvrditi te događaje i navesti pitanja koja su iznijeli na vidjelo.

Pregledavajući odgovor štampe na izvještaj Odjela za obrazovanje i znanost pod nazivom *Popular TV and Schoolchildren* (Popularna televizija i školarci) 1983, medijski pedagog radnik David Lusted (1984) identificirao je neke ideološke okvire koji se ponavljaju i koji su proizveli moralnu paniku oko djece i gledanja televizije: teze o 'kopiranju', 'anesteziji' i 'seksu i nasilju'. Svaka ode njih različito funkcionira. Teza o 'kopiranju' odnosi se na dugotrajnu zabrinutost srednje klase zbog popularne kulture radničke klase i uvjerenja da određene poruke i oblici zabave *aktiviraju* opasne sklonosti: na primjer, da televizijski prijenos nereda potiče mlade na stvaranje nereda (vidi Tumber 1982) ili da filmovi i serije o kriminalu uzrokuju maloljetničku delikvenciju (vidi u zloglasnoj studiji Williama Belsona 1978). Teza o 'anesteziji', nasuprot tome, odražava zabrinutost srednje klase za djecu, pod pretpostavkom da je gledanje televizije *umirujuće*. Te biheviorističke teze međusobno su, dakako, kontradiktorne: televizija se smatra sredstvom aktivacije ili smirivanja ovisno o tome koje Pavlovljevo zvono zazvoni u tom trenutku. Obje tvrdnje, na suprotstavljeni način, potiskuju složena pitanja reprezentacije medija i interpretacije publike. Treći ideološki okvir, teza o 'seksu i nasilju', koju je iznijela Mary Whitehouse i njezina National Viewers and Listeners Association (Nacionalna udruga gledatelja i slušatelja), sada latentno upisana u statutarno tijelo, the Broadcasting Standards Council (Vijeće za standarde emitiranja), zasnovana je na puritanskom pogledu reprezentativnoga morala *per se*. Ipak, ne možemo je u cijelosti odijeliti od biheviorističkih teza koje tvrde da slike imaju štetan utjecaj na ponašanje.

Svi ti ideološki okviri na razne su načine prizivali senzacionalistički novinski članci o nalazima istraživanja *Popular TV and Schoolchildren*. Sam izvještaj nije potkrijepio ni jedno od njih, jer je bio zbrkan i pun kontradikcija. Pokret 'medijskog obrazovanja', koji je posebno promovirao Britanski filmski institut, domogao se izvještaja i nastojao ga upotrijebiti protiv dominantnih ideoloških okvira. I sam je Lusted (1985) tvrdio da je izvještaj, zapravo, dosljedan nedavnu »pomaku od zabrinutosti zbog posljedica televizije prema pitanjima televizijskog predstavljanja socijalnog svijeta« u medijskom obrazovanju (str. 11). I Richard Dyer je (1985), raspravljajući o izvještaju, predložio da ključni koncept 'reprezentacije' ne samo da privlači pažnju na tekstualnu politiku, nego »bi nas trebao potaknuti da mislimo i na publiku« (str. 45). što god da kažu tekstovi popularne televizije, oni govore gledateljima koji će ih sami interpretirati. U tom smislu djeca nisu ništa manje aktivni gledatelji od odraslih.

Iako se paradigme istraživanja televizije/publike ne podudaraju izravno s pedagoškim pitanjima, usprkos tome postoji definitivna interakcija između koncepta medija aktivne publike i kulturalnih studija te aktivnog učenika medijskog obrazovanja. Slična su podudaranja postojala u prethodnoj fazi medijskog obrazovanja: na primjer, iz leavisovske perspektive, učenje djece da razlikuju homogenizirajuće i manipulativne masovne komunikacije, ili kulturnu kritiku od perspektiva dominantne ideologije, pretpostavlja da moderni mediji imaju negativne posljedice koje se moraju suzbiti. Promjenu toga stajališta prema aktivnoj publici i popularnom zadovoljstvu revno je zagovarao David Buckingham u

tekstovima o medijskom obrazovanju. Predstavljajući zbirku opservacijskih studija o djeci i medijima u učionici, Buckingham zapaža:

Osamdesete su vidjele obnovljen naglasak na aktivnoj ulozi medijske publike. Dok je u nekim slučajevima to bilo motivirano oblikom populizma — željom da obrane preferencije 'običnih gledatelja' pod svaku cijenu — dovelo je do raširena priznanja različitih načina na koji se medijski tekstovi mogu upotrijebiti i shvatiti. (1990:10)

Tražeci 'novu paradigmu' Buckingham (1987. b) je pregledao i stare: 'posljedice', 'svrhe i užici' i 'kritička'. Treća od tih paradigmi najvažnija je za ovu raspravu. Možemo je vidjeti u kritici dugotrajne magazinske emisije *Blue Peter*, Buckinghamova kolege na Institutu za obrazovanje Londonskog sveučilišta, Boba Fergusona:

Uspostavljeni univerzum diskursa dječje televizije možemo obilježiti kao anglo-centričan, često rasistički, seksistički, rojalistički, pro-kapitalistički, prividno kršćanski i uobičajeno smatrajući da je blagonaklonost najbolji način suočavanja s društvenim problemima... [u emisijama kao što je Blue Peter]. Dominantan diskurs dječje televizije radi na proizvodnji budućih građana koji su dobro socijalizirani i većina djece-gledatelja guta diskurs bez pitanja. (1985:48)

Polemički zamah kojim je ideologija emisije *Blue Peter* ovdje ogoljena jedna je stvar, ali Fergusonova tvrdnja, bez i jednog dokaza o odazivu publike, da *gutaju bez pitanja*, vrlo je problematična. Govoreći protiv implicitne pretpostavke gledateljske pasivnosti u Fergusonovu stajalištu, Buckingham (1987. b) prigovara da koncept aktivnog učenika kognitivne psihologije bolje objašnjava odaziv publike. Ipak, budući da je ograničen na mikrorazinu (kako pojedina djeca razumijevaju), kognitivna je psihologija, prema Buckinghamovim riječima, manje adekvatna nego semiološkijska i sociološka orijentacija britanskih medija i kulturalnih studija. Potreban je ispravan društveni koncept predmeta učenja i gledanja.

Na drugim mjestima Buckingham (1989) zastupa sličan slučaj protiv američkoga koncepta 'televizijske pismenosti'. To je napredak u uspoređivanju verbalne pismenosti s gledanjem televizije, ali postoje problemi primjene lingvistike na televiziju koju je originalno nadahnula kinosemiotika. Iako su jednako slični jeziku, film i televizija nisu jezici, niti funkcioniraju na potpuno jednake značenjske načine. Osim toga, koncepcija jezika koju su razvili američki znanstvenici nedovoljno je dijalogična. Za razliku od Metzove tlapnje da je gramatiku pokretnih slika moguće formalno teoretizirati (vidi Monaco 1981), temeljna je pogreška s analogijom između verbalne i filmsko / televizijske pismenosti u tome što djeca uče govoriti i pisati jednako kao i slušati i čitati, ali to ne znači da mogu stvarati televizijski program. Unatoč raširenoj praksi videoprodukcije u školama, djeca su uglavnom u položaju konzumenata u odnosu na televiziju, iako nisu pasivni konzumenti. Buckingham (1989) napominje: »iz 'kulturalističke' perspektive, centralni paradoks masovnih komunikacija je to što, da bi osigurala popularnost, moraju

dopustiti širok raspon različitih tumačenja» (str. 19). On kaže da trebamo društvenu teoriju pismenosti koja zahtijeva estetiku recepcije (vidi Holub 1985), dijalošku lingvistiku (Bahtin / Vološinov) i socijalnu distribuciju kulturnih snaga i kompetencija (Bourdieu).

Istaknuta studija, sa slična stajališta, ona je australskih znanstvenika Boba Hodgea i Davida Trippa, *Children and Television (Djeca i televizija)* (1986). Oni su kombinirali semiologiju, kognitivnu psihologiju i kulturnu etnografiju s preciznošću i u odnosima koji ni jedna usporediva studija u Velikoj Britaniji nije dosegla. Njihov trogodišnji projekt, koji su potpomogla četiri asistenta, uključio je šesto djece, a financirala ga je televizijska postaja iz Perth, čini se bez ikakvih obveza. Hodge i Tripp uznemirili su mnoge duboko ukorijenjene pretpostavke koje se odnose na dječje gledanje televizije, napose ono što dobivaju iz gledanja crtanih filmova. Analizirali su epizodu *Fangface* prema tehnikama strukturalističke naratologije (Barthes 1966), ali Hodge i Tripp izbjegli su 'semiotičku zamku' nagađanja tumačenja iz isključivo tekstualne analize. Analiza je provjerena i revidirana prema onome što su djeca različita uzrasta rekla o emisijama. To je srušilo, na primjer, Hodgeovu i Trippovu pretpostavku da je vizualni kanal značenja uvijek važniji od verbalnoga kanala. Za djecu u studiji vizualno razumijevanje često je potaknuto verbalno. Također, Hodge i Tripp demonstriraju s priličnom lingvističkom profinjenošću kako gledanje crtanih filmova pomaže maloj djeci da razviju složene gramatičke strukture iz jednostavnih, potičući njihovu verbalnu kompetenciju jednako kao i audio-vizualnu: na primjer, učeći razumijevanje poprečne paralelne akcije i potpuna razvoja priče. Hodge i Tripp napominju:

Ironično je da su upravo emisije za kojima djeca imaju najveću kognitivnu potrebu dok se primiču pubertetu najčešće podložne kritici lobista: crtani filmovi i emisije magazinskoga tipa (u kojima ima crtića) za malu djecu i serije za odrasle koje se prikazuju u elitnim terminima za stariju. Smatramo da je uporna popularnost emisija tog tipa u djece zdrav znak, a ne signal za opasnost, iako to ne znači da smatramo kako ne bi mogle postojati bolje emisije za djecu, pa tako i za odrasle. (1986:92)

Hodgeov i Trippov rad na 'modalitetu' (kontinuumi stvarnost / mašta) pokazuje da je većina djece u vrlo mladoj dobi sposobna razlikovati fikciju od zbilje. Osim toga, dječja sposobnost da shvate referencije na zbilju u emisijama za odrasle ovisi o stupnju njihova kognitivnog razvoja: aktivni dječji um jednostavno izostavlja ono što mu je nerazumljivo. Tako, prema Hodgeu i Trippu, pogrešno je kriviti televiziju za probleme koje ne stvara, kao što su shizofreno miješanje mašte i zbilje ili patološko povlačenje u svijet televizije, kao u poznatom slučaju dječaka ovisnika o televiziji, Garcije, što govori više o njegovim životnim okolnostima (izoliranost i zanemarenost) nego o navodnom hipnotičkom utjecaju televizije.

Možda je ironično da je to dokaz pozitivnih atributa dječjega gledanja televizije, u suprotnosti s općim pogrđama o tome kako je televizija loša za djecu, a to na dnevni red stav-

lja pitanje koje se vrsta emisija nude djeci. Kampanja British Action for Children's Television (BAC TV) [Britanska akcija za dječju televiziju] počela je u kasnim osamdesetima (Simpson 1989) i knjiga Marie Messenger Davies *Television is Good for Your Kids* (1989) [*Televizija je dobra za vašu djecu*], koja je tijesno povezana s BAC TV, imaju točno takvo stajalište. Kampanja je odgovorila na dva vrlo važna događaja tijekom osamdesetih: proizvodnja igračaka vezanih za crtane filmove, povezana sa smanjenjem uređivačke moći American Federal Communication Commission nakon 1984. i odlukom britanske vlade da de-regulira / re-regulira britansku komercijalnu televiziju u kasnim osamdesetim (što je dovelo do zakonskog ciklusa koji je završen potkraj devedesetih s još nesigurnim posljedicama). Ti su događaji, zajedno sa slabljenjem BBC-ovih financija, dramatično promijenili stvari. Polarizacija ideološke demistifikacije i poštovanje popularne televizije, tumačena Buckinghamovim (1986) varavim napadom na knjigu Lena Mastermana iz 1985. *Teaching the Media* (vidi Mastermanov odgovor 1986), zaklonila je probleme institucionalne promjene i 'kvalitete'. Da zaključimo ovaj dio, dakle, ti se problemi sagledavaju posebno i odnosu na BBC-ovo emitiranje *Teenage Mutant Ninja/Hero Turtles (Ninja kornjače)* 1990. i hitnost ponovnog uvođenja pitanja kvalitativnog suda, pitanja koje se ne odnosi samo na dječju televiziju.

Kao što je BBC-ova vlastita istražna dokumentarna serija *Public Eye* rekla u jednoj emisiji pod naslovom *Igračke i kornjače* u prosincu 1990, predvodnik britanske javne televizije nenamjerno se stavio u nezavidnu poziciju prikazivanjem crtalog filma *Mutant Turtles*. Prvih je pet epizoda crtalog filma financirao proizvođač igračaka iz Los Angelesa, Playmates, kako bi promovirao svoje proizvode, lutke i opremu vezane uz crtić koji je postao pravi dječju kult, donoseći golemu zaradu Playmatesu i njegovim partnerima. Iako BBC nije prikazao prvih pet epizoda, svejedno je sudionik u prikrivenu oglašavanju putem zabave, i to ne prvi put (već je prikazao *Thundercats*, koji je također nastao s namjerom da proda igračke, a i prikazivao je sponzorirane sportske događaje kao što je *Embassy World Snooker Championship*, koji zaobilazi zabranu reklamiranja cigareta na televiziji). U emisiji *Public Eye*, obrani BBC-a, koju je najavila urednica dječjeg programa Anna Home, voditelj Peter Taylor naglasio je da iznajmljujući *Turtles* za L3.000 po epizodi mogu napraviti *Chronicles of Narnia* po cijeni od L400.000 za pola sata. No, Taylor je u svome članku o toj temi u *Guardianu* (10. prosinca 1990) naveo brojku od L100.000, koja je vjerojatno bliža istini, ali je još vrlo visoka za dječji program. Gori argument Petera Taylora (BBC2, 14. prosinca 1990) bio je dvostruk: prvo, skretanje pažnje na paradoks da 'kvalitetu' televizije (*Narnia*) omogućava upitna kulturna vrijednost crtića o kornjačama i njihova komercijalna manipulacija djece i, drugo, da ga citiram:

U novom svijetu multiprogramskog dereguliranog emitiranja emisija kao što je ova postaje još privlačnije. Koja bi tvrtka koja želi maksimalno povećati svoje prilive željela potrošiti bogatstvo na stvaranje vlastitih emisija, kad su Kornjače jeftine i privlače gledatelje?

Veza među pitanjima 'kvalitete' i 'deregulacije' uistinu je važna, iako je Taylorov argument pretjeran i ukorijenjen u ozbiljno neispitan koncept kvalitete. Dosljedan je onomu što je John Mepham (1990) identificirao kao tradicionalan i ne više održiv pojam o javnim uslugama, da su neke kategorije emisija intrinzično 'kvalitetne', dok druge to, po definiciji, nisu.

Britanske studije popularne televizije imale su tendenciju izbjegavanja ocjenjivačkih sudova kao reakciju na hijerarhijske pretpostavke dok su istodobno implicitno ocjenjivale, barem na temelju teksta i konteksta publike odabrana za analizu. Na primjer, rasprava Rosalind Coward (1990) o temi crtanog filma *Ninja kornjače* naglasila je njegove 'postmodernističke' i čak 'subverzivne' kvalitete. Prema Raymondu Williamsu, jedinstveni standard kvalitete ionako ne postoji, postoje samo standardi, u množini (1983.a:296). To bi omogućilo argument da je crtić *Ninja kornjače* dobar u svojoj vrsti, ali kriterije koji nam omogućavaju da to kažemo komplicira prolaznost gledateljske potpore (kao što je jedan sedmogodišnjak kojeg poznajem rekao u ljetu 1991. »Ninja kornjače *su* passé«). Gdje ta globalizacijska američka kultura stoji, na primjer, u odnosu na slavljenu iako izrazito netelevizijansku englesku konzervativnu *Narnie* ili u usporedbi s podcijenjenom, ali hrabro subverzivnom *Maid Marion*, feminističkom i možda ovisnom o britanskom kontekstu gledanja kako bi bila razumljiva? Je li ta pitanja, postavljena ovdje vrlo otvoreno, sud odbacio odbijanjem idealističke estetike i paternalističkih ideologija kvalitete?

Neki komentatori emitiranja prekinuli su tišinu o kvalitativnom sudu koja je obilježila populističku kulturnu misao tijekom osamdesetih (vidi Mulgan 1990). Posebno je John Mepham (1990) skicirao niz principa donošenja sudova koji odbijaju i uvjete paternalizma i ideologije slobodnog tržišta. Prvo, on ustrajava na 'socijalnom projektu' kulturnog pluralizma, 'pravilu raznolikosti' (str. 59). Prebacivanje razgovora s 'kvalitete' na 'raznolikost' karakterističan je potez kritičara politike britanske vlade koja je ponovno napisala pravila igre emitiranja televizijskog programa sa slabim jamstvom da će se poštovati različite vrijednosti i ukusi. Mepham, pak, ide dalje predlažući 'kulturnu svrhu' osiguravanja 'uporabljivih priča' i 'normativni okvir... *etika govorenja istine*'. 'Izvršnost', prema tim načelima, treba tražiti od cijeloga spektra proizvodnje, a ne samo u manjinskoj sferi 'kvalitete'. Mepham smatra da ljudi upotrebljavaju televizijsku narativnu fikciju kako bi shvatili sebe i svoje mjesto u svijetu: na primjer, sapunice. On tvrdi da takve emisije ponekad govore istinu, a ponekad ne (ovdje je naveden slučaj ograničavanja serije *Eastenders* kao odgovora na kritike konzervativaca zbog načina na koji se tretira seksualnost). Mephamov argument koji se odnosi na 'istinu' nije epistemologijski naivan. Postoje različite vrste istine, kaže on, i nema sigurnosti: »Pravilo koje predlažem nije da se kvaliteta priče ocjenjuje prema tome je li istinita ili ne, već je li vođena etikom govorenja istine« (str. 69). Prema Mephamu, 'kvalitetna' emisija želi izbjeći »poznate forme i varijacije mediokriteta i lažnosti« i povećati sposobnost »govorenja istine u svojim gledateljima« (str. 70-1). O tim bi uvjetima istine, blago rečeno, bilo teško odlučiti, ali to jedino možemo i očekivati u etici i este-

tici. Ponovno uvođenje estetičkog i etičkog suda u debatu vitalni je odgovor nekritičkoga pomaka kulturnoga populizma i njegova neuspjeha da pobije *laissez-faire* koncepcije suverenosti konzumenta i kvalitete (Peacock *et al.* 1986), ali to nije dovoljno.

Mijenjanje programa

Da rekapituliramo, novi se revizionizam pojavio djelomično iz anomalija koje je teorija hegemonije ostavila u nasljeđe kulturnom populizmu. Želeći pomiriti tezu o dominantnoj ideologiji s aktivnom publikom uvijek je postojala moguća opasnost da će posljednje na kraju izokrenuti ono prvo, što se donekle zapravo i dogodilo. Jednostavnu inverziju binarne logike — opresivna ideologija / popularno zadovoljstvo — možemo pratiti unatrag do onesposobljavajućega raskola između suvremenih kulturalnih studija i političke ekonomije kulture (Hall 1980. a; Jhally 1989).

Kao što smo vidjeli, John Fiske (1987b), nadmašujući kvalificirani anti-ekonomizam Stuarta Halla, poslužio je 'kulturnu ekonomiju' u potpunosti iz 'financijske ekonomije' kako bi veličao postignuća uistinu postojeće 'semiotičke demokracije', stajališta koje potiskuje pitanja materijalne nejednakosti na polju kulture. Čak je i Peacockov odbor (1986), koji je postavila druga vlada Margaret Thatcher kako bi skovala 'de-regulaciju' britanskog emitiranja televizijskog programa, citirao dokaze u prilog činjenici da skupine s manjim prihodima troše veći postotak novca na medijske proizvode, ali taj trošak *apsolutno* raste u skupinama s većim prihodima (vidi Golding 1990). Graham Murdock (1990. a) istaknuo je da je posjedovanje videa, na primjer, povezano s primanjima, broj se povećava u skupina s većim prihodima, suprotno pretpostavki da takvu tehnologiju više rabe skupine s manjim prihodima. Postoji, dakle, naglašena veza između materijalne nejednakosti i kulturne nejednakosti u najosnovnijem smislu financijske sposobnosti konzumiranja. Novi su revizionisti zapostavili taj prilično elementaran odnos, zanimajući se jedino za interpretaciju tekstualnoga značenja i značenja publike u razdoblju dramatičnih institucionalnih promjena u nacionalnom i internacionalnom emitiranju programa, koje su provodili političari i poslovni interesi na načine koji su imali nejednakost kao potencijalnu posljedicu.

Kulturni populizam susreće se ne samo s *laissez-faire* ekonomikom, nego također, i vjerojatno jednako nesvjesno, s tehnološkim determinizmom oko studije konzumacije medija i 'novih tehnologija' izolirano od ekonomske analize komunikacija i kulturnih industrija. Proučavajući socijalnu uporabu videa, višeprogramske kabelaške televizije i satelitske televizije, glazbene linije, kućna računala i tako dalje, bez potrebna razmatranja ekonomskih i političkih sila koje oblikuju inovacije proizvoda, neizbježno je jednodimenzionalan proces. Momenti proizvodnje i potrošnje u kulturnoj cirkulaciji i njihova interakcija tako su fatalno odvojeni.

David Morley (1991), odgovarajući na kritiku novoga revizionizma, koja se donekle može primijeniti na njegov vlastiti rad, predložio je da bi takozvane 'mikrorazine' analize (studije kulturne potrošnja na malom broju uzoraka) trebale biti reartikulirane 'makroanalizama' (velike studije, recimo,

globalizirajuće kulturne produkcije i cirkulacije). Ali, slično kao i Ien Ang (1990. b), Morley ustrajava na zadržavanju interpretacije kulturne konzumacije čvrsto u središtu analitičke slike. Iako se Morleyjevo stajalište u mnogim pogledima može braniti, teško je vidjeti kako izvještaj o relevantnoj ekonomskoj dinamici može biti zadovoljavajući sastavljen od jedne, u osnovi, hermeneutičke perspektive. Dinamika koja djeluje na 'makrorazini' nije samo subjektivno 'znakovita' dok i kad djeluju na kulturne konzumente: one u osnovi govore o rasporedu materijalnih sredstava, korporativnom odlučivanju i ulaganju kapitala. Nužno je, dakle, zauzeti povijesno i ekonomski upućeno stajalište o tome kako se televizijske tehnologije institucionaliziraju u procesu konzumacije ako je uopće moguće shvatiti te složene i prikrivene dinamike.

Neke od novih tehnologija nisu, zapravo, tako nove: kabelska je televizija poznata od 1930-ih, a satelitska od 1960-ih. Ti su sustavi prijenosa uvelike poboljšani od njihova početka, a prilagođeni su za kućnu uporabu kako bi olakšali novi ciklus cirkulacije roba i akumulacije kapitala u komunikacijskoj i kulturnoj industriji. U ranim je sedamdesetima Raymond Williams spekulirao da bi takve, međusobno integrirane, tehnologije, mogle proizvesti »*lokalno smješten televizijski sustav koji se širi po cijelom svijetu*« (1974:151), prekidajući s nacionalističkom orijentacijom institucija kao što je BBC. Sudionička demokracija i međusobno razumijevanje mogli bi se time popraviti, donoseći sljedeći stupanj 'duge revolucije'. Ipak, čak i onda, Williams je bio pesimist. Predvidio je 'paranacionalne korporacije', koje nadziru promjenu tehnologije i tako odbacuju demokratske institucije, te »*kratku i uspješnu kontrarevoluciju... pod krinkom govora o izboru i konkurenciji*« (str. 151).

Deset godina poslije, Nicholas Garnham mogao je vidjeti kako se Williamsova mračna prognoza približava ostvarenju. No, on joj je mogao dati čvrsti oslonac u političkoj ekonomiji: »*Ovo razmnožavanje potencijalnih programa nije odgovor na zahtjeve potrošača, već je rezultat činjenice da multinacionalni proizvođači hardvera traže nova tržišta i posljedica industrijskih i financijskih strategija nekih vlada*« (1984:2). Cilj transnacionalnih medijskih konglomerata da sakupe kapital i državni planovi prijelaza s proizvodne na informatičku ekonomiju u velikoj su se mjeri susreli u televizoru. Ostala ekonomska nastojanja uključuju potrebu za otvaranjem novih tržišta za ulaganje kapitala dok se gomilaju dugovi Trećeg svijeta i, osobito u Velikoj Britaniji, lobiranje reklamnih agencija za veća sredstva i niže cijene kako bi došle do potrošača (O'Malley 1988).

Televizijski gledatelji dolazili su jeftino do zadovoljstva. Moglo ih se potaknuti da plaćaju mnogo više. Diskreditiranje BBC-ove pretplate kao 'biračkog poreza', njezina sporna zamjena s reklamama (ili vjerojatnije diskrecijska pretplata), nove televizijske usluge koje se plaćaju, reklamne usluge, nako besplatne, ali zapravo financirane od strane gledatelja, sve su to sredstva izvlačenja novca od gledatelja, uz to što im se prodaje oprema. Vjerojatno je da će, s rastućim cijenama gledanja televizije, slabo plaćeni, nezaposleni i mnogi umirovljenici biti isključeni iz biranja programa koje će bogatija

klasa ljudi uglavnom kupovati. Postoje kontradikcije i paradoksi u takvu razvoju događaja koji su problematični i za medijski kapital, kao što su otkrili rani operatori kabelske i satelitske televizije u Velikoj Britaniji.

Ravnodušnost prema tim problemima u nekim područjima medijskih studija nije ništa novo: to se događalo i kad je valjala teza o dominantnoj ideologiji. Dallas Smythe (1977) upro je prstom u tu 'slijepu točku' koja se odnosi na političku ekonomiju. Tvrdio je, suprotno neomarksističkom ideologizmu, da najvažnija kulturna roba u medijima koje financiraju reklame nije poruka, ni značenje sapunice, ni vijesti, nego *publika*. Organizacije kapitalističkih medija prodaju publiku oglašivačima i, osim toga, i sama publika *radi* kako bi postigla vlastito podjarmljivanje eksploatacijskoj potrošnji i proizvodnim odnosima (veliki zaokret u konceptu 'aktivne publike' od onog novog revizionizma). Oni se *dobrovoljno* odriču slobodnoga vremena u te svrhe, ali mora ih se naučiti da to čine. Smythe citira što je izdavač napisao na korica-ma knjige po imenu *How Children Learn to Buy* (*Kako djeca uče kupovati*):

Kao što to autor smatra, potrošnja je sasvim legitimna i neizbježna aktivnost za djecu. Posljedica je toga da odbijaju strategiju usmjerenu na zaštitu djece od marketinških stimulansa. Potrebno je, dakle, priznati da će djeca gledati televizijske reklame i pripremiti ih da postanu selektivni potrošači. (1977:13)

Stajalište Dallasa Smythea u Britaniji obično se smatra sirovo ekonomističkim.⁷ Njegova kanadska antipatija prema kulturnom imperijalizmu SAD (Smythe 1981) svakako vuče tvrdnju prema redukcionizmu. Čak i takvo ozbiljno stajalište donosi dašak svježeg zraka u klaustrofobičnu atmosferu izrazito hermeneutičkih krugova. Mogli bismo držati da je u raskoraku s interpretativnim zanimanjem suvremenih kulturnih studija: nije riječ o značenju, nego i političkoj ekonomiji. Tu ima nečega, ali ne mnogo, ako nas i izdaleka zanimaju istraživanja koja bi mogla pridonijeti demokratskoj reformi. Obračanje metodologijskom pluralizmu ovdje bi moglo poslužiti kao diverzija, napose kad je u pitanju veza između akademskog znanja i aktualnih problema javne politike. Najveći je problem isključivo hermeneutičkog proučavanja televizije u tome što se ne može kritički suočiti s takvim problemima. To je posebno bilo očito u komparativnom neuspjehu novih revizionista da konstruktivno interveniraju u britanskim raspravama o emitiranju programa u osamdesetima.

Kao što je nekolicina politički orijentiranih teoretičara tvrdila, kulturna roba nije isključivo simbolička, ni isključivo ekonomska. Nasuprot Smytheu, francuski sociolog Bernard Miège (1979) promišlja kulturne proizvode kao složene i promjenjive u obliku, koji se ne mogu svesti na modifikaciju publike za prodaju oglašivačima, ma koliko važno to bilo. A Pierre Bourdieu (1971) ukazuje na dvostruku vrijednost kulturnoga proizvoda kao robe i značenja' (str. 164). Iz perspektive komunikacije i kulture u britanskoj političkoj ekonomiji, Nicholas Garnham (1979. i 1987) najviše je učinio kako bi odgonetnuo složenost kulturnoga proizvoda, kako

se uspoređuje i razlikuje od ostalih proizvoda koji nisu po najprije kulturni, nego funkcionalni. Garnham je vrlo oprezan kako ne bi sveo značenje na robu. On razlikuje uporabnu vrijednost kulturnoga proizvoda i njegovu razmjensku vrijednost slično kao i Terry Lovell (1980) u svojoj tvrdnji da realizacija razmjenske vrijednosti ovisi o opskrbi istinskom uporabnom vrijednošću. Kulturni su proizvodi nositelji značenja koji zahtijevaju mnogo vremena, napose narativne forme koje su prilagođene i aktivno uporabljene na načine koje kapital mora omogućiti kako bi osigurao profitabilnost. Osim toga, posebno je teško predvidjeti popularnu privlačnost kulturnoga proizvoda. Stoga komunikacijska i kulturna industrija razvija repertoar proizvoda kako bi smanjili rizik, tako da 'hitovi' plaćaju za 'promašaje'. Novosti treba neprestano promovirati jer se kulturni proizvodi uglavnom ne troše konzumacijom. Hljev kruha možete pojesti samo jednom, ali videokasetu ili CD možete gledati ili slušati mnogo puta. Stoga je komercijalni imperativ stalno proizvodnje novih atrakcija kako bi odvuče pažnju od preostalih zadovoljstava koja pružaju stare.

Važno je da su politički ekonomisti komunikacija i kulture bili mnogo kritičniji prema politici emitiranja konzervativne vlade u osamdesetima od komentatora povezanih s suvremenim kulturalnim studijama. Na primjer, Garnham (1983) je bio izložen napadima zbog toga što je branio javnu službu od manevara slobodnoga tržišta Iana Connella (1983), koji je prije bio u Birminghamskom centru. Prije iznošenja njihovih alternativnih stavova potreban je kratak sažetak konteksta politike. Tijekom osamdesetih, sukcesivne istrage, izvještaji, zakonski prijedlozi i odredbe koje je inicirala politika Nove desnice nastojale su riješiti, ili barem drastično reducirati, odredbe javnih službi o sustavu emitiranja, stimulirati investicije i uvesti tržišne mehanizme cijena u isporuci televizijskog programa (vidi Collins, R. *et al.* 1988. o posebnostima televizijske ekonomike koje su otežavale da se to postigne). Prva faza, u ranim osamdesetima, povezana s Cabinet's Information Technology Advisory Panel (ITAP) i Huntovim izvještajem o kabelskoj televiziji, predočavala prijelaz na informatičku ekonomiju na leđima kabelskih usluga predvođenih zabavom, koje su u potpunosti financirala privatna poduzeća. Činjenica da su takve politike i one koje su za njima slijedile slabo promišljene i neuspješne, zbog beskompromisnosti potrošača i zakašnjele profitabilnosti, ne moraju nas okupirati. Za tu su raspravu relevantnija pitanja koja se odnose na sudbinu javne televizije u pretjeranom prijetjećem izobilju višeprogramske televizije, i hoće li raznolikost i dostupnost povećati ili smanjiti.

Garnham (1983) je predložio da treba braniti ideale javne televizije, iako je u njezinoj povijesti bilo mnogo toga što je zaslužilo kritiku, napose paternalizam i neuračunljivost. Connell (1983) se suprotstavio proglašavajući to idealističkim argumentom koji je propustio progresivni potencijal otvorenoga tržišnog uređenja za nezavisne producerske kompanije i televizijske gledatelje. Garnham, smatra Connell, zaboravio je stvarnu povijest u kojoj je nastanak komercijalne televizije, tijekom pedesetih, donio emisije prijemljive na popularnost, koje nisu postojale za ranijega monopola BBC-a (vidi Crook 1986). Komentirajući Connellov opti-

mistički scenarij, Carl Gardner (1984) zapazio je da je britanski sustav ostao u potpunosti javan u regulativnoj formi nakon uvođenja komercijalne televizije usporedo s BBC-om. Bilo je pogrešno jednostavno zaključivati iz prijašnjih izvedbi javno reguliranih komercijalnih usluga kako bi de-regulirana televizija mogla izgledati u budućnosti. Razlika između Garnhama i Connella nije vezana samo uz probleme povijesnoga zaključivanja, nego i uz prilično različite koncepcije društvenog ovlašćivanja u odnosu na televiziju. Connell je citirao rad Dorothy Hobson s gledateljima sapunica kako bi potkrijepio tvrdnju koja se odnosi na popularnu uporabljivost komercijalne televizije, dok je Garnham naglašavao ulogu televizije u javnoj sferi informacije i demokratskoj debati. Oni su se razlikovali prema relativnoj težini koju treba staviti na društvenu organizaciju proizvodnje kulture (Garnham) i osobnih navika konzumacije kulture (Connell). Garnham je podcjenjivao aktivnu publiku, a Connell ju je precjenjivao.

Iako nije sredena jednom zauvijek ni konceptualno ni institucionalno, javna je televizija dosad počivala na dva fundamentalna načela: zajamčena *raznolikost* i univerzalna *pristupačnost* (Murdock 1990. a i b). Raznolikost programa ima nekoliko aspekata, uključujući niz žanrova (od istraživačkih dokumentaraca do sapunica) i, što je u porastu, niz produkcijskih izvora (koja je velikim dijelom proširio Channel Four prenošenjem nezavisnih emisija u osamdesetima). Raznolikost se također odnosi na izražavanje različitih stajališta, napose naročito političkih. Tradicionalno, to je bilo ograničeno na parlamentarni spektar politike, ali je u osamdesetima, opet pod vodstvom Channel Foura, prošireno, iako uglavnom na marginama, kako bi uključilo seksualnu politiku, etnički i rasni identitet. pristupačnost je povezana s univerzalnošću, barem što se tiče recepcije. Prema dogovoru o javnoj televiziji, oni koji plaćaju pretplatu imali su pravo primati što god se nudilo. Stoga su BBC i IBA gradili odašiljače kako bi došli i do najmanje naseljenih područja.

Tvrdnje zagovornika slobodnoga tržišta da se raznolikost ponude može poboljšati, ali ne kao javno i univerzalno pravo. Gledatelji, stoga, moraju izabrati žele li ili ne kupiti nove prijemnike, kao što su satelitske antene i pretplatiti se kako bi dekodirali programe i primali kabelski program. Na načelu dostupnosti nema prave nesuglasice: operacije slobodnoga tržišta nisu, po definiciji, obvezne pribaviti je svima (ipak, različite obaveze koje kvalificiraju mehanizam tržišta upisane su u javno dodijeljene franšize, inače bi deregulacija bila odveć iznenadan šok za sustav). Nesuglasice, iz perspektive privatizacije, jesu o aktualnosti, a ne principu raznolikosti. Iz perspektive javne televizije, raznolikost najbolje osigurava univerzalni pristup putem plaćanja, ili stare pretplate, ili, u budućnosti, iz općih poreza. Dok prelazimo iz jednog sustava u drugi, iz uglavnom javnih u privatne odredbe, televizijski se gledatelj redefinira iz *građanina* sa zajamčenim univerzalnim pravima u *potrošača* sposobna (ili ne) da kupi ono što bi moglo (ili ne) biti raznolik raspon programa.

Oni koji žele zadržati javnu televiziju na širokim univerzalističkim temeljima, iako više ne isključivo, brane svoje stajalište o tom pitanju demokratskoga građanstva i televizije.

Kao što Peter Golding (1990) naglašava, »*komunikacijska kompetencija i akcija, te sredstva potrebna da bi se provela, preduvjeti su za građanstvo*« (str. 99). Paddy Scannell (1989. i 1990) najelegantnije je izrazio stajališta onih koji su za javnu televiziju. Scannell (1989) tvrdi da je 'komunikacijska ovlast' nužan uvjet demokratskoga građanstva u modernom, kompleksnom društvu. On također suprotstavlja vlastito stajalište eksplicitno s neogramšijevskom (Gramsci) teorijom hegemonije i njezinim oscilacijama između polova teze o dominantnoj ideologiji i novoga revizionizma. Prema Scannelu, koncepcija 'ideološkog efekta' Stuarta Halla (1977) generirala je predvidive izvještaje o tome kako *mainstream*-televizija reproducira dominantne mape značenja i društvenih odnosa. Na drugom polu, Scannell također odbija populističko sudioništvo s Peacockovom (1986) dosljedno *laissez-faire* redefinicijom 'televizije kao privatnog proizvoda, a ne javnog dobra' (Scannell 1989:139), kojoj kao primjer može poslužiti ono što neki smatraju lijevom tečerovskom pozicijom Iana Connella.

Rekonstruirajući povijest javne televizije Scannell nastoji demonstrirati njezin nedovršeni prinos političkoj i kulturnoj demokraciji. Televizija je stvorila novu vrstu javnosti u Britaniji, od 1920-ih naovamo, 'opću javnost', s rutinski informiranim pristupom dnevnim događajima i redovito dostupnim oblicima zabave koji veličaju 'zadovoljstva običnosti' (str. 142). Teško je zamisliti kako je život izgledao prije nego što je televizija demokratizirala 'svijet diskursa', ukrštavajući se i rekonstruirajući ih vremenskim ritmovima svakodnevnog života (Scannell 1988). Taj duboki razvoj dogodio se pod dogovorom javne televizije u Velikoj Britaniji, ali nije nužno da opstanu iz nostalgичnih razloga, ili da u drugim zemljama nije postignuto isto na različite načine. I sam je Scannell kritičan prema prošlosti britanske televizije, posebno njezinom ograničenom konceptu demokracije, koji dolazi iz Representation of the People Act, zakona iz 1918, u tom je smislu proizvod državnoga sustava u kojem demokratska prava nisu u potpunosti moderna ili dovoljno reprezentativna za socio-kulturni pluralizam, a to je pitanje koje se proteže dalje od televizijske politike i struktura kao takvih. Javna televizija, prema Scannelu, nikad ne može postići nedostižne ideale savršene 'komunikativne racionalnosti' Jürgena Habermasa. Ipak, govoreći realnije, naglasila je ono što Scannell naziva 'razumnost' i još ostaju bolji izgledi za produbljivanje sudioničkog vođenja javnoga života nego sumnjive demokracije suvereniteta potrošača na tržištu koje su

nagovijestili ponovo rođeni slobodni tržišni mešetari tijekom osamdesetih.

Obrana javne televizije, kako god dobro izgledala na papiru koji su napisali Scannell i drugi, natjerana je u konzervativnu poziciju, u smislu čuvanja postojećih struktura unatoč nadolazećim promjenama. Može se činiti uzaludno odupirati se neumoljivim tehnološkim i ekonomskim silama koje donose promjene koje su već, zapravo, stigle. John Keane (1991), iako se divio Scannellovoj obrani, kaže da je »*suvermeni slučaj za javnu televiziju ulovljen u zamku dubokog problema legitimiteta*«. On identificira tri slabosti kritike deregulacije: prvo, »*zanemarivanje autokontradiktornih i autoparalizirajućih tendencija komunikacija zasnovanih na tržištu*«; drugo, »*nedovoljna pažnja... rastu državne cenzure*«; treće, »*neuvjerljivi pokušaj da se javno opravda model javne televizije od njegovih neprijatelja*« (str. 116). Keaneovo rješenje nije povratak u prošlost nego stvaranje potpuno novoga modela demokratskih komunikacija nadahnuta željom Raymonda Williamsa (1962) da odvoji 'ideju javne televizije' od 'ideje javnog monopola'. Branjenje javne televizije možda postaje prelagano, u praksi, branjenje BBC-a umjesto stvaranja poduzetnih prijedloga za 'novu vrstu institucije', kao što je Williams preporučio. Keane, politički znanstvenik, nije ponajprije i najviše zabrinut za televiziju, ali ipak prihvaća argument da je televizija tijesno povezana s politikom i građanskim pravima. Keane, slijedeći Williamsa, predlaže radikalno demokratsko ponovno promišljanje, temeljene na suprotnostima sa stvarnošću, što je besramno utopijski: »*kako bi u praksi izgledao redefinirani, prošireni i pristupačniji model javne televizije?*« (str. 124). Ovisio bi o potpuno novom konceptu građanstva, barem što se tiče Velike Britanije, uključujući slobodu informacija, pomak u državnom suverenitetu, u osnovi ustavne imperativne. To bi omogućilo »*razvoj guste mreže ili 'heterarhije' komunikacijskih medija koje ne kontrolira ni država ni komercijalno tržište*« (str. 158). Keaneov prijedlog prilično je nerealan, dakako, a nije ni posve originalan. S druge strane, tko je mogao predvidjeti prije petnaest ili dvadeset godina da će dobra, stara, britanska televizija doživjeti udarac kakav je doživjela kako bi najavila jednako nevjerojatan ideal Alana Peackocka (1986) o savršeno kompetitivnom televizijskom tržištu zasnovanu na mitu u suverenoj potrošnji?

Prevela Snježana Grljušić-Kordić

Bilješke

- 1 Dvije konsekutivne ljetne škole BFI-a bile su posvećene popularnoj televiziji ranih osamdesetih: *TV fikcije* (1981) i *Što televizija misli tko ste vi?* (1982). Od tog su doba arhivi BFI-a davali veću važnost televizijskim akvizicijama (Madden 1981). Njegov je obrazovni odjel, putem uskršnje škole, nastavničkog materijala itd. pojačao studije popularne televizije. BFI je također organizirao *Jedan dan u životu televizije* (1. studenoga 1988), kad su sve emisije emitirane u Britaniji snimljene za budućnost, a od ljudi zatraženo je da ispune upitnik o vlastitom gledanju televizije na taj dan. Događaj je nadahnuo Mass Observation.
- 2 Vidi Greg Philo (1990) za nove podatke o televiziji i industrijskom konfliktu, koji zauzima skeptično stajalište prema ideološkoj neodredivosti koja obilježuje modernije dijelove komunikacijskih, kulturalnih i medijskih studija.
- 3 Vidi David Morley (1989) za sažetak kritike, uključujući neprimjenjivost 'preferiranog tumačenja' fikcijskih emisija, i redukciju kognitivnog razumijevanja na ideološku interpretaciju modela kodiranja/dekodiranja.
- 4 U BFI/Channel Four seriji *Open the Box*, Morley opisuje kako daljinski upravljač mnogim muškarcima — glavama obitelji znači 'srednjovjekovni simbol autoriteta' (epizoda 1, *Part of the Furniture*).
- 5 Vidi Ann Gray *Video Playtime — the Gendering of a Leisure Technology* (1992) za detalje o istraživanju i Gray (1987. b) o problemima populizma i istraživanju televizijske publike.
- 6 Studija ženskoga čitanja ljubavnih romana potaknula je jednu od najžešćih debata i produktivnijih tema u feminističkim kulturalnim studijima. Iuz Modleski (1984) i Radway (1987), vidi Deborah Philips (1990).
- 7 Graham Murdock (1978) vodio je slavnu raspravu sa Smytheom o političkoj ekonomiji i analizi komunikacija, u kojoj je Murdock propitivao redukciju komercijalnih medijskih operacija na, ipak, ključne ekonomske dinamike. Smytheova bi slabost mogla biti što je preuveličao snažnu misao. Vidi Smytheov odgovor (1978) i komentar Billa Livanta (1979).

Bibliografija

- Abercrombie, N., Hill, S. i Turner, B., 1980, *The Dominant Ideology Thesis*, Hemel Hempstead: Allen & Unwin
- Abercrombie, N., Hill, S. i Turner, B., 1990, *Dominant Ideologies*, London: Unwin Hyman.
- Allen, R., 1985, *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill, NC: University of N. Carolina Press.
- Alvarado, M. i Thompson, J. (ur.), 1990, *The Media Reader*, London: BFI.
- Ang, Ien, 1985, *Watching Dallas — Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London: Methuen.
- Ang, Ien, 1990a, »Melodramatic Identifications — television fictions and women's fantasies« in M. E. Brown (ur) *Television and Women's Culture — The Politics of the Popular*, London: Sage.
- Ang, Ien, 1990b, »Culture and communication — towards an ethnographic critique of media consumption in the transnational media system«, *European Journal of Communication* 5 (2-3) (June), London: Sage.
- Ang, Ien, 1991, *Desperately Seeking the Audience*, London: Routledge.
- Angus, I. i Jhally, S. (ur.), 1989, *Cultural Politics in Contemporary America*, London: Routledge.
- Baehr, H. i Dyer, G. (ur.), *Boxed In — Women and Television*, London: Pandora.
- Barthes, Roland, 1964, »The rhetoric of the image« in S. Heath, 1977.
- Barthes, Roland, 1966, »Introduction to the structural analysis of narratives«, in S. Heath, 1977.
- Belson, William, 1978, *Television Violence and the Adolescent Boy*, Farnborough: Saxon House.
- Bennett, T., Martin G., Mercer, C. i Woollacott, J. (ur.), 1981a, *Culture, Ideology and Social Process*, London: Batsford.
- Bennett, T., Boyd-Bowmann, S., Mercer, C. i Woollacott, J. (ur.), 1981b, *Popular Television and Film*, London: BFI.
- Blumler, J., Brown, R. i McQuail, D., 1972, »The television audience — a revised perspective«, in D. McQuail, ur., *Sociology of Mass Communications*, London: Penguin.
- Bourdieu, Pierre, 1971, »Intellectual field and creative project« in M. Young (ur.) *Knowledge and Control — New Directions for the Sociology of Education*, London: Collier Macmillan.
- Bourdieu, Pierre, 1984, *Distinction*, London: Routledge.
- Bourdieu, P. i Passeron, J.-C., 1977, *Reproduction in Education, Society and Culture*, London: Sage.
- Boyd-Bowman, 1990, »Peak time television«, *Magazine of Cultural Studies*, 2.
- Brandt, G. (ur.), 1981, *British Television Drama*, Cambridge: Cambridge UP.
- Brewster, B., Buscombe, E., Hanet, K., Heath, S., Kristeva, J., Kunkel, T., Metz, C. i Willemen, P., 1981, *Screen Reader 2 — Cinema and Semiotics*, London: Society for Education in Film and Television.
- Brunsdon, Charlotte, 1981, »Crossroads — notes on soap opera«, in *Screen* 22 (4), London.
- Brunsdon, Charlotte, 1987, »Feminism and Soap Opera«, in K. Davies et al., 1987,
- Brunsdon, C., Morley, D., 1978, *Everyday Television — »Nation-wide«*, London: BFI.
- Buckingham, D., 1986, »Against demystification — Teaching the media«, *Screen*, 27 (5).
- Buckingham, D., 1987a, *Public Secrets — EastEnders and its Audience*, London: BFI.
- Buckingham, D., 1987b, *Children and Television — an Overview of the Research*, London: BFI.
- Buckingham, D., 1989, »Television literacy — a critique«, *Radical Philosophy* 51.
- Buckingham, D., 1990, »Media education — from pedagogy to practice« in D. Buckingham (ur.) *Watching Media Learning*, London: Falmer Press.
- Cantor, M. i Pingree, S., 1983, *The Soap Opera*, Beverly Hills: Sage.
- Caughie, John, 1984, »Television criticism — A discourse in search of an object«, *Screen*, 25 (4/5).

- Collett, P., 1986, »Watching the TV audience«, International Television Studies Conference, London University Institute of Education
- Collins, Richard, 1990, *Television — Culture and Policy*, London: Unwin Hyman.
- Collins, R., Curran, J., Garnham, N., Scannell, P., Schlesinger, P. i Sparks, C. (ur.), 1986, *Media, Culture and Society — a Critical Reader*, London: Sage.
- Collins, R., Garnham, N. i Locksley E., 1988, *The Economics of Television*, London: Sage.
- Connell, I., 1983, »Commercial broadcasting and the British Left«, *Screen*, 24 (6).
- Coward, Rosalind, 1990, »Invasion of the Turtles«, *New Statesman and Society* (24 Aug.).
- Crook, G., 1986, »Public Service or serving the public — the roots of popularism in British television«, International television studies conference, London University Institute of Education.
- Curran, J., Gurevitch, M. i Woollacott, J. (ur.), 1977, *Mass Communication and Society*, London: Edward Arnold.
- Daniels, T. i Gerson, J. (ur.), 1989, *The Colour Black — Black Images in British Television*, London: BFI.
- Davies, K., Dickey, J. i Stratford, J. (ur.), 1987, *Out of Focus — Writings on Women and the Media*, London: Women's Press.
- Docherty, D., Morrison, D. i Tracey, M., 1987, *The Last Picture Show? — Britain's Changing Audiences*, London: BFI.
- Drummond, P. i Paterson, R. (ur.), 1986, *Television in Transition*, London: BFI.
- Drummond, P. i Paterson, R. (ur.), 1988, *Television and its Audience*, London: BFI.
- Dunkerley, C., 1987, *Television Today and Tomorrow — Wall-to-Wall-Dallas*, London: Penguin.
- Dyer, Richard, 1977, »Entertainment and Utopia«, *Movie* 24 (Spring)
- Dyer, John, 1985, »Taking popular television seriously« u D. Lusted i P. Drummond (1985).
- Dyer, R., Lovell, T. i McCrindle J., 1977, »Soap Opera and women«, *Edinburgh International Television Festival 1977 Programme*, London: Broadcast.
- Dyer, R., Geraghty, C., Jordan, M., Lovell, T., Paterson, R. i Stewart, J., 1981, *Coronation Street*, London: BFI.
- Eco, Umberto, 1965, »Towards a semiotic inquiry into the television message« in *Working Papers in Cultural Studies* 3, 1972, Birmingham CCCS.
- Ellis, John, 1982, *Visible Fictions*, London: Routledge.
- Featherstone, M. (ur.), 1990b, *Global Culture — Nationalism, Globalism and Modernity*, London: Sage
- Ferguson, B., 1984, »Black Blue Peter« u L. Masterman (1984)
- Ferguson, B., 1985, »Children's television — the germination of ideology« u D. Lusted i P. Drummond (1985).
- Ferguson, M (ur.), 1990, *Public Communication — the New Imperatives*, London: Sage.
- Fiske, John, 1987a, »British cultural studies and television«, in R. Allen (ur.), *Channels of Discourse*, London: Methuen.
- Fiske, John, 1987b, *Television Culture*, London: Methuen.
- Gamman, L. i Marshment, M. (ur.), 1988, *The Female Gaze*, London: Women's Press.
- Gardner, C., 1984, »Populism, relativism and left strategy«, *Screen* 25 (1).
- Garnham, N., 1979, »Contribution to a political economy of mass communication«, *Media, Culture and Society* 1 (2) (April), London: Academic Press; također u Garnham, 1990.
- Garnham, 1983, »Public service versus the market«, *Screen*, 24 (1), London, također u Garnham, 1990.
- Garnham, N., 1984, »Introduction« to A. Mattelart et al., *International Image Markets*, London: Comedia.
- Garnham, N., 1987, »Concepts of culture — public policy and the cultural industries«, *Cultural Studies* 1 (1), London: Methuen; također u Garnham, 1990.
- Garnham, N., 1990, *Capitalism and Communication — Global Culture and the Economics of Information*, London: Sage.
- Geraghty, Christine, 1981, »The continuous serial — a definition« in R. Dyer et al., 1981.
- Geraghty, Christine, 1983, »Brookside — no common ground«, *Screen* 24 (4-5).
- Geraghty, Christine, 1991, *Women and Soap Opera*, Cambridge: Polity Press.
- Gillespie, Marie, 1989, »Technology and tradition — audio-visual culture among South Asian families in West London«, *Cultural Studies* 3 (2), London: Methuen.
- Golding, P., 1990, »Political communication and citizenship — the media and democracy in an inegalitarian social order«, in M. Ferguson, 1990.
- Goodwin, Andrew, 1982, »Unpopular Television«, *Primetime* 1 (4).
- Goodwin, A., Whannel, G., (ur.), 1990, *Understanding Television*, London: Routledge.
- Gray, Anne, 1987a, »Behind closed doors — video recorders in the home« in H. Baehr i G. Dyer, 1987.
- Gray, Anne, 1987b, »Reading the audience«, *Screen* 28 (3).
- Gray, Anne, 1992, *Video Playtime — the Gendering of a Leisure Technology*, London: Comedia/ Routledge.
- Gurevitch, M., Bennett, T., Curran, J. i Woolacott, J. (ur.), 1982, *Culture, Society and the Media*, London: Macmillan.
- Hall, Stewart, 1972, »External/internal dialectic in broadcasting« in Fourth Symposium on Broadcasting, University of Manchester.
- Hall, Stewart, 1974b, »The television discourse — encoding and decoding«, *Education and Culture* 25, UNESCO.
- Hall, Stewart, 1977, »Culture, the media and the ideological effect«, in J. Curran et al., 1977.
- Hall, Stewart, 1980a, »Cultural Studies — two paradigms«, *Media, Culture and Society* 2 (2); također u R. Collins et al., 1986.
- Hall, Stewart, 1980b, »Cultural Studies and the centre — some problematics and problems« in S. Hall et al., 1980.
- Hall, Stewart, 1982, »The rediscovery of ideology — return of the repressed in media studies«, in M. Gurevitch et al., 1982.
- Hall, S., Connell, I. i Curti, L., 1976, »The unity of current affairs television«, *Working Papers in Cultural Studies* 9, Birmingham CCCS.
- Hall, S., Hobson, D., Lowe, A. i Willis, P., ur., 1980, *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson.
- Halloran, James, 1970, *The effects of Television*, London: Panther.
- Heath, Stephen, (ur) 1977, *Roland Barthes — Image — Music — Text*, London: Fontana.

- Herzog, Herta, 1942, »What do we really know about daytime serial listeners« in P. Lazarsfeld i F. Stanton (ur.), *Radio Research 1942-3*, New York: Duel, Sloan i Pearce.
- Hobson, Dorothy, 1982, »Crossroads« — *the Drama of a Soap Opera*, London: Methuen.
- Hobson, Dorothy, 1985, »Slippery soaps«, *Edinburgh International Television Festival 1985 Programme*, London: Broadcast.
- Hodge, B. i Tripp, D., 1986, *Children and Television*, Cambridge: Polity Press.
- Jordin, M. i Brunt, R., 1988, »Constituting the television audience — a problem of method«, in P. Drummond i R. Paterson, 1988.
- Holub, R., 1985, *Reception Theory*, London: Methuen.
- Jhally, S., 1989, »The political economy of culture« in I. Angus i S. Jhally, 1989.
- Katz, E. i Liebes, T., 1986, »Mutual aid in the decoding of *Dallas* — preliminary notes from a cross-cultural study« in P. Drummond i R. Paterson, 1986.
- Keane, John, 1991, *The Media and Democracy*, Cambridge: Polity Press.
- Kuhn, A., 1982, *Women's pictures — Feminism and Cinema*, London: Routledge.
- Kuhn, A., 1984, »Women's genres«, *Screen*, 25 (1)
- Lacan, Jacques, 1968, »The mirror phase as formative of the I«, *New Left Review*, 51.
- Lacan, Jacques, 1970, »The insistence of the letter in the unconscious«, in J. Ehrmann (ur.), *Structuralism*, New York: Anchor Books.
- Laclau, E., Mouffe Ch., 1985, *Hegemony and Socialist Strategy*, London: New Left Books / Verso.
- Lewis, J. Wrenn, 1983, »The encoding/decoding model — criticisms and redevelopments of research on decoding«, *Media, Culture and Society* 5.
- Livnat, Bill, 1979, »The audience of commodity — on the blind-spot debate«, *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 3 (1).
- Lodziak, Conrad, 1986, *The Power of Television*, London: Francis Pinter.
- Lovell, Terry, 1980, *Pictures of Reality*, London: BFI.
- Lull, James, 1990, *Inside Family Viewing — Ethnographic Research on Television's Audiences*, London: Routledge.
- Lusted, David, 1984, »Feeding the panic and breaking the cycle — *Popular television and schoolchildren*«, *Screen*, 24 (6).
- Lusted, David, 1985, »A history of suspicion — educational attitudes to television«, in D. Lusted i P. Drummond, 1985.
- Lusted, D. i Drummond, P. (ur.), 1985, *TV and Schooling*, London: BFI.
- MacCabe, Colin, 1974, »Realism and the cinema — notes on some Brechtian theses«, *Screen*, 15 (2), također u T. Bennett et al., 1981b.
- MacCabe, Colin, 1976, »Theory and film — principles of realism and pleasure«, *Screen* 17 (3).
- McCron, R., 1976, »Changing perspectives in the study of mass media and socialization« in J. Halloran (ur.) *Mass Media and Socialization*, Leeds: International Association for Mass Communication Research.
- McGrath, John, 1977, »TV drama — the case against naturalism«, *Sight and Sound*, 46 (2), London: BFI.
- Madden, P., 1981, *Keeping Television Alive*, London: BFI.
- Masterman, L., 1984, *Television Mythologies — Stars, Shown and Signs*, London: Comedia.
- Masterman, L., 1986, »Reply to David Buckingham«, *Screen*, 27 (5).
- Mattelart, A., 1979, *Multinational Corporations and the Control of Culture — the Ideological Apparatus of Imperialism*, Brighton: Harvester Press.
- Mattelart, M., 1986, *Women, Media, Crisis*, London: Comedia.
- Mepharm, John, 1990, »The ethics of quality in television« in G. Mulgan (1990), također u *Radical Philosophy* 57 (Spring 1991).
- Messenger-Davies, M., 1989, *Television is good for your kids*, London: Hilary Shipman.
- Miege, Bernard, 1979, »The cultural commodity«, *Media, Culture and Society* 1 (3), također u Miege, B., 1989, *The Capitalization of Cultural Production*, New York: International General.
- Modleski, Tania, 1984, *Loving with a Vengeance — Mass-produced Fantasies for Women*, London: Methuen.
- Monaco, James, 1981, *How to Read a Film*, New York: Oxford UP.
- Morley, David, 1974, »Reconceptualizing the media audience — towards an ethnography of audiences«, Birmingham CCCS Occasional Paper.
- Morley, David, 1980a, »Texts, readers, subjects«, u S. Hall et. al. (1980).
- Morley, David, 1980b, *The »Nationwide« Audience*, London: BFI.
- Morley, David, 1981a, »Interpreting television — a case study«, in *U203 Populus Culture*, Milton Keynes: Open University Press.
- Morley, David, 1981b, »The *Nationwide* audience — a critical postscript«, *Screen Education* 39.
- Morley, David, 1986, *Family Television — Cultural Power and Domestic Leisure*, London: Comedia.
- Morley, David, 1989 »Changing paradigms in audience studies«, u E. Seiter, et al. (1989).
- Morley, David, 1991, »Where the global meets the local — notes from the sitting room«, *Screen* 32 (1) (spring).
- Mulgan, G. (ur.), 1990, *The Question of Quality*, London: BFI.
- Mulvey, Laura, 1975, »Visual Pleasure and narrative cinema«, *Screen*, 16 (3).
- Murdock, Grahame, 1978, »Blindspots about Western Marxism — a reply to Dallas Smythe«, *Canadian Journal of Political and Social Theory* 2 (2).
- Murdock, Grahame, 1990a, »Television and citizenship — in defence of public broadcasting«, in A. Tomlinson, 1990b.
- Murdock, Grahame, 1990b, »Redrawing the map of the communications industries — concentration and ownership in the era of privatization in M. Ferguson, 1990.
- Murdock, G. i McCron, R., 1979, »The television and delinquency debate«, *Screen Education* 30.
- O'Malley, T., 1988, *Switching Channels — the Debate over the Future of Broadcasting*, London: Campaign for Press and Broadcasting Freedom.
- O'Shaughnessy, M., 1990, »Box pop — popular television and hegemony« in A. Goodwin i G. Whannel, 1990.
- Parkin, Frank, 1973, *Class Inequality and Political Order*, London: Paladin.

- Peacock, A., et al., 1986, *Report of the Committee on Financing the BBC*, London: HMSO Cmnd 9824.
- Philo, Greg, 1990, *Seeing and Believing — the Influence of Television*, London: Routledge.
- Philips, Deborah, 1990, »Mills and Boon — the marketing of moonshine« in A. Tomlinson, 1990b.
- Playfair, G. Lyon, 1990, *The Evil Eye — the Unacceptable Face of Television*, London: Jonathan Cape.
- Postman, Neile, 1986, *Amusing Ourselves to Death*, London: Methuen.
- Radway, Janice, 1987, *Reading the Romance*, London: Verso.
- Radway, Janice, 1988, »Reception study — ethnography and the problem of dispersed audiences and nomadic subjects«, *Cultural Studies* 2 (3), London: Methuen.
- Root, Jane, 1986, *Open the Box*, London: Comedia.
- Scannell, Paddy, 1988, »Radio times — the temporal arrangements of broadcasting in the modern world« in P. Drummond i R. Paterson, 1988.
- Scannell, Paddy, 1989, »Public Service Broadcasting and Modern Public Life«, *Media, Culture, Society* 11 (2).
- Scannell, Paddy, 1990, »Public service broadcasting — the history of a concept«, in A. Goodwin i G. Whannel, 1990.
- Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. i Warth, E.-M., 1989, *Remote Control — Television, Audiences and Cultural Power*, London: Routledge.
- Silverstone, R., 1990, »Television and everyday life — towards an ethnography of the television audience« in M. Ferguson, 1990.
- Silj, A., Alvarado, M., Chaniac, R., Torchi, A., O'Connor, B., Bianchi, J. i Hofmann, M., 1988, *East of Dallas — the European Challenge to American Television*, London: BFI.
- Simpson, P., 1989, *Children in the Market Place*, London: British Action for Children's Television.
- Smythe, Dallas, 1977, *Communications — blindspot of Western Marxism*, *Canadian Journal of Political and Social Theory* 1 (3).
- Smythe, Dallas, 1978, »Rejoinder to Graham Murdock«, *Canadian Journal of Political and Social Theory* 2 (2).
- Smythe, Dallas, 1981, *Dependency Road — Communications, Capitalism, Consciousness and Canada*, New Jersey: Ablex.
- Taylor, L. i Mullan, B., 1986, *Uninvited Guests — the Intimate Secrets of Television and Radio*, London, Chatto and Windus.
- Tomlinson, A. (ur.), 1990b, *Consumption, Identity, Style*, London: Routledge.
- Tulloch, J., 1989, »Approaching the audience — the elderly« in E. Seiter et al., 1989.
- Tulloch, J., 1990, *Television Drama — Agency, Audience, Myth*, London: Routledge.
- Tumber, H., 1982, *Television and Riots*, London: BFI.
- Volosinov, V., 1929, *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Williams, Raymond, 1962, *Communications*, London: Penguin.
- Williams, Raymond, 1974, *Television, Technology and Cultural Form*, London: Fontana.
- Williams, Raymond, 1983a, *Keywords*, London: Fontana.
- Williams, Raymond, 1983b, *Towards 2000*, London: Chatto and Windus.
- Winn, Marie, 1977, *The Plug-in Drug*, New York, London: Viking, Penguin.
- Winston, Brian, 1990, *Paradigm Found*, u *Listener* (21. lipnja).

David Morley

Rodni okvir obiteljskog gledanja televizije*

Prikaz istraživanja koji slijedi bavi se dvama različitim tipovima istraživačkih pitanja: s jedne strane, kako televiziju tumači gledateljstvo, a, s druge, kako se televizijska građa upotrebljava u različitim obiteljima.

Pitanja tumačenja i pitanja uporabe nekoć su pripadala uskom djelokrugu različitih istraživačkih tradicija — jednoj unutar domene književnih/semiologijskih perspektiva, drugoj na području socioloških proučavanja slobodnog vremena. Ovaj istraživački projekt osmišljen je tako da izbjegne neproduktivnu vrstu segregacije, vodeći se uvjerenjem da je tek cjelovitijim pristupom — takvim koji će u obzir uzeti oba aspekta problema — moguće uspješno razraditi osnovna pitanja o televizijskom gledateljstvu.

Središnja postavka bila je da se promjenjivi modeli gledanja televizije mogu razumjeti samo u sveobuhvatnijem kontekstu obiteljskih slobodnih aktivnosti. Prijašnja proučavanja u sklopu toga područja često su se preusko orijentirala na neku od strana dvaju povezanih problema koji se, zapravo, moraju razmotriti zajedno: to su problemi koji se tiču načina na koji gledatelji razumiju građu koju gledaju te problemi društvenih (ponajprije obiteljskih) odnosa unutar kojih se odvija gledanje televizije.

Činjenica da je televizija poglavito kućni medij, i da se gledanje u najvećoj mjeri odvija unutar obitelji, prečesto se ignorira ili tek površno registrira (kao unaprijed zadan okvir nekoj drugoj aktivnosti), umjesto da se izravno analizira kao takva. Gledanje televizije možda je privatizirana aktivnost — u usporedbi s odlaskom u kino, primjerice — ali ona se i dalje uglavnom odvija unutar, a ne izvan, društvenih odnosa (osim u slučaju onih koji žive u jednočlanim kućanstvima).

U ovom istraživanju vodio sam se postavkom da je temeljna jedinica pri konzumaciji televizije obitelj/kućanstvo, a ne gledatelj-pojedinac. To sam učinio kako bih mogao uvesti u razmatranje pitanja o tome kako se televizijski uređaj rabi u kući, kako se donose odluke — koji ih članovi obitelji donose, u koja vremena, što se gleda — i kako se o reakcijama na različite tipove građe razgovara unutar obitelji, i sl. Ukratko, pokušao sam analizirati individualnu aktivnost gledanja televizije unutar kućanskih/obiteljskih odnosa unutar kojih se obično odvija. Istraživanje o gledateljstvu koje ne vodi raču-

na o kontekstu ne može obuhvatiti brojna ključna određenja koja se odnose kako na 'izbor' programa, tako i na reakcije — sve ono što se tiče pitanja razlikovne moći, odgovornosti i kontrole unutar obitelji u različite sate, danju i noću.

Moja dalja postavka jest da uporabu televizora treba shvatiti u širem kontekstu drugih suprotstavljenih i komplementarnih slobodnih aktivnosti (hobija, interesa, razbibriga) kojima se bave gledatelji. Televizija je, dakako, primarna vrsta razonode u slobodno vrijeme, ali prijašnja istraživanja uglavnom su se bavila raznim razonodnim opcijama kao odvojenim i nevezanim aktivnostima koje treba nabrojiti, a ne proučiti u njihovoj povezanosti.

Što to znači 'gledati televiziju'?

'Gledanje televizije' ne može se shvatiti kao jednodimenzionalna aktivnost koja bi u svakom trenutku za sve koji u njoj sudjeluju bila od jednake važnosti. Stoga sam želio identificirati i istražiti razlike koje se kriju iza opisnoga pojma 'gledanje televizije' — kako razlike između izbora koje čine različiti tipovi gledatelja u odnosu na različite programske opcije, tako i razlike pozornosti i razumijevanja između i unutar reakcija gledatelja na istu programsku građu. Važna skupina razlika koje su ovim projektom istražene tiče se različitih razina pozornosti koju različiti gledatelji pridaju različitim programima — razlike koje se u najvećem broju slučajeva maskiraju zaključkom da su svi 'gledali' stanoviti program.

Želio sam istražiti razlike unutar obitelji — između njihovih članova — ali i razlike između obitelji unutar različitih društvenih i kulturnih konteksta. Ustvrdit ću da se samo unutar takva konteksta (onoga koji se odnosi na šira područja društvenih i kulturnih određenja koja uokviruju praksu gledanja) mogu razumjeti pojedinačni izbor i reakcije.

Ovaj projekt poglavito je osmišljen da unutar hotimično ograničena univerzuma potanko istraži ono 'kako' i 'zašto' pitanja koja neobjašnjena stoje iza modela gledateljskog ponašanja što ih je razotkrilo obuhvatno terensko ispitivanje. Cilj mi je bio proizvesti razvijeniji konceptualni model gledateljskoga ponašanja u kontekstu obiteljske zabave istraživši kako se čimbenici kao što su tip programa, položaj obite-

* Tekst je prijevod 6. poglavlja knjige *Television, Audiences and Cultural Studies*, Routledge, London & New York, 1992 (reprint 2002), str. 138-158. Objavljeno uz dozvolu izdavačke kuće Routledge.

li i kulturno zaleđe međusobno isprepleću pri nastajanju dinamike gledanja televizije u obitelji.

Mi ovdje, ukratko, govorimo o gledanju televizije u kontekstu života u kućanstvu, koji je, kao što znamo, složena stvar. Očekivati da bismo individualnog gledatelja koji izabire program mogli promatrati kao da je isti razuman potrošač na slobodnom i savršenom tržištu svakako je vrhunac apsurdna kada govorimo o ljudima koji žive u obitelji. Za većinu ljudi gledanje televizije odvija se u kontekstu onoga što Sean Cubitt (1985) naziva 'politikom dnevne sobe', gdje, kako on to kaže, »ako nas kamera uvlači u radnju, obitelj nas odvlači«, i gdje će ljudi s kojima čovjek živi najvjerojatnije ometati, ako ne i posve razoriti, općenje s 'prozorom u svijet'.

Razmotrimo problem iz drugoga kuta: »*Rano navečer malo gledamo TV. Samo kad mi je muž stvarno bijesan. Dođe doma, ne progovori ni riječ i upali TV*« (Bausinger 1984:344).

Kao što zapaža Bausinger, u ovom slučaju »*pritiskanje gumba ne znači 'Ja ovo želim gledati', nego 'Ne želim ništa ni vidjeti ni čuti'*«. I obratno, postoji i suprotan slučaj, kada »*otac odlazi u svoju sobu dok majka sjeda kraj najstarijeg sina i s njim gleda sportske vijesti. Nju to ne zanima, ali pokušava uspostaviti kontakt*« (349).

Koliko je prostora, i kakve vrste, dostupno kojim članovima obitelji u kontekstu aktivnosti gledanja televizije? Kako je taj prostor organiziran, i kako su televizor(i) i drugi komunikacijski uređaji umetnuti u taj prostor? Je li televizor središte dnevne sobe? Imaju li različiti članovi obitelji unutar toga prostora karakteristične položaje u kojima gledaju televiziju? Sva ta pitanja isprva se mogu učiniti banalnim; ali ona doista imaju veliku važnost pri razumijevanju načina 'funkcioniranja' televizije unutar obitelji. Kao što zapažaju Lindlof i Traudt, primjerice, »*u obiteljima veće gustoće... gledanje televizije može funkcionirati kao način izbjegavanja sukoba ili smanjivanja tenzija u zamjenu za privatni prostor*« (Lindlof i Traudt 1983:262).

Pitanja 'kako?' i 'zašto?'

Lindlof i Traudt također su postavili poprilično temeljnu postavku o problemima dosadašnjih istraživanja medija. Napominju da se većina istraživača usmjerava na »*pitanja o razlogu, a isključuju ono što i kako... [znanstvenici] su pokušali opisati uzroke i posljedice gledanja televizije a da nisu posve shvatili što je to i kako se provodi*«. S pravom ukazuju na činjenicu da, zapravo, ako želimo »*u zadovoljavajući okvir smjestiti, a pogotovo odgovoriti na brojna središnja pitanja teorije i politike, treba najprije definirati i istražiti brojna pitanja o tome što podrazumijeva gledanje televizije za sve članove obitelji*« (Lindlof i Traudt, 1983:262; isticanje moje).

Lindlof i Traudt pokušavaju razviti model gledanja televizije koji bi bio osjetljiv na različite razine pozornosti koju televizoru pridaju različiti članovi obitelji u različitim ulogama, u odnosu na različite vrste programa. Pokušavaju odmaknuti od svakoga poimanja televizije koja dok je televizor upaljen dominira obiteljskim životom za svakog člana na isti način. Također preispituju i ideju da ljudi ili žive svoje društvene

odnose ili gledaju televiziju — kao da te dvije aktivnosti međusobno jedna drugu isključuju.

Biranje televizijskih programa kod kuće

Druga grana istraživanja relevantnih za moje područje obuhvaća Lullove (1982) radove o izboru televizijskih programa kod kuće. Između ostaloga, on postavlja i pitanja tko je odgovoran za izbor televizijskih programa u kući, kako se odvija proces izbora programa, i kako na te aktivnosti utječu modeli obiteljskoga položaja i komunikacije u obitelji. Temeljni zaključak odnosi se na činjenicu da je svačije gledanje televizije često neselektivno, utoliko što gledatelji često gledaju emisije koje odabere neki drugi član obitelji. To se često naziva 'nametnutim gledanjem', što nipošto nije neuobičajena situacija u svim kontekstima u kojima se u gledateljskoj skupini nalazi više od jedne osobe. Dakle, odluke o izboru programa često su komplicirane međuljudske komunikacijske aktivnosti koje uključuju unutarobiteljske statusne odnose, vremenski kontekst, broj televizijskih aparata te komunikacijske konvencije utemeljene na pravilima (usp. Lull 1982:802).

Sada se približavamo središnjem pitanju moći. Unutar svakoga patrijarhalnog društva najmoćniju ulogu igra otac. Moramo razmotriti načine na koje su obiteljski odnosi, poput svih društvenih odnosa, također odnosi moći. Lullovo središnje otkriće u studiji o kontroli nad televizijskim uređajem jest da su članovi obitelji izdvojili i naveli oca kao osobu koja u Sjedinjenim Državama najčešće upravlja izborom programa. U biti, kao što Lull (1982:809) napominje, »*locus kontrole pri izboru programa može se objasniti primarno obiteljskim položajem*«. Stoga razmotriti načine na koje se gledanje televizije odvija unutar društvenih odnosa u obitelji znači razmotriti načine na koje se gledanje televizije odvija unutar konteksta odnosa moći, te s obzirom na *diferencijalnu* moć koja se dodjeljuje članovima obitelji u različitim ulogama koje obuhvaćaju spol i dob.

Odnosi moći i roda

Pitanje odnosa moći i roda od posebna je značenja. Lullo rad podastire nam sliku prevlasti muškarca u obitelji kad je riječ o gledanju televizije, a u velikoj mjeri na to ukazuje i moje istraživanje. Štoviše, to pitanje dovodi do daljega problema: koliko je većini žena teško stvoriti svoje slobodno vrijeme i prostor unutar kućanstva — bilo kakav svoj prostor u kojemu ih ne opterećuju stalni zahtjevi obiteljskoga života.

U tom smislu rad J. Radway (1984) o ženskim čitanjima ljubici pruža nam brojne korisne paralele. U biti, J. Radway otkriva da mnoge žene s kojima je razgovarala povezuju čitanje romana s onim rijetkim trenucima slobode od beskrajnih zahtjeva obiteljskog i poslovnog života. Zapravo, anketirane žene naizgled su čitanje ljubavnih romana shvaćale zamalo kao 'objavu neovisnosti' u smislu da žena koja uzme knjigu trenutačno diže barijeru između sebe i arene svojih uobičajenih obiteljskih obveza. J. Radway piše:

Budući da je mužu i djeci rečeno 'ovo je moje vrijeme, moj prostor, pustite me sada na miru', od njih se očekuje



Eastenders

da poštuju signal koji im šalje knjiga i ne ometaju. Čitanje knjiga omogućava ženi da se oslobodi svojih dužnosti i zadaća i daje joj 'prostor' i 'vrijeme' unutar kojega se može posvetiti vlastitim interesima i potrebama.

J. Radway zaključuje: »Čitanje ljubavnih romana za ženu je prešutni, minimalni prosvjed protiv patrijarhalnog ustroja u kojemu živi — ono joj omogućava razgraničenje prostora u kojemu privremeno može otkloniti nesebičnost koja se od nje obično zahtijeva.«

Televizija kao središnja obiteljska aktivnost

I. Goodman (1983) napominje da psiholozi obično izdvajaju stol za blagovanje kao način da se razumije funkcioniranje obitelji. Ona, međutim, uočava da televizija ima važnu ulogu u životima tolikih obitelji, pa prema tome smatra da uporaba televizije pruža bolju polaznu točku nego što je to ponašanje za stolom ako želimo shvatiti kako obitelji razvijaju i pregovaraju o pravilima i načelima koja upravljaju raznim vrstama ponašanja. Razmotrimo li obiteljske običaje za stolom, može nas zanimati način na koji članovi obitelji sjede oko stola, pravila koja obitelj ima glede manira, tko servira, kuha i pripravlja jelo, tko reže meso, i koje su teme dopuštene za vrijeme jela. Sva ta pitanja daju dragocjene uvide u obiteljski život. No I. Goodman sugerira da ponašanje tijekom gledanja televizije može dati jednako zanimljive uvide. Njezina je teza da se, s obzirom na središnje mjesto koje televizija ima u kućanstvu, formuliranje pravila, donošenje odluka, kao i modeli sukoba i prevlasti pojavljuju i oko televizora.

I. Goodman predlaže da obitelj promotrimo kao sustav uređen pravilima čiji članovi djeluju na organiziran i repetitivan način, i sugerira da se takva shema može analizirati kako bismo otkrili načela prema kojima se vodi obiteljski život. Postoje dvije vrste obiteljskih pravila — eksplicitna ili neskrivena pravila te implicitna ili prikrivena pravila. Prema njezinim nalazima, istraživanje obiteljskih iskustava s televizijom usmjereno je na pravila gledanja televizije, posebice eksplicitna pravila koja roditelji postavljaju glede sadržaja i količi-

ne programa što ih djeca smiju gledati. No te studije, zapravo ona, ispituju ishode, a ne proces postavljanja pravila. One možda nisu bile dovoljno osjetljive kad su u pitanju implicitna pravila koja upravljaju procesima unutar obitelji. Da bismo to shvatili, trebalo bi se upitati kako su nastala pravila o gledanju televizije, tko ih formulira i provodi te jesu li ta pravila nametnuta kao nešto čemu se treba pokoriti ili ima prostora za pregovaranje.

Nacrt istraživanja

Konkretna istraživački projekt o kojemu se ovdje govori bio je osmišljen kako bi istražio promjenjive načine uporabe televizije na uzorku obitelji različitih tipova iz raznolikih društvenih slojeva. Osmišljen je da ispita razlike između obitelji različitih društvenih položaja te između obitelji s djecom različite dobi u odnosu na:

- (a) sve raznovrsniju uporabu kućnog televizora (ili više njih) za prijam televizijskih emisija, videoigrice, teletekst, itd.;
- (b) modele razlikovne predanosti i reakcija na određenu vrstu programa;
- (c) dinamiku uporabe televizije unutar obitelji; kako se odluke o izboru programa izražavaju i dogovaraju u obitelji; razlikovnu moć nekih članova obitelji u odnosu na izbor programa u različito doba dana; načine na koji se o televizijskoj građi razgovara u obitelji;
- (d) odnose između gledanja televizije i drugih dimenzija obiteljskoga života — televiziju kao izvor informacija o zabavi i kako izbor zabave i radne obveze (kako unutar, tako i izvan doma) utječu na izbor programa.

Projekt je osmišljen da identificira i istraži razlike skrivene iza opće fraze 'gledati televiziju'. Svi mi gledamo televiziju, ali s koliko pozornosti i s kojim stupnjem predanosti i reakcije, u odnosu na koju vrstu emisija, u koja vremena?

Štoviše, kao što je već rečeno, sada se nalazimo u situaciji gdje gledanje televizije predstavlja samo jednu od mogućih uporaba kućnoga televizijskog aparata. Među pitanjima koja sam želio istražiti bila su i ova: koji članovi obitelji, u kojim tipovima obitelji, rabe svoje televizore u koje svrhe i u koje doba dana? Koji čimbenici utječu na različite modele i kako ih razumiju sami anketirani pojedinci? Nadalje, kako se o prioritetima i željama članova obitelji pregovara i odlučuje u odnosu na sukobljene zahtjeve kad je riječ o gledanju televizije općenito te o izboru programa? Ukratko, kako dinamika obitelji i ponašanje pri gledanju televizije međusobno djeluju jedno na drugo?

Metodologija

Metodologija istraživanja bila je kvalitativna, i svaka je obitelj temeljito propitana kako bi se osvijetlili njihovi različiti opisi svoga shvaćanja uloge televizije u njihovim slobodnim aktivnostima. Cilj je bio dobiti uvid u parametre kojima su sami ispitanici definirali svoje gledanje televizije. Najvažnije mi je bilo stvoriti uvid u kriterije kojima su se gledatelji koristili pri izboru programa i u reagiranju (pozitivno ili negativno) na različite vrste emisija i rasporeda. Bio sam uvjeren da će takav pristup proizvesti uvide u kriterije koji stoje iza (i stvaraju) pojedinačne odluke i reakcije pri gledanju televi-

zije. Stoga je postojala nada da će projekt uroditi korisnim saznanjima koja bi mogla dopuniti rezultate ankete koja, premda daje korisne pojedinosti o općenitim modelima izbora programa, sama po sebi ne može objasniti zašto i kako te odluke i reakcije nastaju.

Obitelji su anketirane u svojim domovima tijekom proljeća 1985. U početku su anketirana dva roditelja, a poslije su u svakom razgovoru sudjelovala i djeca. Razgovori su trajali između jednog i dva sata, i snimani su na audiovrpcu da bi poslije bili u potpunosti transkribirani i analizirani.

Štoviše, anketna metoda — nestrukturirana rasprava u trajanju od jednog do dva sata — bila je osmišljena tako da ostavi mjesta i za povelik stupanj 'ispipavanja'. Tako sam se kod važnih pitanja vraćao na raspravu o istoj temi u raznim fazama razgovora, s različitim gledištima. To znači da bi svatko tko me 'vuče za nos' (svjesno ili nesvjesno) predstavljajući se u skladu s nekim lažnim/stereotipnim karakterom koji nema veze s njegovim 'stvarnim' ponašanjem morao vjerno odglumiti samonametnuti lik tijekom cijeloga poprilično kompleksna ispitivanja. Dobra prevencija protiv toga bila je nanožnost ostalih članova obitelji, koji su često upadali s vlastitim pitanjima ili sarkastičnim komentarima kad bi im se učinilo da njihov muž ili žena ne prikazuje istinito svoje ponašanje.

Osmišljavanje uzorka

Uzorak se sastojao od osamnaest obitelji. Sve su živjele u istoj četvrti na jugu Londona. Sve su imale videorekorder. Sva su se kućanstva sastojala od dvije odrasle osobe koje žive s dvoje ili više nesamostalne djece mlađe od osamnaest godina. Svi su bili bijelci.

Zbog naravi područja u kojima sam istraživao moj uzorak sastoji se u velikoj mjeri od obitelji radničke i niže srednje klase — ne nužno u smislu prihoda (unutar uzorka prihod znatno varira), nego u smislu svih ostalih aspekata klase (kulturni kapital, naobrazba, itd.). Drugo je ograničenje činjenica da je naseljenost područja vrlo stabilna. Mnoge obitelji iz moga uzorka žive tu cijeloga svoga života (a često su tu živjeli i njihovi roditelji), i geografski su posebno stabilna skupina, snažno ukorijenjena u lokalnu zajednicu — odatle i njihove snažne i povoljne reakcije na emisije smještene u radničke četvrti Londona s kojima se identificiraju. I obratno, u mom uzorku nema geografski mobilnih obitelji. Nedvojbeno bi moji rezultati bili znatno različiti da se uzorak sastojao od intelektualaca, geografski mobilnih gledatelja 'bez jezgre', nastanjenih u otmjenijim četvrtima.

Sve to, jasno, utječe na jačinu razlika što se tiče spola unutar obitelji koje čine moj uzorak. Ne tvrdim da sve obitelji u Velikoj Britaniji funkcioniraju po ovom modelu. Zapravo bi me zaprepastilo kad bi se isti model ponovio među bolje obrazovanim obiteljima intelektualaca. No, tvrdim da su rodna diferencijacija i tradicionalni stereotipi u odnosu na spol vrlo snažni među radničkim obiteljima i onima iz niže srednje klase u stabilnim gradskim četvrtima, i da to proizvodi posljedice o kojima ću govoriti poslije pri razmatranju modela gledanja televizije.

Televizija i rod: okvir analize

Pri razgovorima identificirane su sljedeće glavne teme. One se ponavljaju dovoljno često u različitim obiteljima da bismo mogli ukazati na povelik stupanj dosljednosti u odgovorima. Jasno je da je strukturalno načelo koje vrijedi u svim anketiranim obiteljima načelo roda. Ti razgovori doveli su do važnih pitanja o važnosti roda u odnosu na:

- 1) moć i kontrolu nad izborom programa;
- 2) stilove gledanja televizije;
- 3) planirano i neplanirano gledanje;
- 4) razgovor o televiziji;
- 5) tehnologiju: uporabu videa;
- 6) gledanje nasamo i zabranjene užitke;
- 7) programske preferencije;
- 8) nacionalne programe u odnosu na lokalne.

Prije nego što opišem rezultate pod pobrojanim naslovima želio bih iznijeti neke opće zaključke o važnosti empirijskih razlika koje je moje istraživanje otkrilo između gledateljskih navika žena i muškaraca unutar uzorka. Kao što ćemo pokazati, muškarci i žene podastiru posve oprečne prikaze svojih gledateljskih aktivnosti kad je riječ o njihovoj razlikovnoj sposobnosti da odaberu što će gledati, koliko će gledati, svoj stil gledanja te izbor televizijske građe. Međutim, ne želim reći da su te empirijske razlike atributi njihovih bitnih bioloških muških odnosno ženskih osobitosti. Umjesto toga želim ustvrditi da su te razlike posljedice jasno određenih društvenih uloga koje ti muškarci i žene igraju u svojoj kući. Štoviše, ne želim reći da bi se određeni model odnosa među rodovima u kućanstvu kakav nalazimo ovdje (sa svim posljedicama koje takav model ima na gledateljsko ponašanje) ponovio u nuklearnim obiteljima iz drugih klasa, drugih etničkih zajednica, ili u kućanstvima drugih tipova iz iste klase i etničke zajednice. Ne, uvijek govorimo o tome kako odnosi među rodovima međudjeluju sa, i oblikuju se različito unutar, tih različitih konteksta.

Osim svih tih kvalifikacija, postoji jedna temeljna točka koju treba naglasiti kad je riječ o temeljno različitom položaju muškaraca i žena u sferi domaćinstva. Dominantni model odnosa među rodovima unutar našega društva (a svakako i unutar njegove podgrupe predstavljene u mom uzorku) nedvojbeno je model u kojemu muškarci dom ponajprije definiraju kao mjesto odmora — za razliku od 'radnog vremena' na radnome mjestu izvan doma — a žene ga u prvom redu definiraju kao sferu rada, bez obzira na to rade li i izvan kuće. To jednostavno znači da pri istraživanju gledanja televizije kod kuće istražujemo po definiciji i nešto što će muškarci uglavnom činiti svesrdno, a žene tek rastreseno i s osjećajem krivnje, zbog svoga stalnog osjećaja kućanske odgovornosti. Štoviše, takav razlikovni položaj dobiva na važnosti u razmjeru u kojemu kuća biva definirana primarno kao sfera odmora.

Pri razmatranju empirijskih nalaza koji slijede treba imati na umu rodno strukturiranje kućnog okružja, kao pozadinu u kojoj su se razvili pojedini modeli gledateljskoga ponašanja. Inače postoji opasnost da taj model shvatimo u neku ruku

kao izravnu posljedicu 'esencijalnih' ili bioloških karakteristika muškaraca i žena *per se*.

Kao što kaže Brunsdon, kad komentira istraživanje u tom području, mogli bismo:

pogrešno... razlikovati muški — usredotočen, dominantan, neprekidiv — pogled, od ženskoga — rastresenog, nejasnog, već nečim zauzetog — načina gledanja televizije. U tim karakterizacijama ima empirijske istine, ali uzeti tu empirijsku istinu kao objašnjenje značilo bi izazvati teorijski kratki spoj... Televizija je domaći medij — i spomenuta muško-ženska diferencijacija vrlo je bliska načinu na koji su i kino i televizija... diferencirani. Kino, audio-vizualni medij javne sfere [zahtijeva]... muški pogled, dok je domaći, 'ženski' medij mnogo manje zahtjevan, i traži tek povremeni pogled. To, s obzirom na empirijske razloge... nudi sliku muških gledatelja koji pokušavaju 'maskulinizirati' sferu kućanstva. Takav način gledanja televizije, međutim, nije toliko muški način, nego modus moći. Trenutačni aranžmani između muškaraca i žena ukazuju na vjerojatnost da će muškarci zauzeti to mjesto u kući. (Brunsdon 1986:105)

Ang dalje proširuje tu tezu:

Ženski načini gledanja televizije mogu se shvatiti samo u odnosu na muške modele: oni se na neki način dopunjuju. Ono što zovemo 'gledalačkim navikama' stoga nije tek manje-više statičan skup karakteristika što ih ima pojedinac ili skupina pojedinaca; one su privremeni rezultat... dinamičnog... procesa... muško-ženskih odnosa koji su uvijek prožeti moći, kontradikcijom i borbom. (Ang 1987:18-19)

Dakle, kao što tvrdi Ang, muški i ženski način gledanja televizije nisu dva odvojena, zasebna tipa iskustva, jasno definirani i 'statični' objekti proučavanja, ili izrazi suštinske prirode. Umjesto da razlike između muškog i ženskog odnošenja prema televiziji shvatimo kao empirijsku zadanost, treba razmotriti kako struktura odnosa moći u kućanstvu utječe na stvaranje tih razlika.

Moć i kontrola nad izborom programa

Muška moć evidentna je u brojnim obiteljima kao ultimativna determinanta u trenucima sukoba oko izbora programa. (*»Raspravljamo tko što želi gledati, a najjači pobjeđuje. To sam ja, ja sam najjači.«*) Ona je još očitija u slučaju onih obitelji koje imaju uređaj za daljinsko upravljanje. Nijedna žena ni u jednoj obitelji ne koristi se redovito daljinskim upravljačem. Brojne žene žale se da se njihovi muževi opsesivno odnose prema daljinskom upravljaču, i prebacuju s programa na program dok one pokušavaju gledati nešto drugo. Tipično, daljinski upravljač simbolično je vlasništvo oca (ili sina, u očevoj odsutnosti), koji stoji *»na naslonu za ruku tatina naslonjača«*, a rabi ga gotovo isključivo on. To je iznimno vidljiv simbol zgusnutih odnosa moći:

Kći: *Tata kod sebe drži oba daljinska — po jedan na svakoj strani naslonjača.*

Žena: *Pa, ja baš nemam šanse, jer on drži daljinski kod sebe, i to je to... Ljutim se jer ja možda gledam nešto, a on prebacuje kanale da vidi je li možda završila emisija na drugom programu pa da nešto može snimiti. Televizor trepće sve vrijeme, a on skače s kanala na kanal. Onda ja kažem: 'Za Boga miloga, prestani.' Nema šanse da ja dobijem daljinski. Ne smijem mu ni prići.*

Žena: *Ja nikad ne dobijem daljinski. To prepustam njemu. To me ljuti, jer ja možda gledam nešto, a on odjednom prebaci program da vidi rezultat utakmice.*

Kći: *Daljinski je uvijek kraj tatina naslonjača. Kad je tata tu, nikamo se ne miče. Stalno je ondje.*

Zanimljivo, glavne iznimke od toga pravila nalazimo u onim obiteljima u kojima je muškarac nezaposlen, a žena radi. U tim slučajevima nešto je uobičajenije očekivati od muškarca da dopusti ostalim članovima obitelji gledanje onoga što žele, dok će on snimiti ono što on želi gledati pa će to pogledati kasnije navečer ili idućega dana, jer je njegov raspored obveza mnogo fleksibilniji od rasporeda članova obitelji koji rade. Tu počinjemo shvaćati da je pozicija moći koju uživa većina muškaraca iz uzorka (na što njihove žene pristaju) utemeljena ne samo na biološkim činjenicama muškosti nego i na društvenoj definiciji muškosti čija je zaposlenost (dakle, uloga 'hranitelja obitelji') nužna sastavnica. Kada taj uvjet nije ispunjen, model odnosa moći u kućanstvu podliježe znatnim promjenama.

U svezi s tim treba istaknuti još nešto. Ne smijemo zaboraviti da se istraživanje temelji na prikazima vlastita ponašanja, a ne na izravnom promatranju ponašanja izvan okvira anket. Važno je spomena da brojni muškarci nerado pokazuju da su oni 'šefovi u kući', a njihova tjeskoba kad je riječ o tome pitanju možda ukazuje na svijest da je njihova moć unutar kućanstva naposljetku krhka i pomalo nesigurna, a nikako ne fiksno i stalno 'vlasništvo' u čije posjedovanje ne sumnjaju. Otud možda i fizičko posjedovanje daljinskog upravljača za njih ima simboličku važnost.

Stilovi gledanja televizije

Jedan od važnijih rezultata bila je i dosljedna razlika između tipičnih načina na koji muškarci i žene opisuju svoje gledanje televizije. Muškarci uglavnom jasno izjavljuju da vole gledati televiziju pozorno, u tišini, bez prekidanja, 'da ništa ne promakne'. Štoviše, zbunjuje ih način na koji njihove žene i kćeri gledaju televiziju. Žene gledanje televizije opisuju kao u temelju društvenu aktivnost, koja uključuje stalni razgovor, a obično i obavljanje barem još jednoga kućanskog posla (glačanja, itd.) istodobno. Doista, mnoge žene smatraju da bi samo gledanje televizije, bez obavljanja ijedne druge aktivnosti usporedo, značilo neoprostiv gubitak vremena, zbog svoga osjećaja za kućanske obveze. One rijetko gledaju televiziju na taj način, osim povremeno, same ili s prijateljicama, kad uspiju stvoriti prigodu za gledanje omiljene emisije ili videosnimke. Žene napominju da njihovi muževi uvijek 'galame na njih' da zašute, a muškarci ne razumiju kako njihove žene mogu pratiti program ako istodobno rade nešto drugo:

Muškarac: *Mi ne pričamo. One znaju pričati.*

Žena: *Ti stalno govoriš 'pssst'.*

Muškarac: *Ne mogu se koncentrirati ako netko priča dok ja gledam. Ali one mogu, one mogu gledati i pričati, odjednom. Mi samo gledamo, uživimo se. Ako pričaš, propustiš dio koji bude jako dobar za vidjeti. Mi sve slušamo. Ako pričaš, propustiš nešto važno. Po meni, neka idu u drugu sobu ako im se priča.*

Muškarac: *Ja stvarno ne mogu shvatiti da one [njegova žena i kćer] mogu pričati i raditi nešto, a opet shvate što se događa. Ja mislim da nije baš dobro ako to možeš.*

Žena: *Stalno je upaljen, pa nam je to prirodno. Mi gledamo i čavrljamo, istodobno.*

Žena: *Ja pletem jer mislim da tratim vrijeme ako samo gledam. Znam što se događa, tako da samo moram tu i tamo baciti pogled. Uvijek pletem kad gledam televizor.*

Žena: *Ne znam kakva bi to emisija bila da je ja samo gledam. Ja ne sjedim besposleno dok gledam televizor. Nekad šivam, nekad pletem. Rijetko samo sjedim — nisam takva i eto.*

Žena: *Uvijek imam nešto usput obaviti, recimo glačanje. Dok glačam, mogu gledati baš sve. Uvijek sam glačala ili plela ili nešto tako... čovjek uvijek ima posla, znate, ne može se samo buljiti u televizor. Uvijek misli da si još nešto mogao obaviti.*

C. Brunsdon nudi koristan način razumijevanja ponašanja kakvo se ovdje opisuje. Ona tvrdi da nije razlog tomu što žene ne bi željele televiziju gledati pozorno, ali njihov položaj u kućanstvu to im onemogućuje, osim kad se 'oslobode' svih ostalih članova kućanstva:

Društveni odnosi između muškaraca i žena naizgled funkcioniraju tako što muškarcima ne smeta što nameću svoj ukus cijeloj obitelji, ali ženama to smeta. Žene su razvile svakojake strategije pri gledanju programa koji im se ne sviđaju osobito... Međutim, žene općenito nemaju mogućnost da se posvete nijemoj komunikaciji s televizijskim aparatom kakva uglavnom karakterizira muško gledanje televizije. Indikativno, one često s čežnjom govore o tome, ali to uvijek na kraju podrazumijeva fizičku odsutnost ostatka obitelji. (Brundson 1986:104)

Ovdje opet vidimo da različiti stilovi gledanja televizije nisu svojstveni muškarcima i ženama kao takvima, nego pokazuju osobitosti ženskih i muških uloga u kućanstvu.

Planirano i neplanirano gledanje televizije

Muškarci poglavito spominju pregledavanje novina (ili teksta) da isplaniraju što će te večeri gledati. Vrlo malen broj žena to čini, osim kada unaprijed znaju kojim su danom i u koliko sati njihove omiljene serije, pa i ne trebaju gledati u TV-program. To je također indikacija različita odnosa prema gledanju televizije općenito. Mnoge žene imaju ležerniji odnos prema televiziji, i ne smeta im previše ako nešto propuste (osim kad je riječ o njihovim omiljenim serijama):



Dinastija, svijet iz snova

Muškarac: *Uglavnom ja gledam u novine jer ti [njegova žena] samo upališ ITV, ali nekad na drugom kanalu ima nešto dobro, pa ja zapišem — recimo filmovi i sport.*

Žena: *Ja ne čitam novine. Ako znam što će biti na programu, gledat ću. On gleda u novine. Ja ne gledam u novine da vidim što ima na programu.*

Ekstremni je primjer veće sklonosti muškaraca da unaprijed isplaniraju što će gledati na ovaj način muškarac koji na mahove zvuči gotovo kao klasični utilitarist kojemu je cilj da maksimalno poveća kvocijent užitka, s obzirom na izbor programa i kalkulacije glede vremena emitiranja, raspoloživost videovrpci, itd.:

Muškarac: *Namjestio sam ga [video — D. M.] večeras na BBC, jer daju Dallas, a ja volim Dallas, pa smo počeli gledati EastEnderse... a onda puštaju Emmerdale Farm, a ja to volim, pa snimamo EastEnderse da ne propustimo. Ali ionako to uglavnom gledam nedjeljom... Za sve sam pripremio kasete. Ne obilježavam u novinama, ali pamtim što ima. Recimo, večeras ima Dallas, a onda u devet Widows, a onda ide Brubaker sve do vijesti. Spremio sam kasetu da snima sve... a što je u pola osam? A, This Is Your Life i Coronation Street. Mislim da je bolje snimati BBC jer tamo nema reklama. This Is Your Life ćemo snimati jer traje samo pola sata, a Dallas traje sat vremena, pa se potroši samo pola sata na kaseti... Da, utorkom ako gledaš drugi program moraš prekinuti napola. Meni se to ne da, pa gledam vijesti u devet... da, utorkom u devet ima film, i što onda radim? Snimam film da mogu gledati Poroke Miamijska, a film pogledam poslije.*

— ili, kao što kaže drugdje: »Navečer pogledam u novine i rasporedim sve svoje emisije.«

Razgovor o televiziji

Žene mnogo spremnije 'priznaju' da razgovaraju o televiziji s prijateljicama i kolegicama. Vrlo malen broj muškaraca (vidi dolje iznimke) kažu da to čine. Kao da misle kako bi



Coronation Street

priznanje da previše gledaju televiziju (posebice s onim stupnjem obuzetosti koji bi bio impliciran kad bi je smatrali dovoljno važnom da se o njoj razgovara) dovelo u pitanje njihovu muškost (vidi dalje dio o preferenciji programskih tipova). Jedina standardna iznimka jest slučaj kada muškarci kažu da razgovaraju o sportskom programu. Dijelom to je posljedica istine da je ženskost izražajniji kulturni modus nego muškost. Stoga, čak i ako žene gledaju televiziju manje, i manje pozornim stilovima gledanja, to ne znači da su manje sklone više razgovarati o televiziji od muškaraca, unatoč činjenici da muškarci gledaju televiziju pozornije:

Žena: Mama i sestra ne gledaju Dinastiju pa im ja govorim što je bilo. Sestri se sviđa kad pogleda. Ja je pitam je li gledala, a ona kaže da nije. Ali ako neke večeri daju nešto jako dobro, onda ću poslije možda o tome razgovarati s prijateljima, pa tu i tamo propustim Dinastiju. Pitala sam prijateljicu što se dogodilo pa mi je ispričala sve što sam propustila, ali uglavnom gledam sve serije. Marion me je obično držala u toku, zar ne? Govorila mi je što se događa.

Muškarac: Tu i tamo spomenem nešto s telke, ali uglavnom ne razgovaram ni sa kim o tome.

Žena: Na poslu stalno pričamo o Dallasu i Dinastiji. Kritiziramo ih, biramo tko nam se sviđa, a tko ne, što mislimo da će dalje biti. Uobičajena naklapanja. Radim s dosta cura pa se dobro napričamo... naši razgovori o televiziji [na poslu] znaju biti jako zanimljivi. Nemamo mnogo toga zajedničkog, pa stalno pričamo o televiziji.

Žena: Odem do frendice i ona me pita: 'Jesi sinoć gledala Coronation Street? Što veliš na ono?' Pa sjednemo i razglabamo. Ja mislim da to radi većina žena i mlađih cura. Uvijek znamo sjesti i onda počne: 'Misliš da je trebala učiniti ono sinoć?' ili: 'Ja to nikad ne bih', ili: 'Nije li bila gadura prema njemu? Misliš da će on sad naći... baš me zanima što će on sad!' Onda zajedno nagađamo što će biti, a onda kad se sutra vidimo ona mi kaže: 'Imala si pravo', ili: 'Vidiš, rekla sam ti.'

Žena: Mame u školi znaju pitati je li tko gledao što dobro na videu. Kad se davao Dragulj u kruni, onda smo i o tom pričale. Kad gledam pustolovne priče, skupe serije, o njima pričam.

Muškarac: Na poslu ne pričam o televiziji osim ako je bio, recimo, neki boks. Nikad ne bih pričao o Coronation Streetu ili o nekom vicu iz Bennyja Hilla.

Postoji jedna iznimka od ove općenite sheme unutar uzorka. U tom slučaju nije razlog to što je žena manje voljna govoriti o televiziji od ostalih u uzorku, nego to što se njezin ukus ne poklapa s ukusom ostalih žena u njezinoj okolini. Međutim, pri opisivanju vlastite nedoumice i načina na koji je takvo razilaženje u programskim ukusima društveno izolira, ona jasno objašnjava zašto većina majki u njezinoj okolini tako mnogo govori o televiziji:

Žena: Devedeset i devet posto žena koje poznajem ne rade nego doma čuvaju djecu, pa mogu razgovarati samo o kućanskim poslovima ili o televiziji — jer ne idu nikamo i ništa ne rade. Pričaju o tome što je dijete sinoć učinilo ili o televiziji — jednostavno zato što ništa drugo ne rade.

Može se utvrditi da u svojim izjavama da gledaju samo 'činjeničnu' televiziju brojni muški sudionici istraživanja (vidi dalje u ovome tekstu) zapravo lažno predstavljaju svoje stvarno ponašanje, jer nerado priznaju da gledaju i emisije fikcionalnog sadržaja. Međutim, čak i da je to slučaj, sociološki zanimljiv bio bi podatak da muški sudionici ankete smatraju kako moraju na taj način davati lažne izjave o svom ponašanju. Štoviše, sama ta nevoljkost da razgovaraju o emisijama koje gledaju ima važne posljedice. Čak i kad bi bila istina da muškarci i žene gledaju iste vrste programa (suprotno izjavama koje su mi dali), činjenica da muškarci nerado govore o gledanju čega drugog osim vijesti i sporta znači da je njihovo shvaćanje gledanja televizije korjenito različito od shvaćanja žena iz uzorka. Budući da se značenja stvaraju ne samo u trenutku individualnog gledanja televizije nego i u društvenim procesima razgovaranja i 'probavljanja' viđene građe koji slijede, mnogo veća nevoljkost muškaraca da razgovaraju o (nekim) emisijama koje gledaju znači da je njihovo konzumiranje televizijske građe posve drukčije naravi od onoga njihovih supruge.

Tehnologija: uporaba videa

Nijedna od žena s kojima sam razgovarao ne koristi se u većoj mjeri videorekorderom, nego to prepuštaju mužu i djeci. Videorekorderi, kao i daljinski upravljači, uglavnom pripadaju očevima i sinovima:

Žena: Bilo je stvari koje sam htjela gledati, a nisam dovoljno razumjela video. Ona [kći] je znala s njim više nego mi.

Žena: Dovoljno mi je ono što gledam, pa ne rabim baš često video. Mnogo filmova koje on snimi ja i ne gledam. On ih gleda kad mi odemo spavati.

Muškarac: Ja ga najviše upotrebljavam — uglavnom ja i dečki — uglavnom snimamo utrke i biljar, emisije koje ne možemo pogledati kad one [žene] nešto gledaju.

Žena: Ja ne znam s videom. Htjela sam mu snimiti Widows i sve sam učinila pogrešno. Poludio je. Ne znam gdje sam pogriješila... Uvijek ga pitam da mi on nešto snimi jer ja ne znam. Uvijek nešto pogriješim. Nikad mi se nije dalo gnjaviti s tim.

Vrijedno je napomenuti da ove nalaze potkrepljuje i istraživanje koje je provela A. Gray (1987). Iz primarne činjenice da se žene samo površno koriste videom proistječe nekoliko posljedica. Primjerice, uobičajeno je da žena ima malu ulogu

(i mali utjecaj) pri biranju kasete iz videoteke; žena rijetko odlazi u videoteku; kad članovi obitelji imaju 'svatko svoju' praznu kasetu za snimanje programa, uobičajeno je da žena drugima posudi svoju da je presnime kada na njihove više ne stane, i tako dalje.

S obzirom na to da mnoge žene rutinski upravljaju složenim kućanskim uređajima, jasno je da su takva očekivanja u vezi sa rodom — zajedno s drugim poteškoćama koje žena može imati pri susretu sa specifičnom tehnologijom videa — razlog alienacije koju većina žena iz uzorka osjeća prema videorekorderu.

Jasno, postoje i drugi aspekti toga problema — od mogućnosti da izjave o nekompetentnosti glede videa pripadaju klasičnom ponašanju ovisne žene koja 'treba' mušku pomoć, do priznanja, kao što napominje A. Gray, da su neke žene razvile ono što ona naziva 'kalkuliranim neznanjem' u odnosu na video, kako upravljanje videom ne bi postalo još jedan kućanski posao koji se od njih očekuje.

Gledanje nasamo i zabranjeni užici

Brojne žene iz uzorka objašnjavaju da najviše uživaju kad mogu gledati 'nešto srecdrapateljno' ili svoju omiljenu seriju kad ostatak obitelji nije s njima. Tek onda se osjećaju dovoljno slobodnima od svojih kućanskih obveza da mogu uživati u pozornom gledanju televizije kakvu se redovito prepuštaju njihovi muževi. Tu stupamo na teritorij što su ga definirali Brodie i Stoneman, koji su otkrili da majke teže zadržati svoju ulogu 'voditelja kućanstva' i dok gledaju različite vrste programa, za razliku od muževa koji napuštaju svoju upravljačko/roditeljsku ulogu kada gledaju nešto što ih posebno zanima (Brodie i Stoneman 1983). Tu tvrdnju najjasnije izražava žena koja objašnjava da posebno voli gledati televiziju vikendom rano izjutra, jer jedino tada njezin muž i sinovi 'spavaju dulje' i tako ona ima rijetku prigodu da pozorno gleda televiziju, a ne mora usporedo pratiti treba li komu što.

Nekoliko žena katkad dogovore popodnevno gledanje videa s prijateljicama. To je tipično ženski način obračunavanja s konfliktom — u ovom slučaju konfliktom oko izbora programa — one ga izbjegavaju, i sačinjavaju novi 'raspored' programa (često uz nečiju pomoć oko videa) kako bi mogle više uživati u njemu:

Žena: *To nikad ne gledamo kad je on tu, nikad ne gledamo kvizove i igre jer ih on mrzi. Kad smo mi žene same, obožavam ih gledati. Jako mi se sviđaju... kad sam doma sama, nađem nešto slatunjavo pa onda lijepo sjednem i isplaćem se, kad sam sama doma. Nije često, ali to volim.*

Žena: *Kad ima dobar film, snimim ga i sačuvam, posebno ako je neki sentimentaln. Dugo ga čuvam i gledam — posebno popodne — ako doma nema nikoga. Kad sam umorna, stavim ga — posebno zimi — tad je lijepo sjediti i gledati, kad nema nikoga.*

Žena: *Ako mi on nešto snimi, onda to uglavnom gledam rano ujutro, oko šest... Uvijek rano ustajem, pa siđem i pogledam nešto rano ujutro, nedjeljom oko šest, pola sedam. Danas popodne sjedila sam i sat vremena gledala Udovice (Widows). Volim to pogledati kad nikog nema — da vidim*

što sam propustila... Volim emisije koje daju subotom ujutro, u vrijeme doručka. Onda sam sama, jer svi spavaju do kasno. Siđem i uživam u tim emisijama.

Žena: *Znam pogledati neki ljubavni film kad njega nema.*

Muškarac: *Da, ja to zbilja neću sjediti i gledati.*

Žena: *Da, to gledam kad on navečer izađe. Ne često.*

Ovdje je riječ o krivnji koju većina žena osjeća zbog onoga što voli. U većini slučajeva one su spremne priznati da su drame i sapunice koje one vole 'glupe' i 'loše' ili nedosljedne. One prihvaćaju pojmove muške hegemonije koja definira njihove preferencije kao manje vrijedne. Prihvativši takve pojmove, one teško mogu braniti svoj ukus kada dođe do sukoba jer je ono što žele gledati njihovi muževi, po definiciji, društveno vrednije. Taj problem rješavaju gledajući svoje emisije, kad je to moguće, nasamo, ili s prijateljicama, a takve aktivnosti uklapaju u rupe u kućanskom rasporedu:

Žena: *Ono što ja volim je obično američko smeće, ja to znam, ali to volim... pravi američki šund. A volim i austral-ske filmove. Mislim da su stvarno dobri.*

Žena: *Kada djeca odu u krevet, on ima posljednju riječ. Osjećam se krivom ako ih tjeram da gledaju ono što ja hoću, jer on i dečki žele gledati isto, a ne ono što gledaju ženske... ako daju neki ljubavni film, ja bih ga gledala, a oni ne bi. To je kao kad odem po neku kasetu u videoteku, pa umjesto da uzmem neki krasan slatkasti ljubić, uvijek mislim da to ne mogu uzeti zbog drugih. Osjećala bih se krivom da to gledam jer bih mislila da ja uživam, a drugi uopće ne, jer to njih ne zanima.*

Programske preferencije

Sudionici moje ankete u ovom su području pokazali primjetnu dosljednost, utoliko što se muškost ponajprije identificirala s 'činjeničnim' programima (vijesti, aktualna pitanja, dokumentarni filmovi), a ženskost sa sklonošću fikcionalnim programima. Taj je zaključak možda banalan, ali iskazana dosljednost bila je iznimno velika kad god su sudionici bili upitani o programskim preferencijama, a posebice kad su trebali odgovoriti koje programe obvezatno gledaju, i to pozorno:

Muškarac: *Ja volim sve dokumentarce... Volim takve stvari... Mogu gledati i fikciju, ali ne volim to baš.*

Žena: *On baš ne voli serije.*

Muškarac: *Nije to za mene. Volim vijesti, aktualna pitanja, takve stvari.*

Žena: *Ja i cure obožavamo serije.*

Muškarac: *Ja stalno gledam vijesti, volim vijesti, aktualna pitanja i tako to.*

Žena: *Ja to ne volim baš.*

Muškarac: *Ja gledam svake vijesti, u pola šest, sedam, u devet, u deset, ništa ne propuštam.*

Žena: *Ja gledam samo glavne vijesti, da znam što se dogodilo. Jednom mi je dosta. Poslije me više ne zanima.*

Među muškarcima provlači se refren da je gledanje fikcije, onako kako je gledaju njihove žene, nedolična i gotovo 'neodgovorna' aktivnost, prepuštanje maštanju koje oni ne odobravaju (usporedi shvaćanja čitanja romana iz devetnaestoga stoljeća kao 'feminizirane' aktivnosti). To se možda najbolje vidi iz riječi parova koje slijede, gdje u oba slučaja muževi jasno iskazuju svoje neodobravanje glede ženina uživanja u 'izmišljenim' sadržajima:

Žena: *Zato i jest tako dobra [Dinastija]. To je svijet iz snova, zar ne?*

Muškarac: *To je nepostojeći svijet u kojem svi žele živjeti, ali — ne, ja to ne trpim.*

Muž čije su riječi navedene dolje mišljenja je da je takvo gledanje televizije kršenje građanske dužnosti:

Muškarac: *Ljudi se zaborave u televiziji. Oni se prepuste mašti. Televizija vlada njihovim životima... danas ljudi dođu u dnevnu sobu, zatvore vrata i to je to. Poistovjetite se s tim malim svijetovima u televizoru.*

Žena: *Ja mislim da je televizija stvaran život.*

Muškarac: *To i kažem. Televizija vlada tvojim životom.*

Žena: *Pa, meni to ne smeta. Usređuje me.*

Dubina osjećaja toga muškarca o tom pitanju potvrđuje se poslije kada on govori o svojim zanimacijama u slobodno vrijeme. On objašnjava da sada redovito popodne ide u knjižnicu i napominje kako nije znao da je knjižnica tako dobra — »*mislio sam da je sve sama fikcija*«. Očito su za njega 'dobri' i 'fiktivni' sadržaji nespojive kategorije.

Kao drugo, muška žanrovska preferencija prema činjeničnoj građi uokvirena je i osjećajem krivnje zbog činjenice da je gledanje televizije 'manje vrijedno' od 'pravih' slobodnih aktivnosti, s čim se većina žena ne slaže:

Muškarac: *Ne sjedim obično pred televizorom. Gledam televiziju ako nemam što drugo raditi, ali više volim nešto drugo... Ljeti radije izađem. Ne mogu gledati televiziju ako je još dan.*

Muškarac: *Ja volim pecanje. Ne zanima me što ima na televiziji ako idem na pecanje. Onda se ne brinem hoću li što propustiti.*

Muškarac: *Ako je lijepo vrijeme, onda smo vani u vrtu ili nekome odemo u posjet... Kad ona izađe, imam spremnu knjigu i križaljku, umjesto da samo gledam televiziju.*

Štoviše, kad se u razgovoru prijeđe na raspravu o fikcionalnim programima koje muškarci gledaju, dosljednost se ne gubi jer oni tada preferiraju 'realistične' komedije situacija (realizam društvenoga života), a odbijaju sve vrste ljubavnih priča. Takvi odgovori dobro se uklapaju u krut silogizam muško-ženskog odnosa prema televiziji:

MUŠKI	ŽENSKI
aktivnost	gledanje televizije
dokumentarni programi	fikcionalni programi
realistična pripovijest	ljubić

Moguće je ustvrditi da moji nalazi u ovom području preuveličavaju razlike između muškog i ženskog načina gledanja televizije i podcjenjuju 'preklapanja' između njih. Moji ispitanici, svakako, podastiru oštrije diferenciranu sliku ženskog i muškog načina gledanja televizije od one koja se obično nalazi u drugim terenskim istraživanjima, u kojima znatne količine muškaraca gledaju fikcionalne programe i jednako tako znatne količine žena gledaju dokumentarne programe. No, ta prividna kontradikcija u velikoj mjeri počiva na brkanju pojmova 'gledati televiziju' i 'gledati televiziju pozorno i s užitkom'. Štoviše, čak i kada bi se moglo pokazati da su moji ispitanici sustavno davali lažne iskaze glede svoga ponašanja (te nudili tipične muške i ženske stereotipe koji prikrivaju složenost njihova stvarnog ponašanja), sociološki bi bila zanimljiva činjenica da su se ispitanici smatrali obveznim ponuditi takve lažne slike o sebi. Nadalje, takve tendencije — ponašanje muškaraca koji ne mogu priznati da gledaju fikcionalne sadržaje — i same imaju važne posljedice u njihovu društvenom životu.

Nacionalni programi u odnosu na lokalne

Kao što je već napomenuto, muškarci, a ne žene, navode da se zanimaju za vijesti. Zanimljivo je da taj model varira kada uzmemo u obzir lokalne vijesti, za koje brojne žene navode da ih vole. U nekoliko slučajeva one navode vrlo jake razloge za to. Primjerice, kažu da ne razumiju o čemu govore međunarodne gospodarske novosti, a kako to nije izravno povezano s njihovim životom, i ne zanima ih. Međutim, ako se u njihovoj četvrti dogodio zločin, smatraju da to moraju znati, kako zbog sebe, tako i zbog svoje djece. To je izravno povezano s njihovim zanimanjem za emisije kao što su *Police Five*, ili emisije koji upozoravaju na opasnosti u kući. U oba ta tipska slučaja programski sadržaji za njih imaju praktičnu vrijednost s obzirom na njihove kućanske odgovornosti, pa im je stalo da to pogledaju. I obratno, žene često smatraju da nemaju nikakve veze s područjem nacionalne i internacionalne politike o kakvoj se govori u glavnim vijestima, pa ih zato i ne gledaju.

Zaključak

Moramo proširiti okvir analize kako bismo se mogli usmjeriti na kontekste u kojima se događaju komunikativni procesi, uključujući posebice one slučajeve u kojima do izražaja dolaze pitanja klase i spola. Između ostaloga, širi okvir uključuje i analizu fizičkih, kao i društvenih, konteksta u kojima se odvija gledanje televizije. Taj argument možda je moguće naglasiti pozivanjem na razvoj teorije filma. Unutar teorije filma poglavito, subjekt o kojemu se govori jest subjekt teksta — film. Najjednostavnije rečeno, želim naglasiti da je nužno razmotriti *kontekst gledanja*, a ne samo *objekt gledanja*. Jednostavno rečeno, filmovi su se po tradiciji morali gledati na određenim mjestima, a razumijevanje takvih mjesta mora biti ključno za svaku analizu onoga što je 'odlazak u kino' značio. Želim sugerirati da je cijelo poimanje 'palatke filma' jednako važno kao i pitanje 'filma'. Tako uvodimo pitanje fenomenologije 'odlaska u kino', koji uključuje i 'društvenu arhitekturu' — u smislu dekora i ambijenta — konteksta u kojima su se filmovi uglavnom gledali. Jedno-

stavno rečeno, odlazak u kino ne sastoji se samo od gledanja filma. Tu su i čimbenici poput noćnog izlaska, osjećaj opuštenosti u kombinaciji s osjećajem zabave i uzbuđenja. I sam naziv 'palača filma' (engl. *picture palace*) po kojemu su kina dugo bila poznata u sebi sadrži važan dio toga iskustva. Kina se najbolje mogu shvatiti ako uzmemo u obzir da nisu prodavala samo pojedinačne filmove, nego cijelu jednu naviku, ili stanoviti oblik društvenog iskustva. To iskustvo uključuje i okus romanse i glamura, topline i boje. To ukazuje na fenomenologiju cijeloga 'trenutka' odlaska u kino — »redovi, boksovi na ulasku, predvorje, šalter, stube, hodnik, ulazak u kino, prolazak između redova, sjedala, glazba, svjetla koja se gase, tama, filmsko platno, koje počinje sjajiti dok se svileni zastori razmiču« (Corrigan 1983:31). Bilo koja analiza filmskog subjekta koja ne uzima u obzir pitanja konteksta u ko-

jima se film konzumira za mene je nepotpuna. Nažalost, velik dio teorije filma funkcionira bez obaziranja na takva pitanja, zbog utjecaja književne tradicije na uzdizanje statusa teksta izuzeta iz konteksta gledanja.

Želim naglasiti da je taj argument jednako snažno primjenjiv i na proučavanje televizije. Kao što moramo shvatiti fenomenologiju 'odlaska u kino', tako moramo shvatiti i fenomenologiju gledanja televizije unutar kućanstva — to jest, značenje raznih modela fizičke i društvene organizacije domaćeg prostora kao konteksta u kojemu se odvija gledanje televizije. Gledanje televizije ne sastoji se samo od onoga što je na ekranu, nego i od nečega više — a to 'više' sastoji se, ponajviše, od domaćega konteksta u kojemu se gledanje odvija.

Prevela Maja Tančik

Bibliografija

- Ang, I., 1987, 'On the politics of empirical audience studies', izlaganje na simpoziju 'Rethinking the Audience', Blaubeuren, Njemačka.
- Bausinger, H., 1984, 'Media, technology and everyday life', *Media, Culture and Society* 6(4).
- Brodie, J. i Stoneman, L., 1983, 'A contextualist framework for studying the influence of television viewing in family interaction', *Journal of Family Issues* 4(2).
- Brunsdon, 1986, 'Women watching television', *MedieKulture* 4.
- Corrigan, Paul, 1983, »Film Entertainment as ideology and pleasure« in J. Curran and V. Porter (ed.) *The British Film Industry*, London: Weidenfeld & Nicolson
- Cubitt, Sean, 1985, 'The politics of the living room', u *Television Mythologies* (ur. L. Masterman), London: Comedia/Routledge.
- Goodman, I., 1983, 'Television's role in family interaction' *Journal in Family Issues*, June 1983.
- Gray, A., 1987, 'Behind Closed Doors: women and video', u *Bounded in: Women on and in Television* (ur. H. Baehr i G. Dyer), London: Routledge.
- Lindlof, T. i Traudt, P., 1983, 'Mediated communication in families', u *Communications in Transition* (ur. M. Mander), New York: Praeger.
- Lull, J., 1982, 'How families select television programmes: a mass observational study', *Journal of Broadcasting* 26.
- Radway, J., 1984(b), *Reading the Romance*, Chapel Hill: University of North Carolina Press; britansko izdanje, London: Verso Books, 1987.

J o h n F i s k e

Popularna ekonomija*

Problem popularnosti

Napasno je jednostavno razumjeti popularnost ako ustrajemo u lažnu uvjerenju da živimo u homogenom društvu i da su svi ljudi u osnovi jednaki. Ali problem postaje složeniji kada uzmemo u obzir da se društva zrelog kapitalizma sastoje od velikog broja različitih društvenih skupina i subkultura povezanih mrežom socijalnih odnosa u kojoj je najvažniji faktor razlikovna raspodjela moći.

U ovoj sam knjizi govorio protiv uvriježena mišljenja da kapitalističke kulturne industrije proizvode samo prividnu raznolikost proizvoda, čija je raznolikost u konačnici iluzorna jer svi oni promiču istu kapitalističku ideologiju. Njihova je vještina umakanja gorke pilule u šećer tolika da ljudi nisu svjesni ideološke prakse u kojoj sudjeluju kad troše kulturne proizvode i uživaju u njima. Ne vjerujem da su 'ljudi' stvarno 'kulturalni papci'; oni nisu bespomoćna, pasivna masa koja ne zna razlučivati, pa je zbog toga prepuštena ekonomskoj, kulturnoj i političkoj milosti industrijskih magnata. Jednako tako, odbacujem pretpostavku da je podlost sve što različiti ljudi i različite socijalne skupine imaju zajedničko, tako da umjetnost koja se sviđa mnogima to čini jedino zbog toga što podilazi onomu što ljudi nazivaju 'životinjskim instinktom'. 'Najniži zajednički nazivnik' možda jest koristan koncept u aritmetici, ali jedina je njegova vrijednost u proučavanju popularnoga izlaganje predrasuda onih koji ga upotrebljavaju.

Novija marksistička razmišljanja odbijaju ideju o jedinstvenosti ili jednoglasnoj kapitalističkoj ideologiji koja se zalaže za raznolikost ideologija što govore jezikom kapitalizma na mnogobrojne načine za mnogobrojne njegove podanike. Njihovo jedinstvo u razgovoru na jeziku kapitalizma fragmentirano je brojnošću naglasaka kojima govore. Takav pogled postavlja raznolikost točaka otpora ili prilagođavanja čije jedino jedinstvo leži u činjenici njihova otpora ili prilagođavanja, ali ne u *formi* koju može poprimiti.

To je model koji ima daleko veću moć objašnjavanja u zrelog kapitalizmu i koji jamči određenu količinu moći 'ljudima'. Unatoč homogenizirajućoj snazi dominantne ideologije, podčinjene skupine u kapitalizmu zadržale su znatnu raznovrsnost socijalnih identiteta, a to zahtijeva od kapitalizma da proizvede odgovarajuću raznolikost glasova. Razno-

vrstnost kapitalističkih glasova dokaz je komparativne nepopustljivosti podčinjenog.

Bilo kakva rasprava o popularnom mora odgovarati za suprotstavljene snage unutar nje. Definicija koja služi interesima proizvođača i distributera kulturnih proizvoda samo broji glave, često s demografskom zadovoljstvom tako da se broj pripadnika određene socioekonomske klase, dobne skupine, roda ili neke druge klasifikacije može sakupiti, prebrojati i onda 'prodati' oglašivaču. Što je više prebrojanih glava, veća je popularnost. Nasuprot tome je stajalište da popularno znači 'ono što pripada ljudima' i da popularnost nastaje iz interesa, i služi interesima ljudi među kojima je nešto popularno. Popularnost ovdje označava mjeru u kojoj je kulturna forma sposobna zadovoljiti potrebe kupaca. U mjeri u kojoj se ljudi nalaze u različitoj socijalnoj situaciji od proizvođača njihovi se interesi neizbježno moraju razlikovati, a često i sukobiti s interesima proizvođača.

Pojam 'narod' ima romantične konotacije, no ne smijemo dopustiti da nas to dovede do idealizirane predodžbe naroda kao suprotstavljene snage čiji su kultura i socijalno iskustvo na neki način autentični. Narod moramo smatrati složenim konceptom koji se neprestano mijenja, silnom raznolikošću socijalnih skupina koje se na mnoge načine prilagođavaju, ili suprotstavljaju, dominantnom sustavu vrijednosti. Ukoliko je 'narod' imalo valjan koncept, mora ga se sagledati kao savez formacija koje se neprestano mijenjaju i koje su relativno kratkotrajne. Koncept nije ni jedinstven ni stabilan, nego se stalno reformulira u dijalektičkom odnosu s dominantnim klasama. U području kulture, dakle, popularna je umjetnost kratkotrajna, raznovrstan koncept utemeljen na mnogostrukim i razvijajućim vezama s praksom dominantne ideologije.

Termin 'narod' odnosi se, dakle, na društvene skupine koje su relativno bez moći i tipično interpelirane kao potrošači, iako oni možda ne odgovaraju na taj način. Oni imaju svoje kulturne forme i interese koji se razlikuju od onih proizvođača kulturnih proizvoda, a često i s njima sukobljavaju. Autonomija tih skupina u odnosu na dominantnu skupinu samo je relativna, a nikad potpuna, ali proizlazi iz njihovih marginaliziranih i potlačenih povijesti koje su se beskompromisno odupirale ujedinjavanju i zadržale materijalne, kao i ideološke, razlike, najčešće na osnovi podcijenjenih

* Tekst je preveden iz knjige *Television Culture*, 1987 (reprint 1997), London, New York: Routledge, uz dozvolu izdavačke kuće Routledge.

kulturnih formi, od kojih su mnoge usmene i nisu snimljene. Za neke su grupe te razlike male i sukobi prigušeni, no za druge razlike su goleme. Da bi kulturni proizvod bio popularan, mora zadovoljiti raznolike interese ljudi među kojima je popularan, kao i interese svoga proizvođača.

Dvije ekonomije

Raznolikost i kontradiktorne vrijednosti tih interesa ne znače da se oni ne mogu ujediniti u jednom proizvodu: to je moguće, iako samo zbog toga što kulturni proizvod cirkulira u različitim premda simultanim ekonomijama, koje možemo nazvati financijska ekonomija i kulturna ekonomija.

Djelovanje financijske ekonomije ne može adekvatno odgovarati svim kulturnim faktorima, ali ipak se mora uzeti u obzir u svakom istraživanju popularne umjetnosti u potrošačkom društvu. *Korisno je*, iako možda samo do stanovite mjere, ako tekstove možemo opisati kao kulturne proizvode, ali moramo uvijek prepoznati ključne razlike između njih i ostale robe na tržištu.

Na primjer, kulturni proizvodi nemaju jasno definiranu uporabnu vrijednost, usprkos Marxovoj tvrdnji da je proizvodnja estetskih užitaka uporabna vrijednost, ali čini se da je to metaforička uporaba termina — uporabna vrijednost umjetničkog djela razlikuje se od uporabne vrijednosti, recimo, strojnice ili konzerve graha, ako ni zbog čega drugog, ono zbog toga što ga je teže predvidjeti ili specificirati. Kulturni proizvodi, pak, imaju razmjensku vrijednost koju je lakše identificirati, a koju je tehnologija reproduciranja dovela u ozbiljan škripac. Fotokopirni strojevi, te audio- i videosnimači sredstva su populističke moći, pa su se proizvođači i distributeri morali izboriti za elaboriranje i proširivanje zakona o autorskim pravima kako bi zadržali određenu kontrolu nad razmjenskom vrijednošću i njihovoj oskudnoj osnovici. Takvi su zakoni u većoj mjeri neuspješni: kopiranje, odnosno snimanje televizijskih emisija i glazbe ne samo da je rašireno, nego je i društveno prihvatljivo.

Kulturni proizvodi razlikuju se od ostalih proizvoda po relativno visokim početnim troškovima proizvodnje i vrlo niskim troškovima reprodukcije, pa distribucija znači sigurniji povrat ulaganja nego proizvodnja. Tehnički razvoj i kapital usmjeravaju se zbog toga na distribucijske sustave kao što su sateliti, kabelaška televizija i mikrovalovi, ili u uređaje kao što su televizori, glazbene linije i sustavi za kućnu zabavu.

No kulturni proizvod ne možemo adekvatno opisati samo financijskom terminologijom: cirkulacija koja je ključna za njegovu popularnost nastaje u usporednoj ekonomiji — kulturnoj. Ono što se razmjenjuje i cirkulira u ovom slučaju nije bogatstvo, nego značenja, zadovoljstva i društveni identiteti. Jasno je da proizvodi utemeljeni u financijskoj ekonomiji funkcioniraju i u kulturnoj ekonomiji, potrošačev izbor između sličnih proizvoda često nije između konkurentnih uporabnih vrijednosti, unatoč naporima udruga za savjetovanje potrošača, nego između kulturnih vrijednosti. Izbor jednoga proizvoda pred drugima za potrošača postaje izbor značenja, zadovoljstava i društvenog identiteta. S prijelazom kapitalističkih ekonomija s proizvodnje na marketing, kulturna vrijednost materijalnih proizvoda znatno je narasla u proporcionalnoj važnosti — dovoljno je pogledati modnu ili

automobilsku industriju kako bismo pronašli primjere. Ipak, takvi proizvodi još cirkuliraju unutar pretežno financijske ekonomije koja zadržava svoje osnove u uporabnoj vrijednosti.

Moramo malo detaljnije pogledati interakciju tih dviju odvojenih, a istovremeno povezanih ekonomija — financijske i kulturne. Financijska ekonomija nudi dva modela cirkulacije kulturnih proizvoda. U prvom, proizvođači prodaju svoj program distributeru — program je izravni materijalni proizvod. U drugom, program-kao-proizvod mijenja ulogu i sam postaje proizvođač. A novi proizvod koji proizvodi jest publika, koju zatim prodaje oglašivačima ili sponzorima.

Klasični je primjer međuovisnosti dviju financijskih 'pod-ekonomija' i mogućnosti njihove kontrole serija *Hill Street Blues*. MTM proizvodi seriju i prodaje je NBCju, koji je distribuira. NBC prodaje svoje gledatelje (grupu oba roda koja je socioekonomski viša od većine TV-gledatelja) Mercedesu Benu, koji je sponzor serije. Serija ima dobru gledanost, ali ne spektakularnu. MTM bi mogao, da želi, promijeniti format i sadržaj serije kako bi povećao broj gledatelja. Ali to bi povećanje zašlo u niže socioekonomske grupe, a to nije proizvod koji Mercedes Benz želi kupiti. Zato serija ostaje kakva jest, jedna od rijetkih na američkoj televiziji koja ima jake klasne predrasude, no uočljivo malo klasnih sukoba. Furillo i Davenport, koji utjelovljuju tjeskobu srednje klase, brinu se i trpe za svoju ekipu policajaca, koji pripadaju radničkoj klasi. Serija je utemeljena na japijevskom shvaćanju klase, socijalne savjesti i moralne odgovornosti, što tvori temelj značenja i zadovoljstava koje nudi u kulturnoj ekonomiji.

Pomak prema kulturnoj ekonomiji uključuje još jedan promjenu uloge od proizvoda do proizvođača. Kao što je ranija promjena uloga izmijenila ulogu programa iz proizvoda u proizvođača, tako pomak prema kulturnoj ekonomiji uključuje publiku u promjenu uloge, koja i nju mijenja iz proizvoda u proizvođača — u ovom slučaju proizvođača značenja i zadovoljstava. Razlika između kulturne i financijske ekonomije dovoljno je velika da kulturnoj ekonomiji jamči priličnu autonomiju, ali ne i prevelika da bi je se moglo premostiti. Proizvođači i distributeri programa mogu do određene mjere, iako ograničeno, utjecati na to tko gleda i mogu, opet u određenim granicama, utjecati na značenja i zadovoljstva koja gledatelji (u kulturnoj ekonomiji moramo govoriti u množini) mogu iz toga proizvesti. Ciljana publika iz više klase serije *Hill Street Blues* nije jedina koja je gleda, a različita publika će vjerojatno proizvesti velik raspon zadovoljstava i značenja. *Dallas* ne samo da se nalazio na prvom mjestu po gledanosti u SAD, što znači da je privukao raznoliku američku publiku, nego se izvio širom svijeta i, što je diskutabilno, imao je najraznolikiji raspon gledatelja nego ijedna tadašnja igrana TV-serija. Kao što smo vidjeli u šestom poglavlju, Ien Ang (1985) pronašla je nizozemskoga marksista i feministicu koji su nalazili zadovoljstvo u gledanju serije pronalazeći u pretjeranom seksizmu i kapitalizmu kritiku tih sustava, koje je serija navodno veličala. Slično tome, Katz i Liebes (1984, 1985) otkrili su da je članovima židovskoga kibuca bilo jasno da novac Ewingovima nije donio sreću, dok su pripadnici ruralne komune u Sjevernoj Africi bili jed-

nako uvjereni da im njihovo bogatstvo omogućuje lagodan život. Katz i Leibes ispitali su pedeset različitih etničkih skupina koje pripadaju nižoj srednjoj klasi i dobili veliki raspon različitih značenja i jednako velik raspon različitih zadovoljstava proizašlih iz iste TV-emisije.

Ova knjiga tvrdi da je moć publike-kao-proizvođača u kulturnoj ekonomiji znatna. To je djelomično zbog toga što ne postoji ni jedan izravan znak njihove (podređene) uloge u financijskoj ekonomiji, što ih oslobađa od njezinih ograničenja — nema razmjene novca u doba prodaje/konsumacije, ni izravne veze između plaćene cijene i konzumirane količine. Ljudi mogu konzumirati koliko god žele i što god žele, bez ograničenja koje nameće ono što si mogu priuštiti. Ali, što je još važnije, ta moć proizlazi iz činjenice da značenja u kulturnoj ekonomiji ne cirkuliraju na isti način kao što bogatstvo cirkulira u financijskoj ekonomiji. Teže ih je posjedovati (i na taj način isključiti druge iz posjedovanja), teže ih je kontrolirati jer proizvodnja značenja i zadovoljstva nije ista kao proizvodnja kulturnog proizvoda, ili nekog drugog proizvoda, jer u kulturnoj ekonomiji ne postoji uloga potrošača na krajnjoj točki linearne ekonomske transakcije. Značenja i zadovoljstva cirkuliraju unutar nje bez pravog razlikovanja između proizvođača i potrošača.

U financijskoj ekonomiji potrošnja je jasno odvojeno od proizvodnja, a ekonomske veze koje ih povezuju relativno su jasne i moguće ih je analizirati. No kulturna ekonomija ne funkcionira na taj način. Njezini proizvodi, koje nazivamo 'tekstovima', nisu posude koje sadrže ni nositelji značenja i zadovoljstva, nego više *izazivači* značenja i zadovoljstva. Odgovornost za proizvodnju značenja/zadovoljstva u konačnici pada na potrošača i nastaje jedino zbog njegova interesa: to ne znači da materijalni proizvođač/distributeri ne nastoje stvoriti i prodavati značenje i zadovoljstvo, oni to nastoje, ali u velikom broju slučajeva ne uspijevaju. Dvanaest od trinaest ploča ne donose profit, TV-serije naveliko se ukidaju, skupi filmovi tonu u gubicima.

To je jedan razloga zašto kulturne industrije proizvode ono što Garnham (1987) naziva 'repertoarom' proizvoda; oni ne mogu predvidjeti koji će sektor tržišta izabrati koji njihov proizvod kao izazivača značenja/zadovoljstva koji služi *njihovim* interesima kao i interesima proizvođača. Kako se proizvodnja značenja/zadovoljstva odvija u potrošnji jednako kao i u proizvodnji kulturnog proizvoda, ideja proizvodnje dobiva novu dimenziju, koja je udaljava od vlasnika kapitala.

Popularni kulturni kapital

Kulturni kapital, usprkos Bourdieuovoj (1980) metafori o proizvodnji, ne kruži na isti način kao ekonomski kapital. Hobsoničini (1982) gledatelji *Crossroada*, na primjer, gorljivo su prisvajali emisiju kao svoju, bio je to njihov kulturni kapital. A učinili su ga svojim zbog zadovoljstva i značenja koje su iz njega proizveli, što je pak naglašavalo njihove brige i identitete. Postoji popularni kulturni kapital, a istodobno ne postoji popularni ekonomski kapital, barem ne na taj način, i zato Bourdieuov institucionalno potvrđen kulturni kapital buržoazije stalno nailazi na otpor, ispitivanje, margi-

nalizaciju, skandale i izbjegavanje, što se nikada ne događa s ekonomskim kapitalom.

Popularni kulturni kapital sastoji se od značenja i zadovoljstava koji su dostupni podređenima da izraze i promoviraju svoje interese. To nije jednostavan koncept, ali je otvoren raznolikim artikulacijama, ali uvijek postoji u stavu (*stance*) otpora prema dominantnim silama. Kao svaki oblik kapitala, bilo ekonomski kapital, bilo kulturni kapital buržoazije, djeluje posredovanjem ideologije, jer, kao što Hall (1986) ističe, ne smijemo ograničiti svoje razumijevanje ideologije na analizu njezina funkcioniranja u službi dominantnog. Moramo uočiti da postoji ideal otpora, alternativne ideologije koje istodobno dolaze iz onih društvenih skupina kojima ne odgovara postojeća podjela moći i održavaju ih: »*ideologija daje ljudima moć, omogućavajući im da uvide smisao ili bolje razumiju svoju povijesnu situaciju.*« (str. 16).

Ideologije koje daju moć podređenima omogućavaju im da proizvedu otporna značenja i zadovoljstva koja su, sama po sebi, oblik socijalne moći. Moć nije, prema Foucaultu, jednosmjerna sila koja se kreće od vrha nadolje. Kad on govori o moći koja dolazi odozdo, ukazuje nam na činjenicu da je moć neizbježno dvosmjerna sila: može djelovati jedino u oba smjera, u opoziciji. To vrijedi jednako za moć 'od vrha nadolje', kao i za moć 'odozdo prema gore'!

Ako je moć dvosmjerna sila, onda je takvo i zadovoljstvo koje je tako usko s njome povezano.

Zadovoljstvo koje proizlazi iz primjene moći koja preispituje, nadzire, gleda, špijunira, pretražuje, opipava, iznosi na vidjelo: i, s druge strane, zadovoljstvo koje se raspljuje kad mora izbjeći tu moć, bježati od nje, zavaravati je ili joj se izrugivati. Moć koja dopusti da je zadovoljstvo koje je progoni obuzme; a, nasuprot tome, moć koja se afirmira u zadovoljstvu pokazivanja, skandaliziranja, odupiranja. (Foucault 1978:45)

Televizija sudjeluje u oba modela moći-zadovoljstva. Televizija također ima moć nadgledanja, otkrivanja svijeta, njuškavanja po ljudskim tajnama, motrenja ljudskih aktivnosti, ali integralni dio te moći je otpor ili, bolje rečeno, otpori televiziji. Dvosmjerna narav moći znači da su otpori prema televiziji i sami mnogobrojne točke moći. Moć, paradoksalno, na taj način može osloboditi ljude svoje snage podređivanja i discipliniranja.

Igra je, osim izvora zadovoljstva, također izvor moći. Dječja 'igra' s televizijom oblik je moći nad njom. Uključujući likove i scenarije u svoje izmišljene igre, stvaraju vlastitu oralnu i aktivnu kulturu od sredstava koja od nje dobivaju. Godine 1982. i 1983. djeca u Sidneyju pjevala su vlastitu verziju reklame za pivo:

*How do you feel
when you're having a fuck
under a truck
and the truck rolls off
I feel like a Tooheys',
I feel like a Tooheys'
I feel like a Tooheys or two.*

(Kako se osjećaš
Kad se ševiš
Ispod kamiona
A kamion ode
Osjećam da bi mi prijao Toohey's
Osjećam da bi mi prijao Toohey's
Osjećam da bi mi prijao Toohey's
Il' možda dva.)

(Dječji folklorni arhiv, Centar za australske studije,
Zapadnoaustralski tehnološki institut)

Nastanak skatološke dječje pjesmice na osnovi televizijske reklame tipična je i složena kulturna aktivnost. Na najočitijoj razini to je osnaživanje, kreativan odgovor televiziji, a istodobno suprotstavljanje. To je jasan primjer 'ekskorporacije', procesa kojim nemotivirano krađu elemente dominantne kulture i upotrebljavaju ih za svoje, često suprotne ili subverzivne, interese. To je verbalni ekvivalent Madonnine uporabe religijske ikonografije kako bi izrazila svoju neovisnu seksualnost i suprotnost modnoj industriji koja uklapa elemente *punka* ili odjeće radničke klase u svoju visoku modu. To je također primjer Foucaultove moći otpora, moći da izopaci izvornu moć, zadovoljstvo »pokazivanja, skandaliziranja, odupiranja«.

Ova dječja pjesmica uključuje snažnu, zaigranu zlouporabu televizije koja pruža zadovoljstvo, utoliko što su promijenjeni označitelji kao i označeno. U petom smo poglavlju zabilježili sličnu 'zlouporabu' serije *Dallas* (Katz i Liebes 1985), u kojoj se priča iskrivljava kako bi odgovarala kulturnim potrebama određene vrste gledatelja. Skupina Arapa koja je 'prepravila' emisiju tako da se Sue Ellen vraća s djetetom u očevo dom umjesto bivšem ljubavniku, 'prepravila je' ili iskarikirala televiziju na način koji je u osnovi jednak onomu na koji su djelovala djeca iz Sidneyja, i u vrlo slične svrhe. Jednako je lako prepraviti i *Zatvorenika* (*Prisoner*), na način koji dopušta školarcima da se travestiraju njegova značenja i da se prave da emisija zapravo predstavlja školu, a ne zatvor (Hodge i Tripp 1986). Njihova ideologija, koja potječe i pokušava shvatiti iz njihova socijalnog iskustva podređenosti i u školi i u obitelji, omogućila im je da sudjeluju u aktivnoj ideološkoj praksi: oni nisu bili kulturni papci prepušteni na nemilost tekstu ili njegovim proizvođačima, nego su držali u rukama vlastite čitateljske odnose. Bili su aktivni stvaraoci vlastitih značenja i zadovoljstava iz teksta.

Jasno, semiotički višak i proizvodni čitalački odnosi koje on zahtijeva nisu svojstveni samo televiziji: bilo koja umjetnička forma koja je popularna među vrlo raznolikom publikom mora uzeti u obzir taj višak. Tako Michaels (1986) pokazuje da gledatelji filma *Rambo* iz redova australskih domorodaca nisu osjetili zadovoljstvo, niti su vidjeli smisao u njegovoj nacionalističkoj, patriotskoj motivaciji. Umjesto toga, oni su ga 'upisali' u složenu mrežu rodbinskih odnosa s ljudima koje je spašavao, i tako stvorili plemenska značenja koja su kulturološki važna njima samima. Činjenica da se film svidio njima kao i Ronaldu Reaganu ne smije nas navesti na zaključak da između njih postoji bilo kakva sličnost, niti da su značenja i zadovoljstva koja su iz njega proizveli slična.

Otpor i semiotička moć

Otpor je koncept koji se provlači raspravom u ovoj knjizi, jer je ključan za razumijevanje popularnosti u društvu gdje je moć neravnomjerno raspodijeljena. Jednako kao i društvena moć, i otpor prema njoj može poprimiti raznolike oblike. Ne postoji jedinstven opći otpor, nego velik broj raznolikih točaka i oblika otpora, velik broj raznolikih otpora. Ti otpori nisu samo opozicija moći, nego i izvori moći sami po sebi: oni su društvene točke na kojima je moć podređenih najjasnije izražena.

Pomoći će nam ako kategoriziramo te otpore u dva osnovna tipa, koja odgovaraju dvama osnovnim oblicima društvene moći — moć stvaranja značenja, zadovoljstava i socijalnih identiteta te moć stvaranja socioekonomskog sustava. Prva je semiotička moć, a druga je društvena moć. Njih su dvije tijesno povezane, iako relativno autonomne.

Područje moći unutar koje djeluje popularna kultura najvećim je dijelom, ali ne u potpunosti, područje semiotičke moći. Važna artikulacija te moći jest borba između homogenizacije i razlike, ili između konsenzusa i sukoba. Najjača sila te moći nastoji proizvesti koherentan niz značenja i socijalnih identiteta oko neartikulirana konsenzusa čije forme služe *statusu quo*. Također pokušava zaniijekati sukob interesa i mobilizirati društvene razlike u strukturu komplementarnosti. To je homogenizirajuća, centralizirajuća i integrirajuća sila koja pokušava održati semiotičku i društvenu moć u središtu.

Vološinov smatra da je multiakcentualnost znaka ključna, jer to omogućuje da igra važnu aktivnu ulogu u klasnoj borbi; njegov polisemički potencijal uvijek se mobilizira u strukturi dominacije i protiv nje, a strategija dominantnog jest da nadzire višeznačnost, da se multiakcentualno svede na uniakcentualno.

Vladajuća klasa nastoji otkriti superklasu, izvanjski karakter ideološkog znaka, ugasiti ili uvući unutra borbu između mišljenja o društvenoj vrijednosti koja u njemu nastaje, pretvoriti znak u uniakcentualan. (Vološinov 1973:23)

Odupiranje tome raznolikost je društvene skupine s raznolikim društvenim interesima. Njihova se moć izražava u otporu homogenizaciji, djeluje kao centrifugalna, a ne kao centripetalna sila, prepoznaje sukob interesa, predlaže raznolikost umjesto jedinstvenosti i može se sažeti kao korištenje pravom na različitost.

Moć slaganja značenja, zadovoljstava i društvenih identiteta koja se *razlikuju* od onih koje predlaže dominantna struktura ključna je, a pokazuje se u području reprezentacije. Popularnu kulturu njezini kritičari često ocrnjuju jer se čini da nudi ne reprezentaciju svijeta, nego načine bježanja iz njega: 'puki eskapizam' lak je način odbacivanja popularne kulture s kritičkog i društvenog dnevnog reda. To podcrtava mišljenje da *reprezentacija* ima društvenu dimenziju, dok je *eskapizam* samo osobni let u maštu. Tako lako otpisivanje ignorira činjenicu da eskapizam ili mašta neizbježno uključuje i bijeg od ili izbjegavanje nečega, kao i bijeg u dražu alternativu: odbacivanje eskapizma kao 'puke mašte' izbjegava vi-



Dallas

talno pitanje od čega se bježi, zašto je bijeg nužan i u što se bježi.

Postavljanje tih pitanja daje eskapizmu ili mašti jednako snažnu sociopolitičku dimenziju kao i reprezentaciji i polako uklanja razliku između njih. Ali još je rašireno vjerovanje da razlike postoje, i želim ga izazvati jer njegovo održavanje služi interesima dominantnoga potkopavajući mnoga zadovoljstva podređenoga. Kao i mnoga iskustva podređenog, mašta ili eskapizam često je 'feminiziran', odnosno, to je znak ženske slabosti koja proizlazi iz ženske nesposobnosti da se pomiri s (muškom) realnošću. To je vrsta sanjarenja koja dopušta ženama ili djeci da ostvare svoje želje na način na koji to ne bi mogli učiniti u 'stvarnom' svijetu, kompencijsko područje koje je posljedica, a istodobno prikriva njihov 'realan' nedostatak moći. Reprezentacija se, pak, smatra načinom dokazivanja moći: ne način bijega od svijeta, nego djelovanja u njemu. Reprezentacija je način stvaranja slike svijeta koja služi vlastitim interesima pojedinca: to je »proces pretvaranja apstraktnih ideoloških koncepata u konkretne oblike (odnosno, različitih označitelja)« (O'Sullivan et al. 1983:199). Proces pretvaranja ideologije u materijalno, i samim time prirodno, politički je proces koji uključuje moć stvaranja značenja svijeta i mjesta pojedinca u njemu: stoga je 'prikladno' smatrati ga dominantnim ili muškim: smatra ga se mjestom borbe za moć, a mašta to svakako nije. Takvu pojednostavnjenu razliku koja je ustaljena u dominantnim strukturama treba izazov.

McRobbie (1984) naglašava taj izazov kada uvjerljivo tvrdi da je mašta privatno, intimno iskustvo koje možemo interpretirati kao dio strategije otpora ili opozicije: odnosno, označavanjem jednog od tih područja koje ne možemo totalno kolonizirati (str. 148).

Ona tvrdi da naizgled očitu razliku između mašte i stvarnosti treba preispitati: [mašta je] iskustvo, dio stvarnosti, jednako kao i čuvanje djece ili pranje rublja (str. 184). Mašta je sredstvo 'reprezentacije' čija privatnost i intimnost ne sprečava da djeluje jednako snažno na značenja socijalnog iskustva kao što to čini javna reprezentacija jezika i medija. Nje-

zina unutrašnjost ne diskvalificira je iz političke učinkovitosti: unutarnje je, da stvorimo izraz, političko.

Stajalište da je riječ o pseudomoći koja osipa želju za zadbivanjem 'prave' političke ili ekonomske moći, podcjenjuje razmjer do kojega je stvaranje subjektivnosti političko. Dio toga stajališta tvrdi da se maštarije koje se odupiru i koje nastaju jedino u unutarnjem iskustvu subjekta na kraju uopće ne odupiru, jer otpor može nastati jedino na razini društvenog ili kolektivnog. To se stajalište zasniva na uvjerenju da materijalno socijalno iskustvo podređenih može, samo po sebi, biti podrijetlo otpora. Suprotstavio bih se tome tvrdnjom da podrijetlo otpora leži ne samo u socijalnom iskustvu podređenosti nego u smislu koji ljudi iz toga izvuku. Postoje značenja podređenosti koja služe interesima dominantnog, a postoji ona koja služe interesima podređenih. Ali ključna je točka činjenica da je razdvajanje materijalnog socijalnog iskustva od značenja koja im dajemo samo analitička i teoretska strategija. U svakodnevnom životu nema takve jasne razlike: naše iskustvo onakvo jest kakvim ga mi shvaćamo. Slično tome, razlike između društvenog i unutarnjeg u konačnici su neproduktivne posebno kad cijene jedno više od drugoga: društveni ili kolektivni otpor ne može egzistirati neovisno o 'unutarnjem' otporu, čak i kad se naziva imenom koje je izgubilo na vrijednosti, a to je 'mašta'. Vezu između unutrašnjeg i društvenog ne možemo prikazati na jednostavnoj liniji uzroka i posljedica koja naglašava devaluaciju unutarnjeg otpora jer možda nema izravnu posljedicu stvaranja otpora na društvenoj razini. Odnos između unutarnjeg i društvenog možemo objasniti jedino na modelu raspršenije i odgođene efikasnosti.

Popularna kultura koja djeluje u interesu podređenih često izaziva maštu. Te maštarije mogu imati mnogo oblika, ali najčešće utjelovljuju moć podređenog da na neki način nadzire reprezentaciju. Takva maštanja nisu bijeg iz društvene zbilje, nego prije izravan odgovor dominantnoj ideologiji i njezino utjelovljenje u društvenim odnosima. Izazov koji nudi leži u činjenici koja su značenja stvorena, kao i u činjenici tko ima moć i sposobnost da ih stvara. Mašta, na kraju, zadržava osjećaj subkulturne razlike, ona je dio iskazivanja semiotičke moći.

Raznolikost i razlika

'Snaga da se bude različit' snaga je koja zadržava socijalne razlike, socijalnu raznolikost. Vezu između socijalne raznolikosti i raznolikosti glasova na televiziji treba dobro promisliti. Postoji poznata retorika koja smatra da je raznolikost televizijskih emisija dobra, a rijetki bi se pobunili da je to općeniti načelo. Sukladno tome, homogenost emisija smatra se nepoželjnom. Problem leži u odluci što sačinjava homogenost, a što raznolikost i, jednako problematično, što sačinjava 'dobru stvar'. U jednom smislu, nove tehnologije distribucije, sateliti, kabeli i optičke kabele možemo smatrati potencijalnim agentima raznolikosti, jer njihova ekonomika zahtijeva da se prenosi više. Ali, kao što kaže Blake (1986), u europskom kontekstu, barem, nove tehnologije kao što su sateliti također omogućuju da se dosegne šira publika, što stvara potražnju za nekontroverznim sadržajima, ugodna homogenost koja neće nikoga uvrijediti, a na neki će se, relativno površan način, svidati svima. Paradoksalno, razvoj

sredstava distribucije može zapravo smanjiti raznolikost kulturnih proizvoda koji se distribuiraju.

Ali raznovrsnost se ne može mjeriti samo na osnovi raznolikosti programa koji se prenosi: raznovrsnost tumačenja jednako je važna, ako ne i važnija. Paradoksalno, raznovrsnost tumačenja najbolje se može stimulirati većom homogenošću emisija. Emisija koja se distribuira širom svijeta, kao *Dallas*, čija ga otvorenost čini proizvodnim tekstem, ne mora biti takav agent homogenizacije kao što se čini, jer da bi dosegla mnoštvo različitih gledatelja, mora u svojem tumačenju sadržavati velik broj kulturnih raznovrsnosti, i mora, stoga, osigurati priličan semiotički višak iz kojega subkulture koje primaju program mogu proizvesti *svoje* značenje, a ne ono koje preferiraju tvorci serije. *Dallas* može biti jedinstven, i visoko profitni, proizvod u financijskoj ekonomiji, ali u kulturnoj, to je cijeli *repertoar* proizvoda: kao što je Altman (1986) rekao, *Dallas* nudi 'meni' s kojeg gledatelji izabiru.

Raznovrsnost emisija raznovrsnost je koju su namjerno stvorili televizijski producenti i izrađivači rasporeda emisija u pokušaju da segmentiraju gledatelje u tržišta koja zahtijevaju oglašivači, što može, ali ne mora, koincidirati sa subkulturnim formacijama koje su stvorili ljudi. Veća raznolikost zatvorenih, čitačkih tekstova koji nameću svoja značenja na imperijalistički način i koji daju dijelove tržišta oglašivačima ne moraju biti društveno poželjniji od užeg raspona otvorenijih tekstova, gdje je raznovrsnost funkcija ljudi, a ne proizvođača.

Wilson i Gutierrez (1985) smatraju da nove tehnologije, osobito kabela televizija, dopuštaju medijima da iskoriste subkulturnu raznolikost i da od etničkih i manjinskih skupina gledatelja načine proizvod kako bi ih prodali oglašivačima. *Dallas* je, usprkos tome što je naočigled homogen, možda raznovrsnija emisija od raznolike ponude mnogih specijaliziranih programa, zbog toga što su njegovu raznovrsnost stvorili gledatelji, a nije stvorena centralistički, pa je zato, smatram, vjerojatnije da će zadržati kulturne razlike i proizvesti subkulturalno specifična značenja i zadovoljstva.

Ista nam se dilema nameće u pokušaju da shvatimo ulogu televizije i posljedice u međunarodnoj areni. Hollywood i, u manjoj mjeri, Europa, dominiraju međunarodnim protokolom vijesti i zabavnih programa, no ipak je malo dokaza globalnoga rasta popularnosti zapadnih naroda i njihovih vrijednosti. Dominacija u ekonomskoj domeni ne mora nužno proizvesti odgovarajuću dominaciju u kulturnoj. Katz i Liebes (1987) pokazali su da ruski Židovi koji su nedavno stigli u Izrael iščitavaju *Dallas* kao samokritiku kapitalizma: 'konzumiranje' programa ne mora uključivati i konzumiranje ideologije.

Nacionalna kultura, i osjećaj nacionalnog identiteta za koji mnogi vjeruju da ga ona može proizvesti, koju stvaraju kulturne industrije ili političari ili kulturni lobisti, možda se ne poklapa s društvenim vezama koje podređene skupine unutar nacije smatraju najproduktivnijima. Tako kulturni identitet potomaka prastanovnika unutar suvremene Australije može sam sebi najbolje poslužiti artikulirajući se ne unutar australske nacije, nego s crncima u ostalim dominantno bijelim bivšim kolonijama. I Michaels (1986) je pokazao da ne-

pravu popularnost *reggae*-glazbe među Aboridžinima neki od njih objašnjavaju kao percepciju zajedničkog socijalnog saveza među podređenim crnačkim kulturama. Crna glazba, koja nastaje unutar i protiv kolonijalizma, ima kulturnu i političku učinkovitost koja prelazi državne granice. Hodgeovo i Trippovo (1986) istraživanje pokazuje da aboridžinska djeca koja su stvorila jednu kulturnu kategoriju koja uključuje njih same, američki Indijanci i djeca američkih crnaca na sličan način stvaraju vlastite kulturne saveze na način koji kulturna industrija ne može ni kontrolirati ni predvidjeti. Takva je kulturna savjest preduvjet političke akcije, iako je neće sama po sebi stvoriti. Ali bez toga bilo kakav pokret za poboljšavanje aboridžinske situacije bit će na slabim temeljima. McCabe dobro rekao: »*Za političku je akciju ključna potreba osjetiti kolektivnost. Kulturne nam forme mogu ukazivati da politički omogućene kolektivnosti moraju biti locirane putem subkultura, bilo nacionalnih ili internacionalnih*« (McCabe, 1986:9-10).

Hebdige (1979, 1982, 1987) pokazao je kako su popularnu američku kulturu u pedesetim i šezdesetim godinama dvadesetoga stoljeća primili mladi Britanci, pripadnici radničke klase, koji su u njezinoj kričavoj jednostavnosti našli način da artikuliraju svoje novo klasno uvjerenje i svijest. Takva simbolizacija njihovih identiteta jednostavno nije bila dostupna u 'britanskoj' kulturi koja je nudila dvije jednako neprihvatljive alternative — jedna je bila romantična slika 'autentične' tradicionalne radničke kulture, a druga ograničen, odmjeren zaokret popularne kulture u produkciji BBCja. Proizvodi američke kulturne industrije preuzeti su da izraze beskompromisan, mladenački, urbani identitet radničke klase koji je jednako skandalizirao tradicionalnu britansku radničku klasu kao i dominantnu srednju klasu. Kulturni savez te frakcije britanske radničke klase i njihova osjećaja za američku popularnu kulturu poslužio je njihovoj kulturnoj/ideološkoj potrebi u tom povijesnom trenutku. Slično tome, možemo nagađati o kulturalnom značenju Madonne u Moskvi (u doba pisanja ove knjige, pričalo se da se njezini albumi prodaju za 75 dolara na crnom tržištu).

Na sličan način, Worpole (1983) pokazao je kako je stil američke fikcije u doba prije Drugog svjetskog rata, napose Hemingway, Hammett i Chandler, jasno pokazao pučki, muževni, kritički stav prema urbanom kapitalizmu, koji se britanskoj radničkoj klasi činio važnim za njihov društveni položaj. Popularna britanska literatura, čiji je tipični predstavnik buržoaska seoska sredina Agathe Christie ili aristokratski, imperijalistički heroizam Bulldoga Drummonda, promovirala je nostalgiju, klasno podijeljenu Britaniju, koja je britanskoj radničkoj klasi bila više strana i odbojna od američkih romana. Slično tome, Cohen i Robbins (1979) pokazali su kako kung-fu-filmovi imaju pozitivnu ulogu kao naglasci subkulturnih normi za dječake iz radničke klase u Londonu. Ekonomsko podrijetlo kulturnoga proizvoda ne može objasniti kulturnu uporabnu vrijednost koju taj proizvod može ponuditi u trenutku i na mjestu recepcije, te ne može nadzirati ni predvidjeti raznolikost značenja i zadovoljstva koje može izazvati. Dominantni ideološki interesi društva koje proizvodi i određuje industriju mogu se preklapati s konvencijama i diskursima teksta, ali ne mogu sadržavati sve tekstualne strukture. Kako bi tekst bio popularan

među publikom čiji društveni položaj proizvodi osjećaj različitosti od te ideologije, njegova narativna struktura i hijerarhizacija diskursa može pokušati proizvesti odluku u korist dominantnome, ali različiti trenuci tumačenja mogu otkriti da je ta odluka krhkija nego što bi tradicionalna tekstualna analiza pretpostavila da jest. Zaista, tekstovi koji su popularni među širokom publikom moraju održavati ravnotežu između dominantne ideologije i njezine mnogobrojne opozicije na točki iznimne nesigurnosti: nije namjerno krivo tumačenje kad u *Dallasu* pronađemo kritiku patrijarhalnoga kapitalizma, niti u *Zatvoreniku* izloženost neosjetljivosti institucionalne moći.

Nepredvidivost tržišta za kulturne proizvode natjerala je kulturnu industriju na određene ekonomske strategije, napose u području repertoara proizvoda (Garnham 1987), kako bi osigurala profitabilnost. Iako su se te strategije pokazale uspješnim u održavanju dominacije te industrije u financijskoj ekonomiji, one su neizbježno oslabile ideološku moć u području kulture.

Oni među nama koji stoje na lijevoj mogli bi upotrijebiti činjenicu da, uz neke iznimke, komercijalno stvoreni proizvodi najlakše probijaju granice klase, rase, roda ili nacionalnosti i postaju dostupni i pružaju zadovoljstvo različitim podređenim skupinama. Ali nije lako pronaći alternativne strategije, iako uspjeh BBC-eve realistične serije o radničkoj klasi *EastEnders* ili komične serije *Mučke* pruža neku nadu. Inače, pokušaji da se stvori televizija za radničku klasu koju stvara radnička klasa, ili druge podređene ili manjinske skupine, samo su djelomično, ako uopće, uspješni. Izvještaj Ien Ang (1986) o problemima s kojima se susreće napredan proleterski televizijski program u Nizozemskoj pravi je primjer toga, a Blanchard i Morley (1984) podnijeli su jednako promišljen izvještaj o problemima s kojima se susreo britanski Channel 4. Moguće je da podređeni zadržavaju svoj subkulturni identitet drugim sredstvima (kultura školskog igrališta za djecu, ogovaranje za žene, itd.), a televizija je popularna u mjeri u kojoj se poklapa s tim drugim kulturnim silama.

Cohen i Robbins (1979) pokušali su objasniti popularnost kung-fu-filmova među urbanim britanskim muškarcima iz radničke klase putem spajanja dva oblika 'kolektivne reprezentacije', od kojih je jedan usmena tradicija i interpersonalni stil radničke kulture, a drugi industrijski proizvedene konvencije žanra. Morely (1981:11) jezgrovito sažima argumente: »*Narativna tradicija ustanovljava oblike kulturne kompetencije dostupne toj djeci koji im omogućavaju da prilagode te filmove — bez oblika kompetencije ne bi bilo moguće objasniti popularnost ovih filmova.*«

Ove točke preklapanja između masovne i lokalne ili narativne kulture mogu aktivirati jedino gledatelji, a kulturne ih industrije ne mogu same namjerno ili točno proizvesti, iako, jasno, mogu njima težiti.

Industrijski način proizvodnje televizijskoga programa neizbježno će odijeliti proizvođače od gledatelja, i to kulturno, društveno i ideološki: u financijskoj ekonomiji taj ponor radi u korist industrije koja očito ne bi željela da se razvije mnoštvo popularnih, niskobudžetnih lokalnih TV-stanica, i tako radi na povećavanju razlike razvijajući svoje skupe proizvodne vrijednosti. Ali u kulturnoj ekonomiji ponor radi

protiv industrije i želi je zatvoriti, naglasiti kulturnu bliskost publici. No to se može usporediti s upornim udvaranjem koji se nada da će biti izabran i koji nikada neće znati hoće li biti izabran, niti razlog zbog kojeg jest ili nije izabran.

Pokušaj da stvori kulturu za druge, bilo da je različitost definirana prema klasi, roda, rasi, nacionalnosti ili bilo čem drugom, ne može nikad u konačnici uspjeti, jer kulturu možemo stvarati samo iznutra, a ne izvana. U masovnom društvu materijal i sustavi značenja od kojih se stvaraju kulture gotovo će neizbježno biti proizvod kulturne industrije: ali pretvaranje tog materijala u kulturu, odnosno u značenja sebe i društvenih odnosa, i razmjena tog materijala zbog zadovoljstva, jest proces koji mogu provesti samo korisnici, a ne proizvođači. Tako u sferi 'nacionalne' kulture, serija *Poroci Miami* može biti 'australskija' od miniserije koja dokumentira i slavi specifičan pokret iz australske prošlosti. *Poroci Miami* kulturni su oblik kasnokapitalističkog, potrošačkog, zadovoljstvu okrenuta društva, gdje su droga, seks, sunce, senzualnost, dokolica, glazba i, iznad svega, stil, dnevna zapovijed; prikazano je društvo rasni koktel u kojem bijeli anglo-saksonski junak jedva održava položaj narativne dominacije. Svijet serije *Poroci Miami* može većini suvremenih Australaca ponuditi više smisla i zadovoljstava od bilo koje miniserije, koje australska televizijska industrija toliko voli, u kojoj bijeli muškarci, imigranti iz Britanije, osvajaju divljinu, ujedno stvarajući vlastiti karakter i karakter nacije.

Prihvatanje holivudskih kulturnih proizvoda u kulturama Trećega svijeta i zemljama u razvoju može biti potpuno različita stvar, iako djela Katza i Liebesa, te Michaelsa, aludiraju na slične aktivne i diskriminirajuće gledateljske prakse. Potrebno je još mnogo rada na međunarodnom prihvatanju novosti i zabavnoga programa te načina na koji razvijene zemlje mogu pomoći manje razvijenima da proizvode vlastite kulturne proizvode koji bi bili kadri izazvati holivudske proizvode u areni popularnog ukusa, a ne političke ili ekonomske politike.

A to je moguće postići. Iako je jasno da su najpopularniji kulturni proizvodi najčešće proizvedeni u Hollywoodu i drugim zapadnim kulturnim industrijama, to nije uvijek tako. Dvadeset najgledanijih televizijskih programa (i ploča, odnosno CD-a) u SAD-u, Velikoj Britaniji i Australiji pokazuju nevjerovatnu sličnost, ali sadrže i bitne razlike. Postoje lokalno popularni kulturni proizvodi kao što postoje i oni međunarodno popularni.

Također moramo imati na umu da su pokušajima proizvodnje ili obrane nacionalne kulture, bilo putem nacionalnoga sustava televizije ili drugim sredstvima, uvijek dominirali ukusi i definicije srednje klase, i kad je riječ o naciji i o kulturi, a pokazali su da nevjerovatno slabo razumiju popularna zadovoljstva ili popularne ukuse. Tako je gotovo bez iznimke u zemljama koje imaju i nacionalni i komercijalni sustav televizije komercijalni popularniji među podređenim skupinama i klasama, a javni među obrazovanijom srednjom klasom. Isto tako, općenito je istinito da javni programi prikazuju više emisija nacionalne proizvodnje, dok komercijalni programi prikazuju više emisija međunarodne, najčešće američke, proizvodnje. Zanimljiva je iznimka javni program u SAD, koji prikazuje više britanskih emisija jer se u SAD

'britanska' kultura tijesno povezuje s ukusom obrazovanije više klase.

Ako oni s javnom ili društvenom motivacijom žele učinkovito intervenirati u kulturnu ekonomiju, moraju posvetiti više pozornosti razumijevanju popularnih ukusa i zadovoljstva nego što su to u prošlosti činili. Jednostavno je dosegnuti sustav vrijednosti za koji se smatra da je u javnom interesu, ali testirati te vrijednosti na osnovi popularnog zadovoljstva i subkulturne prikladnosti nije baš ugodan pothvat. Pomirenje osjeća za javno dobro s raznolikim zahtjevima popularnog zadovoljstva nije jednostavna zadaća, ali oni koji žele pokušati mogu mnogo naučiti od Hollywooda i njemu sličnih, jer su te industrije ponekad sposobne postići jednako teško pomirenje — između industrijski centraliziranog, ekonomski učinkovitog načina proizvodnje i višestrukih raspršenih trenutaka recepcije, određenih subkulturom, nasuprot onima koje određuje industrija.

U industrijaliziranim kulturama uvijek će postojati sukob interesa između proizvođača/distributera s jedne strane i različitih skupina ljudi s druge. Dvije ekonomije, financijska i kulturna, nalaze se na suprotnim krajevima te borbe. Financijska ekonomija pokušava uporabiti televiziju kao sredstvo homogenizacije: za nju je televizija središnja, jedinstvena u funkcionalnosti i smještena u centrima proizvodnje i distribucije. U kulturnoj ekonomiji, pak, televizija je potpuno drukčija. Ona je decentralizirana, raznolika, smještena u različitosti načina i trenutaka recepcije. Televizija je pluralitet načina tumačenja, demokracija zadovoljstava i možemo je razumjeti jedino u njezinim fragmentima. Promovira i provocira mrežu otpora vlastitoj snazi, čiji se pokušaj homogeniziranja i hegemoniziranja razbija na nestabilnosti i raznolikosti njezinih značenja i zadovoljstva.

Unatoč generaciji televizije, obliku popularne umjetnosti čija je proizvodnja najcentraliziranija, a distribucija najraširenija, zapadna su se društva odupirala potpunoj homogenizaciji. Feministice su pokazale da ne moramo svi biti patrijarhalni; druge klasne, etničke, dobne i regionalne razlike još su žive i živahne. Wilson i Gutierrez (1985), čija knjiga ima prigodan podnaslov *Raznolikost i kraj masovne komunikacije* (*Diversity and the End of Mass Communication*), pokazuje kako su etničke manjine u SAD zadržale, čak i ojačale, svoje odvojene identitete, unatoč homogenizacijskoj snazi masovnih medija. Labov je također pokazao da se razlika između crnih i bijelih Engleza povećala u posljednjih deset godina, unatoč tome što bijelci dominiraju medijima i obrazovnim sustavom.

Carey smatra da svaka teorija popularnih medija mora biti kadra objasniti raznolikost socijalnih iskustava unutar suvremenog društva, a time i raznolikost zadovoljstava koje mediji nude:

Ogoliti ove raznolikosti, čak i ako su opisane kao relativno autonomne raznolikosti, kako bismo otkrili duboku i jednoglasnu strukturu ideologije i politike, znači pregaziti subjektivnu savjest jednako učinkovito kao što su to činili i bihevioristi i funkcionalisti. Ne želimo zamijeniti dobro poznata zla iz kutije Skinner za manje poznata, ali jednako stvarna, zla iz kutije Althusser. Stoga, bilo kakav

pokret prema okruženim elementima socijalne strukture — klasa, moć, autoritet — koji objašnjavaju raznolikost savjesti označava put jednako samoograničavajući kao i bihevioristički put, koji su fenomenolozi pokušavali napustiti većim dijelom ovog stoljeća (Carey, 1985:35-6).

Mercer također tvrdi da pomak kritičke pažnje s ideologije na zadovoljstvo odbija pretpostavljene homogenizirajuće snage dominantne ideologije:

Zanimanje za zadovoljstvo odgovarajuće je ispitivanje 'činjenica' ideologije. Sugerira odbijanje propisane jedinstvenosti i sveznanja, dubine i homogenosti, staze unutar određene kulturne forme (Mercer, 1986a:54).

Svaka teorija popularnoga mora biti kadra objasniti tu složenu raznolikost društvenih formacija.

Vrsta raznolikosti programa koja se često traži na televiziji mijenja društveni položaj onih kojima je dopušten pristup. To se ne može dogoditi unutar komercijalnog sustava emitiranja, iako kabelski programi u SAD i Channel 4 u Velikoj Britaniji kreću u tom smjeru. No, koliko god to kretanje bilo vrijedno, oni su još manjinski glasovi koji se obraćaju manjinskoj publici. Politička borba popularnosti vodi se u areni komercijalne televizije, i na tu sam se borbu u ovoj knjizi usredotočio.

U toj je areni neizbježna (jer je profitabilna) homogenizacija programa, što znači da se jedan financijski proizvod prodaje što je moguće većem broju različitih gledatelja, ne mora biti tako važno sredstvo kulturne dominacije kako se mnogi boje. Ja, zapravo, tvrdim suprotno. Raznolikost tumačenja nije jednaka raznolikosti emisija, i raznolikost tumačenja i posljedična raznolikost subkulturnih identiteta ključna je ako popularno vidimo kao niz snaga za društvene promjene.

To nas dovodi do odnosa između zabave i politike. To su dva različita kulturna područja koja su, rečeno altiserovskim rječnikom, relativno autonomne, iako naddeterminirane. Čitanja koja pružaju otpor ne prenose se izravno u opozicijsku politiku ili društvenu akciju. Relativno autonomna kulturna područja nisu u jednostavnu odnosu uzroka i posljedice. Ali nepostojanje izravnog političkog efekta ne isključuje unaprijed općenitiju političku učinkovitost (vidi poglavlje 1). Navike čitanja koja pružaju otpor, koje brane moć podređenog u procesu reprezentacije i zadovoljstvo koje slijedi, izravan su izazov snazi kapitalizma da proizvede subjekte u ideologiji. Način na koji ljudi shvaćaju sebe i svoje društvene odnose dio je samoga društvenog sustava. Svaki niz društvenih odnosa zahtijeva niz značenja koja ga drže na mjestu (Hall, 1984), i svaki niz društvenih značenja mora proizvesti, u svom interesu, skupina ili formacija skupina smještena unutar društvenog sustava odnosa moći. Klase koje dominiraju društvenim odnosima također nastoje dominirati proizvodnjom značenja koja ih podcrtavaju: društvena moć i semiotička moć dvije su strane iste medalje. Izazivajući značenja i društvenu skupinu s pravom da ih stvori, ključni je dio traženje subkulturnih identiteta i društvenih razlika koje one održavaju. Područje zabave područje je zadovoljstva, značenja i društvenog identiteta: ako to područje ne može zadržati i promovirati moć podređenih da budu drukčiji, ozbiljno

će se smanjiti motivacija za promjene u području politike. Održavanje subkulturne raznolikosti ne mora, samo po sebi, imati nikakav politički efekt, ali njezina je moć ključna na općenitijoj razini uspješnosti.

A televizija nije neutralna u tom. Njezin uspjeh u financijskoj ekonomiji ovisi o njezinoj sposobnosti da služi i promovira različite i često suprotne interese svojih gledatelja. U tom smislu, značenja i zadovoljstva kulturne ekonomije određuju razmjernost ekonomskog povrata kapitala: kulturna ekonomija vuče financijsku u dijalektičkoj sili koja se suprotstavlja

moći kapitala. Televizija, kao popularna umjetnost masovnih medija, mora sadržavati suprotstavljene, ali povezane sile kapitala i ljudi ako želi uspješno cirkulirati i u financijskoj i u kulturnoj ekonomiji. Daleko od toga da je televizija sredstvo dominantnih klasa, ona je prvo mjesto gdje vladajući moraju priznati nesigurnost svoje moći i gdje moraju ohrabrivati kulturne različitosti iako to znači prijetnju njihovu vlastitom položaju.

Prevela Snježana Grijušić-Kordić

Bibliografija

- Altman, R. (1986) 'Television/Sound' u T. Modleski (urednik) (1986) *Studies in Entertainment: Critical Approach to Mass Culture*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 39-54.
- Ang, I. (1985) *Watching Dallas*, London: Methuen.
- Ang, I. (1986) 'The Vicissitudes of 'Progressive Television'', predavanje održano na International Television Studies Conference, London, srpanj 1986.
- Blanchard, S. i Morley, D. (1984) *What's This Channel Fo(u)r?*, London: Comedia
- Bourdieu, P. (1980) 'The Aristocracy of Culture', *Media, Culture and Society* 2: 225-54.
- Carey, J. (1985) 'Overcoming Resistance to Cultural Studies' u M. Gurevitch i M. Levy (urednici) (1985) *Mass Communication Review Yearbook*, Volumje 5, Beverly Hills: Sage, 291-301
- Cohen, P. i Robbins, D. (1979) *Knuckle Sandwich*, Harmondsworth: Penguin
- Foucault, M. (1978) *The History of Sexuality*, Harmondsworth: Penguin.
- Garnham, N. (1987) 'Concepts of Culture: Public Policy and the Cultural Industries', *Cultural Studies*, 1:1, 23-37.
- Hall, S. (1984) 'The Narrative Construction of Reality', *Southern Review* 17:1, 3-17.
- Hall, S. (1986) 'On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart
- Hall' (urednik L. Grossberg), *Journal of Communication Inquiry* 10:2, 45-60.
- Hebdige, D. (1979) *Subculture: the Meaning of Style*, London: Methuen.
- Hebdige, D. (1982) 'Towards a Cartography of Taste 1935-1962' u B. Waites, T. Bennett i G. Martin (urednici) (1982) *Popular Culture: Past nad Present*, London: Croom Helm/Open University Press, 194-218.
- Hebdige, D. (1987) *Hiding in the Light*, London: Comedia
- Hobson, D. (1982) *Crossroads: the Drama of a Soap Opera*, London: Methuen.
- Hodge, R. i Tripp, D. (1986) *Children and Television*, Cambridge: Polity Press.
- Katz, E. i Liebes, T. (1984) 'Once upon a Time in Dallas', *Intermedia* 12:3, 28-32.
- Katz, E. i Liebes, T. (1985) 'Mutual Aid in the Decoding of Dallas: Preliminary notes from a Cross-Cultural Study' u P. Drummondovom i R. Patersonom (urednici) (1985) *Television in Transition*, London: British Film Institute, 187-98.
- Katz, E. i Liebes, T. (1987) 'On the Critical Ability of Television Viewers', predavanje održano na seminaru *Rethinking the Audience*, University of Tübingen, veljača 1987.
- MacCabe, C. (1986) 'Defining Popular Culture' u MacCabe (urednik) (1986) *High Theory/Low Culture*, Manchester: Manchester University Press, 1-10.
- McRobbie, A. (1984) 'Dance and Social Fantasy' u A. McRobbie i M. Nava (urednici) (1984) *Gender and Generation*, London: Macmillan, 130-61.
- Mercer, C. (1986a) 'Complicit Pleasures' u T. Bennett, C. Mercer i J. Woollacott (urednici) (1986) *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press, 50-68.
- Michaels, E. (1986) 'Aboriginal Content' predavanje održano na konferenciji Australian Screen Studies Association, Sydney, prosinac 1986.
- Morley, D. (1981) 'The Nationwide Audience — a Critical Postscript', *Screen Education* 39, 3-14.
- O'Sullivan, T., Hartley, J. Saunders, D. i Fiske, J. (1983) *Key Concepts in Communication*, London: Methuen.
- Wilson, C. i Gutierrez, F. (1985) *Minorities and Media: Diversity and the End of Mass Communication*, Beverly Hills: Sage.
- Worpole, K. (1983) *Dockers and Detectives*, London: Verso.

TEMA: SCENOGRAFIJA

Dario Marković

Filmska scenografija

UDK: 791.44.022

Pojam filmske scenografije može se definirati na dvjema razinama: u širem smislu taj pojam označava sav vidljiv prostor unutar filmskoga kadra izuzimajući čovjeka, svejedno jesu li unutar tog prostora učinjene bilo kakve artificijelne intervencije ili ne. U užem smislu, filmska je scenografija izbor, smisleni raspored, kompozicija, ali i oblik svih elemenata u nekom filmskom prizoru ili u filmu u cjelini. Za razliku od prostora kazališne scene, koji je uvijek 'isti', koji je uvijek 'prazan', najpreciznije rečeno neutralan ili univerzalan, filmski je zbog, ponajprije, obilježja filmskog, odnosno fotografskog zapisa — zbiljski, zatečen, prirodan, neponovljiv, moglo bi se reći 'unikatan'. Filmski prostor, njegova organizacija, uopće njegov prikaz, izravno utječe, i to međuzavisno, na dimenziju filmskog opisa (ambijent općenito: fizički izgled, povijesno razdoblje, socijalni okoliš), na način glume i način tvorbe filmskoga lika, na karakter radnje koji se odvija u filmu, likovna svojstva filma te na ugođaj, atmosferu, raspoloženje. Temeljni su oblici i elementi scenografije: filmski dekor koji 'pokriva' izabrane i interijerne i eksterijerne objekte snimanja bilo da su oni originalni, adaptirani ili potpuno izgrađeni za potrebe filma i likovno-plastična obrada dekora te oprema rekvizitarijem koji također može biti posuđen ili specijalno izrađen. Svaki filmski prizor, bez iznimke, zbiva se unutar nekog određenog prostora, koji može biti plastični, tj. arhitektonski, i plošni, tj. likovni. Obje organizacije prostora mogu biti pretežito realistične ili pretežito stilizirane, pa su temeljne, 'čiste' scenografske koncepcije uporaba autentičnih lokacija i ispunjavanje prostora artificijelnim elementima, a uobičajene su kombinacije tih koncepcija. Autor potom ukratko objašnjava temeljne odrednice povijesti scenografije; od braće Lumiere i Georgesa Méliesa do druge polovice 20. stoljeća.

Svijest o scenografiji i uopće organiziranju i izboru filmskoga prostora osobito raste s pojavom fabularnoga filma — npr. *Velika pljačka vlaka* Edwina S. Portera iz 1903. jedan je od prvih filmova koji kombinira autentične lokacije s 'umjetnim', izrađenim dekorom i to tijekom paralelne montaže, a još prije njega Charles Pathé i Léon Gaumont od 1897. nastoje konkurirati Méliesu kopirajući njegove filmove. No, ono što su oni ostavili u nasljedstvo kinematografiji bile su prve sustavno izgrađene kinodvorane s jedne te formiranje stalnih filmskih ekipa s druge strane, a među njima, uz sni-

THE THEME: ART DIRECTION

Dario Marković

Art direction in cinema

UDK: 791.44.022

Art direction can be defined on two different levels: in a wider sense, it signifies the visible space within the film frame excluding man, regardless whether any kind of artificial interventions were done in the shot. In a more narrow sense, it presents a choice, a sensible layout, a composition, and the shape of all the elements composing a film scene, or film as a whole. As opposed to the theatrical scene which is always the same, always 'empty', or to be more precise, neutral or universal, film set, because of the qualities of filmic, that is to say, photographic recording — is real, found, natural, unrepeated, it could be even said 'unique'. Filmic space, its organisation, and its representation, has direct influence, interdependently, on the dimension of film recording (the ambiance in general: physical look, historical period, social environment), the quality of acting, and the way a film character is constructed, on the character of the action in the film, visual qualities of film, and the atmosphere and the mood. Basic shapes and elements of art direction are: film sets covering exterior and interior objects of the shooting, regardless of whether they are original, adapted or wholly built for the purpose of the film, and visual-plastic works on the sets, along with the equipment and the props, which can also be borrowed or made specially for the film. Every film scene, with no exception, takes place in a certain space that can be plastic, that is to say, architectonic and flat, i. e. visual. Both spatial organisations can be mostly realistic or mostly stylised. Basic or 'pure' set concepts imply the use of authentic locations and filling the space with artificial elements. However, in most cases we have a mixture of concepts. The author then shortly explains the basic outlines of the history of art direction; from brothers Lumiere to Georges Méliés and the second half of the 20th century.

The awareness of art direction and the organisation of film space grew with the arrival of narrational film — for example, *The Great Train Robbery* by Edwin S. Porter from 1903, which was one of the first films that combined authentic locations with artificial, built sets in parallel montage. Even before, in 1897, Charles Pathé and Leon Gaumont attempted to compete with Méliés copying his films. However, their legacy to cinema was systematically built cinemas on one hand, and the formation of fixed film crews on the other.

matelje i redatelje, ključni su, i najviše plaćeni, bili upravo scenografi, koji su došli iz kazališta. Louis Feuillade prvi je redatelj koji, u suradnji sa scenografom Robertom Julesom Garnierom, smišljeno i vrlo svjesno obraća pozornost scenografiji kao ravnopravnom dramskom elementu. U filmskim serijalima *Fantomas* (1913-1914), *Vampiri* (1915) i *Judex* (1917) kontrastiraju se rokoko interijeri sa zbiljskim eksterijerima. Feuillade je otkrio, naime, fotogeničnost predgrađa i rubnih dijelova Pariza. Bitan pomak u prevladavanju kazališne scenografije ostvaren je već prije u Italiji. Riječ je o prvim velikim trodimenzionalnim objektima konstruiranim i građenim isključivo za potrebe filma. Talijanski slikar i scenograf, a potom i redatelj Enrico Gauguoni, umjesto snimanja na autentičnim lokacijama bogatim ostacima rimske reprezentativne arhitekture, sve je svoje filmove realizirao unutar posebno građenih divovskih objekata, npr. *Brutus* (1910), *Agrippina* (1910), *Makabejci* (1911) ili *Quo Vadis?* (1912). Vrhunac je tog arhitektonsko-scenografsko-povijesno-mitološkog eklektizma film *Cabiria* (1913) Giovannija Pastronea, koji je ne samo ključno utjecao na stvaralaštvo Davida Warka Griffitha, nego je postao i prekretnicom u poimanju scenografije.

Thomas Ince udahnuo je epsko u western i tako zapravo inaugurirao i žanr, ali i korištenje potpuno prirodnog, neuređenog, zatečenog okoliša. Priroda je imala ključnu ulogu u njegovim filmovima, ali, budući da je svaki western istodobno i priča o civilizaciji divljih prostranstava Zapada, Ince je istodobno prvi koji je dramaturški funkcionalno pomirio prirodne pejzaže i specijalno građene scenografske objekte. U njegovim filmovima žanr dobiva na autentičnosti, a u nasljedstvo je ostavio onaj karakteristični izgled gradova američkoga zapada polovicom 19. stoljeća. Odnos između prirode i čovjeka, koji je u SAD inaugurirao Thomas Ince, u Švedskoj je, od 1917. pa sve do 1922, postao dominantom. Rani švedski filmovi imali su vrlo male budžete pa su redatelji bili prisiljeni snimati izvan studija, u prirodnom okolišu. Sreća je bila što su tematske preokupacije švedskih redatelja bile sukladne budžetima: nordijske legende i folklorna predaja smještale su svoje priče u prirodni okoliš u kojem je veliku ulogu igrao krajolik i sjevernjačko svjetlo, a ljudi koji su se pojavljivali u takvim pričama bili su vezani dušom i tijelom za prirodu, npr. *Odmjetnik i njegova žena* Victora Sjöströma iz 1917. Vrhunac gotovo asketske scenografije posmrtna je povorka iz filma *Blago gospodina Arna* Mauritz Stiller iz 1919. Njemački ekspresionisti za iste sadržaje koristili su se potpuno suprotnim sredstvima. Iste godine kada se scenografski asketizam afirmirao u Stillerovu filmu, Robert Wiene režirao je *Kabinet doktora Caligarija*. To je prvi film u kojem je glumac potpuno integriran u scenografske elemente, a istodobno to je film koji je prvi svjesno, unaprijed smišljeno, u funkcionalni međuođnos doveo sve filmske vizualne elemente uključujući i osmišljene kontraste svjetla i sjene.

Nadalje, Otto Hunte, Erich Kettelhut i Karl Vollbrecht potpuno su izgradili u studiju sve eksterijere i interijere za Langovu *Sagu o Nibelunzima* (1924), jer »samo onda kada redatelj izgradi vlastiti krajolik može mu dati dušu i aktivnu ulogu u filmu«. U Langovu *Metropolisu* prvi je put uporabljena *Spiegeltechnik*, koju je osmislio Eugen Schüfftan 1923, u ko-

Besides cameramen and directors, art directors which were mostly theatrical set designers, were the key and best paid members of the crew. Louis Feuillade, working in cooperation with set designer Robert Jules, was the first director who consciously and purposefully focused his attention on set design as an equal dramatic element. In film serials *Fantomas* (1913-1914), *Vampires* (1915), and *Judex* (1917), rococo interiors were contrasted with real exteriors. Namely, Feuillade discovered the photogenic quality of Parisian suburbs. An important step in overcoming theatrical set design was already achieved earlier in Italy. There, they built first huge 3-dimensional objects, which were constructed and built exclusively for the purpose of the film shoot. Italian painter and set designer, and eventually director, Enrico Gauguoni, instead of shooting on authentic locations among the rich remains of representative Roman architecture, made all his films in especially built gigantic objects; for example *Brutus* (1910), *Agrippina* (1910), *Macabeians* (1911), or *Quo Vadis?* (1912). The highlight of this architectonic-scenographic-historically-mythological eclecticism is film *Cabiria* (1913) by Giovanni Pastrone, who besides having greatly influenced the opus of David Wark Griffith, also became the turning point in the apprehension of set design.

Thomas Ince introduced epic in the western, and thus practically inaugurated the genre, and the use of totally natural, unarranged surrounding. Nature played a key role in all his films, but since western actually presented a story about the civilisation of the wild, untamed western country, Ince was also the first to create a dramaturgical functional equilibrium between natural paysages and specially built scenography. In his films, the genre acquires on authenticity, leaving behind the prototypical look of the American West in the middle of the 19th century. The relationship between nature and man, inaugurated in the USA by Thomas Ince, was dominant from 1917 to 1922, in Sweden. Early Swedish films had extremely low budgets so that directors were forced to shoot outside of the studio, in natural surrounding. Luckily enough, thematic interests of Swedish directors were congruent with the budget: Nordic legends and folk tails were always situated in natural surroundings featuring the great role of paysage and Nordic lightning, while people that were appearing in such stories were linked to the nature, both body and soul, for example, *The Outlaw and his Wife* by Victor Sjöström from 1917. The peak of this almost ascetic art direction was a funeral party from *Mr Arno's Treasure* by Mauritz Stiller from 1919. German expressionists used totally different means for the same contexts. The same year art direction ascetism affirmed itself in Stiller's film, Robert Wiene directed *Dr Caligari's Cabinet*. It was the first film in which the actor was totally integrated in the set, and at the same time the first film that consciously and functionally correlated all filmic visual elements, including the contrasts of light and shadow. In their book *'Deliberations on Film'*, Otto Hunte, Erich Kettelhut and Karl Vollbrecht made a complete study of all the exteriors and interiors in Lang's *Siegfried's Death* (1924), because only when director builds his own surrounding, can he give it a soul and an

joj se minijature makete reflektiraju u zrcalu i preobražavaju u gigantski grad.

Usporedno s formiranjem ekspresionizma u Njemačkoj, u susjednoj Francuskoj zbivao se proces nazvan impresionizmom, ali i niz avangardnih strujanja u umjetnosti općenito, osobito likovnoj, koja su prodrli u film. Rodonačelnik je bio Louis Delluc — u njegovoj *Groznici* (1921), koja se zbiva u marsejskim bordelima i sirotinjskim četvrtima, prvi put u francuskom filmu netko je uspio stvoriti atmosferski film. Ključno ime američke scenografije postao je William Cameron Menzies, koji se u Europi dobro upoznao s likovno umjetničkim, dakle i scenografskim trendovima bogatih, avangardnih dvadesetih godina, pa je u *Bagdaskom lopovu* (1924) Raoula Walsha upravo vidljiv prijenos iskustva njemačke scenografije. D. O. Selznick povjerava mu nadzor nad svim vizualnim komponentama filma *Zameo ih vjetar* — scenografija, kostimografija, rekviziti, boja... Neke sekvence, kao što je požar Atlante, sam je režirao, a to je navelo producenta da utemelji zapravo novo filmsko zanimanje — *production designera*. Naravno, za to je iste godine dobio i prvog *Oscara* u toj kategoriji.

Ključno razdoblje za povijest scenografije bio je talijanski neorealizam. Riječ je o isključivoj primjeni autentičnih lokacija, bilo da je riječ o interijeru ili eksterijeru. Sklonost realizmu s jedne, ali i relativno siromaštvo produkcije s druge strane, afirmirali su, u scenografskom smislu, potpuno dokumentaristički, autentičan prostor, koji je utemeljio Gino Franzi u filmu *Opsesija* Luchina Viscontija iz 1942, a potom i R. Magna u filmu *Rim, otvoreni grad* Roberta Rossellinija (1945), a osobito Piero Filippone u Rossellinijevu *Njemačka, nulte godine* (1947).

Lukas Nola

Redatelj i scenograf

UDK: 791.44.071

Svaki redatelj uoči realizacije filma, držeći otvoren scenarij, razmišlja kako da film *izgleda*. Ponekad su scenarijske upute o vizualnom izgledu specifične, ali često nisu. Češće će redatelj morati odlučiti o tome na kakvu se to mostu dogodilo ubojstvo ili u kakvoj školi odrasta glavni junak, kojeg je ugođaja i boje dani ambijent. Konkretno smještanje radnje i likova višestruko je važno, važno je za karakter lika, ali još više za ukupni karakter filma. Ugođajem se može mnogo toga reći. Iako se velik dio stvari što se tiču karaktera lika rješava s glumcem, a što se tiče ugođaja i boje cijeloga filma s direktorom fotografije, karakter *svijeta* koji će se predočavati filmom velikim se dijelom rješava upravo u suradnji sa *scenografom*. Ako se izuzme 'okvir' filma (najavna i odjavna špica) te glumci, sve ostalo što se od prizora vidi u filmu jest uglavnom — *scenografija*.

active role in the film. In Lang's *Metropolis*, Spiegel technik was used for the first time. It was devised by Eugen Schufftan in 1923, and consisted of miniature models that transformed into a gigantic city when reflected in the mirror.

Parallel to the formation of expressionism in Germany, in neighbouring France impressionism was evolving, along with a whole series of avant-garde trends in art in general, and painting in particular, which eventually found its way on film. The founder was Louis Delluc — his *Fever* (1921), which took place in the streets of Marseille and city slums, was the first French film of atmosphere. The key figure of American set design was William Cameron Menzies. While in Europe, he got well acquainted with artistic, visual, and consequently set design trends of rich, avant-garde 1920s. *The Thief of Baghdad* (1924) clearly revealed the influence of German set design. D. O. Selznick assigned him to take care of all the visual components of the film *Gone With the Wind* — set design, costume design, props, colours... Some sequences, like the fire in Atlanta, he directed on his own, which actually encouraged the producer to establish a new film crewmember — production designer. Of course, he won the first Oscar that year in that newly established category.

Key period in the history of art direction was Italian neo-realism. It introduced the absolute use of authentic locations, whether interior or exterior. The inclination towards realism on one hand, and the relative poorness of production on the other, in scenographic sense affirmed the totally documentaristic, authentic space inaugurated by Gino Franzi in the film *Obsession* by Luchino Visconti (1942), followed by R. Magna in the film *Rome, Open City*, Roberto Rossellini (1945), and particularly Piero Filippone in Rossellini's Germany, Year Zero.

Lukas Nola

Director and art director

UDK: 791.44.071

Every director about to make a film, holding the script, ponders about what the film should *look like*. Script instructions about the visual appearance may be very specific, but more often they are not. Frequently, the director has to decide which bridge is to be featured in the scene of the crime, or what will the school of his hero look like, or what will be the atmosphere and the colour of the setting. Placing of the action and the characters is important in many ways, for instance for the characterization of the character, but even more so for the organic integrity of the movie. The ambiance tells a lot. Most of the characteristics of a character are decided by the choice of the actor, the ambiance and the colour are set by the director of photography but, however, the character of the *world* presented in the film is shaped in cooperation with the *art director*. Apart from the 'frame' of the film (the credits), and the actors, everything seen in the movie is mostly — *art directing*.

Kako bi se bolje shvatilo složenost scenografskog područja, u tekstu se razmatraju prvo sastav scenografskog odjela na filmu. On se sastoji od *scenografa*, koji je šef cijelog odjela i kojemu su svi ostali odgovorni. Redatelj izravno s njime dogovara sve što se tiče scenografije. *Asistent* je *scenografa* 'prvi časnik', prisutan od prvih priprema, i neprekidno nazočan pri snimanju, dok to ne mora biti slučaj sa scenografom, koji se obično brine za pripremu sljedećeg objekta na kojem će se snimati. *Rekviziter* je zadužen za *rekvizitu*, tj. za predmete koji čine scenografiju — od igle do ormara, bilo da je riječ o onome što pripada ambijentu, bilo onome što koriste glumci. On naručuje rekvizitu od *nabavnog rekvizitera*, koji je zadužen za nabavu tražene rekvizite. *Scenski rekviziter* obvezatan je pri snimanju, on se brine da sva rekvizita bude na traženom mjestu u ambijentu, a da, recimo, zastor leluja u pozadini kadra, ili da se kokoši preplaše u pravome trenutku radnje kadra. Tu su još mnogi važni suradnici scenografije, kao npr. oni koji izrađuju i doraduju rekvizitu — npr. patinieri, tapetari, stolari, bravari, keramičari, maketari, električari i pomoćni radnici. Iako to ne bi priznali, scenografskom odjelu načelno pripada i *odjel specijalnih efekata*, jer o njima ovise mnoga obilježja ambijenta kao kiša, magla, eksplozije... Scenografija ima i svoje posebno područje rada. U njega ulaze *objekti*, ambijenti koji će se snimati. Oni se dijele na: *građene objekte*, one koji se u cijelosti grade i konstruiraju, bilo u studiju bilo negdje vani; potom na *adaptirane*, to su neki zatečeni ambijenti koji se dograđuju ili preuređuju prema potrebama scene, te *nađene objekte*, u koje pripadaju stvarni ambijenti koji su takvi kakvi jesu do bri za snimanje.

Scenografija se, pri gradnji objekata i poneke rekvizite, služi tzv. *materijalom* — a u Hrvatskoj je najčešće rabljen materijal — iverica, lesomit, daske, kaširano platno... sve što može jeftino zamijeniti skuplju i zahtjevniju građu stvarnog ambijenta. Nešto je od tog materijala samo na posudbu, a dio se troši (npr. onaj koji se uništava u filmu). Sve se te stvari pripremaju i grade na temelju *scenografske razrade* koja sadržava popis objekata i režijske rekvizite, odnosno lokacija, mjesta na kojima se nalaze objekti. Za redatelja je od središnje važnosti *izbor scenografa*. Pritom se pazi na razne osobine, npr. točnost, radinost i tehničko znanje; autoritet i spremnost na suradnju; obrazovanje i kreativnost. Suradnja redatelja i scenografa počinje *prvim dogovorom* na kojem se redatelj sastaje s tzv. *likovnim dijelom* ekipe — uglavnom su to direktor fotografije, scenograf i kostimograf. Oni se dogovaraju o osnovnom vizualnom dizajnu, tj. likovnim karakteristikama ambijenta, kostima ali i načina na koji će se snimati (o dominantnim bojama i njihovu spektru u ambijenatima, kod kostima, o tipu osvijetljenosti i dr.). Nakon toga obično slijedi *pregled terena*, traženje pogodna ambijenta za različite scene filma, na njega idu redatelj, producent, scenograf i direktor fotografije, a ponekad i tonski majstor. Sljedeća je faza *pregled i uzbor rekvizite*, uglavnom one koja je važna za akciju u filmu. Potom se pregledavaju *scenografske skice* ambijenta, i na temelju toga *usvaja* se neki ambijent

In order to fully grasp the complexity of art direction, the text opens with an analysis of the art direction department on film. It consists of the art director, head of the department, who supervises the crew. The director and the art director determine everything regarding the art direction. Assistant art director is the 'first officer', present at all the preparations, and at the shooting, which is not the case with the art director who usually works on the preparation of the following set. The prop man is taking care of the props, i. e. the objects the set consists of — from a needle to a closet, including both what creates the ambiance and what the actors actually use in the scene. He orders the props from the specialized prop man, who is responsible for acquiring the needed props. Prop handler is an obligatory participant of the shooting, because he takes care that each prop is in its proper place in the ambiance, for example, that curtains are fluttering in the wind in the background, or that chicken get scared in exactly the right moment in the shot. There are many other important art directing collaborators like those who make or remake the props — for example, upholsterers, carpenters, locksmiths, ceramicists, model builders, electricians, and various assistants. Although they would never admit it, art direction in principle also includes the *special effects department*, because they create many elements of the ambiance like rain, fog, and explosions...

Art direction has its particular area of work as well. It includes the *sets*; ambiance the shooting will take place in. They can be *built*, *artificial sets*, which are constructed and built from the scratch in a studio or outside; and the *adapted* ones, which are found ambiances that are then reconstructed or redecorated according to the needs of the scene, and finally, *natural sets*; referring to the ambiances that are shot as they are.

When working on an object or a prop, art direction uses the so-called *materials* — in Croatia the most frequently used materials are — chipboard, hardboard, boards, paper-lined cloth... in short, anything that can replace more expensive and more demanding building of the actual object. Some of the material is borrowed, but some of it also gets destroyed in the film. All this is prepared and built on the basis of art production breakdown including a list of objects and director's props, that is to say, locations with the objects.

The *choice of the art director* is extremely important for the director. Various characteristics are taken into account like punctuality, diligence, and technical skill; authority and readiness to cooperate; education and creativity. Director and art director start their cooperation with the first interview at which the director meets the so-called *visual design part* of the crew — namely, director of photography, art director and costume designer. They work on the basic visual design, that is to say, visual characteristics of the ambiance, costumes, and the ways of shooting (dominant colours and their spectre on the set, the costumes, and the lightning, etc.). The initial talks are followed by the *location search* for the appropriate settings for different scenes, and this is mostly done by the director, producer, art director, director of photography, and sometimes even the sound

kao onaj u kojem će se doista snimati. Pri samu snimanju blisko se surađuje sa scenografom i asistentom scenografije jer se gotovo uvijek prije samoga snimanja moraju prilagođavati i rekvizite i neki ambijentalni detalji te rješavati brojni problemi koji se neizbježno javljaju.

Damir Gabelica

Leksikon scenografa

UDK: 791.44.071(03)

Autor leksikografski obrađuje hrvatske scenografe.

U SPOMEN: VLADIMIR PETEK

Milka Ganza

Svi filmovi — jedan film

UDK: 791.44.071.5 Petek, V.

U povodu tragične smrti Vladimira Peteka, jednog od najvećih majstora hrvatskoga eksperimentalnog filma, Milka Ganza evocira tijek njegove dugogodišnje karijere filmskog i televizijskog djelatnika i svestrana multimedijalnog umjetnika. Prvi samostalni film, *Pastelno mračno*, poslije prihvaćen kao prvi antifilm, Petek je snimio kao dvadesetogodišnjak, da bi se priključio živim raspravama o eksperimentalnom filmu što su se tijekom šezdesetih vodile u umjetničkim krugovima i u okviru Genre Film Festivala. Odbacujući konvencije, u prvim kratkim filmovima pionirski se koristio intervencijama na filmskoj vrpici i time mijenjao percepciju i doživljaj filma, spajajući tehnološke postupke s konceptualnom promišljenošću i vizualnom osjetljivošću. U sedamdesetima nastavlja audio-vizualna istraživanja s multivizijom (višestruko snimanje i projiciranje s koordiniranim projektorima), a u eri računala intenzivno se posvećuje računalnim animacijama. Kao autor brojnih emisija i reportaža za televiziju, Petek je nezaobilazna osoba ne samo na avangardnoj nego i na dokumentarističkoj sceni.

LJETOPIŠOV LJETOPIŠ

Marcella Jelić

Kronika

Autorica opisuje ključne događaje u hrvatskoj kinematografiji u razdoblju od zaključivanja prošloga broja *Hrvatskog filmskog jetopisa*.

recorder. In the next phase, they review and make a choice of the props, mainly those important for the action of the film. Then they go over the sketches of the ambiance on the basis of which an ambiance is chosen for the shooting of a particular scene. At the shooting, the director works closely with the art director and assistant director because there are always some last minutes changes of the props and ambient details, usually accompanied by a whole series of unexpected problems.

Damir Gabelica

Art directors lexicon

UDK: 791.44.071(03)

The author offers a lexicographical review of Croatian art directors and set designers.

TRIBUTE TO VLADIMIR PETEK

Milka Ganza

All Films — One Film

UDK: 791.44.071.5 Petek, V.

On the occasion of the tragic death of Vladimir Petek, one of the greatest masters of Croatian experimental film, Milka Ganza evokes the trail of his long career at film and television, and of a versatile multimedia artist. *Pastel dark*, his first film that was later on accepted as the first antifilm, Petek shot at the age of twenty, so as to be able to participate in lively debates about experimental film conducted in the artist circles of the Genre Film Festival in the 1960s. Discarding conventions, he already used the pioneering method of working directly on film tape in his first short films, thus changing the perception and the experience of film, fusing technological procedures with conceptual deliberation, and visual sensitivity. In the 1970s, he continued audiovisual research with multivision (multicamera shooting and projecting with coordinated projectors), while with the arrival of computers he took on computer animation. As the author of numerous TV shows and reportages, Petek was an unavoidable personality both on avant-garde and documentary scene.

CHRONICLE'S CHRONICLE

Marcella Jelić

Chronicle

The author describes key film events in Croatia following the period covered by the last issue of Croatian *Cinema Chronicle*.

ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE*Nikica Gilić***Sustav medijskog obrazovanja**

UDK: 791.43:374.3(497.5)"1998/2003"

Književnost ima veću ulogu od filma i ostalih srodnih medija u kulturnoj i obrazovnoj hijerarhiji, a koliko god s jedne strane bilo opasno skakanje obrazovnoga sustava za svakim trendom i modom, suprotna krajnost nije ništa poželjnija. Na europskom tržištu rada raste broj poslova vezanih uz dizajn, vizualno-auditivno oglašavanje i interaktivnu komunikaciju, a takav se trend i u nas može zapaziti, pa se preporučljivim čini barem u određenoj mjeri razvijati osnovno i usmjereno obrazovanje prema vještinama koje će omogućiti lakše prilagođavanje novoj situaciji. Filmsko obrazovanje ne može zamijeniti vještinu rada na računalu, baš kao što ne može zamijeniti ni vještinu rada s rečenicom i tekstem, no u ovom slučaju vrijedi i obrnuta tvrdnja — filmsko obrazovanje ne može ničim biti zamijenjeno. Obrazovanje bi, naime, trebalo biti raznovrsno u istom onom smislu u kojem se u pedagoškim i nastavničkim sveučilišnim programima studentima nude sadržaji iz raznih umjetnosti, a praktični problemi u provedbi toga načela dobar su razlog za pohvalu i potporu medijskoj školi koju već nekoliko godina uspješno organiziraju Hrvatski filmski savez i Ministarstvo prosvjete, uz pomoć Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu i kinoklubova.

Pet godina rada nije tako velika brojka kada je čovjek pogleda izolirano, no znamo li da je riječ o pet godina kontinuirana rada u nekom obrazovnom programu, odnosno u nastojanju širenja jedne od potencijalno najkreativnijih grana suvremene izobrazbe, kao i, po logici stvari, o pet godina u borbi s preprekama, tih pet godina doima se znatno impresivnije. Učenici, uostalom, i sami 'grizu' u smjeru filmskoga obrazovanja — čak i kada ih nastavnici i škola na to nimalo ne potiču, pa priložne planove do sada održanih medijskih škola vrijedi shvatiti kao izvješće javnosti, a vjerojatno nije pretjerano reći da te planove možemo shvatiti i kao pismo namjere te izvor smjernica za budući razvoj hrvatskog obrazovnog sustava.

FESTIVALI*Damir Radić***Festival pod Marjanom — važan prilog kulturnom životu**UDK: 791.43-9(100)"2003"
061.7(497.5 Split):791.43-9"2003"

Već osmo izdanje Međunarodnoga festivala novog filma u Splitu je iza nas. Glavni program sastojao se od natjecateljskog dijela i pratećih programa *Fokus* (dugometražni igrani filmovi), *Forum* (srednjometražni i dugometražni dokumentarni filmovi), *Slika* (uglavnom dokumentarci o znamenitim

THE SCHOOL OF MEDIA CULTURE*Nikica Gilić***The system of media education**

UDK: 791.43:374.3(497.5)"1998/2003"

Literature has a much more important role than film and other similar media in cultural and educational hierarchy. While it would be dangerous if educational system blindly followed each and every trend, the opposite extreme is not a much better solution. On European market, the demand for jobs concerning design, visual-audio marketing and interactive communication is constantly growing, and the trend is also present in Croatia. In view of this, it would be advisable to include the appropriate skills in elementary and secondary education. Film education cannot replace computer skills, nor can it replace the skills needed to work with a sentence or a text, however, the opposite is equally correct — film education cannot be replaced by any other type of education. Therefore, the education should be versatile in the same way that pedagogical and educational programmes offer students insight in various arts. Practical problems in the implementation of this principle are only a reason more for praising and providing support to the media school, the event that the Croatian Film clubs' Association and the Ministry of Culture, with the help of Croatian cinémathèque at the Croatian State Archives and ciné clubs have been successfully organising for the last few years.

Five years of experience does not seem much when reviewed in isolation, however, when we realize that this actually means five years of work on an educational programme, and the effort to widen one of potentially most creative branches of contemporary education, and also five years of battle with all kinds of obstacles, the number sounds much more impressive. The pupils, themselves, are hooked on film education — even when teachers and schools do not encourage it. For that reason, the programs of previous media schools should be viewed as reports of the public, and it would not be an exaggeration to say that they could be understood as a letter of intention, and a source of guidelines for future development of Croatian educational system.

FESTIVALS*Damir Radić***Festival near Marjan — a significant contribution to the cultural life**UDK: 791.43-9(100)"2003"
061.7(497.5 Split):791.43-9"2003"

No less than the eight issue of the International festival of New film in Split is already behind us. Main program consisted of films in competition and the accompanying programs: *Focus* (long feature films), *Forum* (middle and long meter documentary films), and *Picture* (mostly documen-

filmašima). U posebnim pak programima mogli su se vidjeti izbori iz recentnoga kanadskog videa, videoradova koji nadahnuće pronalaze u tzv. *trash artu* te retrospektiva klasika novog njemačkog filma Jean-Marie Strauba i Daniele Huillet.

Posljednji sovjetski film Letonca Aleksandra Petukhovsa ironično-cinično pripovijeda priču o američkom piscu ruskoga porijekla koji propituje 'revolucionarne' biografije svog djeda i pradjeda, no ta satira prečesto zapada u adolescentske dosjetke i samozadovoljstvo. *Imitacije života* eksperimentalno-dokumentarni je rad koji se sastoji od deset poglavlja praćenih sugestivnim off-komentarom, a taj zbori o različitim egzistencijalnim pitanjima te kulturi i politici. Najdojmljiviji dijelovi filma oni su naglašeno poetične izvedbe, a zanimljivo je i završno poglavlje o utjecaju filmova na kulturu koja ih je proizvela. Zanimljiv je i eksperimentalni uradak *Raspadanje fikcije*, u kojem se Pat O'Neil na intrigantan način bavi poviješću nekad čuvena holivudskog hotela *Ambassador*. Ultraniskobudžetni *Sula* Klausa Wybornya spaja minimalistički vizualno-prostorni iskaz i verbalno bogatu refleksivnost: starorimski diktator Sula, u očekivanju konačnog obračuna s oponentima, meditira o 'mikroarhitektonskim' problemima, tj. o slaganju skupine kamenja uz drvo i odnosu tog kamenja, od kojega pokušava učiniti udobnu sjedalicu, s vlastitim ležajem. Wyborny je putem sjajno napisanih monologa odlično predočio intelekt i duh čovjeka do u najsitnije detalje opsjednuta samozadanim problemima i pitanjima. Za razliku od dugometražnih filmova u konkurenciji, oni kratkometražni ostavili su znatno slabiji dojam. Prevladavali su igrani filmovi redovito ili predvidljive, ili prozaične ili jednostavno besmislene poente, a kako je poenta u kratkometražnim djelima, jednako kao i u književnim kratkim pričama, sama esencija strukture, jasno je da su filmovi time bili na strahovitu gubitku, napose oni koji su se odlikovali vrhunskom produkcijom, zanimljivim situacijama i dobrom narativnom razradom, ponajprije njemački filmovi *Dienst* / *Dužnost* Jochena A. Freydanka i *Liebesdienste* / *Ljubavni trud* Florian Mische Boedera, te belgijski *Haum/Op-hodnja* Michaela R. Roskama. Stoga je koherentnošću i zao-kruženošću naracije, podržane superiornom produkcijskom izvedbom, lakoćom je iskočio 20-minutni *Listening* / *Slušanje* (tematizira nagovještaj ljubavnog odnosa dvoje ljudi mlađih srednjih godina u tzv. duhovnom utočištu, orijentalnog tipa) Kennetha Branagha.

I za videokonkurenciju vrijedi teza o dominaciji prozaičnih dosjetki, npr. u radu Britanca Paula Busha *Busby Berkeley's Tribute to Mae West* / *Posveta Busbyja Berkeleya Mae West*. Autor se poigrao specifičnim rješenjima genijalnoga koreografa i režisera tako da je na rudimentarnoj razini imitirao njegove čuvene kaleidoskopske koreografije, upotrijebivši umjesto atraktivnih djevojaka multiplicirano muško spolovilo, no neugledni falusni primjerak samo je reprezentativni simptom njegove sterilne kreativnosti. Vrijedi međutim izdvojiti *Heroes* (*Heroje*) Nijemca Olivera Pietscha, koji je kompjutersku igricu inventivno prebacio u realističko okruženje javne garaže s više razina, pri čemu igrač umjesto raznih spodoba uništava balone, igrano-animirani *The Old Fools* / *Stare budale* Britanke Ruth Lingford, sugestivan i dirljiv

taries about famous filmmakers). In special programs we could see the choice of recent Canadian video — video works inspired by the so-called *trash art*, and a retrospective of the classics of new German film Jean-Marie Straub and Daniele Huillet.

The Last Soviet Film by the Latonian author Aleksandra Petukhovs ironically-cynically tells a story about a young American writer of Russian origin who researches 'revolutionary' biographies of his grandfather and great grandfather. However, the satire in the film often turned to adolescent wisecracks and self-sufficiency. *Imitation of Life* was an experimental-documentary work consisting of ten chapters underlined by suggestive off-commentaries commenting on various existential questions, culture, and politics. The most impressive parts of the film were the more poetic ones. The ending chapter about the influence of films on the culture that produced them was also interesting.

Another interesting experimental work was *Dissolution of Fiction*, in which Pat O'Neil gave an intriguing view of the history of once famous Hollywood hotel *Ambassador*. Ultra low-budget *Sula* by Klaus Wyborny linked minimalist visual-spatial expression and verbally rich reflexivity: old Roman dictator Sula, awaiting his final showdown with the opponents, meditates on 'microarchitectonic' problems, that is to say, about the piling of a bunch of rocks on the tree and the relationship of that rocks that he is trying to transform into a comfortable chair, to his own bed. With the help of excellent monologues, Wyborny gave an exquisite presentation of the intellect and the spirit of a man deeply obsessed with self-imposed problems and questions. Contrary to long features in competition, short meters made a much weaker impression. The selection consisted of feature films that regularly ended with a predictable, prosaic or simply pointless punch line. Since the punch line in short films, just like in short stories, presents the very essence of the structure, it is clear that films have suffered a great loss, especially those that were well produced, dealt with interesting situations, and had good narrative base, like German films *Duty* (*Dienst*) by Jochen A. Freydank and *Love Effort* (*Liebesdienste*) by Florian Mische Boeder, and Belgian film *Patrol* (*Haum*) by Michael R. Roskam. On the other hand, coherent and well-rounded narration, supported by superior production, launched 20-minutes long film *Listening* by Kenneth Branagh (with the allusion of a love affair between two younger middle age people in a so-called spiritual sanctuary of Oriental type).

The same remarks about dull wit can be applied to video competition, for example the film by British director Paul Bush *Busby Berkeley's Tribute to Mae West*. The author toyed with idiosyncratic solutions of a great choreographer and director imitating at rudimentary level his famous kaleidoscope choreographies, however, using multiplied male penises instead of attractive girls. However, smallness of the penises represents rather well the creative impotence of this work. There were some films worth singling out like Oliver Pietsch's *Heroes*. German author inventively transferred a computer game into a realistic surrounding of a multi-level

uradak temeljen na pjesmi Philipha Larkina o njegovoj majci u staračkom domu, larpurlatiistički dojmjljive *Act Without Words / Ćin bez riječi* Nizozemca Nynkea Deineme (rad se sastoji od iznimno ekspresivnih blizih planova dječaka koji se dere, snimljenih iz mnoštva razliĉitih kutova) i *Spot* Španjolca Jorgea Cosmena (manifestan, ritmiĉki furiozan komentar društveno-ekonomskih odnosa) te naposljetku *Talker / Govornik* židovsko-ameriĉkog Britanca Gada Hollandera, slojevit rad metafiziĉke intonacije s odliĉno implemen-tiranim insertima iz Dreyerovih *Dana gnjeva*.

Katarina Marić

Novi poĉetak

Zagreb Film Festival

UDK: 791.43(100)"2003"
061.7(497.5 Zagreb):791.43"2003"

Zagreb Film Festival najnovija je, vrlo inovativna i urbana kulturna manifestacija natjecateljske orijentacije (sa *Zlatnim Bibom* kao nagradom u tri kategorije — najboljeg dugometražnog, kratkometražnog, odnosno dokumentarnoga filma), direktora i idejnog zaĉetnika Borisa T. Matića, sa ukupno 21 zemljom-sudionicom. Uz Hrvatsku, to su Australija, Bosna i Hercegovina, Brazil, Danska, Francuska, Irska, Izrael, Južna Koreja, Kanada, Mađarska, Meksiko, Nizozemska, Njemaĉka, Rumunjska, Rusija, SAD, Srbija i Crna Gora, Švedska, Tajland i Velika Britanija. Festival pak, upravo nabijen programom, nije zaobišao ni gledateljski *stampedo*, bez obzira na popriliĉnu veliĉinu kina i cjelodnevnost zbivanja (pri ĉemu pohvaliti treba i brižnu i koordiniranu svakodnevnu organizaciju). Među devet dugometražnih, devet kratkometražnih te jedanaest dokumentarnih filmova, žiri u sastavu redatelj Murad Ibragimbekov (Rusija), književnik Miljenko Jergović (Hrvatska) i producent Paul Raphael (Velika Britanija), *Zlatne Bibe* dodijelio je *Povratku* za najbolji dugometražni igrani film, *Priĉi iz bloka C* za najbolji kratkometražni igrani film te filmu *Sonov posao* za najbolji dokumentarac. *Gori vatra* Pjera Žalice i *Školarac* Edine Kontsek odnijeli su pak posebna priznanja.

Josip Grozdanić

Bogatstvo raznovrsnosti

Dokumentarni filmovi 1. Zagreb Film Festivala

UDK: 791.43-92(100)"2003"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-92"2003"

Dokumentarni program prvoga Zagreb Film Festivala više no uvjerljivo opovrgava uvriježeno mišljenje o nužnosti opreza s kojim valja pristupati svakom novom kulturnom projektu. Štoviše, visokom razinom organizacije programa i kvalitete viđenih ostvarenja, barem u sekciji dokumentarno-

elled public garage, where the player destroys balloons instead of various creatures. Other intriguing films were feature-animated film *The Old Fools* by Ruth Lingford from Britain, a suggestive and touching work based on Philip Larkin's song about his mother living in a retirement home, *Act Without Words* by Dutchman Nynke Deinem, impressive in an *art for art's sake* sense (the film consists of extremely expressive close ups of a boy shouting, shot from many different angles), and *Spot* by the Spanish author Jorge Cosmen (political, rhythmically furious commentary of social-economic relations), and finally *Talker* by Jewish-American British filmmaker Gad Hollander, a multi-layered work with metaphysical intonation with excellently implemented excerpts from Dreyer's *Day of Wrath*.

Katarina Marić

A new beginning

UDK: 791.43(100)"2003"
061.7(497.5 Zagreb):791.43"2003"

Zagreb Film Festival is the newest, very innovative and urban cultural manifestation of competitive character (with *Golden Biba* as the prize in three categories — best long feature, best short feature, and documentary film). The director and founder of the festival is Boris T. Matić. The festival hosted altogether 21 countries. Besides Croatia, the participants were Australia, Bosnia and Herzegovina, Brazil, Denmark, France, Ireland, Israel, South Korea, Canada, Hungary, Mexico, Netherlands, Germany, Romania, Russia, USA, Serbia and Montenegro, Sweden, Thailand and Great Britain. The festival, which was packed with programs, also experienced a viewers' *stampede*, regardless of the size of the theatre and the schedule of the programs which went on from morning till evening (much praise goes to careful and coordinated organisation of daily events). Out of nine long meters, nine short meters, and eleven documetaries, the jury consisting of director Murad Ibragimbekov (Russia), writer Miljenko Jergović (Croatia) and producer Paul Raphael (Great Britain), awarded *Golden Bibas* to *Return* as best long feature, *Block C Story* as best short feature, and *Sono's Job* as best documentary. *Fire's Burning* by Pjer Žalica and *Schoolboy* by Edina Kontsek won special acknowledgements.

Josip Grozdanić

A rich diversity

UDK:791.43-92(100)"2003"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-92"2003"

Documentary program of the first Zagreb Film Festival credibly challenged the prevailing opinion about the necessity of caution when approaching a new cultural project. Moreover, offering a well organized program and a number of good quality works, at least in the documentary film sec-

ga filma, ZFF se nameće kao ozbiljna stavka u kulturnoj ponudi metropole. *Sonov posao* Britanke Jade D'Cruz, opora, ali topla priča o mladom karipskom uzgajivaču marihuane, zasluženi je pobjednik festivala, no za vrat mu puše domaći naslov *Sve o Evi*, iznimno osobna, emotivna i dirljiva storija o pokušajima bračnoga para Kolbas, autora filma Silvestra (cijenjenog snimatelja) i njegove supruge Nataše, umjetne oplodnje u Beču. *Vakvagany*, ponajprije etički, ali i estetski dvojbjen uradak, i *Pjesma pulque*, promašeni prikaz ovisnosti meksičkih pijanaca o tradicionalnom alkoholnom piću, najslabiji su prikazani filmovi. Preostali naslovi smješteni su visoko u gornjem kvalitativnom domu, što ZFF-u osigurava zeleno svjetlo za barem još jedno izdanje.

tion, ZFF imposed itself as a notable new member of the cultural life of the metropolis. *Sono's Job* by British author Jade D'Cruz, a bitter and warm story about a young Caribbean marihuana cultivator, was a well deserved winner of the festival, closely followed by the domestic film *All About Eve*, an exclusively personal, emotional and touching story about the attempts of the married couple Kolbas, the author of the films Silvester (an acclaimed cameraman) and his wife Nataša, at getting a child with the help of artificial insemination in Vienna. *Vakvagany*, primarily ethically, but also aesthetically dubious work, and *Song Pulque*, a failed display of the Mexican drunks addiction to their traditional alcoholic beverage, were the worst of the films screened. The remaining titles belonged to the upper qualitative domain, which definitely lit a green light for at least one more issue of the Zagreb Film Festival.

IZ POVIJESTI ANIMACIJE

Radovan Ivančević

Saša Srnec i animirano apstraktno slikarstvo

UDK: 75 Srnec, A.: 791.43-252(497.5)

Aleksandar Srnec jedan je od suosnivača zagrebačke grupe EXAT 51, ali o njemu kao autoru zagrebačke škole animiranoga filma nema spomena, pa tako ni u najnovijem velikom katalogu EXAT 51 što ga je odlično uredio Marijan Susovski. Iako je to opravdano i razumljivo, povijest pojave i razvoja apstrakcije u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i značenje EXATA 51, ali i povijest zagrebačke škole animiranog filma, izgledale bi znatno drukčije da je bilo poznato da je Srnec u tom razdoblju ponudio animirani film, i razradio knjigu snimanja, u kojemu kinetički prikazuje i razlaže svoje apstraktno slikarstvo, genezu oblika i kompozicije. Unutar grupe EXAT 51 Srnec je, za razliku od njihovih pretežno plošnih kolorističkih kompozicija, kao osnovni motiv svoga slikarstva uzeo krivulju (ulomak parabole ili hiperbole), koje u svom raznolikom prepletanju oblikuju male trokute i pravokutnike što ih Srnec ispunja bojom. Pritom se on usmjerio i kinetičkim i prostornim rješenjima. Njegov planirani film je to isto slikarstvo primijenjeno u animiranom filmu. Stoga se može govoriti o animiranom apstraktnom slikarstvu. U tekstu se dalje izlaže spomenuta knjiga snimanja koja obuhvaća 10x2 kadra. Već je vizualni naslov (znak jednakosti i simbol neizmjernog) teza o beskonačnom i beskrajnom nastajanju, transformacijama, smijeni i nestajanju oblika. Poruka filma saždana je od tri člana: crta (pravac i/ili krivulje) i likovi (čtverokut, trokut) crni ili ispunjen bojom, najprije crvenom, poslije i drugima. Autor predlaže da se razmisli o mogućoj realizaciji ovog filma jer ga smatra iznimno umjetnički aktualnim.

FROM THE HISTORY OF ANIMATED FILM

Radovan Ivančević

Saša Srnec and animated abstract painting

UDK: 75 Srnec, A.: 791.43-252(497.5)

Aleksandar Srnec was one of the cofounders of the Zagreb group EXAT 51, but there is no mention of him as the author of the Zagreb school of animation, nor is he mentioned in the newest great EXAT 51 catalogue, excellently edited by Marijan Susovski. Although this is quite justifiable and understandable, the history of the phenomenon and the development of abstraction in Croatian visual art and the meaning of EXAT 51, and also the history of Zagreb School of Animation, would have been very different if it was known then that Srnec had an animated film and developed a screening book in which he kinetically showed and elaborated his abstract painting, the genesis of forms and composition. Working in the EXAT 51, contrary to the group's mostly flat colouristic compositions, Srnec took curves as basic motives of his painting, which intertwined forming small triangles and quadrangles, which Srnec filled with colour. At the same time, he turned to kinetic and spatial solutions. The film he planned was supposed to apply painting in animated film. Therefore, it could have been called animated abstract painting. The text goes on to elaborate the above-mentioned screening book consisting of 10x2 shots. Already the visual title (the sign of equality and the symbol of infinity) opens the theses about endless birth, transformations, changes and disappearance of forms. The message of film consists of three parts: line (straight line and/or a curve) and forms (quadrangle, triangle) black or coloured, first red, and then in other colours too. The author suggests that the film should be produced today because he finds it very contemporary in artistic sense.

Joško Marušić

Pinscreen — priča o najneobičnijem ljubavnom i umjetničkom posredniku

UDK: 791.43-252(091)

Kao mlad animator, još neupućen u povijest animiranoga filma, Joško Marušić imao je priliku upoznati na jednom animacijskom primanju postariji bračni par koji je zabavljao svojim anegdotama. Kasnije je saznao da su to bili Alexandre Alexeieff i Claire Parker. Nekoliko mjeseci nakon toga Claire Parker je umrla, a godinu nakon toga ubio se i Alexeieff. Tek ga je dosta kasnije Giancarlo Bendazzi upozorio na važnost Alexeieffa, a nedavno je imao priliku vidjeti izvorni *pinscreen*, igličasti ekran, te dokumentarac o Alexeieffovoj metodi rada. Alexeieff je imao odbojnost prema crtežu u animaciji: »*Ono što me je oduvijek smetalo kod crtanog filma bila je njegova jasna, hladna, mehanička linearnost: ta kategorična britkost linije povučene po bijelom fonu, ta racionalna, rekao bih — frigidna kontrastnost. Želio sam nijanse, polutonove, neodređene obrise, tek naslućene oblike koji se mijenjaju bez prestanka. Htio sam vizualizirati unutarnju realnost animirajući 'claire — obscure', ali kako, kako to pokrenuti?*« Alexeieffovo rješenje bio je u izumu *pinscreena*, igličastog ekrana, za kojeg mu je dala ideju ondašnja njegova supruga Alexandra Grinevsky. *Pinscreen* se sastoji od čelične ploče s tisućama rupica probijenih kroz čitavu debljinu ploče u koje su umetnute čelične igle nešto dulje od debljine ploče. Rupice-iglice tako su gusto postavljene, da se osvijetljena ploča doimlje poput gravire načinjene od sjena igala koje se u našim očima integriraju u jedinstven grafički doživljaj. Pojedinačno ili grupno, igle je moguće utiskivati u rupice i tako one rade veću ili manju, odnosno, svjetliju ili tamniju sjenu. Ukoliko je iglica potpuno utisnuta u rupicu, svjetlost na tome mjestu stvara bijelu boju a ukoliko je iglica maksimalno izvučena, imamo crni efekat. S prednje se strane postavlja trik-kamera koja snima tu igru svjetla.

Prvi *pinscreen* bio je veličine 125cm x 92, 5cm, imao je petsto tisuća iglica duljine 2, 5 cm u rupicama promjera 0, 9mm i na njemu je napravljeno glasovito djelo *Noć na pustoj gori*, animirani film kojim je Alexeieff konačno zaokružio doživljaj glazbe Mussorgskog s kojim je bio opsjednut. Ovom jedinstvenom tehničkom dosjetkom dobivaju se prekrasni valeri, predivne suptilne i nježne slike kojima je Alexeieff vizualizirao glazbu. Naravno, po određenom animacijskom principu, potrebno je 'kvadrat po kvadrat' mijenjati kombinaciju 'ispupčenosti' igala i tako animirati, zato je animiranje pomoću *pinscreena* vrlo mukotrpno i sporo — novi bračni par Alexeieff i Parker za svog duga života realizirao je tek jedanaest filmova. Četrdeset godina Alexander je stajao s jedne strane *pinscreena*, a Claire s druge i gurali su iglice jedno drugom. Orgazmički strasno Aleksander je vikao »*Exposé!*« (snimaj) i to je dobar dio njihova života bio jedini dijalog. Ljubav se odvijala u usredotočenju na dugotrajan rad na filmovima, na koje su trošili mjeseci i mjeseci, godine i godine. Iako danas postoje kompjutorske tehnike kojima je moguće dobiti efekt *pinscreena* (iglice odgovaraju televizijskim

Joško Marušić

Pinscreen — story about the most unusual love and artistic go-between

UDK: 791.43-252(091)

As a young animator, still uninformed of the history of animated film, Joško Marušić had a chance to meet an elderly married couple at some animation event, entertaining the guests with their anecdotes. Later on, he found out that they were Alexandre Alexeieff and Claire Parker. Several months later, Claire Parker died, and a year after, Alexeieff committed suicide. Only much later did Giancarlo Bendazzi pointed out to Marušić how important Alexeieff really was. Recently he had an opportunity to see the original *pinscreen* and a documentary about Alexeieff's creative method. Alexeieff felt repulsion towards drawing in animation: '*I was always bothered by the clear, cold, mechanical linearity of animated film: the categorical sharpness of the line drawn on white paper, that rational, I would even say — frigid contrast. I wanted nuances, half tones, blurred shapes, and hints of forms in constant metamorphosis. I wanted to visualise inner reality by animating 'claire-obscure', but how was I to move it?*' Alexeieff's solution was the invention of *pinscreen*, for which the idea came from his wife at that time, Alexandra Grinevsky. *Pinscreen* consists of a metal plate perforated by small holes containing metal pins sticking out of the holes. Holes-pins are thickly distributed so when light is poured over the board it appears like an engraving made of shadows of the pins, which in our eyes integrate into a unique graphic experience. Pins can slide through the holes individually or in a group thus producing larger or smaller, i. e. brighter or darker shadows. If the pin is pushed into the hole it produces white colour, whereas when it sticks out maximally, the result is black colour. In the front of the *pinscreen* stands a trick-camera shooting this play of light.

The first *pinscreen* was 125 cm x 92,5 cm, and had 500.000 pins 2,5 cm long, 0,9 mm thick. It was used for the famous work *Night on a Desert Mountain*, animated film with which Alexeieff finally rounded his impression of Mussorgsky's music that he was obsessed with. This simple technical gadget produced wonderful values, and beautifully subtle and gentle pictures with which Alexeieff visualized music. Of course, following the animation principle, the film had to be shot 'frame by frame', changing the combination of sticking pins for each shot and thus animating. *Pinscreen* animation was therefore extremely toilsome and slow procedure — in the course of their long life together, the new married couple Alexeieff and Parker produced only eleven films. For forty years, Alexander stood on one side of the *pinscreen* and Claire on the other, and they pushed the pins forwards and backwards. With an almost orgasmic passion Alexander shouted '*Exposé!*' (Roll!), and for the best part of their lives that was their only dialogue. Their love lived in long hours of work on films, which took months and months, years on end to make. Although today there are computer techniques that can produce the *pinscreen*

pikselima), najdosljedniji radu na 'staroj dobroj igličastoj ploči' je umjetnik Jacques Drouin. Alexeieff je *pinscreenom* u animaciju unio bogatu svjetlosnu površinu i valere, puna slikarska načela, zato u povijesti filma *pinscreen* stoji poput čeličnog monolita među praljudima u uvodnoj sekvenci Kubrickove 2000: *Svemirske odiseje*.

REPERTOAR

Rubrika donosi pregled svih filmova s kino repertoara i pregled biranih video i DVD premijera.

U POVODU KNJIGA

Slaven Zečević

Hitchcock kao činovnik

UDK: 791.44.071.1 Hitchcock, A.

Autor kritički prikazuje knjigu *Hitchcock o Hitchcocku*, u kojoj su prema izboru Sidneyja Gottlieba sabrani članci Alfreda Hitchcocka. Smatrajući da je Hitchcock umjetnik slike, on zaključuje da slavni redatelj u člancima često djeluje poput činovnika koji je usput i veliki filmski umjetnik, pri čemu misli ponajprije na preciznost i distanciranost Hitchcockova pisanja; svi su članci bili naručeni, a sam redatelj opetovano naglašava da uvijek pazi tko je krajnji korisnik njegova rada. Gottlieb svoj izbor dijeli na pet većih cjelina: *Život na filmu*, *Glumci, glumice, zvijezde*, *Jeza, suspense, publika*, *Proizvodnja filma* i *Tehnika, stil i Hitchcock na djelu*. Prvo poglavlje sakuplja dva niza članaka koje je redatelj objavljivao sredinom 1930-ih te koji Hitchcocka predstavljaju kao poželjna pisatelja lake literature, kao pisca filmskih članaka za avionske brošure. Drugo, treće i četvrto pokazuju da Hitchcock vjerno slijedi okvir naručenoga članka. Tu do izražaja posebno dolaze problemi medijski istaknutih osoba i odnosa medija prema njima. Zanimljivo je pročitati i redateljeva stajališta koja će poslije sam pobiti tijekom karijere pa u članku o uspjehu *trilera* kao žanra iz 1936. redatelj dotiče i žanr *strave*, kojem previda izumiranje ako mu osnova bude 'neprirodno uzbuđenje', 'pakost' i 'namjerno dovođenje publike u opasnost', jer da je publika razboritija od takvih filmova. Hitchcockov je film *Psiho* takav pristup i stavove prepustio prošlosti, ne samo jer je u gledatelja izazivao upravo 'neprirodna uzbuđenja' prikazujući 'pakost' nego i zbog toga jer je tomu prišao na izrazito eksploatacijski način. Uz prvo i posljednje poglavlje u Gottliebovu izboru posebno je važan i redateljev prilog za *Encyclopaedia Britannica* pod naslovom *Proizvodnja filma*, koji odlikuje trezvenost u određivanju izvedbenih dijelova filmskoga stvaralaštva, poželjna kao čvrsta programatska smjernica za početnike i profesionalce.

effect (pins correspond to television *pixels*), the most consistent artist working on the old fashioned pinscreen is Jacques Drouin. Alexeieff's pinscreen brought into animation rich lightning surface and values, full painting principles, therefore the pinscreen stands in the history of film just like the steel monolith among the Neanderthals in the opening sequence of Kubrick's 2001: *Space Odyssey*.

REPERTOIRE

The section offers a review of all films on cinema repertoire, and a review of chosen video and DVD premieres.

DISCUSSING BOOKS

Slaven Zečević

Hitchcock as a clerk

UDK: 791.44.071.1 Hitchcock, A.

The author offers a critical review of the book *Hitchcock on Hitchcock*, consisting of a choice of Alfred Hitchcock's writings and interviews edited by Sidney Gottlieb. Characterizing Hitchcock as the artist of picture, the author concludes that the articles mostly portray the famous director as a clerk who is also a great artist, referring primarily to the precision and the distancing quality of Hitchcock's writing; all the articles were made on order, while the director repeatedly stressed that he always bore in mind who the final user of his work was. Gottlieb divided the collection in five bigger chapters: *A Life in Films*, *Actors, Actresses, Stars*, *Thrills, Suspense, the Audience*, *Film Production* and *Technique, style and Hitchcock at work*. The first chapter consists of two series of articles published during the middle 1930s, depicting the director as much sought-after writer of light literature, as a writer of film articles for travel brochures. The second, the third, and the fourth chapter show how Hitchcock faithfully respected the given framework. The emphasis is put on the problem of media exposed personalities and the relationship of the media towards them. It is also interesting to read the director's views that he later on refuted by his own practices; writing about the success of *thriller* from 1936, he mentioned *scary* movies, predicting their quick extinction if they continued to offer 'unnatural thrills', 'malice', and 'intentional sense of endangerment to the public', because the public had more common sense than that. However, in his film *Psycho*, Hitchcock discarded these views eliciting in the viewer precisely those same 'unnatural thrills' and showing 'malice', and exploiting them to the utmost. Apart from the first and the second chapter, Gottlieb's choice features director's very important contribution to the *Encyclopaedia Britannica* entitled *Film production*, characterized by a sober approach to the definition of implemental parts of film creation, desirable as a strong programmatic guideline for both beginners and professionals.

TUMAČENJA*Petar Krelja***Životvorna moć dokumentarca**

UDK: 791.43-92(497.5)

Silvestar Kolbas, filmski i televizijski snimatelj, i njegova supruga Nataša Kraljević, realizirali su 70-minutni intimistički dokumentarac o dolasku na svijet svoje kćeri Eve — 'bebe iz epruvete'. Primjenjujući metodu filma istine Kolbas je snimao film gotovo punih dvanaest mjeseci, a snimateljsko-redateljsku strategiju, piše Petar Krelja u svom prikazu filma *Sve o Evi*, nametnuo mu je sam život: uključivao je kameru kad god mu se za to pružala prilika, a uvijek u trenucima kada se događalo nešto bitno ili kada su zateknute okolnosti bile osobito poticajne za 'hvatanje' Natašinih nadahnutih iskaza ili reakcija na događaje koji su je iznenadili, zatekli. Ostvario je odvažan i ljudski duboko dirljiv videodnevnik, koji, ne mogavši predvidjeti kakav će biti ishod brojnih i kadšto vrlo napornih pokušaja da se stigne do željenoga — vlastitog djeteta — razotkriva intimitet jedne žene — njezine želje, nadanja, strepnje, strahove i suze. Dokumentarac nije tek svjedočio; dapače, pokazao se životvorno moćnim saveznikom.

*Damir Radić***Fargo: film slutnje**

UDK: 791.44.071.1 Coen, J. i E.

Radnja *Farga*, najpopularnijeg i najcjenjenijeg filma braće Coen smještena je u duboku provinciju, kao i u njihovu prvenca *Krvaavo jednostavno*. U oba filma pokretač radnje čine problematični obiteljski odnosi, a oba su, karakteristično za autore, prožeta groteskom. Simetrija postoji i u prostornu smještaju radnje: *Krvaavo jednostavno* zbiva se na krajnjem (srednjem) jugu Sjedinjenih Država, u Teksasu, *Fargo* na krajnjem (srednjem) sjeveru, u Minnesoti. Kao što je dakle mjesto zbivanja filmova smješteno u dva, u američkim državnim okvirima, vrlo udaljena prostora, tako se ta opreka sjevera i juga osjeća i u pristupu groteskom. Jug u filmu *Krvaavo jednostavno* je taman, mračan i kišovit, dok je sjever u *Fargu* hladan, oštra zraka i prodorne svjetlosti i snježan. U *Krvaavo jednostavno* velik dio radnje zbiva se noću, u *Fargu* uglavnom danju. Elementi grotesknog u prvom filmu morbidni su, dok su u drugom uglavnom vrlo humoristični, tu je groteska bliska Bahtinovim postavkama. U uobičajenoj pripovjednoj svijeta *Farga* braća Coen usredotočila su se na sada i ovdje. Gledatelj na temelju predloženoga može samo slutiti o likovima, njihovu značaju i motivima, a dojam nerazjašnjenosti natkriva narativni pristup. Temeljnom se značajkom *Farga* može na jednoj razini smatrati slutnja o, za priču filma, rubnim obilježjima likova, a ta je osobina u komplementarnom odnosu s autorskim postupkom izlaganja *in medias res*. Dok se u slučaju ranijih filmova Coenovih moglo govoriti o filmovima obmane i zablude (*Krvaavo jednostavno*, *Millerovo raskrižje*), filmu ceste i potjere (*Arizona junior*), tako se *Fargo* može nazvati filmom slutnje.

INTERPRETATIONS*Petar Krelja***Lifemaking documentary**

UDK: 791.43-92(497.5)

Silvestar Kolbas, film and TV cameraman, and his wife Nataša Kraljević, made a 70 minute long intimist documentary about the arrival to the world of their daughter Eva — 'test-tube baby'. Applying the method of the film-truth, Kolbas was shooting for almost twelve months. The strategy of shooting and directing, wrote Petar Krelja in his review of *All about Eva*, was imposed by the life itself: he turned on the camera whenever he had a chance, when something important was happening, or when the circumstances were favourable for 'catching' Nataša's inspired speeches or reactions to events that took her by surprise. He made a daring human, deeply touching video diary, revealing the intimacy of a woman, unable to foresee the outcome of numerous, sometimes very difficult attempts at reaching the goal — having a child — it displayed her wishes, hopes, tribulations, fears and tears. The documentary was not a mere witness of the situation; it turned out to be a powerful life-giving ally.

*Damir Radić***Fargo — the cinema of foreboding**

UDK: 791.44.071.1 Coen, J. i E.

Fargo, the most popular and most appreciated film of the Coen brothers, takes place in backwoods, as is the case with their first film *Bloody Simple*. In both films, the action is prompted by problematic family relations, and both are penetrated with grotesque, which is characteristic of the authors. There is symmetry in the setting too: *Bloody Simple* takes place in far (middle) south of the United States, in Texas, while *Fargo* takes place in far (middle) north, Minnesota. The actions are set in two, in American terms, very distant places; the opposition of north and south is also felt in their approach to the grotesque. South in *Bloody Simple* is dark and wet, while north in *Fargo* is cold and snowy the air is piercingly fresh and the light penetrating. *Bloody Simple* mostly takes place at night; most of the action in *Fargo* takes place during the day. Grotesque in the former film is morbid, in the later it is humorous, the grotesque is much closer to Bahtin's principles. Forming the narrative world in *Fargo*, the brothers focused on here and now. On the basis of what he sees, the viewer can only suspect about the characters, their meaning and motives. The appearance of mystery is superimposed by the narrative approach. At one level, the basic feature of *Fargo* could be the foreboding about the peripheral characteristics of the characters, which is in complementary relationship with the auteur procedure *in medias res*. While earlier Coens' films could be called films of deceit (*Bloody Simple*, *Miller's Crossing*), and road films (*Arizona Junior*), *Fargo* is a film of foreboding.

Tanja Vrvilo

Dugo proljeće Yasujira OzuaUDK: 791.44.071.1 Ozu, Y.
791.43(520)

U ovome ogledu, u povodu stogodišnjice rođenja Yasujira Ozua, autorica izdvaja tematska i stilska obilježja njegove 'niske oktave', kako je sam Ozu nazvao svoj minimalistički stil. Govoriti o Ozuovim filmovima znači govoriti o japanskoj i svjetskoj kinematografiji, japanskoj estetičkoj tradiciji i povijesti, domaćim i stranim utjecajima koje je na osebujan način asimilirao, a ponajprije o samu autoru zato što je njegov filmski opus u svakome smislu izraz osobnog svjetonazora te zadivljuje inovativnošću i dosljednošću. Dihotomija tradicije i suvremenosti, starih i mladih, koja, dakako, nije samo japanska, ali je vidljivija u zemlji tolikih mijena, u filmovima većine japanskih redatelja značila je tematiziranje klasičnoga dramskog sukoba između osobnih želja i dužnosti, između zbilje i iluzija. Dvije osnovne teme u kojima Ozu isprepleće svijet iluzija i zbilje jesu mladost i obiteljski život. Škola, ured i dom, tri su razvojna stupnja i tri varijante Ozuove obitelji, pa se zato može reći da su svi njegovi filmovi obiteljski, iako samo u kasnijim filmovima izvan obitelji nema ničega. Nostalgija koja prožima njegove kasnije filmove nije samo tuga za nekim prošlim, boljim vremenima, nego intimnije žaljenje, da parafraziram sama Ozua, za neostvarenim snovima mladosti. Svim filmovima provlači se tema gubitka. Od razočaranja dječaka ocem u filmu *Rođen sam, ali...* do razočaranja roditelja djecom u većini kasnijih filmova, a najizraavnije u *Priči o Tokiju*.

Stilska figura nepokazivanja, koja je uz figuru ponavljanja ključna za Ozuovu 'nisku oktavu' isključila je u kasnijim filmovima, na tematskoj razini, sve izvan doma. Mogli bismo se pitati zašto je Ozu svoje junake zatvorio u kuću. Što se to nalazi izvana što ne želi pokazati ili što nam to unutra pokazuje. U filmu *Kasno proljeće* iz 1949. glavni su likovi neaktivni, u središtu je pozornosti njihova svijest, ali bez eksplicitna psihologiziranja. Ozu rascjepkano bilježi, stilom kronike, simptome duševnih stanja svojih likova. Taj prijelaz sa socijalno-ekonomske na psihološko-moralnu tematiku ili na 'unutrašnje filmove' na drugome kraju svijeta nazvan je neorealizmom duše.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: KULTURALNI STUDIJI I TELEVIZIJA

Stuart Hall

Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu

UDK: 621.39:124

Tekst je rani pokušaj uspostavljanja teorije televizijskoga diskursa na temelju semiotičkih načela, marksističke ideje o

Tanja Vrvilo

Yasujiro Ozu's long springUDK: 791.44.071.1 Ozu, Y.
791.43(520)

On the occasion of the centenary of Yasujiro Ozu's birth, the author of the text singles out thematic and stylistic characteristics of his 'lower octave', as Ozu defined his minimalist style. Writing about Ozu's films implies writing about Japanese and world cinema, Japanese esthetic tradition and history, domestic and foreign influences the author assimilated in his own personal manner, and primarily about the author himself because his filmic opus is in every sense a reflection of his personal views, and impresses by its consistency and innovativeness. The dichotomy of tradition and contemporariness, the old and the young, which, of course, is not a strictly Japanese issue, still stands out more in a country of so many changes, in which in the films of most directors, imply the theme of the classic dramatic conflict between personal desires and duty, in other words, reality and illusion. Two basic themes in which Ozu intertwines the worlds of illusion and reality are youth and family life. School, office and home are three stages of development of Ozu's family, so that it could easily be said that all his films are family films, although only in his later films everything beyond family vanishes. Nostalgia permeating his later films does not represent only the sadness for some long gone, better times, but a more intimate sorrow for the unfulfilled dreams of youth, to paraphrase Ozu. All the films carry the motive of loss. Starting with the boy's disappointment with his father in *I was born, but...* to the disappointment of parents with their children in most of his later films, most clearly shown in *Tokyo Story*.

The stylistic figure of absence, key characteristic of Ozu's 'lower octave', next to the figure of repetition, in his later films, on the thematic level, excluded all that was outside of home. We could ask ourselves why Ozu enclosed his heroes in the house. What was it outside that he was trying to hide from us, or what was he trying to show us inside? In the film *Late Spring* from 1949, main characters are inactive; the focus of attention is shifted to their consciousness, but without excessive psychological speculation. In bits and pieces, Ozu registers, chronologically, the symptoms of their states of mind. This shift from social-economic themes to the psychological-moral ones (or in other words, to 'inside films'), leads to something that might be called the neorealism of the soul.

STUDIES AND RESEARCH: CULTURAL STUDIES AND TELEVISION

Stuart Hall

Encoding and decoding in television discourse

UDK: 621.39:124

This text is an early attempt to establish a theory of television discourse based on semiotic principles, Marxist theory

dominantnoj ideologiji i Bahtinova koncepta višenaglasnog znaka. Tako za razliku od biheviorističke teorije medija, Hall pokušava izgraditi model za razumijevanje tekstualne tvorbe značenja (kodiranja) i praksi čitanja (dekodiranja). To mu je potrebno da bi pokazao kako gledatelji nisu samo pasivni recipijenti televizijskih poruka i da televizija, iako može funkcionirati kao ideološki državni aparat, ne može do kraja nadzirati i zajamčiti značenje poruka što ih proizvodi. Analizom četiriju kodova kojima se strukturira televizijska poruka dolazi do tri hipotetičke pozicije u njezinu dekodiranju: dominantno-hegemonijske, pregovaračke i opozicijske.

Jim McGuigan **Popularna televizija**

UDK: 304:7:097

Tekst je poglavlje iz autorove knjige *Cultural Populism* (1992), u kojemu se sustavno i kritički obrađuju teorijske paradigme i problemi u proučavanju televizije u 1970-im i 1980-im godinama. Osnovna McGuiganova teza jest da su kulturalni studiji, kao projekt kulturalnog populizma, nastojali uputiti na važnost kulturalnih praksi običnih ljudi, kako zbog analitičkog tako i zbog političkog uloga. Kriza u tom području nastaje zbog krize neogramskijske koncepcije hegemonije i revizionističke politike nekih proučavatelja koje ne žele diskurze kulturalnih studija povezati s kritičkom političkom ekonomijom kulture. Na primjeru televizije McGuigan pokazuje sve te teorijske probleme, i to u rasponu od etnografije publike preko feminizma i sapunica do rasprave o djeci i gledanju televiziji.

David Morley **Rodni okvir obiteljskog gledanja televizije**

UDK: 305:7:097

Tekst je prikaz istraživanja obiteljskog gledanja televizije i opis temeljnih teorijskih pretpostavki istraživanja ponašanja televizijske publike u kućanstvu. Analiza se temelji na pretpostavci da je istraživanje domaćeg konteksta gledanja televizije jedino u stanju obuhvatiti ključne odluke o izboru programa, odgovornosti, nadzora i pozicije moći u obitelji. Gledanje televizije nije izolirani čin, nego ga treba proučavati u vezi s načinom korištenja slobodnog vremena i novim tehnologijama koje pokazuje različitost rodničkih uloga. Tezu o rodnom okviru gledanja autor provjerava na uzorku od osamnaest obitelji, uglavnom iz radničke i niže srednje klase, iz jedne četvrti u Londonu. Osnovna su pitanja vezana uz moć i nadzor nad izborom programa, stil gledanja televizije, planirano i neplanirano gledanje, razgovor o programima, upotrebu videorekordera, gledanju nasamo, programskim preferencijama i odбору nacionalnih i lokalnih programa.

of dominant (hegemonic) ideology and Bakhtin's concept of multiaccidental sign. Thus, as opposed to bibehavioristic media theory, Hall tries to build a model of understanding the textual production of meaning (encoding) and the practices of reading (decoding). This is necessary in order to prove that the viewer is not merely the passive receiver of a television message and that the television, although capable of functioning as a part of the state ideological apparatus, cannot completely control and guarantee the meanings it produces. Analyzing the four codes that structure the television message, Hall makes a hypothesis of three positions in its decoding: the dominant-hegemonic, the negotiated and the oppositional position.

Jim McGuigan **Popular television**

UDK: 304:7:097

The text is a chapter from McGuigan's *Cultural Populism* (1992), in which he gives comprehensive critical analysis of theoretical paradigms and problems in studying television in the 1970's and 1980's. McGuigan claims that the cultural studies, as a project of cultural populism, tried to emphasize both the analytical and the political importance of the ordinary people's cultural practices. The crisis in this area of study comes about because of the crisis of neogramscian concept of hegemony, linked to the effort of some analysts who did not want to connect the discourses of the cultural studies to the critical political economy of culture. McGuigan illustrates all these theoretical problems on the wide range of examples taken from television and its study — from feminism and soap operas to the discussions of the children's television viewing.

David Morley **The gendered framework of family viewing**

UDK: 305:7:097

The text offers an explanation of the research on family viewing and describes the basic theoretical guidelines of the study of television audience at home. The analysis is based on the assumption that only the study of home context of television viewing can explain key decisions on the choice of television channels and programmes, as well as the responsibilities, the mechanisms of control and the positions of power within a family. Television viewing is not an isolated act and therefore it needs to be studied in relation to the ways of spending free time and to the new technologies that motivate clear differences of the gender roles. The hypothesis of gendered framework of family viewing is tested on the sample of eighteen families, mostly from working class and lower middle class in a London neighborhood. The basic questions are connected to issues of power and control of choosing the channel, the style of watching television, planned and non-planned viewing, usage of VCR, solitary viewing, channel preferences and the choice of national and local channels.

*John Fiske***Popularna ekonomija**

UDK: 33:791

Tekst je posljednje poglavlje Fiskeove knjige o televizijskoj kulturi. U njemu zastupa ideje zbog kojih će — nakon što ih je i dvije godine kasnije izložio u knjigama *Understanding Popular Culture* (1989) i *Reading the Popular* (1989) — njegov rad biti podvrgnut snažnoj kritici u području kulturalnih studija kao primjer »nekritičkog kulturalnog populizma«. Fiske zastupa ideju koju je začeo Hall, ali je razvija u uvjetima postmoderne kulture, razlikujući dva tipa ekonomije — financijsku i kulturnu. To mu je potrebno da bi opisao posebnost proizvoda popularne kulture, odnosno televizijskih programa i uključio publiku kao aktivnog proizvođača značenja. Ta aktivna proizvodnja značenja ili semiotička moć televizijskih gledatelja ključ je autorove ideje o gledateljskom otporu ili subverziji u odnosu na preferirano značenje televizijske poruke

*John Fiske***Popular economy**

UDK: 33:791

This text is a final chapter of Fiske's book on television culture in which it advocates the ideas that would, after reiteration in the books *Understanding Popular Culture* (1989) and *Reading the Popular* (1989), lead to severe criticism of his work in the framework of cultural studies, as an example of »uncritical cultural populism«. In the context of the postmodern culture, Fiske develops the ideas of Stuart Hall, explaining the difference between two types of economy — the financial and the cultural economy. This distinction is necessary for Fiske to describe the specific nature of the popular culture product (namely television program) and to include the audience as the active producer of meaning. This active production of meaning, or the viewer's semiotic power, is crucial for the Fiske's idea of viewer's resistance or subversion towards the preferred meaning of the television message.

O suradnicima i urednicima

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.

Dean Duda (Pula, 1963), na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu studirao komparativnu književnost i filozofiju, gdje je 1992. magistrirao i 1997. doktorirao. Na Odsjeku za komparativnu književnost radi od 1990, trenutno je docent. Zanima se književnom teorijom, kulturalnim studijima, popularnom kulturom, kulturom putovanja, kao i poviješću i teorijom pripovjednih žanrova. Suradivao je i bio urednik (te urednik priloga i temata) u više časopisa (npr. *Vijenac*, *Zarez*, *Quorum*, *Književna smotra*, *Reč*, *Kolo...*), suradivao je u izdanjima LZ »Miroslav Krleža«. Objavio je knjige *Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr* (MH, Zagreb 1998) te *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi* (AGM, Zagreb, 2002), suator je *Maloga leksikona hrvatske književnosti* (s V. Bogišićem, L. Čale-Feldman i I. Matičevićem, Zagreb 1998). Zagreb.

John Fiske, profesor emeritus kulturalnih studija na sveučilištu Wisconsin — Madison (SAD), jedan je od najaktivnijih proučavatelja televizije u tom području. Objavio je više knjiga: *Reading Television* (s J. Hartleyem, 1978; hrv. prijevod *Čitanje televizije*, Zagreb, 1992), *Introduction to Communication Studies* (1982), *Television Culture* (1987), *Myths of Oz: Reading Australian Popular Culture* (s B. Hodgeom i G. Turnerom, 1989), *Media Matters: Race and Gender in US Politics* (1986).

Damir Gabelica (Zagreb, 1959), filmski arhitekt. Diplomirao na Građevinskom fakultetu u Zagrebu (1984). Na domaćem filmu radi kao filmski arhitekt (*Anticasanova*, V. Tadeja, 1985; *Obećana zemlja*, V. Bulajića, 1986); potom i na filmskim i TV-koprodukcijama (*Dvanaest žigosanih*, L. N. Katzina, 1987; *Rat i sjećanja*, D. Curtisa, 1988; *Sudbina*, G. Nave, 1988. i dr.). Kao koordinator izgradnje i opremanja Studija 2, u Jadran filmu, imao dva studijska boravka u londonskim studijima (1987-88). Zaposlenik Jadran filma (1988-2000), poslije čega opet radi kao filmski arhitekt (*Iza neprijateljskih linija*, J. Moorea, 2001. i *Pad crnog jastreba*, R. Scotta, 2001) te *art director* (*Žena mušketir*, S. Boyuma, 2003).

Milka Ganza (Ličko Petrovo Selo, 1937), nakon završetka Filozofskog fakulteta u Zagrebu 1965. zapošljava se na TV-Zagreb (poslije HTV), gdje radi do odlaska u mirovinu 2001. Uređuje emisije obiteljskog i savjetodavnog karaktera te surađuje kao novinarka u više emisija, pokrivajući i područje kulture. Usmjerava se na područje zdravstva i pokreće emisiju *Govorimo o zdravlju*. Djeluje u Hrvatskom novinarskom društvu kao potpredsjednica i kao voditeljica Kluba novinara. Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, tu i magistrirao s filmološkom tezom (2003). Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radio kao znanstveni novak; od 1999. mlađi asistent. Objavljivao rasprave u više časopisa i na Hrvatskome radiju. Urednik u *Filmskom leksikonu* LZ Miroslav Krleža. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), apsolvant Fakulteta strojarstva i brodogradnje Sveučilišta u Zagrebu. Suradnik *Vijenca*.

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.

Stuart Hall (Kingston, Jamajka, 1932), teoretičar kulture, jedan od ključnih autora britanskih kulturalnih studija. Od 1968 — 1979. ravnatelj Centra za suvremene kulturalne studije u Birminghamu, nakon čega predaje sociologiju na Open University, gdje postaje profesor emeritus. Bavio se pitanjima identiteta, rasnih odnosa i multikulturalnosti, ističući kako je kultura bojišnica, odnosno područje sukoba. Uvelike je zaslužan za uvođenje Marxa, Althussera i Gramscija u obzor britanskih kulturalnih studija. Objavio je više knjiga i bornika: *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain* (1976), *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order* (1978), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies* (1996), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997).

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvant režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV. Zagreb.

Radovan Ivančević (Banja Luka, 1931), povjesničar umjetnosti. Diplomirao (1955) i doktorirao (1965) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je radio kao profesor na Odsjeku za povijest umjetnosti do umirovljenja. Autor je i scenarist brojnih TV-emisija i obrazovnih filmova, uglavnom s temom hrvatske umjetnosti te teorije likovnih umjetnosti. Autor je brojnih kataloga, znanstvenih radova i knjiga kao što su *Edo Kovačević*, 1984; *Umjetničko blago Hrvatske*, 1985; *Perspektive*, 1996; *Rana renesansa u Trogiru*, 1997; *Šibenska katedrala*, 1998; *Stilovi, razdoblja, život*, 2002; *Za Zagreb*, 2003. i dr. Njegove su knjige i radovi često izlazili u više izdanja te u prijevodima na strane jezike, npr. *Art Treasures of Croatia*, 1993. Pisao je školske udžbenike, predavao na više fakulteta.

Goran Ivaniš (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 (*Slobodna Dalmacija*, *Jutarnji list*, *Total film*), često pišući o filmskim temama.

Jakov Kosanović (Split, 1970), diplomirao 1998. na Odsjeku za umjetnost, glazbu i kino (DAMS) na Filozofskom fakultetu u Bologni. Piše u kulturnoj rubrici i u prilozima *Slobodne Dalmacije*, uglavnom o filmu. Split.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu. Radi u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, gdje je redakcijski suradnik *Hrvatske enciklopedije*, član uredništva *Hrvatskoga biografskoga leksikona* i urednik u *Filmskom leksikonu*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940). Filmski redatelj, scenarist i publicist. Studirao je komparativnu književnost, a kao kritičar promovirao je autorsku kritiku. Autor je brojnih dokumentarnih filmova, npr. *Ponude pod broj...* (prvenac iz 1969), *Recital*, *Splendid isolation*, *Prihvatna stanica*, *Treća smjena*, *Na primjeru moga života*, *Mariška band*, *Kovačica*, *Zoran Šipoš i njegova Jasna...*, kao i nekoliko zapaženih cjelovečernih igranih filmova (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Autor je monografije *Golik* (1997) o Kreši Goliku, višegodišnji je filmski kritičar urednik filmskih emisija na Hrvatskome radiju (prije Radio Zagreb). Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Zagreb.

Jim McGuigan, profesor kulturalne analize i voditelj programa iz sociologije na Odsjeku za društvene znanosti Sveučilišta Loughborough. Prije akademske karijere radio na BBC-ju. Objavio je knjige: *Cultural Populism* (1992), *Culture and the Public Sphere* (1996), *Cultural Methodologies* (ur. 1997), *Technocities* (1999) *Modernity and Postmodern Culture* (1999).

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.

Dario Marković (Zenica, 1959), diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i magistrirao filmološkom temom. Radi u Hrvatskoj kinoteci kao viši filmolog. Bio je glavni urednik časopisa *Kinoteka* i urednik nekoliko filmskih emisija na HTV-u, filmske kritike objavljuje u više časopisa, npr. *Vijenac* i *Zapis*. Zagreb.

Joško Marušić (Split, 1952). Autor je brojnih animiranih filmova (npr. *Riblje oko*, *Neboder*, *Lice straha*) za koje je često osvajao međunarodne nagrade. Zapaženi je filmski publicist, kritičar i povjesničar animiranoga filma, a uspješno je surađivao i na TV (*Obojena svjetlost*). Bio je i umjetnički direktor Animafesta, osnivač je Odsjeka za animirani film na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, a s uspjehom se bavi i karikaturom (osobito političkom), stripom, ilustracijom i publicistikom. Zagreb.

David Morley profesor komunikacije na Odsjeku za medije i komunikaciju Goldsmith's koledža Sveučilišta u Londonu. Studirao na birminghamskom CCCS-u, gdje je i započeo proučavanje televizije, posebice etnografski studij publike i kulturne potrošnje televizijskih programa u kućnom kontekstu. Objavio je: *Everyday Television: 'Nationwide'* (sa C. Brunson, 1978) *The 'Nationwide' Audience* (1980), *Family Television* (1986), *Television, Audiences and Cultural Studies* (1992), *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries* (s K. Robinson, 1995), *Home Territories: Media, Mobility and Identity* (2000).

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, redovita suradnica *Vijenca*, glavna urednica *Zapisa*, urednica u ovom časopisu, suradivala je u više novina i časopisa (npr. *Slobodna Dalmacija*, *Kinoteka*, *Zarez*). Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Lukas Nola (Zagreb, 1964), redatelj i scenarist, studirao filmsku i TV režiju na ADU, nakon zapaženih kratkometražnih i srednjometražnih filmova (npr. *Dok nitko ne gleda*) režira cjelovečernje kinofilmove *Rusko meso* (1997), *Nebo, sateliti* (2000), *Sami* (2001). Zapaženo režira i u kazalištu. Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971). Diplomirala dramaturgiju, apsolvirala montažu na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Radi kao montažerka. Suradnica je *Vijenca*.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, na kojem je i apsolvirao paralelni studij novinarstva i poslijediplomski

studij. Piše za *Vijenac* i *Totalfilm*. Recenzent filmskog programa i scenarist emisije o filmu *Kokice* na HTV-u. Voditelj tribina KIC-a 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-a 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*, 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. Uređivao 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, časopisima i na radiju. Objavio knjigu proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998), režirao kratki igrani film (*Panda & Panda*, 2002). 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 izdanja cjelovite povijesti hrvatskog filma (*Između pu-*

blike i države — *Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980, 1984; te 101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997, 1998*), te više monografskih knjižica o filmu. Objavio i magisterij (*Samoodređenje i odcjepljenje — Pouke iz nastanka države Bangladeš, 1997*). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967), diplomirao montažu na ADU, bio više godina kritičar i urednik u *Kinoteci*, na Radiju 101 i u *Globusu*, suradnik je Hrvatskoga radija. Sada je glavni urednik magazina *TV Story*. 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 Vagner-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.

Tanja Vrvilo (Zagreb, 1966), diplomirala glumu na ADU u Zagrebu, na poslijediplomskom je studiju književnosti na FF u Zagrebu. Glumi, prevodi s engleskog filmskoteorijske tekstove za radijske emisije i časopise te vodi filmske seminare na školi Community Art, gdje i predaje.

Slaven Zečević (Dar-es-Salam, Tanzanija, 1967), filmski montažer i kritičar (npr. u *Kinoteci*, *Jutarnjem listu*, itd.), dobitnik je više nagrada za montažu, surađuje s Lukasom Nolom, Hrvojem Hribarom, Petrom Kreljom i drugim redateljima.

Izdanja Hrvatskoga filmskog saveza

Irena Paulus, *Glazba s ekrana: Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine, Hrvatsko muzikološko društvo i Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.*

Knjiga sabire studije filmskih skladatelja, uglavnom onih nakon 1945. Istodobno daje njihove portrete, analizira njihov glazbeni stil, ali i minuciozno analizira glazbena rješenja u pojedinim filmovima. Kako su glazbenici kronološki poredani, to je i svojevrsna povijest filmske glazbe u Hrvatskoj. Njezine analize glazbe u hrvatskim filmovima mogu korisno poslužiti u nastavnoj obradi tih filmova.

Cijena: 180,00 kuna

Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen, *Hrvatska kinematografija, povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002), Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2003.*

Knjiga je jedinstven i iscrpan pregled suvremenoga stanja hrvatske kinematografije. Sadrži uvodni povijesni pregled uvjeta pod kojima se razvijao hrvatski film, popraćen polemikom s prevladavajućim omalovažavanjem hrvatskoga filma. Središnji dio knjige čini istraživački pregled nad ključnim sastavnicama stanja kinematografije u drugoj polovici 1990-ih godina (zakonodavstva, temeljnih državnih upravnih tijela, proizvodnih prilika, distribucije, prikazivaštva; filmskog obrazovanja, filmskih udruga, nakladništva). Priložena je i *Filmografija hrvatskoga filma od 1991-2002.* te obuhvatni adresar (izvori informacija o hrvatskoj kinematografiji, bibliografija, popis zakona i uredaba, međunarodne uključenosti, državnih tijela, proizvodnih poduzeća, umjetničkih organizacija, distributera, televizijskih postaja, festivala i revija, kina, nekomercijalnih prikazivača, arhiva, viših studija i obrazovnih seminara, udruga, kinoklubova, časopisa i godišnjaka).

Cijena 100,00 kuna

Hrvoje Turković, *Umijeće filma, esejistički uvod u film i filmologiju, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1996.*

U kratkim, pristupačno pisanim esejima obrađuju se pojedinačni filmski postupci (npr. elipsa, pretapanja, dubinska mizanscena, opisne sekvence, odijevanje, perspektiva pripovijedanja, montažne varke), na primjerima pojedinih filmova; potom pitanje fikcionalnosti (igranofilmskosti) i dokumentarizma; razmatraju se različiti tipovi filmova i njihove ključne osobine; odnos književnosti i filma; pojedina obilježja televizije i njezina funkcioniranja te kulturološki kontekst u kojem se primaju filmovi i televizijske emisije.

Cijena 100,00 kuna

Ante Peterlić, *Studije o 9 filmova, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.*

Najnovija knjiga interpretacija — potankih analiza nekih od povijesno ključnih filmova (*M, Pravilo igre, Građanin Kane, Vrtoglavica, Rio Bravo, Do posljednjeg daha, Prošle godine u Marienbadu, Osam i pol, Odiseja u svemiru*). Uzor su interpretativnog pri-

stupa pojedinom filmu, a ujedno izvor bogatih podataka o autoru, kulturnom kontekstu, povijesnom razvoju pojedinih motiva te o stilskim odrednicama filma, i autora i razdoblja.

Cijena 80,00 kuna

Tomislav Gotovac (ur. Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić), *Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.*

Gotovac je jedna od najvećih stvaralačkih ličnosti na avangardnom krilu hrvatske umjetnosti, podjednako filma i likovnih umjetnosti. Knjiga okvirno donosi (na hrvatskom i na engleskom) dva velika eseja, jedan Jerka Denegrija o ključnoj likovno-kulturnoj važnosti i pionirstvu Gotovčevih akcija, performansa i djela, a drugi, Hrvoja Turkovića, o filmskom prinosu Gotovca filmskoeksperimentalističkoj tradiciji te o temeljnim osobinama njegova stvaralaštva. Ta dva eseja dopunjena su i intrigantnim biofilmografskim razgovorom s Gotovcem. Središnji dio monografije čini fascinantna dokumentacija — poput slikovnih monografija — Gotovčevih akcija, reprodukcija njegovih fotografskih radova te slika iz filmova.

Cijena 200,00 kuna

Hrvatski filmski ljetopis

Tromjesečnik (4 broja godišnje), oko 240 str., fotografije, sažeci na hrvatskom i engleskom.

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

Izdaje se na temelju potpore Ministarstva kulture RH i Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba.

Ministarstvo prosvjete i športa otkupljuje dio naklade *Ljetopisa*, koji se dostavlja srednjim školama.

Časopis se (zbog zatvorenosti knjižarske i novinske distribucije časopisima) pretežito distribuira *pretplatom*.

Adresa: Hrvatski filmski savez, Zagreb, Dalmatinska 12 (tel. 01/48 48 771; faks 01/48 48 764). *Hrvatski filmski ljetopis* jedini je časopis u Hrvatskoj koji sustavno njeguje studijski, istraživački i teorijski pristup filmu, često u tematskim blokovima veličine omanje knjige (kognitivna teorija filma, emocije i film, filmska montaža, dokumentarni film, filmska glazba, filmsko snimanje, digitalni film, videoumjetnost i dr.), pretežito domaćih autora, ali i ključnih prijevoda svjetskih filmologa. Objavljuje studijske biofilmografske razgovore s važnim autorima hrvatskoga filma, povijesne i filmografske obrade hrvatskoga filma, leksikografije filmaša; prati kulturnu politiku na području hrvatskoga filma. Donosi i redovite osvrtne na sve filmove na repertoarima hrvatskih kina, preglede festivala te interpretacije aktualnih filmova, autora i trendova.

U devet godina izlaženja, časopis je privukao suradnju više od 120 izvornih autora, pisaca o filmu, pretežito domaćih, ali i stranih.

Cijena po broju 50,00 kuna (prodajna cijena); godišnja pretplata 150,00 kuna.

Sva izdanja mogu se kupiti i kod izdavača:

Hrvatski filmski savez, Dalmatinska 12, 10 000 Zagreb
tel. 01/48 48 771; faks 01/48 48 764.

VIJENAC

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:

DÉJA-VU Ante Peterlića

FILMOLOŠKE MARGINALIJE Hrvoja Turkovića

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

DOKUMENTARAC Zorana Tadića

ALKEMIJA ANIMACIJE Joška Marušića

KINO — kritike filmova s kinorepertoara, pišu: Dragan Rubeša, 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 Čegir

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

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!

PRETPLATNI LISTIĆ

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

Godišnja pretplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Pretplata za inozemstvo: Europa 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 2360000-100000013/3206505 s naznakom »za Vijenac«. Pretplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove

Potpis pretplatnika

U _____, dana _____ 2003.

