

Hrvatski filmski

LJETO



Zagreb 38/2004

Ajanović
Brlek
Čegir
Galjer
Gilić
Göttler
Grozdanić
Heidl
Ivanis
Jelić
Koršić
Kosanović
Kovač
Krivak
Kukoč
Kurelec
Lenić
Marić
Marković
Nenadić
Paljan
Paulus
Pavičić
Pelc
Picula
Radic
Rubeša
Sablić
Sever
Šakić
Šesnić
Škrabalo
Tomljanović
Valentić
Vončina

50 kn, 18 €

IZ Povijesti hrvatskog filma

IZ Povijesti hrvatskog filma

CODEN.HFLJFV

god. 10. (2004.) br. 38

str.1-238

ISSN 1330-7665

UDK 761.43/45

Hrvat.film.ljeto.

CODEN HFLJV

Sadržaj / Contents

IZ POVIJESTI HRVATSKOG FILMA

- Dejan Kosanović: RUDOLF MARINKOVIĆ — ZABORAVLJENI PIONIR HRVATSKOG FILMA **3**
 Tomislav Šakić: HRVATSKI FILM KLASIČNOG RAZDOBLJA: IDEOLOGIZIRANI FILMSKI DISKURZ I MODELI OTKLONA **6**
 FILMOGRAFIJA IGRANOG FILMA 50-IH GODINA **34**
 Tomislav Čegir: DOKUMENTARNI FILMOVI BOGDANA ŽIŽIĆA **35**
 FILMOGRAFIJA DOKUMENTARACA BOGDANA ŽIŽIĆA **38**
 Fritz Göttler: ŽIVOT U LJEPOTI (retrospektiva V. KRISTLA) **40**
 FILMOGRAFIJA VLADE KRISTLA **44**
 Nikola Vončina: IZ POVIJESTI HRVATSKE TELEVIZIJE (1) **46**

KLASICI HRVATSKOGA FILMA

- Jurica Pavičić: KUGA U KOMUNISTIČKOJ TEBI (*Treći ključ* Z. Tadića)
55

FESTIVALI: 13. DANI HRVATSKOGA FILMA (2004)

- Dario Marković: IGRANI FILM: PROBLEMI PRODUKCIJE I DRAMATURGIJE **67**
 Dario Marković: DOKUMENTARCI: DEVET VELIČANSTVENIH? **71**
 Katarina Marić: BOGATO NASLJEĐE — KREATIVNOST ILI TERET? (ANIMIRANI, EKSPERIMENTALNI I NAMJENSKI FILM, GLAZBENI SPOT) **75**
 FILMOGRAFIJA I NAGRADA 13. DANA HRVATSKOGA FILMA **80**

KULTURNA POLITIKA

- Igor Koršić: O GLOBALIZACIJI **89**

TUMAČENJA

- Marijan Krivak: ENDART — ILI: SLATKI TRIJUMF HRVATSKOGA 'DRUGOG FILMA' **93**
 Jasna Galjer: 'ŠEST LAKIH KOMADA' Ž. KIPKEA **96**
 FILMOGRAFIJA Ž. KIPKEA **99**
 Ante Škrabalo: CZEŚLAW MIŁOSZ I TED BUNDY, KAKO IH JE UKUHAO THOMAS HARRIS **100**
 Irena Paulus: SJEĆANJE NA AFRIKU — GLAZBA U FILMU MOJA AFRIKA **103**
 Elvis Lenić: FILMOVI TERRENCEA MALICKA **109**
 FILMOGRAFIJA TENRRENCEA MALICKA **112**

REPERTOAR

- Gostujuća urednica: Katarina Marić
 KINOREPERTOAR **113**
 VIDEOIZBOR **165**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

- Midhat Ajanović: TEX AVERY — DIZNIJEVSKA NEGACIJA DISNEYA **181**
 FILMOGRAFIJA TEXA AVERYJA **193**

U POVODU KNJIGA:

- Milan Pelc: TRAKTAT O PERSPEKTIVI (H. Turković: *Razumijevanje perspektive*) **195**
 Jelena Šesnić: WOODY U DRUGOM MEDIJU (W. Allen: *Milo za drago*) **198**
 Nikica Gilić: O INOVATIVNOJ ANIMACIJI (L. Faber, H. Walters: *Animation Unlimited*) **201**

LJETOPISOV LJETOPIS

- Marcella Jelić: KRONIKA **203**
 BIBLIOGRAFIJA **213**
 HRVATSKE INTERNETSKE STRANICE **217**

SAŽECI **219**

O SURADNICIMA I UREDNICIMA **232**

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

- Dejan Kosanović: RUDOLF MARINKOVIĆ — FORGOTTEN PIONEER OF CROATIAN FILM **3**
 Tomislav Šakić: CROATIAN FILM OF THE CLASSICAL PERIOD: IDEOLOGIZED FILM DISCOURSE AND MODES OF VARIATION **6**
 FILMOGRAPHY OF THE EIGHTIES' CROATIAN FEATURE FILMS **34**
 Tomislav Čegir: BOGDAN ŽIŽIĆ'S DOCUMENTARY FILMS **35**
 FILMOGRAPHY OF B. ŽIŽIĆ DOCUMENTARIES **38**
 Fritz Göttler: LIFE IN BEAUTY — MUNICH RETROSPECTIVE OF VLADIMIR KRISTL **40**
 VLADO KRISTL'S FILMOGRAPHY **44**
 Nikola Vončina: FROM THE HISTORY OF CROATIAN TELEVISION (PART 1) **46**

CROATIAN CINEMA CLASSICS

- Jurica Pavičić: PLAGUE IN COMMUNIST THEBES: GENERIC AND IDEOLOGICAL IN ZORAN TADIĆ'S *THE THIRD KEY* **55**

FESTIVALS: 13th DAYS OF CROATIAN FILM (2004)

- Dario Marković: SHORT FEATURE FILMS: PROBLEMS IN PRODUCTION AND DRAMATURGY **67**
 Dario Marković: DOCUMENTARY FILM: THE MAGNIFICENT SEVEN? **71**
 Katarina Marić: RICH INHERITANCE — CREATIVITY OR BURDEN? (ANIMATION, EXPERIMENT, COMMERCIALS, MUSIC CLIPS) **75**
 FILMOGRAPHY AND AWARDS OF THE 13th DAYS OF CROATIAN FILM **80**

CULTURAL POLICY

- Igor Koršić: ON GLOBALISATION **89**

INTERPRETATIONS

- Marijan Krivak: ENDART — OR: SWEET TRIUMPH OF CROATIAN 'OTHER' FILM **93**
 Jasna Galjer: ŽELJKO KIPKE'S SIX EASY PIECES **96**
 Ž. KIPKE'S FILMOGRAPHY **99**
 Ante Škrabalo: CZEŚLAW MIŁOSZ AND TED BUNDY, AS 'COOKED' BY THOMAS HARRIS **100**
 Irena Paulus: MEMORIES OF AFRICA (ON FILM MUSIC IN OUT OF AFRICA) **103**
 Elvis Lenić: TERRENCE MALICK'S FILMS **109**
 T. MALICK'S FILMOGRAPHY **112**

FILM AND VIDEO REPERTOIRE

- Guest editor: Katarina Marić
 MOVIE THEATERS **113**
 VIDEO AND DVD **165**

STUDIES AND RESEARCH

- Midhat Ajanović: TEX AVERY — DISNEY-NEGATION OF DISNEY **181**
 TEX AVERY'S FILMOGRAPHY **193**

DISCUSSING BOOKS

- Milan Pelc: TREATISE ON PERSPECTIVE (H. Turković: *Understanding Perspective*) **195**
 Jelena Šesnić: WOODY IN A DIFFERENT MEDIUM (W. Allen: *Getting Even*) **198**
 Nikica Gilić: ON INNOVATIVE ANIMATION (L. Faber, H. Walters: *Animation Unlimited*) **201**

CHRONICLE'S CHRONICLE

- Marcella Jelić: CHRONICLE **203**
 BIBLIOGRAPHY **213**
 CROATIAN FILM WEB PAGES **217**

ABSTRACTS **219**

ON CONTRIBUTORS AND EDITORS **232**

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 10. (2004), br. 38
Zagreb, lipanj 2004.

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 10 (2004), No 38
Zagreb, June 2004
Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

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 Gradske uprave za kulturu, Zagreb

Autor fotografije na naslovnoj stranici: Mladen Burić

Publisher:
Croatian Film Clubs' Association

Founders:
Croatian Society of Film Critics,
Croatian State Archive — Croatian Cinematheque,
Filmoteca 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:
2100058638/070 S.W.I.F.T. ZABA HR 2X

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

Author of cover photo: Mladen Burić

Dejan Kosanović

Rudolf Marinković

Zaboravljeni pionir hrvatskog filma

Proučavanje početnog perioda razvoja kinematografije, od vremena pronalaska uređaja za snimanje i prikazivanje pokretnih slika, pa do završetka Prvog svetskog rata, u svetu se veoma često naziva *arheologija filma*. Sa punim pravom! Naime, istraživači ovoga perioda u stvari *kopaju* po arhivskoj građi, primarnim izvorima (filmovima) ili sekundarnim izvorima (pisanim dokumentima) i srećni su kada nađu neke veće ili manje fragmente filmske prošlosti. Baš kao arheologzi! I tada, na osnovu tih nađenih delića — sačuvanih filmskih rolni, iskidanih kadrova, fotografija, arhivskih dokumenata, zapisanih sećanja ili novinskih tekstova — pokušavaju da sklope celovitiju sliku kinematografskih aktivnosti u nekoj zemlji, regionu, gradu ili da izvuku na svetlost dana podatke o nestalim filmovima ili delovanju nekog zaboravljenog pionira filma koji je pre stotinak godina uzeo u ruke filmsku kameru. Tako smo ponešto saznali i o Rudolfu Marinkoviću, fotografu iz Pule, jednom od zaboravljenih pionira filma u Hrvatskoj.

Na ime Rudolf Marinković naišao sam prvi put čitajući (u Gradskoj biblioteci — *Biblioteca Civica 'Attilio Hortis'* — u Trstu) pulski dnevni list na talijanskom jeziku *Il giornaletto di Pola*. Naime, u broju od 30. maja 1913. godine, u rubrici 'Gradska hronika', objavljena je sledeća vest:

Lokalni kinematografski filmovi. Naš grad, koji dosad nije bio uključen u produkcije kinematografije, biće od-skora uključen, jer je preduzeće Rudolfa Marinkovića nedavno dobilo potrebne dozvole nadležnih vlasti da snima kinematografske filmove u Puli i Pokrajini. Prvi od tih snimljenih filmova je o prolasku verske procesije i već je pri-kazan, a pripremaju se i drugi zanimljivi istarski filmovi namenjeni Jadranskoj izložbi u Beču.

Ko je bio Rudolf Marinković? Zasad o tome imamo veoma oskudne podatke, ali na osnovu njih bi se svakako mogla nastaviti istraživanja. U popisu stanovnika grada Pule za 1905. godinu¹ pod tim imenom se nalazi samo jedna osoba — vlasnik prodavnice testenina. Moguće je da se radi o drugoj ličnosti, ali ne treba isključiti ni mogućnost da je to naš Marinković koji se prethodno bavio drugim poslovima, pa zatim promenio zanat i postao fotograf. Godine 1913., takođe u popisu stanovnika grada Pule, izričito se navodi da je Rudolf Marinković fotograf, dok je 1916. godine u dnevnom listu na nemačkom jeziku *Polaer Tagblatt* objavljen oglas fotografskog salona Venus u tadašnjoj Premanturskoj ulici broj 11 čiji je vlasnik Rudolf Marinković.² Znači, nema sumnje

29. Mai 1906. — Seite 3.

Kinematograph

„Sala Edison“

Piazza Port' Aurea, Ecke Via Giulia

vom 28. Mai bis einschließlich 3. Juni.

Große Vorstellung.

Programm :

1. *Inspizierung eines Kapitäns* (komisch).
2. *Schelmenstreiche* (Wiederholung und Totalaufführung).
3. *Großes Pferderennen zu Paris* (sehr interessant).
4. *Revanche eines Pierrot* (Verwandlungen).
5. *Die Abfahrt der Madame Butterfly von Pola.*

Preise : I. Platz 60 h, II. Platz 40 h, III. Platz 20 h.

Vorstellungen an Werktagen von 5 bis 10 Uhr abends und zwar um 5, 6, 7, 8 und 9 Uhr. — An Sonn- und Feiertagen von 9 bis 12 Uhr vormittags 3 Vorstellungen und von 2 Uhr bis 11 Uhr abends hintereinanderfolgend.

Oglas za program pulskog kina 'Edison' objavljen u *Polaer Tagblatt* (od 29.05.1906.)

da je on bio po zanimanju fotograf. U jednom kasnijem novinskom tekstu na nemačkom jeziku navodi se da se preduzeće za snimanje filmova »gospodina Rudolfa Marinkovića zove Adrija Film«,³ što bi značilo da je jedno vreme imao dva preduzeća, fotografsko i filmsko. Nisam, nažalost, uspeo da pronađem odgovarajuću arhivsku građu koja bi pružila više podataka o Marinkoviću, fotografiskom salonu Venus i preduzeću Adrija Film. Prepostavljam da takva građa postoji, najverovatnije u Trstu gde je Marinković morao da traži odgovarajuću dozvolu bar za »...kinematografsko snimanje u Puli i Pokrajini«. Tako smo, zasad, ograničeni samo na podatke iz štampe.

Prvi Marinkovićev film bio je *Procesija na Tijelovo u Puli*, prikazivan u pulskom kinematografu Edison, koji se nalazio u via Sergia 34 (danasa Ulica Sergijevaca 36) i čiji su vlasnici bili braća Fradiakomo (Fragiacomo). Film je prikazivan od 26. do 29. maja 1913. godine na početku programa koji je



Ulaz u kino 'Edison' u Puli (oko 1910.)

tih dana više puta menjan.⁴ U jednom od oglasa se napomnije da je film »...proizveo R. Marinković.⁵

Film je snimljen izjutra 22. maja — na dan Tijelova. Iako opis filma nije sačuvan i ne znamo kako je izgledao, u štampi je tačno navedeno kako je tekla procesija. Pored sveštenstva i građanstva učestvovala je i Mornarička muzika i jedan polubataljon (dve čete) mornara. Svečanost je počela u 7,45 izjutra pred zgradom Admiraliteta na obali, u 8 sati se pojavio Admiral luke (*Hafenadmiral*), što je pozdravljenio dvadesetjednom topovskom salvom sa ratnih brodova, a zatim je cela povorka obalom i ulicama Pule otišla do Mornaričke crkve. Nažalost, nije zabeleženo koje je delove svečanosti snimio Marinković.

Zanimljiv je podatak da je film počeo da se prikazuje u Puli svega četiri dana posle snimanja. S obzirom da je Marinković bio fotograf, mogli bismo zaključiti da je u sopstvenoj laboratoriji sam razvio i kopirao film. To nije bilo tako jednostavno, ali je moguće, jer prepostavljam da je Marinković prilikom nabavke filmske kamere također nabavio i opremu za kopiranje i laboratorijsku obradu snimljenih filmova. Ali je isto tako moguće da je posle snimanja otputovao u Trst i tamo obradio film u jednoj od nekoliko laboratorija koje su postojale, pa se zatim vratio u Pulu.

Sledeći film koji je Rudolf Marinković snimio i za koji imamo podatke bio je *Velika proslava 18. avgusta*, snimljen pri-

likom svečane proslave rođendana Cara Franje Josipa na vežbalištu Mornaričke kasarne u Puli. Održana je velika revija trupa kojoj je prisustvovao ceo oficirski kor pulskog garnizona i veliki broj građana. Viceadmiral Grof Karl Lanus od Velenburga (Karl Lanus von Wellenburg) tom je prilikom predao odlikovanja oficirima i mornarima koji su se istakli prilikom blokade Skadra i Albanije od strane austro-ugarske flote za vreme balkanskih ratova. Ni u ovome slučaju nije poznato koje je delove svečanosti Marinković snimio. Film je prikazivan od 3. septembra 1913. u pulskom kinematografu Minerva (dvorana se nalazila kod Zlatnih vrata, vlasnica je bila izvesna gospođa Benussi). U novinskom oglašu je pisalo da je »...film snimio gospodin Marinković iz Pule (Adrija Film)«.⁶

Sticajem okolnosti i sledeći Marinkovićevi filmovi bili su na neki način posredno vezani za viceadmirala Lanusa. Naime, viceadmiral je četiri dana posle proslave Carevog rođendana — 22. avgusta 1913. — poginuo nesrećnim slučajem. On je, u svojstvu Predsednika Mornaričkog tehničkog odbora zaduženog za naoružavanje austrougarske mornarice, prisustvovao probi topa i oklopa Škodine proizvodnje, koja se obavljala na poligonu tvrđave Sakordana (Saccorgiana), prostoru gde se danas nalazi ugostiteljski objekat Zlatne stijene u Puli. Prilikom ispaljivanja drugog hica došlo je do eksplozije granate u cevi topa, od koje su na licu mesta poginula tri mornara; viceadmiral je teško ranjen i umro je iste večeri u Mornaričkoj bolnici, dok je predstavnik fabrike Škoda samo lakše ranjen.

Žrtve ove nesreće svečano su sahranjene na Mornaričkom groblju u Puli, posebno mornari, a posebno viceadmiral. Obe ove sahrane snimio je Marinković i tako su nastali njegovi sledeći filmovi. Prvo *Sahrana trojice mornara — žrtava eksplozije na sakordani*, koji je snimljen već sutradan posle nesreće, 23. augusta 1913. Sahranjeni su uz sve vojne počasti mornari I klase (mornari koji su produžili službu u mornarici posle obavezognog roka od 4 godine) Jakob Zurc i Tomaz Čivko i mornar IV klase (prva godina služenja vojnog roka) Edvard Skornjak. Za vreme sahrane zastave na ratnim brodovima u pulskoj luci su bile spuštene na pola koplja. Nije poznato šta je sve Rudolf Marinković snimio tokom sahrane i kako je film izgledao. Film je prikazan u kinu Miner-va zajedno sa prethodno spomenutim filmom o Carevom rođendanu i sledećim Marinkovićevim filmom, a to je bila *Veličanstvena sahrana Njegove Ekselencije viceadmirala grofa Lanusa*. Viceadmiral je sahranjen 25. avgusta 1913. poslepodne, na veoma pompozan način, što je odgovaralo njegovom ugledu i rangu. Povorka sa Mornaričkom muzikom na čelu, počasnim vojnim jedinicama, vencima, admiralima i oficirskom korom prešla je kratak put od Mornaričke bolnice do Mornaričkog groblja. Sa brodova su odjekivali počasni plotuni, a zastave su bile spuštene na pola koplja. Ni za taj film ne znamo ni koliko je trajao, ni šta je u njemu bilo prikazano.

Sva tri filma su prikazivana istovremeno u kinematografu Minerva u Puli od 3. septembra 1913. godine, po svemu sudeći kao jedinstvena predstava, što bi značilo da im je ukupno trajanje bilo oko jedan sat. O tome je, pored ostalog, bilo napisano:

Domaći kinematografski snimci. Od juče se prikazuju u kinematografu 'Minerva', uz živo interesovanje gledalaca, filmovi ovdašnjeg preduzeća Marinković, snimljeni na velikoj vojnoj reviji 18. augusta t.g. i na sahranama trojice moranara i Vice-admirala Grofa Laniusa, žrtava eksplozije na Sakordani.

Sva tri filma, a posebno treći, veoma su uspeli.⁷

Zatim su, tokom nekoliko dana uzastopce, i u *Polaer Tagblattu* i u *Gioralettu di Pola* objavljivani veliki oglasi u kojima se saopštavalo građanstvu da su to »...grandiozni filmovi snimljeni celim tokom hoda pratnje... durni snimci iz prirode snimljeni od strane gospodina R. Marinkovića« (izraz 'iz prirode' značio je — dokumentarni snimci). Posebnu pažnju u nekim od ovih oglasa privlači rečenica »...da ove filmove ne treba brkati sa filmom koji je već prikazivan na trgu...«.⁸ Naime, Franc Skala, vlasnik pulskog kinematografa Eden koji se nalazio u Ulici Sergijevaca 16., naručio je za svoj kino film o sahrani viceadmirala koji se već od 28. augusta 1913. prikazivao pod istim naslovom u njegovom kinu. Nije poznato kome se Skala obratio i ko je snimio ovaj drugi film o istom događaju, ali se verovatno radilo o nekom snimatelju iz Trsta. Znači, značajan događaj — sahranu viceadmirala koji je poginuo nesrećnim slučajem — snimale su u Puli dve (konkurenntske) kamere.

Sljedeći zabeleženi Marinkovićev film snimljen je tek 1914. godine, bila je to reportaža *Regata c. i k. jaht-klubova u Puli*. Naime, u nedelju 17. maja 1914. u Puli je održana velika jedriličarska regata u kojoj su učestvovali predstavnici raznih klubova iz Pule, Trsta i još nekih gradova. Takmičenju je prisustvovala elitna publika, pored ostalog i *Njena C. i K. Vlascost Princeza Maria Jozefa*. Takmičilo se u dve kategorije. U klasi A prvo mesto je osvojila jedrilica Amourette kojom je upravljao Ernst Schreimer, a u klasi B jedrilica Brancin kojom je upravljao poručnik linijske plovidbe V. Petris. O snimanju je objavljena sljedeća novinska vest kojom je najavljen film:

Regate jaht — ekipa u kinu Ideal. Poznata firma Marinković (ulica Đulija/via Giulia), koja ima dozvolu za kinematografska snimanja, zabeležila je za filmsko platno najzanimljivije faze c. i k.. jaht-regate. Za mnoge koji nisu imali prilike da prisustvuju ovom zanimljivom sportskom događaju, dobro će doći prilika da se sa tim upoznaju u kinu Ideal. Dan prikazivanja će biti objavljen.⁹

Film je prikazan u Puli tek mesec dana kasnije, 21. juna 1914. godine (sedam dana pre Sarajevskog atentata!) i to ne u kinu Ideal, već u kinu Eden kao drugi film na programu.¹⁰ Nije poznato koliko je film bio dug i šta je sve obuhvatao.

Na osnovu svih ovih navedenih sekundarnih podataka sa slijepošću možemo tvrditi da je Rudolf Marinković iz Pule snimio pet dokumentarnih filmskih reportaža. Nažalost, nije dan od ovih filmova dosad nije pronađen, tako da ne možemo ništa govoriti o fotografiskim, filmskim i reporterskim odlikama Marinkovićevih ostvarenja. Svakako bi već samo ovi navedeni filmovi predstavljali dragocen istorijski dokument o Puli pre devedeset godina. Ipak, nikada ne treba gubiti nadu, jer stalno postoji mogućnost da se bar neki od njih pronađe u nekom svetskom filmskom arhivu među neidentificiranim materijalima.¹¹ Također ne znamo da li je Marinković filmski snimio još nešto? Posebno, da li su realizovani filmovi o Istri i Puli koji su bili najavljeni za veliku *Jadransku izložbu*, koja je održana u Beču krajem 1913. godine? Trebalo bi pažljivo proučiti bečku štampu i drugu dokumentaciju o toj izložbi, gde bi se, možda, našli i neki podaci o prikazivanju filmova za kojima tragamo. Dosta je verovatno i logično da je Rudolf Marinković u periodu od augusta 1913. do maja 1914. godine iskoristio svoju dozvolu za kinematografska snimanja i snimio još neki film, ali o tome zasad nema nikakvih podataka.

Svakako je nastavio da se bavi fotografijom.¹² Poznato nam je da je, bar do 1916. godine, u Premanturskoj ulici broj 11 u Puli radio fotografski studio Venus vlasnika Rudolfa Marinkovića. On je povremeno u štampi objavljivao oglase i navodio da »...fotografije za legitimacije izrađuje za 48 sati...«, što je bilo posebno važno, jer je posle ulaska Italije u rat na strani saveznika (znači protiv Austro-Ugarske monarhije) Pula proglašena za »vojno-pomorsku ratnu zonu«, te je veliki deo civilnog stanovništva bio iseljen, a ostali su morali da poseduju posebne iskaznice. Posle 1916. u Puli se Rudolfu Marinkoviću gubi svaki trag, bar ja nisam našao na neke podatke. Također, pored dosta traganja, nisam uspeo da pronađem ni njegovu porodicu, odnosno potomke koji bi mogli da pruže neka potpunija obaveštenja o životu i radu ovog pionira filma u Puli. Treba, međutim, zapamtiti: Rudolf Marinković je ostavio trag u hrvatskoj filmskoj prošlosti i svakako zasluguje da se njegova delatnost detaljnije prouči.

Bilješke

- 1 Almanah Pule 1905 — izdanje *Il gioraletto di Pola*
- 2 *Polaer Tagblatt*, 16. aprila 1916.
- 3 *Polaer Tagblatt*, 3. septembra 1913.
- 4 *Il gioraletto di Pola* i *Polaer Tagblatt*, 25. maja 1913.
- 5 *Il gioraletto di Pola*, 28. maja 1913.
- 6 *Polaer Tagblatt*, 3. sptember 1913.
- 7 *Il gioraletto di Pola*, 4. sptember 1913.

8 *Il gioraletto di Pola*, 3. septembra 1913.

9 *Polaer Tagblatt*, 29. maja 1914.

10 *Polaer Tagblatt*, 21. juna 1914.

11 Stari dokumentarni filmski materijali, bez špica i podataka o mestu snimanja, postoje u svim filmskim arhivima širom sveta i vode se kao »neidentificirana grada«, te je sasvim moguće da se iznenada pronađe i pojavi nešto iz naše filmske prošlosti.

12 Koliko mi je poznato, istorijom fotografije u Puli niko se dosad nije bavio, a i tu Rudolf Marinković svakako ima svoje mesto.

Tomislav Šakić

Hrvatski film klasičnoga razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otkloona

I. dio: Državna estetika i ideologizirani filmski diskurz

Hrvatski filmovi 1950-ih danas nam mogu izgledati dvojako: 'klasično', grandiozno, veliko, patetično, a istovremeno kao djela na čudnovatoj razmudi naive i klasike, diletantizma i neprijeporne kvalitete. U prvom slučaju možda je riječ o ekvivalentnosti, jer su pedesete u svjetskom filmu vrijeme velikana poput Bergmana, Kurosawe, De Sike, Buñuela, Dreyera ili Bressona, i vrijeme velikih kinematografija poput talijanske, japanske, švedske ili francuske (Peterlić, ur., 1990: 359). Podvojenost proizlazi, rekao bih, iz podijeljenosti između, s jedne strane, početništva kinematografije i njezine sprege s državnom ideologijom, i s druge strane kadšto više nego očite darovitosti prvi generacija hrvatskih redatelja i snimatelja (Miletića, Marjanovića, Belana, Bauera, Šimatovića, Tanhofera, Hanžekovića, Golika) i brzo stecena zanatstva u kinematografiji koja je počevši ni od čega morala sustići svjetske standarde, bez prirodnog razvoja od naivnog do zrelog narativnog stila kakav je obilježio razvoj američkoga filma primjerice.

Škrabalova paradigma 'između publike i države' (1998: 10-12) u tom bi se početnom razdoblju trebala prevesti u 'između države i slobode'. S jedne strane našla se država i njezina dekretom stvorena kinematografija, te iz nje proizašle 'potrebe' i 'zadaci' filma (kao i umjetnosti općenito) u novoj i socijalističkoj državi koja je težila avangardnom brisanju pretpovijesti i 'buržoaske' tradicije, da bi gradila na novonastalom, čistom temelju jedine istinske 'istorije' rođene u 'borbi naroda'. U takvim uvjetima sva je umjetnost trebala biti prekodirana u novu stvarnost i istovremeno pridonijeti stvaranju te stvarnosti. Osim tog ideologiskog upregnuta, problem je bio što se umjetnost, u sklopu komunističke teorije i prakse, a po besprizivnu uzoru na Sovjetski Savez, shvaćala poprilično utilitarno, što se očitovalo u teoriji i praksi socijalističkoga realizma.

Od svih je umjetnosti film stekao nekoliko 'prednosti'. Bio je umjetnost koja se bez države nije mogla ni utemeljiti ni održati u našim (hrvatskim i jugoslavenskim) uvjetima. Bio je shvaćen kao kulturna industrija — što znači da je njegova promidžbena apelacija bila odmah uočena. Smatralo se da je on jedina umjetnost nastala tek u novoj stvarnosti, nakon 'revolucije', pa je stoga jedini od svih umjetnosti i područja kulture bio bez 'buržoaske' i 'kapitalističke' prošlosti u Jugo-

slaviji; bio je stoga jedina izvorna 'socijalistička' umjetnost (Škrabalo, 1998: 143).

S druge strane, naspram državi, isticao se film bez ideoloških upregnuta, film pod postulatom 'umjetničke slobode', to jest film oslobođen ideoloških zadataka i utilitarnosti. No je li takav nedržavni film bio moguć, jesu li ga redatelji svjesno tražili i je li vodio prema 'bauku' ideološki također inkriminirana komercijalizma, teško je reći. Činjenica je da je gotovo svaki film u pedesetima iskazao određen stupanj otklona u odnosu na ideologizirani državni diskurz. Svaki je film bio novi tematski i žanrovske eksperiment koji je na neki način subvertirao ili negirao zahtjeve za ideologiziranim filmskim diskurzom.

1. Problemi konteksta

Prema uvriježenim shvaćanjima, 1950-e doba su otvaranja i odmaka od ideologiziranosti u hrvatskoj umjetnosti i kulturi. Ako se uzme da je vrijeme neposredno nakon Drugoga svjetskog rata razdoblje pojačane državne i partijske kontrole nad kulturno-umjetničkim područjem, kontrole koja se odvija u obzoru konsolidacije novoga poretku, novu strategiju odmaka ponajbolje određuje književni časopis *Krugovi* (Peterlić, 2003; Gilić, 2003). Međutim, što se tiče kinematografije, tendencije političkog 'zatopljenja' ponajmanje zahvaćaju dugometražniigrani film, dočim su eksperimentalni i pogotovo animirani film u svjetskoj filmskoj avangardi tog vremena (Peterlić, 2003: 63). Cjelovečernjem se filmu, kao matici produkcije, bilo teško odmaknuti od državne ideologije, a pogotovo od državnog utjecaja, budući da ga je u potpunosti producirala izravno država. Razlozi su dakako i u dometu koji postiže cjelovečernjiigrani film, njegovoj apelativnosti, u onome što se naziva 'populizmom' cjelovečernjega filma. Njegov je doseg do publike u svakom slučaju neusporedivo širi negoli je to tada bio slučaj s animiranim filmom te je posljednji stoga, za razliku od igranoga filma, i u to predtelevizijsko doba iznimno bitnih dokumentarnih filmova i žurnala, mogao izbjegći Lenjinovo krilatice o filmu kao 'najvažnijoj od svih umjetnosti' (Škrabalo, 1998: 7).

U tom je razdoblju, piše Ante Peterlić, zabranjen film *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića (1952) i započelo »dugotrajno šikaniranje Branka Belana i Kreša Golika, redatelja koji su tada možda najviše obećavali« (2003: 61). Te činjenice možemo iščitati kao znak ne tako laka popuštanja stege nad filmskom praksom. »Bilanca hrvatskoga filma iz pedesetih godina«, nastavlja Peterlić, »znatno je povoljnija nego što se



Sa snimanja *Nije bilo uzalud*: redatelj Nikola Tanhofer daje upute glumcima Miri Nikolić i Ljubi Tadiću.

pomišlja kad se razmatra jedinoigrani film. I u igranom filmu bilo je značajnih i uspjelih djela, ali ta produkcija nije imala značajke manifestnoga karaktera, nije stvarala viziju daljega razvoja, a nije imala jačega kontakta s novim tendencijama u svjetskom filmu» (ibid., 63). Poetičke promjene ostvaruju se na liniji pomaka od socrealizma prema neorealističkim utjecajima, kao i od scenarijske šabloniziranosti likova prema njihovoj psihologizaciji. Tadašnje tendencije u svjetskom filmu, kako ih navodi *Filmska enciklopedija* u nautknići 'Povijest filma', bile su znatna ideologiziranost »z bog blokovske podjele na kapitalistički i socijalistički svijet«, te refleksija političkih i socijalnih zbivanja koja su posljedica poratne ekonomske krize (Peterlić, ur., 1990: 359¹). Kako je u Hrvatskoj također moguće uočiti slabljenje ideologiziranosti i napuštanje socijalne tematike u korist psihološke prema kraju tog desetljeća, pitanje je što ga treba postaviti jesu li uzroci te pojave istovjetni onima na međunarodnoj razini, dakle ekonomska stabilizacija i popuštanje hladnoratovske napetosti (ibid.). Uz te pojave, priješao na 1960-e donosi pojavu filmskoga modernizma i tzv. autorstva, pa se to razdoblje prirodno očituje kao novo razdoblje u povijesti kako svjetskoga, tako i hrvatskoga filma. Hrvatski film za te globalne pojave ima unekoliko drukčije razloge: prvobitna okrenutost poratnoj obnovi (ne samo infrastrukturnoj nego i 'duhovnoj') i ideologiziranost diskurza posljedica su otvorenog angažmana nove države u filmu, odnosno izravna po-

litičkog nadzora nad filmom i njegovih funkcija u političkom cilju izgradnje socijalističke države. S vremenskom udaljenosću od rata i porača slabi ideologijska angažiranost filma, ali s druge strane dolazi i do pomaka od izravne dogmatske ideologiziranosti zbog političkih razloga, odnosno prekida suradnje sa SSSR-om, koji je nakon 1948. doveo do toga da je dojučerašnji sovjetski uzor u umjetnosti postao nepoželjan i, poput zapadnoga, ideološki inkriminiran. Cjelokupna 'liberalizacija' pedesetih, započeta Šegedinovim i Krležinim referatima, otkriva se tako kao djelomice dirigirana od strane države, a čuveni krugovački poklic 'Neka bude živost!' kao program koji je državi što je izabrala čudnovat put između dvaju tabora trebao donijeti, piše Daniel Goulding, i deklarativno udaljavanje od sovjetskoga dogmatizma i političke bodove na Zapadu (2002: 39). S tim je povezan paradoks, koji ističe i Goulding, da su publikacije poput *Krugova* odobrile i financirale partiskske ideološke komisije, a zatim ih zabranjivale (ibid.), kao i činjenica da je partija zadržala uvid u rad *Krugova* postavljanjem Josipa Barkovića, jednog od prvoboraca socrealizma,² u uredništvo (Gilić, 2003: 166). Temeljne ideološke zasade nisu mogle biti dovedene u pitanje; tako se ono što se može činiti kao oslobađanje od dogmatizma i utilitarizma zapravo odvija kao povratak 'pravom' komunizmu i duhu 'marksizma-lenjinizma', nasuprot 'izopachenom', vulgarnom staljinističkom modelu, okarakteriziranu u Krležinu ljubljanskom referatu 1952. kao

'dekorativna agit-propaganda CK SKP(b)' (Mataga, 1995: 138).³

2. Problemi periodizacije

Ustaljena periodizacija hrvatsku kinematografiju u drugoj Jugoslaviji (DFJ/FNRJ/SFRJ) automatski dijeli na producijska razdoblja s obzirom na modele financiranja filmske proizvodnje: administrativno razdoblje ili državnu kinematografiju, razdoblje slobodnih filmskih radnika, producentsku kinematografiju, autorsku i 'sizovsku', o čemu postoji pozamašna literatura (Škrabalo, 1998; Goulding, 2002; Turković-Majcen, 2003). Ta se periodizacija više-manje poklapa s desetljećima. Gornju granicu toga prvog razdoblja kontinuirane hrvatske kinematografije lako je prirodno odrediti — 1962., kao godina dokidanja poludesetljetnoga producentskog ustrojstva koje je dovelo do finansijske krize u filmskoj proizvodnji nakon godine s najvećom produkcijom u dotađnjoj povijesti Jugoslavije (33 filma u 1961.), i kao godina pojave zapaženih modernističkih filmova u Jugoslaviji (Škrabalo, 1998: 317-318). Donja granica razdoblja u estetskom smislu ne bi se smjela određivati prema producijskome modelu, budući da između državne/administrativne kinematografije (1945-1951) i pedesetih, koje po producijskom kriteriju Škrabalo naziva razdobljem 'slobodnih filmskih radnika'⁴ (1952-1956), nema bitnijih estetskih razlika koje bi pro-

izaše iz različitosti među načinima produkcije, osim onih što su posljedica postupnoga slabljenja rada ideologije. Slično se može reći i za odnos producentske kinematografije (1957-1962) prema prvim dvama producijskim modelima, premda će iz njezinih producijskih uvjeta proizaći uočljivija tendencija prema komercijalno uspješnim filmovima. Za donju granicu treba postaviti 1945. godinu. Premda se može postaviti pitanje o arbitarnosti određenja nefilmskim događajem kakav je bio kraj rata, to je u ovom slučaju prikladno budući da kinematografija prije toga doslovno nije postojala. Kontinuitet hrvatske filmske industrije jest započeo nešto ranije, utemeljenjem *Hrvatskoga slikopisa* kao državne filmske industrije u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, po istim načelima državne kontrole kao i poratna jugoslavenska, samo suprotнog ideooloшког predznaka, smatra Hrvoje Turković (Turković-Majcen, 2003: 25). Taj se kontinuitet ponajviše očitavao ne samo u tome što su jugoslavenske republike po svršetku rata dijelile tehničku opremu *Hrvatskoga slikopisa*, bez koje nove kinematografije ne bi bilo (Škrabalo, 1998: 139), nego i u činjenici da je skupina filmaša okupljena oko te državne tvrtke s kontinuiranom proizvodnjom žurnala i kratkih filmova (i prvim zvučnim dugometražnim filmom) bila povezana s partizanskim pozadinom i da je činila jezgru hrvatskoga poratnog filma (ibid., 131-132, 135-136). Riječ je o Oktavijanu Miletiću, Milanu Katiću, Branku Marjanoviću, Branku Blažini i drugima. Godina 1945. bila je nulta godina kinematografije u ideoološkom i političkom pogledu, a utjecaj tih nekoliko endehaških godina bio je tada zanemariv,⁵ osim što će poslije biti dobar povod za političku diskriminaciju nepodobnih autora.⁶ Stoga, bez obzira na načelne mijene producijskih modela, razdoblje od 1945. pa do ranih 1960-ih trebalo bi biti promatrano kao jedinstveno razdoblje u poetičkom i estetičkom smislu,obilježeno prevlaču klasičnoga narativnog stila (realizma) i više-manje stalnim, premda slabećim utjecajem državne ideologije kao glavnim aspektom, unutar kontinuiteta producijskih modela koji će tek u kratkom i prijelaznom producentskom razdoblju doživjeti utjecajnije promjene.

3. Problemi povijesti

Povijesti filma, kako je poznato, pristupa se s različitih aspeka, pa tako hrvatska kinematografija primjerice nema estetsku povijest, koju mnogi smatraju tipom diskurza koji bi bio na najvećem stupnju pisanja o povijesti filma, nego samo Škrabalovu ekonomsko-društvenu povijest (1998). Svaki od četiri pristupa, tehnološki, ekonomski, društveni i estetski (Vidović, 1998), primijenjen zasebno lako gubi iz vida činjenicu kako sam po sebi nužno ostaje nedorečen, bilo uvjetovan datumima tehnoloških inovacija i s njima povezanim mijenjama filmskoga načina izražavanja, bilo jedno-smjernim tumačenjem filmske povijesti iz ekonomskih, društvenih, političkih, ideooloških i kulturnih okolnosti, bilo zatvoren u puritanski estetički pristup filmu koji ignorira njegovu proizvodnju i potrošnju u kulturnom krugu. Stoga je recentno tematiziran pristup *aspektualni*, što ga David Bordwell krsti 'revizionističkim' (ibid., 107). Posrijedi je pristup koji će u razmatranju primijeniti sve za neki filmski fenomen relevantne aspekte, no može se uvidjeti rizik da takav 'me-



Vera Ilić-Đukić u sceni vješanja u filmu *Živjeće ovaj narod* (N. Popović, 1947)

todoški pluralizam' (ibid., 103) ostane samo svaštarenje, bivajući istovremeno revizionističkim u odnosu na starije povijesti i odustajući od zahtjeva za sveobuhvatnošću i završenošću, u skladu s novohistorističkim odnosom prema pisanju povijesti koji historiografiju shvaća kao diskurzivno oblikovanu priču, kao *pisanje*, i u skladu sa suvremenim (postmodernim) skepticizmom koji je izgubio vjeru u meta-naracije uopće, pa tako i u velike povjesne pripovijesti.

Načini produkcije povezani su, u Bordwellovu smislu, s ideologijom i estetikom. Ideologija je rezultat odnosa produkcije i umjetnosti: »načini na koje su filmovi zamišljeni, isplanirani i proizvedeni ostavljaju svoje tragove na filmovima ne samo izravno, u izdajničkim detaljima, nego i strukturalno« (Bordwell-Staiger-Thompson, 1988: xiv). Djelovanje stilskih zahtjeva filma i produkcije filma bilo je dvosmjerno: neke stilističke promjene rezultat su promjena u proizvodnji, a do nekih mijenja produkcijских modaliteta dolazi zbog stilističkih zahtjeva. Posrijedi je pojam modusa filmske prakse [»the concept of a mode of film practice«], koji »historizira tekstuálnu analizu i povezuje povijest filmskog stila s poviješću filmske industrije« što ga Bordwell, Staiger i Thompson inauguiraju u svojoj povijesti klasičnoga holivudskoga filma (ibid.), sklapajući tako aspektualni pristup koji — ipak pretendirajući na konačnu riječ o klasičnom narativnom stilu u Hollywoodu — obuhvaća i tehnološku i ekonomsku i estetsku povijest klasičnoga holivudskog filma u društvenom kontekstu te postaje uzornim primjerom sveobuhvatne, a ipak u jednom segmentu omeđene filmske historiografije. Taj teorijski koncept povezuje tekstuálnu analizu s povijesnim uvjetima koji nadziru i oblikuju umjetnički tekst što u njima nastaje (ibid., xiii-xiv). U svojem predgovoru autori se pozivaju na zahtjev Raymonda Williamsa da »otkrijemo narav prakse, a zatim njezine uvjete«, i od te rečenice ključnoga teoretičara postmarksizma i kulturnih studija čine ideju vodilju svoje knjige. Modus filmske prakse jest *kontekst* za nastanak filma, opusa i žanra (xiii), njega čine naširoko uvrježene stilističke norme što se stvaraju unutar modela produkcije i koje »konstituiraju skup pretpostavki što određuje kako se film treba ponašati, koje priče pravilno izlaže i kako, o rasponu i funkcijama filmske tehnike i o gledateljskim aktivnostima« (xiv). Taj je skup pretpostavki *ideologija*, shvaćena bilo kao svaki skup pretpostavki, odnosno kao svjetonazor, bilo kao izravni angažirani rad filma na određenoj političkoj ideologiji. Što se tiče hrvatskoga filma do 1960-ih, a i poslije, on osim najširega shvaćanja pojma ideologije kao općenita pogleda na svijet nastaje u odnosu prema uže shvaćenoj ideologiji, političkoj doktrini države i partije. Drugim riječima, ideologiziranost filmskoga diskurza i različiti stupnjevi otklona od nje jedan je od aspekata koji relevantno opisuje stilističku povijest hrvatskoga filma unutar različitih produkcijских modela u domodernističkom razdoblju. Rad ideologije povezan je s reprezentacijom, predstavljanjem, to jest odlukom tko će u diskurzu biti reprezentiran. Od filma u Jugoslaviji očekivalo se da reprezentira novu državu i novu ideologiju, to jest da pokaže kako je zemlja nastala u 'borbi' i 'revoluciji', da prikaže 'našega novog čovjeka' koji je tu borbu i vodio i bio njezin ideološki rezultat. Film je tako bio i mjesto učvršćenja sustava i prostor

Antun Nalis u filmu *Zastave* (B. Marjanović, 1949)

mitološke (pre)tvorbe prošlosti u prikazu 'revolucije' i 'NOB-a', shvaćen u Lenjinovu smislu kao najvažnije sredstvo propagande i utjecaja na 'narodne mase'.

4. Producijski modeli

Prvi producijski modeli hrvatske kinematografije omogućavali su državi izravan nadzor nad filmom u svakoj fazi njezove umjetničke i tehničke proizvodnje, od razvoja ideje i pisanja scenarija do konačnoga filma. Državni je nadzor bio potpun; svaki segment filma, od režije i fotografije do glume, glazbe i scenografije bio je pretresan na sastancima raznih komiteta, a filmski su radnici pojedinih struka pozivani da razmatraju svoje dosege i dalje 'zadatke' koji iz njih proizlaze.⁷ »Film su u raznim varijantama odobravale brojne komisije, dužnosnici i povjerenici, vrlo često zainteresirani samo za ideološku ispravnost«, piše Gilić (2003: 167), i sloboda kakva se — premda blagoslovljena od strane države — ostvarila u književnosti pedesetih bila je teže ostvariva upravo zbog relativne skupoće filma i složenosti produkcije (ibid.). Da bi se probilo kroz tu birokratsku i ideološku šumu, trebalo je imati i dobre pozicije u centrima (partijske) moći, kakve Belan i Golik primjerice nisu imali (ibid., 168).

4.1. Državna kinematografija

Prvi uspostavljeni model bio je *državni ili administrativni*, koji se, Gouldingovim riječima, u potpunosti ugledao na »sovjetski model hijerarhizirane i centralizirane organizacije pod striknjom partijskom kontrolom« (2002: xi). Savezno Državno filmsko preduzeće⁸ imalo je svoju Direkciju za Hrvatsku u Zagrebu (Peterlić, ur., 1986: 330-331, 403⁹), koja je bila prva poratna producentska ustanova u Hrvatskoj. Tu ranu, još 'partizansku' kinematografiju činili su isključivo žurnali (*Filmske novosti*) i prvi dokumentarni filmovi (Peterlić, ur., 1986: 634,¹⁰ Škrabalo, 1998: 137), kojih je snimljeno devet posredovanjem hrvatske direkcije do ukidanja te institucije u srpnju 1946. Dokumentarci su dominirali produkcijom sve do ranih 1950-ih, smatrani posebnim oblikom 'agitacijskog filmskog žurnalizma' (Škrabalo, 1998: 151). Svrsetak njihove dominacije treba povezati kako s tehničkom napretkom koji je od ranih pedesetih omogućio brojnije snimanje dugometražnih filmova, tako i s popuštanjem ideološkoga nadzora nad produkcijom, čime je dokumentar-

ni film izgubio na važnosti, barem u očima države. Mnogi stilski postupci tih filmova proizlazili su iz njihovih ideoloških i produkcijskih temelja: primjerice »*patetičan i euforičan spikerski komentar*« (ibid.), 'zadružne' teme, ili 'patetična' i 'dramatizatorska' glazba neonacionalnog smjera »*nerijetko u izvedbi kompletnog simfonijskog orkestra*« (ibid., 155). Posrijedi je neistraženo područje u kojemu se očituje Bordwellov koncept: na estetiku i prosperitet jednoga produkcijskog područja, u ovom slučaju dokumentarizma, djeluju rad (državno-komunističke) ideologije i način (državne) produkcije.

Reorganizacijom kinematografije 1946. očit državni model preoblikovan je u prividno federalni koncept. Novi model prepostavljao je ustanove savezne razine u glavnom gradu te istovrsne ustanove republičke razine. Novoutemeljeni Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ imao je ideoški i produkcijski nadzor nad kinematografijom u tom sovjetskom centralističko-federalnom modelu (Škrabalo, 1998: 144). Šesnaestoga srpnja 1946. utemeljeno je za Hrvatsku poduzeće Jadran film u Zagrebu, ovlašteno za proizvodnju igranih i dokumentarnih filmova i žurnala za područje Hrvatske.¹¹ Godine 1947. osnovana je Komisija za kinematografiju Vlade NR Hrvatske koja je donekle decentralizirala savezni nadzor, no politički nadzor nad filmom nije se smanjio — komisija je trebala ideoško odobrenje Saveznog komiteta, pa i AGITPROP-a CK KPJ (ibid., 146), glavne partijske organizacije za promicanje socijalističke i socrealističke umjetnosti i nadzor nad svim područjima kulture i umjetnosti (Mataga, 1995: 55). Takav ustroj kinematografije odgovarao je, piše Škrabalo, »*shemama totalno centralističkog sistema s formalno federativnom strukturon*« (1998: 146), a »*jedinstvena jugoslavenska državna kinematografija bila [je] tek u administrativnom smislu podijeljena na republičke kinematografije*« (ibid., 162). Sprega te po produkcijskom kriteriju državne kinematografije s državnom ideošijom učinila je i da se atribut 'državna' može pridodati i njenoj poetici i estetici, što su ih također proklamirale partijske strukture, ako već ne u strogu smislu sovjetskoga socrealizma, onda u njegovoj jugoslavenskoj dogmatskoj varijanti.

4.2. Samoupravna kinematografija

Nakon razlaza sa sovjetskim uzorima Jugoslavija je novi model vlastita puta između kapitalizma i socijalizma pronašla u modelu radničkoga samoupravljanja, koji je svoju primjenu od uvođenja 1950. imao i u području filmske industrije, što je prouzročilo njezin radikalnan preustroj. Centralističko-federalni administrativni model u kinematografiji napušten je u potpunosti: financiranje filmova prešlo je u sustav pojedinih republičkih budžeta (Škrabalo, 1998: 1986-187). Tako je državni aparat, kriv za megalomske proračune dotadašnjih filmova i golem broj zaposlenih u filmskoj proizvodnji, piše Škrabalo, ostavio filmaše da se dokazuju u praksi računajući na »*naravni proces osipanja redova prekobrojnih filmskih radnika*« (187). Time je ukinuta neograničena državna potpora, a posljedice novih ekonomskih uvjeta itekako su se psjećale: gotovo je potpuno prestala produkcija dokumentarnih filmova, ali je stoga porasla proizvodnja namjenskih i

reklamnih filmova. Producija je igranih filmova racionalizirana i prvi se put pazilo na proračune (ibid., 194). Prvo je zaustavljena proizvodnja skupljih projekata: Golikova filma o Petrici Kerempuhu, Marjanovićeva o Nikoli Tesli te čak triju Belanovih pokušaja da debitira, među kojima i *Sjekire i mačevi* o Hvarskoj buni (ibid., 196). Produciju su činili jeftiniji debitantski filmovi niza redatelja: Vatroslava Mimice, Sime Šimatovića, Branka Bauera, dok je Belan uspio debitirati¹² produkcijski zahtjevnijim filmom *Koncert* (1954), koji se donekle može smatrati povijesnim rekonstrukcijskim filmom, izbjegavanim skupim žanrom. Sama činjenica da se odustalo od skupljih projekata, koji su svi bili *biografski i povijesni spektakli* — idealni poligoni za iskazivanje državnih ideologema — označava da je došlo i do svojevrsna oslobođanja od zahtjeva ideologizirane estetike koje bi takvi filmovi postavili u duhu sličnih sovjetskih ostvarenja. To se može iščitati iz referata Vicka Raspore što je bio od presudna utjecaja u promjeni političkog kursa u području filma,¹³ koji navodi da je »*istaknuta potreba da se počne sa filmskim komedijama, sa muzičkim filmovima, sa filmskim biografijama i sa crtanim filmovima*« (1988: 21). Opet je posrijedi bio sovjetski uzor, kao i iluzija da jugoslavenska kinematografija može stvoriti žanrovski sveobuhvatnu filmsku industriju, prispodobivu holivudskoj; naime, sovjetska je kinematografija proizvodila sve žanrove poput američke, uključujući čak i sorealističke muzikle (Peterlić, ur., 1990: 483¹⁴). Filmske biografije koje Raspore navodi kao planirane (1988: 22) ostale su nesnimljene (film o Francetu Prešernu u Sloveniji i o Vuku Karadžiću u Srbiji). Sam izbor tvorbenih mesta koje te ličnosti imaju u nacionalnoj svijesti Slovenaca i Srba pokazuje da je na djelu bila tendencija koja je u onodobnoj ideoškoj perspektivi mogla prikazati te ličnosti samo kao pretodnike 'svremenosti' (dakle na neki način preispisati povijest), kao i opća ideoška tendencija karakteristična za sovjetsku kinematografiju, oprimjerena dvodijelnim i trodijelnim sorealističkim spektaklima o Maksimu Gorkom, Lenjinu i Staljinu (Peterlić, ur., 1990: 483).

4.3. Producentska kinematografija

Poludesetljeno razdoblje 'slobodnih filmskih radnika' završilo je 1956, kad je producijska kriza dodirnula dno i kad su u Hrvatskoj producirana tek dva cjelovečernja filma. Kako Škrabalo ističe, bilo je to doba gospodarske stabilizacije Jugoslavije (1998: 221), koja je otkrila navlastito načelo socijalističke tržišne politike, u kojemu samoupravna poduzeća zaradu ostvaruju na tržištu, ali zarada pripada 'društvu' (ibid.). U kinematografiji je to bilo 'samofinanciranje', odnosno izdvajanje određenoga postotka zarade od prikazivanja koji se putem Saveznog fonda vraćao u održavanje prikazičke infrastrukture i domaće produkcije; opis toga producijskog modela daje Škrabalo u svojoj povijesti (1998: 221-225). Budući da se producentskim tvrtkama novac iz fonda raspoređivao prema ostvarenom prometu njihovih filmova, producentima je prvim ciljem postala što veća gledanost njihovih filmova u kinima, komercijalnost je postala presudno producijsko načelo. 'Umjetnički', odnosno neizravni ideoški nadzor nad filmovima zadržan je putem 'filmskih savjeta' koje je imenovala država (ibid., 225). Rigorozna je predcenzura djelomice popustila, to jest, kako to dosjetljivo opi-

suje Škrabalo, promijenilo se *težište nadzora*: umjesto da se kao prije gleda »*što bi sve moralio ući u film*« sad se pazilo »*da slučajno ne promakne nešto što bi kompromitiralo socijalističku filmsku umjetnost*« (226).

Nakon početnog impulsa što ga je proizvodnji dala nova orijentacija, dugoročnom je posljedicom u idućih pola desetljeća bilo snimanje što većega broja što jeftinijih filmova, prije nego što je model uništil sam sebe. Sam prijelaz dvaju desetljeća bio je vrhunac modela: 1961. snimljena su u Jugoslaviji 33 filma, što ih je kritika odredila smatrala promašajima (npr. Škrabalo, 1998: 246-248). U Hrvatskoj je to po nekih (npr. Boglić, 1988: 54, 56) bilo uzrokovano i apstinenjom hrvatskih redatelja zbog 'tihog' strajka prema Jadran filmu; oni su, izbjegavajući Jadran film, tih godina gostovali po izvanhrvatskim producijskim centrima: Bauer je režirao *Tri Ane* u makedonskoj produkciji i *Prekobrojnu* u Srbiji, Tanhofer *Osmu vrata*, a Bulajić *Uzavreli grad* u Srbiji. Jadran film je, žećeći »*dokazati da se može raditi i bez hrvatskih filmskih radnika*« (Boglić, 1988: 54), unajmio niz redatelja iz drugih republika, poput Franceta Štiglica, Tome Janića, Vladimira Pogačića i Žike Mitrovića (ibid., 56-58). Dvostruko veći broj filmova značio je manju prosječnu gledanost po filmu (Škrabalo, 1998: 258), što je u raspodjeli saveznoga doprinosa uzrokovalo financijsku krizu i bankrot manjih producenata.¹⁵ Svršetak producentskoga modela označen je tako njegovim financijskim slomom, ali i pojavom novih stilskih usmjerenja u dotad najvećem broju proizvedenih filmova. Još 1961. nove su, modernističke stilske tendencije nавили Babajin film *Carevo novo ruho*, Šimatovićev *Pustolov pred vratima* i Tanhoferov *Sreća dolazi u 9*; ta se godina pokazuje kao prirodan kraj klasičnoga razdoblja u povijesti hrvatskoga filma.

5. 'Socijalistički' realizam

Prema mnogim mišljenjima, *socijalistički realizam*, odnosno *socrealizam*, nije se u Hrvatskoj ni u Jugoslaviji uspio nametnuti kao dominantna propisana estetika umjetnosti (npr. Goulding, 2002; Škrabalo, 1998), već je njegova primjena ostala na razini deklarativnih istupa, kritičkih članaka i rubnih ostvarenja.¹⁶ Analiza teorijskih i kritičkih tekstova tiskanih od 1945. do 1952. u časopisima *Izvor* i *Republika*, koju je proveo Vojislav Mataga (1995), jasno govori o politici teksta i politici u tekstu, što se odnosi i na filmske tekstove, kako na publicistički diskurz o njima, tako i na diskurz samih filmova.¹⁷ Najtipičnije fraze i ideologeme što su iz političkog i birokratskog diskurza zaposjele svakodnevni govor svjedočeći o simboličkoj moći jezika nabraja Mataga u svojoj analizi tih tekstova što postavljaju 'ciljeve i zadatke' pred hrvatske književnike. Njegova uvodna analiza kanonskih tekstova sovjetskoga socrealizma postavlja teoriju socijalističkog realizma na osnovi četiri glavne kategorije: *odgojnost, tipičnost, narodnost i partijnost*. Tim se kategorijama pridružuju teorija umjetnosti kao *odraza društvenih odnosa* i kategorija *perspektive* ili *revolucionarne romantike* koja je po sebi budućosna, znači i *optimistična* — u smislu da prikazani tipični predstavnici društvenih klasa moraju biti prikazani u klasnoj *borbi* koja nosi *perspektivu* za pobjedu proletarijata, jer »*bez perspektive svako je prikazivanje stvarno-*

sti falsificiranje istine« (Mataga, 1995: 81).¹⁸ Književnost je tako u socrealističkoj estetici bila svedena na političku, 'agitacijsku' i 'borbenu' funkciju kao 'oružje borbe proletarijata', odnosno njegove partije (kategorija *partijnosti*).¹⁹ 'Nova' umjetnost trebala je ideološki jasno prikazivati 'živog čovjeka' koji je 'junak našeg vremena' i 'graditelj socijalističkoga društva' (ibid., 23), što se odnosilo i na film. 'Liberalizacija' pedesetih očitovala se kao zastupanje povratka izvorištima marksizma s kojih je sovjetska dogmatska linija 'zastranila'. I Šegedin (1949) i Krleža (1952) u svojim su referatima napali formalizam i deklarativnost primjene sovjetskih teorija. Šegedin nasuprot takvima teorijama 'deriviranog staljinizma' (Mataga, 1995: 121) i svođenju 'socijalističkoga humanita' (ibid.) na dnevnopolitičku praktičnost (ibid., 114) zahtijeva povratak izvornome Marxu (121), onom što »*Marx naziva ljudskim smislom koji je ekvivalent za čitavo bogatstvo ljudskog i prirodnog bića*« (113). Zabluda je, zaključuje Šegedin, »*posljedica nedovoljnog poznavanja marksizma-lenjinizma*« što ga je iskazala kritika koja je umjetnost pokušala mjeriti »*vremenski relativno vrlo ograničenom revolucionarnom društveno-političkom praksom*« (116) koja »*ne može biti neposrednim mjerilom ni umjetničke prakse ni umjetničke teorije*« (119), pa bila to i 'revolucionarna praksa proletarijata' (122), jer 'sve ljudske mogućnosti' ne mogu biti obuhvaćene 'magnetskim poljem ideologije' (118). Krležin kasniji referat bio je mnogo utjecajniji od Segedinova, vjerojatno stoga što je Krleža uvodnom rečenicom — »*Četiri godine minule su kako je naša zemlja odbila da se podredi staljinskom nasilju*« (ibid., 131) — implicitno naznačio da nastupa s pozicije moći koja ima partijski autoritet iza sebe (Gilić, 2003: 161).²⁰ Krleža zagovara 'socijalistički realizam' (Mataga, 1995: 132), ali ne onaj sovjetski koji je »*dekorativna panorama jedne agit-propagande*« (ibid., 133), »*estetski jezuitizam prema kojemu je jedina svrha umjetnosti da bude propagandističko sredstvo vrhunaraunih ciljeva jednoga političkog tijela*« (136) i »*praktičnopolitička korist za ciljeve CK SKP(b)*« (134), već navlastiti jugoslavenski koncept autohtone i autonomne socijalističke književnosti (137) po načelima slobode umjetničkoga stvaranja i izricanja mišljenja, koncept na čijem bi se temelju izgradila socijalistička kulturna svijest (136-137). Krleža sve soorealističke kategorije, ističe Mataga, shvaća uvjetno, jer im prepostavlja »*primaran književno-umjetnički aspekt književnoga djela*« (140), što je u skladu s Krležinim nazorima da svako umjetničko djelo nosi tendenciju koja ne smije prerasti u partijnost koja ugrožava autonomost umjetnosti (141).

6. 'Nacionalistički' realizam

»*U razdobljima totalitarnih režima, kao što je to bio režim komunističke Jugoslavije, veze umjetničkih poetika, ideologije i politike bitno su drukčije od veza u razdobljima zasnivanja društva na demokratskim i liberalnim zasadima*«, piše N. Gilić (2003: 160). Stoga se film, vezan uz državu svojom cijenom, popularnim utjecajem i državnim interesom za podizanjem filmske industrije kao najmasovnijeg promidžbenog aparata,²¹ teže oslobođio ideologiziranoosti nego književnost ili druga umjetnička područja. Kad je država dekretom stvorila kinematografiju, »*industriju koja će planski proizvoditi*

umjetnost», piše Škrabalo, »samo se po sebi podrazumijevalo da će tako nastala umjetnost biti u službi države i njezine vladajuće ideologije« (1998: 141). Do liberalizacije nije došlo, potvrđuje i on, zbog »uspjelog unutarnjeg obraćuna s moćnicima dogme' nego zbog 'vanjske konfrontacije jedne komunističke države s drugom, znatno moćnjom« (ibid., 184), to jest, to je bila »dozirana mјera potrebna u borbi za očuvanje državne nezavisnosti«. »Partijska je propaganda (...) prešla put od defenzivnog dokazivanja vlastite 'pravovernosti' (...) do ofenzivnog odbacivanja sovjetskog modela (kao svojevrsnog izopačavanja autentične vjere i istine)« (185). Estetski pokusi rezultirali su jugoslavenskom varijantom nove socijalističke umjetnosti, reklamirane kao povratak izvorištima. Tu je estetiku Goulding nazvao 'nacionalističkim realizmom' (»nationalist realism«, Goulding, 2002: 11), to jest, riječ je o »nacionalistički inspiriranoj tematskoj orientaciji« jugoslavenske 'umjerene' varijante socrealizma (ibid., 8).²² Premda je iz kasnije perspektive čudnovata uporaba atributa 'nacionalistički' za opis bilo kojega područja zajedničke djelatnosti u bivšoj Jugoslaviji, jer pretpostavlja postojanje jugoslavenske nacije i njezina nacionalizma (to jest jugoslavenskog nacionalizma i njegove nacije), taj je atribut u slučaju ranoga filma u drugoj Jugoslaviji primjenjen jer je film državi trebao poslužiti kao najmasovniji aparat za mitologizaciju revolucionarne prošlosti te potvrdi i konsolidaciju nove države i nove 'nacije'. Poratni film u Jugoslaviji bio je 'nacionalistički' u onom smislu i u onolikoj mjeri u kojoj je veličao segment rata prozvan 'Narodnooslobodilačkom borbom', ulogu Partije u ratu i svremenosti, komunizam, kult ličnosti Josipa Broza Tita (tog, riječima *Pregleda 5/1948*, »prvoborca radničke klase i vode naših naroda« i »prvog i najvećeg graditelja socijalizma u našoj zemlji«) i legitimaciju države u tim mitologemima i ideologemu 'bratstva i jedinstva'.

Jugoslavenska inačica filmskoga socrealizma sadržavala je, navodi Goulding, propagandnu naivnost (2002: xi) i zadane teme: »idealističku glorifikaciju i potvrdu revolucionarne prošlosti — Narodnooslobodilačke borbe, simbola što je legitimiraju i njezinih heroja«, i »jačanje revolucionarnog elana i herojske borbe u izgradnji nove socijalističke države« (xi). Kao i književno djelo, filmsko socrealističko djelo odlikuju optimizam, budućnosna perspektiva, didaktičnost, idejnost/partijnost. Socrealistički film spaja kategorije socrealističke teorije s klasičnim modelima pripovijedanja: tipičnost likova kao predstavnika klase, njihova eksplicitnost u reprezentaciji vrijednosnih sustava vodi u ideološki jasno razgraničenje dobra i zla, crnih i bijelih likova, i afirmira žanrovski film (ibid., 7). U najbanalnijim izvedbama ti su elementi puki denotanti i reprezentanti političkih sloganova i propagande, suprotstavljanja starog i novog, reakcionarnog i revolucionarnog, individualnog i kolektivnog (8). Socrealistička praksa, ističe i Mataga, u prvi plan uvijek stavlja razliku građanskog i socijalističkog, 'starog' svijeta i 'novog' koji je kolektivan, monolitan, revolucionaran i napredan, a njegova umjetnost 'jedina istinska', 'naša', 'napredna', socijalistička, 'narodna' i perspektivna (1995: 5-6). Pogotovo je to primjenjivo na film kao vizualno-auditivni zapis izvanjskoga svijeta i kao klasično organiziranu naraciju. Pišući o dokumen-

tarcima, Škrabalo ističe da je kamera »uvijek oštro kontrastirala 'staro' i 'novo', a patetičan i euforičan spikerski komentar opisivao je tu očiglednu sliku« (1998: 151). Slična je estetika bila na djelu i u dugometražnom filmu: gotovo uvijek prisutan komentator (koji nije i pripovjedač filma) pojavljuje se kao glas autoriteta što je morao potvrditi (i utuštiti) 'novu' stvarnost što je slika prikazuje, ma koliko često bio suvišan, a simfonijska glazba neonacionalnog smjera u takvim je filmovima fukcionirala kao ideološki i estetički glazbeni ekvivalent socrealizma (Paulus, 2002: 18).²³

Ideološka 'umjerenošć' bila je dakle posljedica nove dogme. Sve navedene teze o jugoslavenskom 'nacionalističkom' realizmu potvrđuje spomenuti referat Vicka Rasporu iz 1950. U njemu Raspor ističe da »od svih grana umjetnosti kod nas filmska umjetnost — najviše — svoj opstanak i razvoj ima da zahvali novoj narodnoj državi«, jer se pojavljuje »tek poslije oslobođenja kao jedna sasvim nova umjetnička i privredna grana i kao jedan od značajnih rezultata socijalističke izgradnje naše zemlje i kulturnog preobražaja naših naroda« (1988: 11). Filmu treba »borba mišljenja u procesu formiranja i usvajanja marksističko-lenjinističke estetike« u slobodi stvaranja, borba za »neprestano usvajanje i širenje tekovina socijalističke demokracije«, film, već sam tipičan naslov referata naglašava,²⁴ ima 'probleme' i 'zadatke' za čije je ostvarenje potrebna smjelost, »jedna od najlepših osobina koju su naši narodi pokazali u svojoj Revoluciji — zašto da je ne iskažemo na svom terenu i mi, filmski umjetnici« (ibid., 26). Nacionalizam se dakle shvaća kao potreba za veličanjem konstitutivnih odrednica nove države proizašlih iz partijske ideologije.

Raskid s dogmom bio je »dobro politički promišljen i pripremljen — u ono se vrijeme takvi snažni zaokreti u kulturnoj politici baš i nisu mogli spontano dogoditi«, piše Gilić (2002: 162), ističući sinkroniziranost Rasporova referata i proglaša ubrzno osnovana Društva filmskih radnika Hrvatske u kojem se odbacuje kako zapadni 'buržoaski lapurlartizam' tako i 'idejno-umjetnički dogmatizam' (ibid.).²⁵ Potvrdu toga planskog odbacivanja dogmatizma dao je Raspor u intervjuu iz 1978. godine:

To je bio prvi direktni napad na sovjetsku kinematografiju u kojoj je carevao staljinizam. Naprosto sam doznao da se na jednom sastanku u agit-propu poručilo umjetnicima: naša politika ne može još zasad raspaliti po staljinizmu u Sovjetskom Savezu, no po umjetničkoj i novinarskoj liniji treba udariti što je moguće jače. Ja sam to doznao među prvima i u svom referatu raspalio [...] (Raspor, 1988: 286).²⁶

Sam referat ponajbolje svjedoči o putu od socrealizma — prvi ulomak o zapadnom filmu posjeduje sve ključne kategorije — do osebujnoga logičkog obrata u tumačenju razloga za kritičnost prema socrealizmu:

Mi smo znali da treba da se čuvamo, ako želimo biti narodni umjetnici i da naša umjetnička djela budu odraz stvarnosti (...) utjecaja buržoaskih filmova u kojima se propovijedaju najrazličitije vrste 'filozofskih', 'naučnih' i

'estetskih' 'izama' — počevši od misticizma, antihumanizma, individualizma, nacionalizma, pesimizma, nadrealizma i egzistencijalizma, pa sve do sadističke psihopatologije, biologiziranja i psihanalitičke vivisekcije [²] [...] Ali isto tako [...] našim filmskim umjetnicima treba da bude jasno da u odnosu na tekovine sovjetske filozofije, nauke i estetike naš stav treba da bude do krajnje mjere kritičan i samostalan, ne možda zbog neke momentalne političke potrebe, ne zato što je izbio spor i sukob, nego zato što se u tom sukobu, jasnije nego ikad ranije, pokazalo da su se u službenim znanstvenim i umjetničkim krovovima SSSR-a duboko ukorijenila dogmatska, neživotna, revizionistička shvaćanja i kriteriji koje treba svom žestinom suzbijati i pobijati, baš zato jer se radi o budućnosti znanosti i kulture socijalističkog svijeta. (ibid., 14-15).

7. Državna estetika: ideologizirani filmski diskurz

Prvi su filmovi, napisala je Mira Boglić, čuvali »stanovitu čistu naivnost svog vremena« i u njima »ne treba tražiti oznake socrealističkog stila, koji je neminovno morao imati utjecaja na našu novu umjetnost« (1988: 27). I mimo socrealističke estetike, filmski je diskurz u razdoblju državne kinematografije izrazito ideologiziran: vremenska blizina rata i u duhu kolektivizma provodena obnova zemlje nametnule su se kao nova zbilja unutar koje su se mogli konfrontirati staro i novo, didaktički djelovati na stanovništvo u smislu prihvaćanja ideologema nove države, koja je uostalom trebala brzu potvrdu svoje neposredne prošlosti u kojoj je utemeljena, tako da se uspostave mitovi i simboli kako revolucionarne prošlosti tako i nove sadašnjosti. O agitacijskom i mobilizacijskom²⁸ angažmanu žurnala i kratkih dokumentarnih filmova kao 'jakih informativno-indoktrinacijskih sredstava' (Turković-Majcen, 2003: 32) već je bilo riječi, a područje cjelovečernjega filma bilo je poseban producijski, umjetnički i ideološki izazov. »Kakav film? — piše Petar Volk — Da li ratni film ili film sa tematikom iz narodnooslobodilačkog rata? Preovladalo je odmah uverenje da to ne može da bude klasični ratni film već film o revoluciji u kome će na vizuelno upečatljiv i zanosan način biti predstavljena sva veličina i značaj ovog društvenog preokreta. [...] Kako prikazati ulogu Partije [...] Kakve likove obraditi — samo prave heroje ili posvetiti i dužnu pažnju anonimnim borcima? Može li se uopšte govoriti o subjektivnom doživljaju revolucije ili autorskom viđenju zbivanja? [...] Da li je film o revoluciji kolektivno ili pojedinačno djelo? [...] Može li se uopšte napraviti film o revoluciji? Da li je i stvaraocima dato da dožive i shvate svu njenu veličinu? Kako formulisati estetsku platformu za tako idealizovanu projekciju stvarnosti?« (1983: 30-31). Ukoliko je Volk naglasio neke okvire unutar kojih se film promišlja i snimao, nije iznenađujuće što je film bio ideologiziran: smatralo se normalnim da »film rođen u revoluciji« (ibid., 10) bude takvim u službi države. Ako je film nekritički pao pod utjecaj socrealizma, smatra Volk, »dalekosežni ciljevi traže trenutne ustupke i u tome ne treba gledati napuštanje estetskih kriterijuma već samo jednu određenu fazu razvoja koji će i vreme i filmovi prevazići« (13). To razdoblje žrtvovanja umjetnosti politici bilo je po Volku nužno da bi

filmska praksa uopće postigla kontinuitet (!), i bilo je više etički nego estetički problematično (ibid.). Ono što Volk, kao i Boglić, zauzvrat nudi istovjetno je Rasporovu zaokretu od 'zablude' socrealizma prema 'pravoj' socijalističko-humanističkoj umjetnosti. »Umetnost je umesto pojmove trebalo da se bavi istinama i da svoja izvorišta traži u čoveku naše realnosti« (ibid., 38). Mnogi su krivo razumjeli Rasporovu inicijativu kao »obračun sa socijalističkim realizmom«, ističe Volk. »Sve to ni izdaleka nije bilo u suprotnosti sa socijalističkim humanizmom pa ni sa idejno-estetskim opredeljenjima našeg filma. Trebalo se jedino korigovati, biti odmereniji, prirodniji, neposredniji, manje nepogrešiv, lišen nepotrebnih devijacija, daleko fleksibilniji, kako bi i opredeljenje za novo dobilo autentičniji, izvorniji i ljudski prihvatljiviji smisao, odbaciti šablone ali zadržati motivisanost, zainteresovanost ne prepustiti slučajnosti, ne zanositi se nerealnim zahtevima niti menjati sve u konstrukcijama« (38).

Prva grupa filmova što nastaje jesu 'državni' filmovi, iz čijeg načina proizvodnje/produkcijskog modela proizlazi njihov estetski koncept: oni svi u različitim stupnjevima koketiraju sa socrealističkim kategorijama. Posrijedi su *Slavica* (1947) Vjekoslava Afrića, *Živjeće ovaj narod* Nikole Popovića (1947), *Zastava* Branka Marjanovića (1949), *Plavi 9* Kreše Golika (1950) i *Bakonja fra-Brne* Fedora Hanžekovića (1951). Prva tri poratna filma ratne su tematike i pokazuju kako su se oblikovali najraniji modeli za reprezentaciju NOB-a kao mitskoga rodнog mјesta države, a posljednja dva primjenjuju rigidnu državnu estetiku na društvenokritičke teme, bilo suvremenosti bilo prošlosti. Ta najstarija skupina filmova obilježena je izrazitom ideologiziranošću svoga diskurza; kasniji partizanski filmovi izbjegavat će takav model reprezentacije, kao što će i nepartizanski filmovi iskazivati različite modele otklona.

7.1. Partizanski model, ili balet sa zastavom

Afrićev film *Slavica* snimljen je u srpskoj produkciji i po tom se kriteriju smatra prvim srpskim poratnim filmom. Nacionalna pripadnost najranijih filmova u razdoblju državne kinematografije može iz današnje postjugoslavenske perspektive biti dvojbena, jer su svi filmovi — ako su i nastajali u već tada diferenciranim producijskim sredinama — imali jednaku kulturnu proizvodnju i potrošnju, u kinima i medijima, unutar okvira jedne države. Ti su filmovi proizvedeni u istovjetnim organizacijskim uvjetima i reprezentirali su iste ideologeme unutar istog ideološkog i recepcijiskog obzora: onoga sloja nedavne povijesti i rata koji je bio zajednički svim narodima i slojevima jugoslavenskog društva, ističe Škrabalo (1998: 161). U slučaju *Slavice*, čijeg autora, Šnajderova 'hrvatskoga Fausta', i recentni *Filmski leksikon* određuje kao 'hrvatskog i srpskog glumca i redatelja' (Kragić-Gilić, ur., 2003: 2) — premda je sva tri filma snimio u Srbiji (ponajprije stoga jer je Afrića poratna kazališna karijera, kao istaknutog partizana, vezala uz Beograd) — taj je film hrvatski i kulturno i mentalitetno. Njegova radnja smještena je u primorskom dalmatinskom mjestušcu, likovi, u tumačenju hrvatskih glumaca, govore lokalnim idiomom, a naivni melodramatični idealizam filma Ivo Škrabalo povezuje sa svjetonazorom što ga izražavaju operete Ive Tijardovića (1998:



Bakonja fra-Brne (F. Hanžeković, 1951)

161), ili, bolji primjer, kasnija televizijska serija *Naše malo mjesto*.

Slavica je u mnogim segmentima naivni diletantski film, premda ostaje u granicama gledateljske simpatije kakvu nje-*guje camp*. Kako je snimljen bez rasvjete i scenografije, na komadima različitih filmskih vrpci (Skrabalo, 1998: 159), moglo bi se reći da su producijski uvjeti prouzročili estetski rezultat, stvorivši prvi primjer *campa* u hrvatskoj kinematografiji. Film je nastao mimo državne potpore kao pot-puni amaterizam svoje ekipe i zahvaljujući statusu Vjekoslava Afrića te je zbog takvih producijskih uvjeta djelomice izbjegao zamisli koje je država imala o 'narodnom' filmu koji bi trebao 'istinito' reprezentirati revoluciju. Tome pridonosi i naivni stil režije, Afrićev, Raspovorov riječima, »zanatski analfabetizam« (1988: 87)²⁹ svojstven ranom nijemom filmu, koji prikazuje scenu u tabloima, a predmete i glumce razmještene pred kamerom u ravnoj liniji, s uvijek jednakom kazališnom udaljenošću od objektive, te nespretna montaža »s kadrovima kojima samo fali klapa« (ibid.). Glumci su naš-minkani u prenaglašenoj kazališnoj maniri, u kojoj i glume. U režijskom smislu, film je počesto na razini ranih registracija kazališno postavljenih scena, no najveća je zamjerkra da među kadrovima nema kontinuiteta: 'rampa' se neprestance prelazi, a smjerovi kretanja i pogleda među kadrovima unutar sekvence nikako se ne podudaraju te se često čini da glumci gledaju jedni mimo drugih. Za estetski je izgled filma bitno i to što on nije zvučan, nego naknadno ozvučen.³⁰ Snimljen je nijemo, a dijalazi i glazba nasnimljeni su u montaži. Ta producijska značajka bitno nijeće ontološku vjerodostoj-

nost prikazanoga svijeta u većini prvih poratnih filmova. Što se tiče rada ideologije i reprezentacije ideologema, budući da je film nastao mimo službenih kanala, njegov prikaz predratnoga društvenog stanja i partizanskog pokreta nije znatnije obilježen državnim diskurzom. Ako je Afrić, ipak amater u filmskoj režiji i scenariju, pokušao slijediti postulate socijalističkog realizma, on je pritom očitovao urođeni dalmatinski folklorni realizam i crno-bijeli shematizam. Predratna borba malomeštanskih ribara da izvan patricijske ribarske firme (koja naravno pripada 'narodnom neprijatelju' talijanašu) osnuju vlastitu zadrugu obnovivši jednu staru barku podsjeća na sličnu priču u Viscontijevu filmu *Zemlja drhti* (1948).³¹ Nastanak i borba partizanskog ustanka, odnosno partizanske mornarice, prikazani su plošno i priprosto, a finale filma dramaturški istrzano. Nasuprot jednostrano pozitivnim likovima ribara-zadruvara i kasnijih partizana-mornara stoje buržui i svećenici, koji postaju 'domaći izdajnici', otpočevši tradiciju karikaturalnoga prikazivanja takvih likova. Shematizam se do kraja dovodi pogibijom glavne junakine Slavice, u potpunosti nemotiviranom i usputnom dramaturškom obvezom koja je najveći danak socrealizmu — žrtvovanje za bolju budućnost. Njezina smrt prikazana je i filmski nespretno: u potpalublju je pogodi jedan jedini osamljeni metak salutao iz nejasna izvora. Ideologizirana dramaturška shema dovodi se do kraja svršetkom filma, budući da Slavičinu pogibiju nije odveć tragično shvatio čak ni njezin zaručnik: ona je naime pala za 'stvar'. Sveopće veselje 'oslobodenja' euforično nadglasava ljubav i smrt pojedinca, koje su nevažne u hodu Povijesti. Afrićev je film spontano

obuhvatio sve kategorije socrealističke teorije i pokušao dati klasnu analizu predratnoga društva i genezu otpora, no sve je to učinio pojednostavljeno i poluamaterski. Što se tiče državne estetike, usprkos fenomenalnom uspjehu kod publike — ipak je posrijedi bio prvi film — ovaj je film postao primjer »puta kojeg naš film ne treba slijediti« (Škrabalo, 1998: 161).

Upravo takav konvencionalan svršetak kakav je primijenila *Slavica* najveći je danak ideologiji koji se poslije pojavi u nizu filmova. U potpuno ga je istom obliku primijenio *Živjeće ovaj narod*, premda je taj film bio planski osmišljen u megalomanskoj državnoj produkciji s namjerom da pokaže kakav bi film o revoluciji trebao biti. Film se tehnički navodi kao prvi hrvatski film, no on je to samo kao prvi projekt Jadran filma; redatelj je iz Srbije,³² film nije imao naslov na hrvatskom jeziku,³³ kao što se u njemu nije ni govorilo hrvatskim jezikom, a hrvatski glumci pojavili su se samo u sporednim ulogama. Premda je u ekipi imao hrvatskoga skladatelja (Fran Lhotka) i snimatelja (O. Miletić), i Škrabalo ističe da film fabulom o »razvoju partizanskog pokreta u Zapadnoj Bosni po malo čemu ulazi u striktno shvaćen krug hrvatskog filma« (1998: 163).³⁴

Živjeće ovaj narod je, za razliku od Afrićeva filma, predstavio zamisli države o 'narodnom' filmu koji bi trebao 'istinito' reprezentirati revoluciju. Za razliku od Afrića, Popović održava kontinuitet među kadrovima, temeljnih filmskih grešaka kakve je počinio Afrić nema; izvedba je na profesionalnijoj razini barem što se toga tiče, premda nesigurnost dolazi do izražaja kako u glumi tako u režiji i montaži. Dramaturški gledano, film je upao u neke zamke o kojima govori Volkov citat: *Živjeće ovaj narod* je prototipna 'kolektivna freska' koja daje 'kratki kurs iz historije NOB' (Škrabalo, 1998: 164), serija dramaturški slabo povezanih dogadaja unutar kojih se pokušavaju individualizirati neki protagonisti kao fokalizatori kroz koje se kronikalna fabula pokušava posredovati. Ideologiziranost je u potpunosti zauzela verbalni sloj filma, koji obuhvaća veličanje partije koja 'kao da je iz našeg srca progovorila', ozvučenje partizanskih kolona borbenim pjesmama koje su ne samo naknadno nasnimljene nego očito i skladane nakon rata, za potrebe filma, veličanje 'majke Rusije' i uspјelu pojavu Vjeke Afrića kao Tita. Tito je znak za slobodu; za vrijeme njegova govora prikazuju se ozarena lica — jer Tita se ne može vidjeti budući da je on onaj koji pokreće Povijest — a (arbitrarna) junakinja Jagoda uči čitati na Titovim proglašima, kao što uči i 'tko je taj drug Tito'. Svaku emociju u filmu protagonisti izražavaju narodnom ili partizanskom pjesmom; tako, nakon Jagodine konvencionalne pogibije po zahtjevu dramaturgije, njezin djed odlazi u brda (partizanski prostor slobode) pjevajući *Ide Tito preko Romanije*, a pjesmu u odjavi filma preuzima simfoniski orkestar: Jagodina je smrt, kao i Slavičina, nadglasana hodom Povijesti i Revolucije.³⁵ Kako Škrabalo ističe, *Živjeće ovaj narod* je pokušavao dokazati socrealističku teoriju u praksi (1998: 163). Sve kategorije ovdje su nazočne i, za razliku od *Slavice*, pravilno potencirane po šablioni: partijnost u veličanju partije kao one instancije koja je stvorila otpor, ideološka odgojnlost, narodnost, pa i tipičnost u pokušaju da prikazani likovi i događaji reprezentiraju sveukupnost parti-

zanskog pokreta. Istodobno je proradila jugoslavenska potraga za navlastitom komunističkom estetikom: prisutni su svi elementi onoga što Goulding naziva 'nacionalizmom' — veličanje bratstva i jedinstva,³⁶ Tita i partije, utvrđivanje ideje o jugoslavenskoj naciji stvorenoj u revoluciji. Svršetak daje budućnosnu perspektivu i kolektivnim nadvladava individualno; ta je perspektiva istovjetna 'romantičnom elemenu' (Mataga, 1995: 56), određenom emocionalnom zanosu kao ponajboljoj kvaliteti koju film na kraju (ipak) postiže. I *Slavica* i *Živjeće ovaj narod* nosili su zanosni 'revolucionarni romantizam' (Volk, 1983: 32) kao istaknuto značaju.

Razlika prvih dvaju filmova bila je u Afrićevim pokušajima pružanja 'jednostavne priče', koja treba 'emocionalno pridobiti' gledatelje i Popovićevoj inauguraciji mitološkog shvaćanja i ikonografskog prikazivanja, rezultat čega je bila, smatra Škrabalo, odbojnost publike prema Popovićevu državnom filmu (1998: 165).³⁷ Ipak, Popovićev film nosi neke kvalitete u trenucima u kojima popušta ideološki nadzor: to su pseudoromantična ljubavna scena, i scene zatišja koje Lhotka doslovno hvata između verbaliziranja i ratovanja napuštajući u njima ozvučavanje filma simfolijskim folklorom.

Marjanovićeva *Zastava* bila je pokušaj promjene unutar partizanskog modela, odnosno naznaka tendencije snimanja 'komornih' partizanskih filmova. Ta tendencija — koja je osiguravala smanjenje nazočnosti ideologije — bila je po mnogima bitna karakteristika hrvatskog filma (Boglić, 1988; Škrabalo, 1998). *Zastava* gubi karakter 'revolucionarne freske', odnosno nagomilavačku strukturu, i pokušava se usredotočiti na pojedinačnu priču. Ta priča zanimljiva je iz dva aspekata. Kao prvo, govori o položaju umjetnice (balerine HNK) i umjetnosti u ratu, odnosno njezinu spašavanju partizanske zastave i prebjegu u partizane. S druge se strane priča donosi u dramaturški inovativnoj okvirnoj strukturi, još jednoj tradicionalnoj karakteristici hrvatskoga filma (Peterlić, ur., 1986: 635). Okvirnu priču uveo je još Miletićev *Lisinski* 1944, na kojem je Marjanović bio 'suradnik na knjizi snimanja', a Marjanović ju je uporabio i u svome trećem, posljednjem filmu *Opsada* (1956).³⁸ Marjanović je prvom filmu priskrbio profesionalizam u pogledu režije, montaže, glume i svih drugih izvedbenih segmenata filma, premda nas se film danas doimlje 'starinski' (Paulus, 2002: 54), ali se ideologiziranost nije mogla izbjegći. Individualna fokalizacija ipak je ustupila pred kolektivnim — partizanskim osvajanjem Kalnika — i važnost se balerinina lika prema kraju gubi. Tako protagonistica u okvirnoj priči spominje da je njezin zaručnik poginuo; ne samo da priča o pobradi nadglašava individualnu sudbinu nego to sama junakinja — koja bi po konvenciji strukture trebala biti kazivač priče unutar okvira, premda to nije — posebno ne naglašava.³⁹ Ciprina glazba⁴⁰ ostaje dosljedna estetici neonacionalnoga smjera i ozvučava nijeme scene bitke, ilustrirajući je tipičnom manjom 'pompoznog zvučanja' (Paulus, 2002: 54-55). Nijeme nisu samo te scene, nego je svijet filma nijem u temeljnoj pojavnosti: primjerice u hodu dvaju partizana po položajima uz rijeku čujemo samo njihov studijski nasnimljen dijalog, dok je sve drugo, od zvukova hoda do uopće ambijentalnoga zvučanja cijele prirode nijemo. Negativni likovi prikazani su kao karikature označene i prizorima u kojima se pojavljuju

ju — nemoralnim pijankama. Karikirani estetski koncept koji proizlazi iz ideologije osvjeđen je završnom scenom baleta na temu NOB-a. Ako je ta sekvencija i bila mišljena afirmativno, to protagonističino prepričavanje radnje filma u obliku baleta sa zastavom postaje groteskni odraz najgoreg socijalističkog kiča primjenjivana u svim umjetnostima, od filma i književnosti do 'revolucionarnih' slikarskih freski i glazbenih kompozicija.

7.2. 'Naše brodogradilište'

Godine 1950. snimljen film *Plavi 9* Kreše Golika bio je prvi hrvatski film 'svremene teme',⁴¹ koji na prvi pogled ne bi u tolikoj mjeri trebao patiti od rada ideologije. No, upravo ta sportska komedija označila je najdosljedniji primjer primjene postulata socrealizma na hrvatskom filmu, premda je — kao prva poratna komedija u Jugoslaviji — doživjela senzacionalan uspjeh u kinima (Škrabalo, 1998: 169). Komedija je bila jedan od žanrova koje je Raspor po uzoru na razgranicu sovjetsku kinematografiju tražio u svome referatu (1988: 21), jer — kako piše u kasnijem osvrtu na *Plavi 9* — »reakcionari, birokrati, dogmatičari, umišljene veličine, bogomoljci, hipokriti, zabušanti na poslu i saboteri — sve su to tipovi ljudi koji zasluzuju kod nas da budu ismijani i stavljeni pod bić satire. Ali zašto se, uz to, mi ne bismo vedrim i osvježavajućim smijehom mogli da smijemo i onim, našim, simpatičnim i dragim ljudima, koji — nespretni u životu, stvarajući smiješne situacije i sami upadajući u njih — prolaze kroz našu stvarnost i nose pozitivne njene tendencije?« (1988: 80)⁴² Dobio je sovjetski uzor kojeg je tražio: »idejne osnove fabule ne prelaze uglavnom poslijeratne sovjetske sportske komedije«, žalio se (ibid., 80). Sve je u filmu toliko shematisirano da postaje smiješno. S jedne je strane lik nogometara čiji je grijeh želja za profesionalizmom (»kao igrač bio [je] izraziti individualist«, »odbijao kondicioni trening a preferirao vježbanje s loptom«) »od slave [se] uzoholio, a sanjao je o tome da bi kao igrač u inozemstvu mogao steći čak i auto«, [Škrabalo, 1998: 169]), igran u standardnoj karikaturalnoj maniri rezerviranoj za neprijatelje, koju je tumač uloge, Antun Nalis, primijenio već u *Zastavi*. S druge je strane »svijetli lik novog pozitivnog junaka socijalističkog sporta« (ibid.), amaterski nogometar koji se mora odlučiti između utakmice i važnoga posla u brodogradilištu; izabire dakako drugo, ali ipak stiže i na prvo. Između njih je plivačica koja pod 'buržoaskim' utjecajem nagnje pogubnom profesionalizmu, ali se na kraju odlučuje za kolektivnu stvar, pozitivnoga protagonisti a — kako to Irena Kolesar u moralnoj poenti patetično kaže — 'naše brodogradilište!' Prvi put kategorije socrealizma našle su se u uspjejloj primjeni na suvremeniju tematiku i žanrovske film te je nastalo, Škrabalovim rečima, »izrazito didaktično i odgojno djelo koje je na području fiskulture htjelo inauguirati i afirmirati socijalistički moral (ibid.), »za današnje pojmove gotovo groteskna moralalka« o novom shvaćanju »fizičke kulture u funkciji moralne preobrazbe čovjeka« (170). Kao i *Zastava*, film je bio obilježen korektnom izvedbom, a ovde su do izražaja došle mafete brodogradilišta u pozadini, danas ipak uočljive, i pokušaj povezivanja bližih planova s totalima utakmice iz filmskih žurnala. Iako je razlika u fakturi fotografije očita,⁴³ *Plavi 9* prvi je donio sportsku popularnu kulturu u hrvatski

film, kao i konvencionalne ljubavne zaplete unutar populističkoga žanra s klasičnom fabularnom strukturom koja suprotstavlja jasne antagoniste, usprkos prozirnoj ideološkoj karakterizaciji.

7.3. 'Nova, nenastanjena kuća'

Ono što je *Plavi 9* primijenio na suvremenoj temi, *Bakonja fra-Brne* Fedora Hanžekovića⁴⁴ učinio je na temi iz prošlosti, odnosno književnoj ekrанизaciji. Doživljen u kontekstu dotadašnjih filmova kao najzrelije ostvarenje u umjetničkom smislu i 'stanoviti međaš' (Boglić, 1988: 33), danas ostavlja ne samo dojam nezanimljiva akademskog realizma, koji Škrabalo dosjetljivo imenuje 'školničkim' (1998: 235), nego djelomice djeluje groteskno i smiješno u svom dramaturškom socrealizmu i, opet, 'starinski' u estetici ozvučavanja nijemih kadrova i karikiranoj teatralnoj glumi. Spor i odboran, očito tendenciozno usmjeren protiv Katoličke crkve,⁴⁵ u potpunosti je podređen ideološkoj tezi od prvoga do posljednjeg kадra. Usprkos kritičkim i državnim aklamacijama, »publika je film«, izvještava Škrabalo, »primila prilično malo« (ibid., 176), a jedini je privlačni segment publici karikaturalan i komičan prikaz fratara, koji filmu povremeno može osigurati oslobađajući humorni odušak, premda je i taj segment moguće tumačiti kao »grubo pamfletističko karikiranje« (ibid., 174). Realistički roman Sime Matavulja Hanžeković je, kao scenarist i redatelj, podvrgao prevrednovanju iz 'građanskog' realizma u 'socijalistički', kako ističe u programatskom tekstu 'Ekrанизacija Matavuljeva 'Bakonje': nacrt jedne concepcije' (1950). Posrijedi je, napisao je Hanžeković, »Bildungsroman«, »priopovjedačka kronika« koja »nema dramskog sukoba« (ibid., 5) u prikazu puta mladog Ivu od pripravnika do gvardijanova nasljednika, stoga je osnovna ideja »oblikovati film u djelo socijalističkog realizma, to jest idejno ga osmislići, kontrastirati socijalne opreke i iskoristiti od književnog djela samo ono što je tipično za likove i društvenu pozadinu« da se prikaže ono što je otrgnulo Ivu »od njegove krvi, od naroda i bacilo ga na drugu obalu« (8). Psihološke osobine fratara, »izrazitih predstavnika eksploatatorske klase«, piše Hanžeković, »logično proizlaze iz njihovih društvenih funkcija« (4). U prošlosti i u Matavuljevu romanu treba pronaći »crvenu nit slobodne i napredne misli« koja je »i danas očena u stvaranju naše nove socijalističke umjetnosti«, zaključuje (8). Osviješten u svojoj socrealističkoj estetici, film je imao tipične likove (barem u Hanžekovićevu predodžbi), predstavnike klase, izrazitu didaktičnost koja je sezala do propagandne parolnosti, kao i idejnost, tu 'crvenu nit' koja nosi perspektivu. Fabularna linija pratila je Ivu od dolaska u samostan do završna prihvaćanja 'iskriviljene' fratarske etike, u nizu scena koji je tu etiku definirao kao nedvojbeno nemoralnu, izopačenu, razbludnu, pohlepnu, izrabljivačku i nehumanu. Ta dosljednost osviještene ideologizirane concepcije najveća je kvaliteta filma, ako je to moguće tako promatrati. Ali da postoji korespondencija današnjega gledateljskog doživljaja i tadašnjeg 'mlakog prijema', publike svjedoči i podvojeni tekst Branka Belana (1951). Taj istup, kao i reakcija publike, govori da Hanžekovića možda ni tada nisu svi smatrali za »najzrelijeg i potencijalno najboljeg filmskog stvaraoca« (Škrabalo, 1998: 232), nego tek oni koji su svoja filmska obzorja oblikovali unutar ideologizira-



Fedor Hanžeković i Oktavijan Miletić na snimanju filma *Bakonja fra-Brne* (F. Hanžeković, 1951).

noga filmskog diskurza, pa im se *Bakonja fra-Brne* činio kao najveći umjetnički doseg koji napokon prekida s 'početništvom' kinematografije. U takvim krugovima stvorila se o Hanžekoviću 'fama' (Škrabalo, 1998: 232) koju ponajbolje ilustriraju Volkove riječi o Hanžekovićevu približavanju onomu što je »suštinsko u životu«, što ga »lišava svake prividne angažovanosti« i »dovodi u situaciju da postane stvarno odgovoran za svoje djelo« (Volk, 1983: 40) i preuzeće »ličnu odgovornost« (ibid., 140). Hanžekovićev »odnos prema filmskoj umetnosti, kao i prema životu, imao je izvesnu intelektualnu superiornost« (40), u vrijeme kad su »filmska nepismenost, primitivnost pojedinih konstrukcija, plakatska angažovanost, teatralnost i naivnost ugrožavali i ograničavali umjetničko saznanje« — piše Volk o filmu — Hanžeković je pokazao da »angažovanost nije podilaženje dogmama već utvrđivanje vitalnih vrednosti smisla u čovekovoj egzistenciji. (...) Poraz i zastranjivanja mogu se izbeći ako film u sebi otkrije snagu ljudske slobode« (140).⁴⁶ Belana pak Hanžekovićev film 'zbunjuje' u pokušaju da shvati zašto bi trebao podrazumijevati pristup Hanžekoviću kao umjetniku u smislu u kojemu to Volkov citat otkriva. »Trebalo mi je dulje vremena da raščistim, otkud u meni ta nemoć da ustvrdim (...) da li se u ovom slučaju radi o djelu umjetničkih kvaliteta« (1951: 218). Belan film neće »hvaliti, ali ni kudititi, što još uvijek ne znači, da bih ovom filmu dao akademsku ocjenu 'dovoljan'« (ibid., 217). Racionalno gledano, u kontekstu dotadašnjih dosega film ima dobru atmosferu, fotografiju i glazbu, ali to »manje vrijedi za mizanscenu« (odnosno režiju), a »još manje za ritam i primjenu filmskog jezika«, koji »djeluju pomalo anahronično«, no »radije preskočimo analizu fakture« (219). Izbjegavši tako (negativnu) ocjenu filma sa svojih (protomodernističkih) estetičkih stavova, Belan nam, gledajući emocionalno, razotkriva gledališni doživljaj: »'Bakonja fra-Brne' ostavlja za sobom hladnoću nove, još nenastanjene kuće« jer »likovi žive samo na platnu, ne i u gledaćocima« (218). Belan zaključuje da Hanžeković »nije dovoljno volio« Matavuljev roman i da, ako je nepoštivanje Matavuljeva odnosa prema likovima »ostatak ortodoksnih shvaćanja, koje smo prije nekoliko godina prisvajali, onda nas budući rad Fedora Hanžekovića ne će vjerojatno siliti na pozitivnu ocjenu jedino sa stanovišta razuma« (219). Belanova se prognoza obistinila: Hanžeković je idućim dvama filmovima, *Stojanom Mutikašom* (1954)⁴⁷ i *Svoga tela gospodar* (1957), reprizirao isti stil i svjetonazor (Škrabalo, 1998: 233-234).

II. dio: Modeli otklona i ranomodernistički model subverzije

Nakon prvih pet filmova proizvedenih unutar državnoga producijskog modela, koji su svi očitovali neskriven rad ideologije, svaki idući film nastao u pedesetima iskazivao je u manjoj ili većoj mjeri odmak od ideologiziranosti. O vremenu kakve-takve dezideologizacije, ili barem popuštanja izravna nadzora nad pisanjem scenarija, svjedoče i tematski kompleksi koje je filmska produkcija zauzela: famozne 'svremene teme', priježljivane književne adaptacije, od kojih se očekivalo da poboljšaju kvalitetu filmova,⁴⁸ neorealističke

drame, komedije, dječji filmovi, melodrame, trileri i akcijski filmovi kao novi pristup reprezentaciji rata.

8. Kameni horizonti realizma (kronotop kamenjara)

U 1950-ima oblikovala se grupacija filmova koji su očitovali stilske tendencije prema realizmu shvaćenu na nekoliko načina: kao omekšano nasljeđe socijalističkoga realizma, kao neorealizam, kao instinktivni folklorni realizam (poznat iz književnosti) i kao socijalni realizam, odnosno iz međuratne književnosti pristigli utjecaji 'modernističkog objektivizma'.

Premda se jezgra hrvatskoga neorealizma oblikuje dosta kasno, 1958. i 1959, u svega dvije godine i tri-četiri filma (*Cesta duga godinu dana*, *Vlak bez vozogn reda*, *Tri Ane*, *H-8...*), tu skupinu filmova koji se usmjeravaju prema kombinacijama različitih varijanata realizma stavljam na logično prvo mjesto nakon socrealističke kinematografije jer je zapravo proizašla iz nastojanja da se slomi kalup socijalističkoga realizma. Barem dva filma označila su (neo)realističke utjecaje ranije u desetljeću, *Kameni horizonti* (1953) Šime Šimatovića te na neki način *Djevojka i hrast* (1955) Kreše Golika. Oba ta filma započinju struju filmova opsjednutih *toposom kamenjara*, koja je otpočeta *Bakonjom fra-Brne*, kojoj su se u 1950-ima još pridružili *Cesta duga godinu dana* i *Vlak bez vozogn reda*. U istom se krajoliku zbijavaju i filmovi *U oluji* i *Sinji galeb*, međutim u njima taj *topos* ne prerasta u *kronotop* budući da su oba ta filma podložna žanrovskom određenju. Neorealistički filmovi trebali su prikazivati marginalne društvene slojeve,⁴⁹ seljake i radnike, kao što je socrealizam trebao prikazati revolucionarnu perspektivu njihove borbe. No, kako je Jugoslavija bila proklamirana kao država upravo takvih, stvorena u njihovoj revoluciji i pokretu otpora, (neo)realistička se tematika mogla smjestiti samo u vrijeme prije rata i 'revolucije'. To je pak uvjetovalo aktiviranje nasljeđa socrealizma: zahtjev za umjetničkom analizom klasnoga stanja koje je dovelo do revolucije, odnosno ukazivalo na njezinu perspektivu i neizbjegjan dolazak. Tako ta tri filma, osim *Vlaka bez vozogn reda* koji stil neorealizma primjenjuje na epski prikaz 'seobe naroda', smještaju svoj svijet u prostor kamenjara koji je uvijek povezan s vremenom prije povjesne promjene. Zbog te sprege socrealističkog nasljeđa i utjecaja neorealističkog stila ova grupa je prvi novi model koji pokušava učiniti određeni otklon. Bauerove *Tri Ane* pak svojom primjenom neorealističke fakture o temi nevezanoj uz prostor krša i klasnu borbu te potpunim potkopavanjem odnosa prema ideologiji označavaju hrvatski primjerak *neorealizma duše*.⁵⁰ Stoga taj film smještamo u posljednji model, subverziju filmske ideologiziranosti.

Šimatovićev film *Kameni horizonti* bio je posljednji veći pokus stvaranja socijalne drame po socrealističkim kanonima, o čemu je detaljnije pisao Nikica Gilić u tekstu 'Kameni horizonti — model socrealističke prezentacije i hrvatska kultura pedesetih' (Gilić, 2003). Šimatović pak u toj namjeri nije uspio, nego je samo uspio prikazati vođenje fabule po pravocrtnoj, nizalačkoj dramaturgiji. Protagonistica Mala prolazi tako svoj put kroz scenarijske postaje: susret s bjeguncem kojega progone zbog organiziranja štrajka, odlazak u grad u službu »u surovim uvjetima eksploracije«

(Boglić, 1988: 34), kod građana koji se prikazuju kao nemojralni⁵¹ eksplotatori radnika i seljaka, nova služba u gostionici, što donosi naznake o mogućim svodničkim namjerama i što, premda ništa više nije sugerirano, baca sramotu na obitelj, zatim služba kod gradskoga gospa, koji se također prikazuje kao izrabljivački strani element, pa dolazak njezina oca i njegovo zapošljavanje u brodogradilištu čiji su radnici u štrajku i njegova smrt zbog starosti i napora. Svaka ta postaja samo je nova razina u tipičnom prikazivanju tipičnih predstavnika klasa, površno nabačena tako da 'surove uvjete eksplotacije' moramo samo podrazumijevati ili učitati, a cilj je dati razvoj Male do klasno osvještene žene. Struktura filma želi dakle posjedovati tipičnost, odgojnost, idejnost i perspektivnost. No ta je klasna raščlamba ostala naivna zbog dramaturgije koja nema razvoja, nego samo gomila i niže nove slojeve društva s kojima Mala i njezin otac dolaze u doticaj. Klasno osvještenje Male u dramaturškom smislu također propada, jer se njezin susret s bjeguncem štrajkačem potkraj filma uopće nije uspio povezati s tom scenarijskom namjerom. Premda je protagonističan odnos s »mladim borbenim radnikom« (Boglić, 1988: 35), što nosi romantične naznake, imao namjeru da joj otvoriti »perspektivu koju će ona naći u radničkoj borbi« (ibid.), to tumačenje posve je neprikladno, jer do njezina preobražaja dolazi nakon ponovnoga susreta s likom simpatična hohštaplera i sitnog varalice koji vodi svoju malu borbu protiv buržaozije čineći sitne prijevarе i ne plaćajući ručkove, kad mu sistem već 'ne da raditi'. Tako lik koji nikako ne bi trebao nositi revolucionarnu perspektivu postaje instancija koja pokreće zahtijevani 'moralni preobražaj' u Maloj — preobražaj koji je opet više podrazumijevan konvencijom nego uistinu filmski izazvan — i to malo podmetanje može se gledati kao sitna subverzija kako žanra tako i ideologije. Svršetak filma daje globalnu metaforu neorealističkoga stila u kojoj se radnici brodogradilišta okupljaju oko Male i očeva leša, pri čemu bi se očeva smrt trebala interpretirati kao posljedica izrabljivanja od strane buržoaske klase. Na djelu je solidarnost, a završni kadar krugovra radnika oko Male retorički iskazuje snagu naroda koji će doći; nosi dakle revolucionarnu perspektivu. Ostavivši po strani sudove o kvaliteti ili nekvaliteti režije i montažnih veza,⁵² od dramaturški neuspješne izvedbe fabule po kategorijama socijalističkoga realizma zanimljiviji je onaj sloj filma koji očituje neorealističke utjecaje. To se odnosi ponajprije na dramaturšku strukturu puta, odnosno odiseje Male i njezina oca društvenim klasama, ali i na neke režijske postupke, pogotovo na distancirano i kontinuirano prikazivanje scena koje su nosile retorički i ekspresivni potencijal — scene karmina, svada ili stočnog sajmista i ribarske rive, dočim scena karnevalske procesije svjedoči opet o nekom institutivnom folklornom realizmu — no također na, kako ističe Gilić, prigušeniji stil glume i dokumentarizam u seljačkim kostimima i lokacijama (2003: 163).

Film *Djevojka i hrast* u ikonografskom je i simboličkom pogledu čisti esteticizam proizašao iz opsjednutosti toposom kamenjara. Najzanimljiviji je aspekt filma likovnost, odnosno crno-bijela fotografija Frane Vodopivca, svojstvena njezovim poetskim preferencijama i utjecaju onodobnoga meksičkog filma, potencirana scenografskim zahvatima u lokaci-

je⁵³ i kostimografijom. Težak život težaka u Zagori smješten je opet u vrijeme koje nije sadašnje, da bi se izbjegle bilo kakve konotacije, i isprepleten s melodramom elementarnih, 'sirovih strasti' (Krelja, 1997: 28), koje od ljubavne želje vode u zločine poput silovanja i umorstva. Cjelokupna intencionalno-umjetnička concepcija naglašavala je tragičnost, simboliku, ekspresivnost, 'umjetnost'.⁵⁴ Priređenost i namještenost svega prirodnog (svjetla i sjene, okoliša) i artefakt-skog (sela, scenografije, kostima) te režijski postupak i naglašavanje simbola u prizorima protuslove mimetizmu prikazanoga svijeta i čine se kao povremeno nasilna estetizirajuća prezentacija tipičnih predodžbi o kulturi na dalmatinском kamenjaru. Estetizacija svih segmenata filma protuslovi estetici neorealizma, a socijalistički se realizam pojavljuje na djelu u shematisiranoj polariziranosti likova te priređenosti priče da bi pokazala na unaprijed postavljene teze o životu u takvim uvjetima, iz kojih se opet slobodno mogu iščitati konotacije o prilikama u nekadašnjem vremenu.

Neorealizam su kao stil i režijski pristup primijenili *Vlak bez vozognog reda* i *Cesta duga godinu dana*. Potonji film režirao je talijanski redatelj Giuseppe De Santis, o kojem se u kontekstu ove hrvatske produkcije obično govorilo kao o klasičku neorealizmu. No, njegov opus nastao je u završnoj fazi prevlasti neorealističkoga koncepta u talijanskom filmu, u doba »nadogradnje matrice neorealizma« (Kragić-Gilić, ur., 2003: 115). De Santisu karakteristična nadogradnja obuhvaća političku tematiku i naglašene senzualne motive, odnosno »melodramatsko-erotiske komponente« (ibid.). Taj se senzualni element očituje i ovdje, u ženskoj glumačkoj postavi filma čija je radnja tipično neorealistička: stanovnici zabačena sela u imaginarnoj zemlji — koja se lako može smatrati zabačenim krajevima Dalmatinske zagore — pritisnuti eksplotacijom mjesnih kapitalista i nezaposlenošću počinju samoinicijativno graditi cestu kojom bi omogućili izoliranom selu bolju perspektivu. Unutar te kolektivističke freske ostvaruju se ljubavne zavrzlame i cijeli mikrokosmos malih privatnih priča. Neorealistički motivi nemaju veze sa socrealizmom osim one prirodne, jer je i talijanski neorealizam nastao iz lijevih tendencija s jasnom političkom opcijom. Koncept filma potpuno je neorealistički u prikazu kolektivne akcije koju pokreće entuzijastični pojedinac, prikazane u sporom razvoju radnje, dugim kadrovima (potenciranim širokim platnom), pratećom kamerom i svime što karakterizira neorealistički stil. Globalna metafora izriče se u naslovu filma, a svršetak nosi perspektivu: novi entuzijast započinje rad na drugoj lokalnoj cesti i nabraja koje sve ceste selo mora izgraditi. De Santisov filmski svijet moguće je smjestiti u imaginarnu zemlju kao i u predratni kronotop dalmatinskoga kamenjara.

Bulajićev *Vlak bez vozognog reda* primjenio je neorealistički stil na 'jugoslavensku' temu. Fabula je linearno prikazala premještanje stanovnika kraškoga sela u Baranju, a sve što se unutar tog okvira događalo bila je stvar neorealističke impostacije. Sama struktura putovanja može se iščitavati kao neorealistička, kao i utjecaj američkog epskog vesterna (Škrabalo, 1998: 239), no Bulajić je neorealizam potencirao i režijskim stilom: dugim kadrovima u širokom platnu, kompozicijom kadera te prikazom kolektivne radnje; svime što podseća na De Santisov film u kojemu je bio asistent režije. Ne-



Vlak bez vozognog reda (V. Bulajić, 1959)

orealizam se također očituje u tendenciji prikaza društva u malom, što film čini prateći, kao i De Santisov, niz osobnih, pojedinačnih priča, no ne unutar kolektivne gradnje ceste, nego unutar kolektivnog putovanja vlakom. Tu ponajviše nastaju ljubavne zavrzelame. To okretanje filma privatnom govoru o jasnu nadilaženju ideologije, no taj se odmak u globalnoj strukturi gubi. Jasna je globalna metafora filma dati prikaz kolektivne akcije i novoga vremena. Ne postavljajući uopće pitanje zašto bi bilo dobro da država planski seli dijelove populacije u gospodarski iskoristivije krajeve (a kamoli u čije ih kuće useljava), kad bi možda trebala osigurati ekonomski prosperitet ondje gdje ljudi već žive, pa bili to i 'pasivni' krajevi, film prikazuje sve one koji se protive kolonizaciji kao 'reakcionarne' elemente s kojima vođa te migracije nema strpljenja, kao što nema ni s onima koji se tuže da im je dodijelio loše vagone premda 'nisu zasluzni'. Ti likovi ne dijele propisanu veselost, optimizam novoga života što ga ovaj film ne dovodi u pitanje. Globalna struktura filma učvršćuje rad ideologije, ali se pravi pomaci i tihe subverzije zbijavaju na mikrorazini, u malim privatnim pričama unutar pojedinih vagona, koliko god i ti mikrosvjetovi ponekad patili od shematične polariziranosti funkcija.

Svoga tela gospodar iz današnje perspektive ostavlja dojam neke derivacije realizma koja bi se mogla prispodobiti socijalnom realizmu — stilskoj tendenciji međuratne hrvatske književnosti koje je istaknuti predstavnik bio Slavko Kolar, po čijoj je dramatizaciji vlastite novele (za kazalište) film snimljen. Hanžeković je, Škrabalovim riječima, iskazao svoj

»staromodni, monotoni, povremeno čak i dosadni način filmskoga uprizoravanja« i pokazao krajnje kozekvencije svoga 'školskičkog realizma' (1998: 234-235). Velik uspjeh film duguje upravo Kolaru i njegovu prepoznatljivom uvidu u tragičnost egzistencija očitovanu i u *Brezi*, koju će desetak godina poslije ekranizirati Babaja⁵⁵ — svaka kazališna ili filmska adaptacija Kolarovih novela bila je velik uspjeh — i dijalozima preuzetim iz kazališne verzije, koji su film učinili uvjerljivim i životnim. Redateljski pristup nije bio mnogo izvorniji: preuzevši glumačku postavu iz kazališne predstave i već ondje profilirane likove, Hanžeković je demonstrirao klasičnu filmsku prilagodbu kazališne predstave, koliko-toliko ipak filmski riješenu, raskadriranu i uspješno premještenu na ambijentalne lokacije. Premda je rad ideologije u filmu izrazito prigušen, odnosno socijalistički realizam nadvladan socijalnim realizmom — ne smiju se brkati te dvije stilske grupacije usprkos sličnostima i sličnim nazivima — film je svojim socijalno-ekonomskom interpretacijom odnosa na selu, odnosno prikazom uvjetovanosti osobnih egzistencija i intimnih sudbina ekonomskim statusom i tradicionalnom patrijarhalnom sredinom, ostao unutar obzora umjetničke estetike koja pogoduje tumačenjima umjetnosti kao reprezentacije stvarnosti.

9. Žanrovske modeli otklona

Kretanje prema istraživanjima žanrovske filmova značilo je i okretanje prema pripovijedanju. Stil koji hrvatski film usavršava do kraja pedesetih jest *klasični narativni stil*, unutar kojega nekolicina filmova doseže holivudske standarde žan-

rovskoga fabuliranja što ga je pokazao već *Plavi 9* — socrealistički je model sam po sebi bio bitno klasičnonarativni model, jer je njegova ideološka struktura uključivala tipične likove svedene na čiste funkcije i denotate, kao i izrazitu crno-bijelu shematisiranost unutar priče koja je težila transparentnom ideološkom razrješenju. Filmska produkcija nastavila se kretati unutar klasične naracije, što znači da im je glavno ispravljati priču i privući gledateljsku pozornost na priču. To razdoblje u svemu je razdoblje prevlasti klasičnoga fabularnog stila, koje će biti završeno filmskim modernizmom u prvoj polovici šezdesetih. No modernistički impulsi pojavili su se prilično rano, već Belanovim *Koncertom* 1954. godine.

Komedije

Plavi 9 bio je prva komedija i prvi film sa 'svremenom temom' u hrvatskom poratnom filmu. Iz cjelokupnoga korpusa hrvatskoga filma pedesetih dobiva se dojam da je komedija ostala najrredi žanr, jer je nastalo još nekoliko filmova toga žanra: Marjanovićev *Ciguli Miguli* i druga priča u *Opsadi te Mimičin Jubilej gospodina Ikla*. Površinsku komedio-grafsku strukturu djelomice je očitovao i *Svoga tela gospodar*, no taj film ostao je ponajprije socijalna drama.

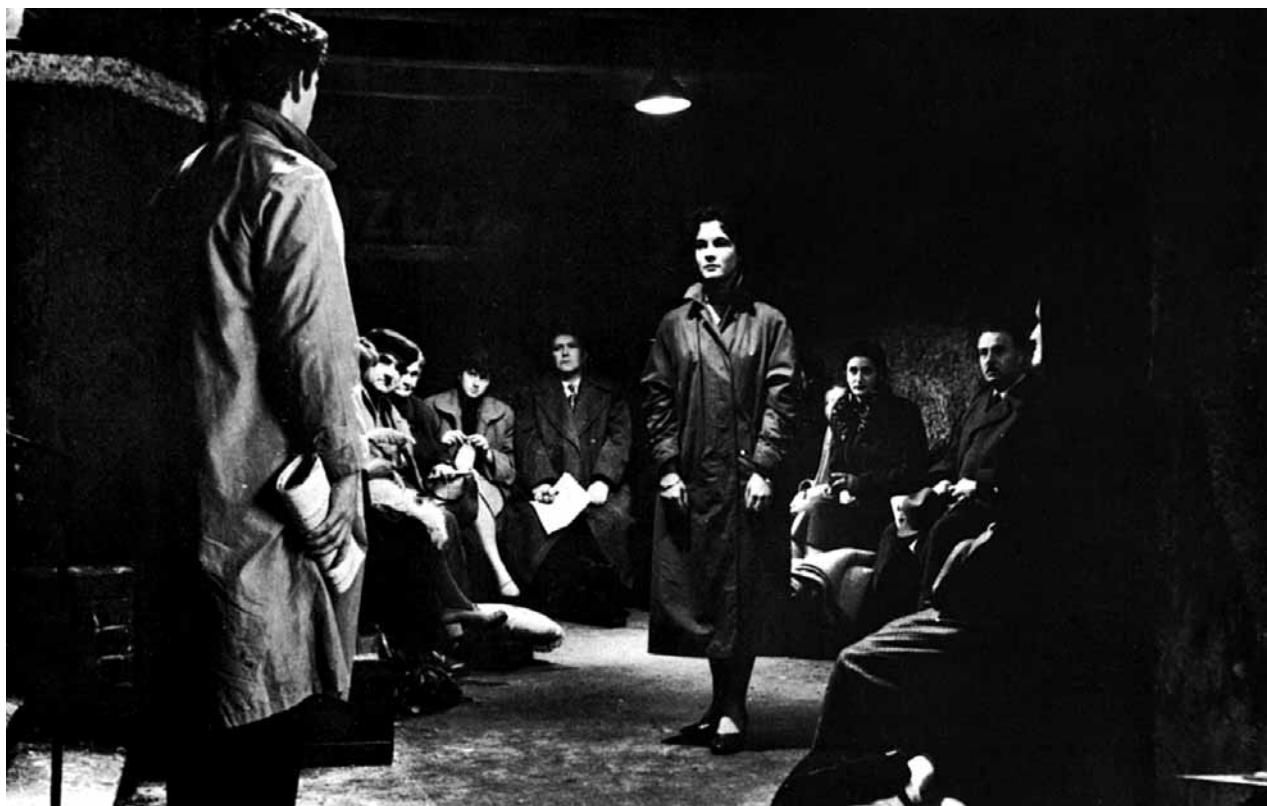
Ciguli Miguli Branka Marjanovića trebao je napustiti ideološko područje unutar kojega se kretala struktura *Plavog 9* i dati humornu sliku 'naše' stvarnosti, za čiju je produž trebao jamčiti partijski, partizanski i socrealistički ugled scenarista Jože Horvata.⁵⁶ On je zamislio film kao kulturnjačku satiru o pjevačkim društvima purgerskoga grada i njihovim problemima s novim povjerenikom za kulturu. To je trebao biti onaj film uz koji bismo se, Rasporovim riječima, »vedrim i osježavajućim smijehom« smijali 'našim, simpatičnim i dragim ljudima' koji »prolaze kroz našu stvarnost i nose pozitivne njene tendencije« (1988: 80). Međutim, svojim prikazom partijskoga referenta kao 'birokrata', 'dogmatičara', 'umišljene veličine', da parafraziram Raspore u navođenju onih ljudi koji »zaslužuju da budu ismijani i stavljeni pod bič satire« (ibid.), film je osvjeđočio koliki je nadzor države nad filmskom produkcijom: film je bio zabranjen. Bio je to jedini izravno zabranjen hrvatski film — premda je pisana naredba koje se Marjanović sjeća nestala i navodno službeno nije ni postojala (Škrabalo, 1998: 192) — »ali je dobro što je do današnjeg dana bio jedini film u Hrvatskoj s takvom sudbinom« (Boglić, 1988: 34). Usprkos uhodanu isticanju kritike da je riječ o bezazlenoj komediji, »dobroćudnoj i neškodljivoj šali« (Škrabalo, 1998: 190), koju komunizam nije mogao podnijeti, film se ni iz današnje perspektive ne čini bezazlen. Referentovo nastojanje da ukine sva društva, koja su očito purgerska, dakle 'malogradanska' i stoga nužno 'nazadna', i objedini ih u jednom kolektivnom, što bi pak lako moglo asocirati na zadružno kolektiviziranje, te završno moćnikovo doslovno propadanje u podzemlje kroz otvor na pozornici, koji inače tome i služi u predstavama, ne čini se nimalo bezazlenim, a još je manje bezazleno referentovo zakivanje spomenika gradskom glazbeniku Ciguliju Miguliju daskama, samo nekoliko godina nakon što se to dogodilo banu Jelačiću na zagrebačkom Trgu Republike. Sve je to, kao i nacionalizacija mjesnoga glazbenog dućana u birokratizira-

nu ridikuliziranu mašinu sovjetskoga tipa, partija trebala protumačiti kao dobrodušan i dobronomjeran smijeh, međutim, ona je to shvatila kao 'građansku reakciju', 'odu malogradaštini', 'pamflet protiv narodne vlasti i socijalizma' skrivenu iza 'mačekovsko-ustaško-popovskih koncerata' (ibid., 190-191).⁵⁷ Primjer *Cigulija Migulija* pokazuje da i satirična komedija, mišljena unutar partijskih okvira, pa čak i proizašla iz naslijeda socrealizma — što je razvidno u prikazu gradske mladeži koja je 'propisano vesela' — ne može izmaknuti radu ideologije unutar koje je trebala označiti primjer unutarnje, 'spontane' liberalizacije.

Jubilej gospodina Ikla Vatroslava Mimice komedija je koja se stilom izdvaja iz korpusa hrvatske kinematografije: bio je to žanrovska pokušaj *slapsticka* u duhu međuratnih američkih filmova i društvene satire. Upravo taj društvenosatirični element proizašao je iz ideologiziranog mišljenja svoga vremena: posrijedi je bilo prikazivanje građanske klase u poznatim situacijama pijanki, nemoralu i pohlepe za novcem, samo sad u humorističnom i karikaturalnom ključu. Konačni ideološki udarac protagonistu film daje na kraju: nakon što se veleindustrijalac Ikl probudi i shvati da nije mrtav, on ne doživljava spoznaju ili moralni preobražaj o pravoj naravi svojih ukućana i svog staleža, što bi bila logična dramaturška posljedica i uspješan svršetak, nego izbacuje na ulicu prosjaka koji mu je u snu — kad je i Ikl bio izopćen i živio na ulici — pomogao. Kapitalist se nikada ne mijenja, poruka je posljednjega kадra, i upravo taj deplasirani prikaz buržoazijske ponizuje tu u dotadašnjem tijeku zabavnu *slapstick* komediju.

Melodrama

Interes melodrame kao žanra nalazi se u prikazu emocionalnih odnosa među ljudima u pojačanu intenzitetu. Ljubavna melodrama kao ženski žanr ostvaruje svoju namjeru u ljubavnom interesu. Ljubavna se melodrama kao žanr ostvaruje tako u strukturi u kojoj potencijalni ljubavni par mora proći razne oblike zapreka realizaciji svojih interesa. Taj je žanr vjerojatno najmanje kotirao kod filmske kritike u pedesetima, o čemu svjedoče mnogobrojni usputni komentari svisoka (Boglić, 1988; Volk, 1983), kao i omalovažavanje takvih filmova, primjerice Bauerova *Samo ljudi*, koji je, kako je rekao Bauer, 'popljuvan' s argumentom da je melodrama (Polimac, ur., 1985: 80), a da nitko nije napomenuo da je Bauerov prethodni *Ne okreći se sine* također melodrama, samo ne ljubavna. Vjerujem uzrok tome nije samo u činjenici da je riječ o 'plačljivu' ženskom žanru, zbog čega se (ljubavna) melodrama i danas ponižava na najnižu kategoriju označama 'ljubića', nego i ideološko čitanje toga žanra kao dekadentnog, zapadnog, buržoaskog, natražnjačkog, odnosno svega onog što stoji u suprotnosti sa zahtjevima socijalističke umjetnosti: odgojnosti, idejnosti, budućnosnoj viziji, naprednosti, naspram podilaženju afektima i porivima koje je taj žanr u očima ondašnjih (i današnjih) dušebržnika prakticirao. No usprkos takvim shvaćanjima, filmaši su u tim godinama pokušavali snimiti uspješne ljubavne melodrame, tražeći nova žanrovska područja i pokušavajući postići uspješnu populističku formu. Tomu su mogle pridonijeti i tada rado gledane meksičke melodrame, koje su presudno i



Goranka Vrus u *Opsadi* (B. Marjanović, 1956)

utjecale na stilistiku hrvatskih filmova tog razdoblja: Mimicin *U oluji* i Golikov *Djevojka i hrast*. Ta dva filma je, osim elemenata strastvene melodramе povišena intenziteta svojstvena meksičkim proizvodima i dan-danas, povezivao i direktor fotografije, Frano Vodopivec, čiji je poetsko-eksprešivni stil bio pod velikim utjecajem tih meksičkih filmova, odnosno njihova snimatelja Gabriela Figueroe (Škrabalo, 1998: 205).⁵⁸

Melodramske karakteristike posjeduju u pedesetima *U oluji*, *Djevojka i hrast*, Bauerovi *Ne okreći se sine*⁵⁹ i *Samo ljudi*, treća priča u Marjanovićevoj *Opsadi*, te *Nije bilo uza-lud* Nikole Tanhofera i *Naši se putevi razilaze* Šime Šimatovića. Međutim, jedino su *U oluji* i *Samo ljudi* ponajprije (ljubavne) melodrame, dok je ostalim filmovima melodramski element samo jedan od žanrovskeh elemenata u strukturi.

U oluji Vatroslava Mimice kombinira akcijske i trilerske elemente u melodramskoj strukturi socrealističke provenijencije. Melodramu kao prevladavajuću instanciju označavaju okvirna priča o udovici koja zbog duboko uvriježenih partijskog modela odbija pomisao o novom braku, melodramski povišeno intoniran sukob u akcijskom elementu i ekspresionistička fotografija koja pokušava vanjskim pristupom naglasiti unutarnje doživljaje likova. Melodramski romantizam progovara i u održavanju fabularnih događanja u prirodnoj pojavi, oluji koja prati razrješenje radnje. Kako naslov filma tumači, 'u oluji' nije samo vanjski svijet, prizorište radnje, nego i unutarnji svjetovi protagonisti. Film je jedan od prvih produciranih nakon ukidanja državnoga mo-

dela, i njegov je vremenski odmak od socijalističkog realizma minimalan. To se očituje u shematisiranoj polarizaciji likova na moralne i nemoralne, pri čemu neuvjerljiva negativica po tko zna koji put tumači Antun Nalis: njegov je grijeh najobičniji šverc, no to je u ondašnjoj strukturi dovoljno da on bude nositelj zaostalih, buržoaskih težnji i 'strani' element u 'tkivu' društva, te da se u fabularnoj konstrukciji iskazuje kao potpuni negativac. Karikirana reprezentacija svijeta djela kao ideologiziranog odraza stvarnosti dolazi ponajviše do izraza u prikazu malomišanskog mentaliteta, pri čemu prednjači lik nemoralna župnika kao tradicionalno protunarodnog elementa uvedena još u *Slavici*. No, kao sedmi u Hrvatskoj producirani film, i prvi uz *Ciguli Miguli* koji nastoji raskinuti s ideologiziranim pristupom, film najveći pomak od rada ideologije i pokušaj izmicanja pronalazi u populističkom okretanju žanrovskim obrascima dinamičnog pripovijedanja, u čemu je, uz iste godine snimljena *Sinjeg galeba*, bio među prvima.

Samo ljudi Branka Bauera bio je, uz njegove *Tri Ane* i Belanov *Koncert*, najpodcenjeniji film pedesetih, da bi sva ta tri filma u novije vrijeme zaposjela sam panteon povijesti hrvatskoga filma. Glavni razlog podcenjenosti u tom je slučaju bio žanr melodrame. Produciran 1957., film je već prilično udaljen od ideoloških modela reprezentacije, čije ostatke u potpunosti prevladava iznimna produkcija. Čitava izvedba filma u svim segmentima ostavlja dojam superiorne melodrame sirkovskog stila, što potvrđuje svako novo gledanje filma. No to je melodrama u socijalističkom kontekstu. Lju-

bavna fabula odvija se između ratnoga invalida i slijepe djevojke, oboje punih inhibicija zbog svoga nedostatka, na lokacijama bosanske brane u izgradnji. Bosansko selo pod snijegom postaje tako domaća inaćica mondene zimovališta, čemu pridonose otmjeni pansioni u kojima protagonisti od-sedaju i lokalni medicinski sanatorij koji ostavlja dojam naj-više svjetske razine, a ne bosanske brdske ambulante. Fabu-la se odvija unutar žanrovske konvencije koji izvanredno funkcioniraju u soorealističkom kontekstu: nevjerljatan po-datak da će protagonistica nakon operacije progledati žan-rovski je postupak prepoznatljiv iz inventara i novijih mek-sičkih televizijskih sapunica, a u Bauerovu filmu istodobno zgodno označava i napredak 'naše medicine'. Tome medicin-skom uspjehu pridružuje se i tema poratne obnove, odnosno 'naša elektrana' kao vrhunski domet izgradnje i obnove zemlje. No ti elementi u globalnoj strukturi filma samo doda-ju aromu socijalističkog esteticizma melodramatskom sukobu.⁶⁰ Film je ipak dan iz perspektive inženjera Bojkana; on se naime koristi činjenicom da po doktorovu nalogu Bubi mora prikriti kako nema nogu kako njezina duševna pripremljenost za operaciju ne bi oslabila, budući da bi se znajući to osjećala kao u domu za invalide (Polimac, ur., 1985: 221). Međutim nevjerljatne konotacije u instrumentalizaciji istine i vlastita zdravstvenog stanja daje fabularni obrat: jasne su naznake da Buba nakon što progleda možda neće prihvati Bojkanovu invalidnost, koju on pred njom prikriva raznoraznim igramu skrivanja svog štapa koji bi ona mogla čuti, a možda ih je i čula jer je ta mogućnost u filmu otvorena: »*mi slijepi imamo jako dobar sluh*«, kaže Buba, koja više puta žali sebe i sve invalide, za koje kaže da ih ne podnosi (!). Moguć-

nost da je ona sve vrijeme znala da je Bojkan kljast retrospektivno baca potpuno drugo svjetlo na odnose među likovi-ma. Njegova prednost (da ga ona ne vidi) mogla bi se pre-okrenuti u njezinu (da ga ona vidi), no iščekivano razrješenje na kraju će biti izbjegnuto u potpunom iznevjeravanju zahtjeva žanra: film će završiti grandioznom scenom na bra-ni, apoteozi nove zbilje, u čijem se totalu ne vidi *konačan* su-sret zaljubljenih. Premda se ovaj završni kadar, kao i ostali navedeni elementi 'obnove', može tumačiti u ključu parodij-ske uporabe ideološkog svršetka za iznevjeravanje očekivanja gledatelj(ic)a — što se zapravo među njima na kraju dogodilo i da li je Buba znala da Bojkan nema nogu ostaje gromoglasno pitanje⁶¹ — mislim da bi se, usprkos tom mogućem parodijskom aspektu, dalekosežniji zaključci mogli izvesti iz psihanalitičkih i feminističkih interpretacija koje o filmu hrvatska filmološka teorija tek treba dati.

Dječji film

Zatvorena grupa dječjih filmova nastala je u pedesetima u dva navrata. Prvi i relevantniji činila su dva prva filma Branka Bauera. Dječji film sa sobom nosi didaktičnost, no ta di-daktičnost imanentna je žanru i ne mora biti podložna radu ideologije. Shematičnost koju narativna struktura ovih filmova ima rezultat je prilagođavanja dječjoj recepciji. Bauer-ov *Sinji galeb* ipak daje danak ideologiji vremena, kao i iste godine producirani *U oluji*. Predložak *Družba Sinjeg galeba* Toneta Seliškara roman je u tradiciji slovenske socijalne knji-ževnosti. Fabularnu jezgru čini čvrsta naracija s pustolovno-kriminalističkim zapletom, oko koje se nalazi sentimental-



Bert Sotlar i Zlatko Lukman u *Ne okreći se sine* (B. Bauer, 1956)

no-socijalnorealistički okvir o dječaku Ivi koji je dvostruko marginalan u seoskoj zajednici: i činjenicom da je siroče i činjenicom da mu je otac pronevjerio zadružnu barku. Film je također — da ne bi bilo krivih konotacija — smješten u predratni kronotop kamenjara, a danak socijalističkom realizmu daje okvirna priča, kojom se film koristi prvi nakon *Zastave*. Okvirni konvencionalni kazivač, koji (opet) nestaje tijekom doživljajnog vremena, iznosi svoj sentimentalni pateći tekst koji je odjek socijalističkog realizma.⁶² Socijalno-didaktična težnja jest i ispravljanje očeva grijeha od strane Ivine dječake držbe i dokazivanje dječjega kolektiva naspram zloj krvu među odraslima. Međutim, film dojmljivom fotografsko-režijskom izvedbom, usprkos danku sentimentalizmu, ostaje u okvirima djeci primjerene moralne pouke. To je još više slučaj s Bauerovim drugim filmom *Milioni na otoku*, čija je najveća vrijednost osuvremenjavanje i urbanizacija žanra smještanjem prvoga dijela radnje u Zagreb. Izbjegavanje kronotopa kamenjara najveći je pomak od mogućih učitavanja ideologije, pomak što ga donosi odahnuće kako od kamenjara tako i od s njim nužno povezane socijalne tematike. Shematizam filma, demonstriran u crno-bijeloj podjeli likova, i naivno-ekspresivna predodžba negativca u potpunosti proizlaze iz prilagodbe predočavanja dječjem natčinu razmišljanja, a didaktičnost se traži u dječjem prijateljstvu i solidarnosti.⁶³

Drugi niz dječje produkcije nastao je u produkciji *Zora filma* na prijelazu pedesetih u šezdesete i činili su ga srednjometražni filmovi, obično od četrdesetak minuta trajanja, s didaktičnošću i simplifikacijom za koje se smatralo da su shvatljivi djeci. *Takva pjesma sve osvaja* i *U našeg Marina Branka Majera* (oba 1958) jedva bi izdržali oznaku igranog filma budući da ti filmovi nemaju fabulu, nego samo prikazuju pseudofabularne anegdote oko dječjeg zbora, dok je *Jurnjava za motorom* (1959) fabularno nešto razrađenija. *Piko Srećka Weyganda* (1959) ambiciozniji je zahvat u temu dječje osamljenosti zbog roditeljskih karijera, ali razrješenje ostaje pojednostavljeno zbog srednje metraže. Ponajbolje su uspjeli filmovi te produkcije dva filma Fedora Škubonje, *Izgubljena olovka*, smješten u planinsko bosansko selo i snimljen na lokalnom idiomu, što ga samo produksijski čini hrvatskim filmom, a daje također vrlo jednostavnu fabulu lako prepostavljiva tijeka radnje, i najuspjeliji film u tom ciklusu, *Veliko suđenje* (1961). S aspekta estetske i tehnološke povijesti hrvatskoga filma unutar te produksijske skupine najzanimljiviji je *Klempo* Nikole Tanhofera: riječ je o jedinom igranom kinofilmu u boji prije 1961., kada se *Zora film* ponovno upustio u taj pionirski eksperiment, ovaj put s Babajinim *Carevim novim ruhom*, desetak godina prije negoli je u hrvatskoj kinematografiji snimanje u boji postalo standardom.⁶⁴

Akcijski film (komorni partizanski film)

Sedmogodišnja stanka u snimanju partizanskih ratnih filmova, od *Zastave* 1949. godine do *Opsade* i *Ne okreći se sine* snimljenih 1956.,⁶⁵ podatak je koji mnogo govori. Posredno se taj fenomen — a ta produksijska činjenica jest fenomen s obzirom na ideologiziranost filmske prakse — može tumačiti kao pokazatelj u mjerenu suodnosa ideologije i filmske

prakse: partizanski su se filmovi izbjegavali budući da je u njima teret ideologiskih očekivanja bio najveći. S druge strane, rekao sam već da produksijski model ustanovljen nakon preustroja državne kinematografije 1951. označava djelomično odustajanje države od filma, barem od izravna nadzora putem produksijskog modela. To je ponajprije značilo (privremeno) odustajanje države od produciranja revolucionarnih epskih spektakala kakav je bio *Živjeće ovaj narod*, što je oslobođilo filmaše od pritisaka njihove proizvodnje. Kao logična posljedica svih tih elemenata pojavilo se unutar partizanskoga filma *komorno usmjerjenje* koje se očituje u koncentraciji na individualnu priču i na ograničeniji segment rata, s manjim brojem likova u ograničenjem prostoru. Tačka struktura dakle ne teži sveobuhvatnosti prikaza. Ta je tendencija bila uzrokovana kako ideologijom, jer takav je pristup autore oslobođao reprezentacije rata u epsko-mitskom ključu, tako i jeftinijom produkcijom takvih ratnih filmova. Tendencija prema komornosti zapaža se već u Marjanovićevoj *Zastavi*, no od obaju filmova ratne tematike iz 1956. ta tendencija postaje stilističko-žanrovska grupacija unutar hrvatskoga filma. Komornost je značila nadilaženje rada ideologije u smislu primjene NOB-a kao konteksta u kojemu se odvija žanrovska film: akcijski, pustolovni, trileri. To je značilo okretanje žanrovskim zapadnim uzorima, od *Bjegunca* Carola Reeda u slučaju *Ne okreći se sine* do vesterina u *Dvostrukom obruču* Nikole Tanhofera (1963), ponajboljem ostvarenju ovoga hrvatskog žanra komornoga partizanskog akcijskog filma, koji je vrhunce doživio nakon 1960.

Kronotopski će se ta stilска struja očitovati u čestom izboru istoga mesta radnje, Zagreba pod ustašama i njegova ilegalnog podzemlja, barem u šest filmova do 1961. Četvrta epi-zoda *Koncerta* — najranije očitovanje ovoga toposa hrvatskog filma — prva priča *Opsade*, *Ne okreći se sine*, Šimatovićev *Naši se putevi razilaze*, *Deveti krug* Franceta Štiglica, *Abeceda straha* Fadila Hadžića, svi ti filmovi⁶⁶ prikazuju Zagreb kao okruženo mjesto straha iz kojega nema bijega jer je okružen dvostrukim obručem,⁶⁷ iza kojeg se nalazi prostor slobode, prekosavska šuma s kraja Bauerova filma. Ponekad nazočna shematiziranost u polarizaciji likova nasljeđe je so-crealističke i ideologizirane reprezentacije pozitivaca i negativaca, no ta je shematiziranost postala žanrovska karakteristika koja je često svoju ideološku utemeljenost nosila kao žanrovska konvencija. No kako su funkcije likova u aktantskim modelima i u klasičnom narativnom stilu, kojega su neki od tih filmova čisti predstavnici, upravo ideološki uvjetovane, tako i ovu ideološku distribuciju likova po tipovima karaktera u hrvatskom ratnom žanru ipak treba iščitavati kao posljedicu rada ideologije i ideologiski utemeljenih konvencija reprezentacije. Ako je prirodni put ideologije na filmu bio od kolektivnoga prema individualnom, to ne znači da je individualno uvjek (p)ostalo manje ideologizirano. O tome svjedoči uspjeh Bauerova filma u kritičara, koji se, po Volku, približio »filmu kakav zaista želimo«, filmu koji dolazi do »sadržaja u kome će rat biti poistovećen sa čovekom i njegovom ličnom sudbinom« (1983: 147). Tako se odmak od dogmatizma socijalističkoga realizma prema dogmatizmu jugoslavenskoga socijalističkog humanizma na filmu,

ili barem u ideoleskoj filmskoj kritici, odražava kao odmak od reprezentacije rata određene 'objektivnom stvarnošću' (ibid.) prema reprezentaciji rata izjednačenoj s individualnom sudbinom.

O *Opsadi*, posljednjem cjelovečernjem filmu Branka Marjanovića, ostala je u historiografiji vrijediti ondašnja kritička recepcija filma kao korektna pokušaja istraživanja unutar okvira partizanskog žanra, 'dakako, samo u tome' njegova je vrijednost (Škrabalo, 1998: 229; Boglić, 1988: 39). No ovaj film pruža ipak više. S naratološkoga stajališta, zanimljiva je okvirna struktura koju je Marjanović opet uporabio, a unutar nje nalaze se tri priče povezane samo time što se njezini protagonisti/kazivači nalaze u istoj partizanskoj bolnici pod opsadom. Struktura *omnibusa* primijenjena je prvi put u hrvatskom filmu.⁶⁸ Narativnoj strukturi pridonosi i okvirni pripovjedač filma, koji opet više djeluje kao neprofilirani komentator koji nestaje tijekom filma. Svaka priča označava primjenu drugoga žanra na partizansku tematiku. Prva je tako, nakon četvrte epizode Belanova *Koncerta*, novi primjer komorne tematike koju će na film u cijelosti primijeniti *Ne okreći se sine*, i uklapanjem u retrospektivno prepoznatljiv žanr danas najdojmljiviju zbog prikaza odnosa dvaju prijatelja i ponašanja pojedinca u ratnim uvjetima, kad se prijatelja može izdati ili mu se pomoći, to jest kad se prijateljstvo i humanost odmjeravaju o ideologiji.⁶⁹ Druga je priča uspjela komedija o partizanima — napokon ono što je Rasporn tražio — lakonski i opušteni prikaz pustolovina dvojice narodskih partizana koji proizvode svakojake peripetije u svom pokušaju stjecanja slave u ilegalnoj akciji. Treća je priča ljubavna melodrama u ratnom kontekstu, koja se spašava s okvirnom pričom u završnu akcijsku sekvensu u kojoj do izražaja dolaze ideologizirane konvencije: masovna pobeda partizana protiv nadmoćna neprijatelja, i smrt simpatičnoga partizana, koja i nakon što je zapožena namah biva prevladana sveopćom radošću oslobođenja. Kazivač je filma programatski izrazio usmjerenost na individualno na račun kolektivnoga riječima: »Ova sjećanja nije zabilježila povijest... Izabrana su nasumce među partizanskim uspomenama na oslobođilački rat... Vrijeme prolazi i uspomene stare... Danas su junaci opet obični ljudi.« Te rečenice — premda se iz njih može iščitati tendencija da se povijest opet ideoleski tumači kao nešto što su stvarali 'obični' ljudi koji su se pretvarali u 'junake' — svjedoče o osviještenom skretanju u komornost priče i izbjegavanje velikih ideologičkih zahvata u povjesničku materiju, no 'zadana veselost' kraja, nezapažena individualna tragedija u kolektivnoj euforiji, ukazuju na snagu konvencionalnog ideoleskog svršetka, premda u ovakvoj dramaturgiji više ne gine junak(inja), nego simpatični sporedni lik.

Ne okreći se sine označio je Baurov pomak unutar svijeta dječje psihe koji je obilježio njegov opus. Taj film prešao je put od kolektivnoga prema individualnom prikazu unutar ratnog žanra, odnosno označio pomak prema psihologizaciji nasuprot scenarijskoj plakatnosti prvih poratnih filmova; umjesto revolucionarne freske, na djelu je individualni protagonist u ratnim uvjetima. No, iz današnje perspektive ne čini se da je film potpuno nadišao neke ideologičke uvjetovanosti, što ističe i Škrabalo pišući kako se film »nije još sašvim oslobođio crno-bijelog kontrastiranja likova i nekih de-

klarativnih političkih simplifikacija« (1998: 230). Slijepa točka scenarija jest ideoleski prepregnuta scena dječakova borbenog odgoja u ustaškom odgajalištu, gdje djeca bajumentama probadaju krpenu lutku koja utjelovljuje partizanskoga protivnika, ekspresivno (pre)naplašene izvedbe, na kojoj se dalje gradi ipak djelomice pojednostavnjena psihologija u melodramskom odnosu oca i sina (premda taj odnos uspostavlja zanimljivu korespondenciju s odnosom bojnik Ivica — njegovi roditelji, čije je razrješenje obratno). No, ti su ideologizirani trenuci nadmašeni za Bauera karakterističnom kontrolom glume te scenarijem i klasičnom fabularnom režijom koji su od boračke tematike napravili prvorazrednu i filmski superiornu prezentaciju klasičnoga fabularnog akcijskog filma bijega, čije mnoge situacije i odnosi među likovima koje na svojoj odiseji kroz Zagreb, tražeći vezu za priječaz u 'prostor slobode' koji se nazire u pozadini posljednje scene, nose odjeke 1947. snimljena Reedova *Bjegunca*.⁷⁰ Najveća vrlina filma je, uz atmosferičan prikaz ratnoga Zagreba, njegov populistički, žanrovske sloj koji aktivira gledatelje u ostvarenju fabularnog cilja svojih protagonisti. To je ujedno i najveći odmak od rada ideologije što ga je ovaj film postigao, odmjeravajući, kao i prva epizoda *Opsade*, (predrata) prijateljstva i (za Bauera karakterističnu) humanost međuljudskih odnosa o nove i ekstremne ideologije.

Naši se putevi razilaze Šime Šimatovića također je zapamćen usputno,⁷¹ među filmovima koji slijede put komornoga filma nakon Bauera: ni potpunom rečenicom u Škrabala (1998: 230), kao film »bez osobitih dometa« kod Mire Boglić (1988: 43), ili jednom rečenicom u Volka: »nije u ratnoj tematici dosegao do autentičnosti« (1983: 43). Međutim, Šimatovićev je film svakako podcijenjen. On je također izložen u strukturi ronda, a te okvirne kadrove karakterizira potizirana noćna fotografija Frane Vodopivca. Toj dramaturškoj formi pridružuje se stalna naratološka komponenta filmova toga razdoblja, konvencionalni kazivač koji ubrzo nestaje iz diskurza.⁷² Film je dan potpuno komorno, unutar nekoliko interijera i ulica ratnog Zagreba, i prati aktivnosti mladih ilegalaca. Fabula je decentna i prigušena ljubavna melodrama, bez povišena tona, u ratnim uvjetima: djevojka između dvaju prijatelja izabire onoga koji će postati ustaški dousnik, ali se poslije žrtvuje za drugoga. Filmu je nedostajalo bilo kakve ideologiziranosti ovih polarizacija — likovi su dani bez predrasuda i gledatelju se dopušta da se shvati psihologiju objiju strana — osim u prikazu njemačkih agenata, pri kojem nije bilo vremena za izlazak izvan narativnih funkcija tih likova u priči; no i to ipak ostaje podalje od plakatne ideologiziranosti. Možda je ovaj pristup posljedica predloška Ivana Šibla, čiji je partizanski dnevnik poslije bio predložak dvama filmovima Antuna Vrdoljaka,⁷³ obilježenoj sličnim nadilaženjem jednostranih tumačenja zaraćenih strana. Izostanak ideologije očituje se i u tome što je aktivnost zagrebačkih omladinaca u filmu daleko od bilo kakva utjecaja partije, ona je stvar osobnog izbora, što je bilo Šiblovo iskustvo, budući da je on, kako svjedoči Rasporn, djelovao kao zagrebački ilegalac potpuno samoinicijativno i tek je naknadno pozvan u partiju (1988: 298-299). Poetičnoj Vodopivčevoj kameri i mirnoj Šimatovićevoj režiji melankoličnu atmosferu pomaže graditi glazba Vladimira Krausa-Rajteri-

ća, jedna od prvih filmskih partitura koja napušta simfonijsku gromoglasnost što su je uhodali veliki kazališni skladatelji koji su dotad skladali za filmove.⁷⁴

Triler

Triler je žanr koji definira osjećaj ugroženosti za protagoniste. Prvi film Nikole Tanhofera *Nije bilo uzalud* (1957) najlakše je, kao i drugi, *H-8...*, odrediti kao 'žanrovski film', budući da u oboma ponajprije nastaje film napetosti, *suspensea*, unutar amalgama nekoliko klasičnih narativnih žanrova. Premda je teško odrediti koji žanrovski element prevladava, *Nije bilo uzalud* usprkos melodramskim, kriminalističkim i socrealističkim elementima, mogao bi biti kategoriziran kao triler. Svijet djela prikazuje impresivno snimljen močvari kraj u kojem se događaju tajanstvena umorstva. Mladi liječnik, gradski pridošlica, nositelj je pozitivnih tendencija — medicine koja je iste godine prikazana i u *Samo ljudi* kao napredna jugoslavenska znanost — vjere u budućnost, neodustajanja (metaforu nosi naslov filma), pa i socijalističkoga pozitivizma nasuprot zaostalosti sredine i njegovu oponentu, seoskoj враčari Čarki koja živi usred močvare, nositeljici negativnog ideološkog pola filma, natražnjačkom ostatku neprosvijećenosti i zaostalosti. Taj shematisam i didaktičnost najveći su danak filma ideologiziranosti, kojeg dopunjaju i galerija likova: stari liječnik pijanac, gradska zaručnica mladoga doktora koja u maniri onodobnih američkih predodžbi o čitateljicama *Cosmopolitana* čita neki *glossy* magazin prekriženih nogu na krevetu, nema razumijevanja za provincijske probleme i želi natrag u grad, kći staroga doktora koja dijeli vjeru s mladim doktorom i po gledatelj-

skim očekivanjima postaje njegova nova romantična partnerica, oko čijega će se spašavanja zaplesti melodrama i trilersko finale filma. Ono što prevladava filmom i dojmljivo ute-meluje prikazani svijet jest atmosfera, koja je trilerska u tome što sve vrijeme donosi mračne tonove, snimke močvare i magla, konstantnu strepnju i tjeskobu koja dolazi iz nepoznata i zastrašujućeg elementa močvare,⁷⁵ koji je također negativan pol, mjesto tamnih strasti i prijetnje civilizaciji i novom te bi je, kako napominje jedan lik, trebalo isušiti i na mjesto nje dobiti plodne površine. Taj je moment dakako već utopijski projekt, a film se ograničuje na prikaz *cjepiva* koje svi stanovnici močvare napokon prihvataju kao pozitivne tendencije novoga društva. Ako je glavni cilj fabule bilo romantično spajanje mladoga doktora i kćeri starog doktora, koji na kraju filma također odustaje od rakije i daje se na pomaganje pri cijepljenju, i uklanjanje uzročnika straha koji je dopirao iz močvare — Čarke i njezina sina ubojice — srušetak s apoteozom cjepiva ipak nameće filmu i ideologiziranu nijansu koja je očiti trag socijalističkog realizma. No, odnos močvare i cjepiva ostaje nerazriješen. Močvarno prizorište filma iskorišteno je za gradnju napetosti i tjeskobe koja u percepciji ne mora biti nužno povezana s враčarom i ubojicom, tako da njihova eliminacija ne označuje nužno nestanak onih doživljaja koje močvara kao civilizacijski praelimen nosi sa sobom; odnosno močvara je u neku ruku pojeila narativnu liniju. Motiv cjepiva kao označitelja novoga društva najbolje je stoga shvatiti kao dobar povod za poprilično dojmljivu izvedbu klasične narativne strukture u socijalističkom kontekstu propisanog optimizma.



Ivo Pajić i Stane Sever u *H-8...* (N. Tanhofer, 1958)

Filmom *H-8...* (1958) također prevladava napeta trilerska atmosfera neprestana iščekivanja nesreće i straha za protagoniste između kojih nastaju melodramatske veze. I taj film primjenjuje okvirnu priču, ponovno s instancijom pripovjedača koji u vremenu priče nestaje. No ta je instancija ovaj put dodatno radikalizirana time što je podijeljena u dva komentatorska glasa što se nadglasavaju u reporterskom stilu izvještavajući o nesreći autobra na autocesti. Otkrivaju nam kraj priče i brojne sjedala na kojima su putnici poginuli, osiguravajući tom drugom scenarijskom dosjetkom dostatnu napetost. Unutar okvira odvija se putovanje autobra tijekom kojega protagonisti mijenjanju mesta u autobra. Sraz kolektivnoga putovanja i individualnih sudbina na putovanju može se čitati kao nasljeđe neorealizma; peripetije među putnicima također se svode na ljubavne privlačnosti, otkrivanje skrivenih životnih pretpriča, odnosno otkrivanje niza mikrokozama koji će se po nuždi ispreplesti u makrostrukturi kolektivnoga putovanja. Te se privatne pretpriče, pa i skrivene veze među nekim putnicima, nagovještavaju već u uvodnoj sceni okvirom obuhvaćene priče, pri prikazu dolaska putnika na autbra. Upravo ta neorealistička struktura u prikazu niza 'malih', reprezentativnih sudbina uvjetovala je iznimno kritički doček filma čija se tematska 'svremenost' razlikovala od drugih filmova na 'svremene teme', pa i prethodnoga Tanhoferova, koji su predstavljali »kojekakve kriminalističke zaplete, pronevjere, sukobe sa zaostalošću i bježanja preko granice« (Škrabalo, 1998: 236). No, i u *H-8...* tema je nekako marginalna, bizarna — premda je u autbrau koji putuje na glavnoj osnovici tadašnje države, autocesti Zagreb-Beograd, dan presjek 'malih' ljudi iz svih slojeva tadašnjeg jugoslavenskog društva, od doktora na sudu časti, cinična glumca bez glasa, siromašne obitelji, do mladih novinara, sitnog lopova i mlade glazbenice koja iza sebe ima aferu s profesorom, taj se prikaz odvija ususret najavljenoj nesreći koja će promijeniti njihove živote. Taj prikaz »tipična jugoslavenskog mikrosvijeta tog vremena« (Kragić-Gilić, ur., 2003: 230⁷⁶), kojemu pridonosi i govorna izmiješanost likova, nalijeće naime na nesreću koja je, čini mi se, definativno marginalan i bizaran motiv ukoliko se želi reprezentirati 'svremena tema'. U srazu s takvim ipak nesvakodnevnim životnim elementom, poput prometne nesreće, taj se prikaz niza isprepletenih individualnih sudbina unutar kolektivne nesreće iščitava na fonu žanrovske tradicije *filma katastrofe*, koji upravo obilježava struktura istovjetna strukturi *H-8...*, premda ona može biti plod neorealizma. Svaki film katastrofe, bavio se on nesrećom zrakoplova, vlaka, broda ili autbra, ima istu svrhu: emocionalno angažirati gledatelja u korist putnika za koje gledatelji znaju da ne putuju u smjeru za koji putnici misle da putuju, tako da se njihove životne priče tijekom putovanja u nesreću ili smrt isprepletu i pridobiju naklonost gledatelja, da bi se na kraju, neizbjježnim raspletom koji je gledatelj znao, no ipak se nekako nadao njegovu izbjegavanju, označila neizbjježnost sudbine u kojoj mali ljudi na pragu moguće nade ostaju i bez te perspektive.⁷⁷ Posljednjim elementom emocionalna angažiranost gledatelja ostvaruje kontakt s patetičnošću i sentimentalizmom koji nije banalan.

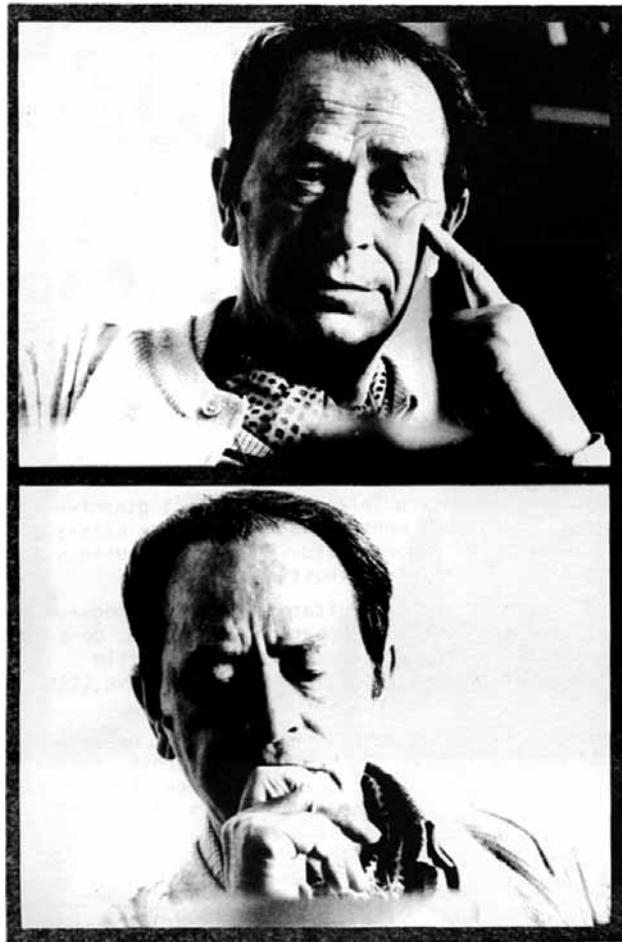
10. Subverzivni model: žrtve povijesti

Dva filma nastala u pedesetima, radnja kojih proizlazi iz ideološkoga kompleksa, daju model subverzije ideologizirane filmskoga diskurza, odnosno posredno ili neposredno negiraju nužnost utemeljenja pojedinčeva svjetonazora u deklarativnoj političkoj ideologiji. Iz današnje perspektive zanimljivo je da ova filma u pitanju, Bauerov *Tri Ane* i Belanov *Koncert* donose slične zaključke o sudbini pojedinca u povijesnoj revoluciji, i da se u ova filma u završnim kadrovima zbiva sličan prijenos pesimizma. *Tri Ane* označuju pomak prema pesimizmu neorealizma duše, a *Koncert* prema pesimizmu modernizma, i ova izvršavaju rekapitulaciju i reviziju jedne povijesne epohe.

10.1. *Tri Ane: Odisej*

Tri Ane (1959) film je neorealističke stilske fakture. Protagonist Marko, beogradski tramvajac, stavljeno je u stanje kretanja jer je dobio informaciju da je njegova kći Ana, mrtva već četrnaest godina, po novim podacima možda preživjela ratno povlačenje preko Bosne. Marko je čovjek koji je ostao u prošlosti — što najbolje pokazuje njegova reakcija na pomicanje spomen-ploče zbog proširenja ceste — i on, izgubivši obitelj u ratu, u novom društvu ne funkcioniра, premda je već prošlo četrnaest godina. Ono što Marko započinje potraga je za uskrsлом kćeri, no po okolnostima preživljavanja i pretpostavljenoj dobi odgovaraju tri Ane koje su izgubile roditelje u ratu: beogradská glumica, zagrebačka kućanica i zagrebačka liječnica. Premda film nastoji ukazati na reprezentativnost takvih sudbina ističući 'koliko takvih sudbina ima', cjelokupna struktura ostvaruje pomak prema potpunoj subverziji ideologije i nove stvarnosti u kojoj je Marko sviima na putu, prikazan kao izmješten u nizu prizora nove sadašnjosti koja nema vremena za ljude koji žive od prošlosti, kao što ona spomen-ploča prošlosti smeta sadašnjosti. Vijest da mu je kći živa, ma koliko paradoksalno dugo nakon rata, daje Marku lažnu nadu. Već prva Ana iskazuje psihološku indisponiranost sličnu Markovoj, i prihvaca ga kao 'novoga tatu' kojeg joj je Crveni križ poslao. Druga Ana, premda prihvaca Marka kao slamku spasa u još jednom istovjetnom indisponiranom stanju, upućuje Marka prema oprezu i pesimističnoj spoznaji da Anu neće naći. Trećoj Ani — suočen s mogućnošću da razori njezinu obiteljsku sreću budući da ona ne zna da je usvojena — Marko i ne pristupa. Nada ne povratno tone, a nakon što mu potvrđuju da je Ana preživjela povlačenje, ali je umrla poslije u ratnim akcijama, njegova kći za nj ponovno umire. Prigušena melodramatska emocionalnost doseže vrhunac u spoznaji da prve dvije Ane obje žele Marka za 'oca', no njegova indisponiranost doseže razinu gubitka svake veze s okolinom. Marko odbija novopronađene emocionalne veze i mogućnost da izljeći svoje rane i rane barem dviju Ana novim odnosom. Odbacivanje nove ratom stvorene obitelji povlači za sobom odbacivanje novoga kolektivnog života. Propisana veselost i budućnosni optimizam nestali su bez traga u sveopćoj rezignaciji koju najavljuje već uvodna glazbena tema, popijevka *Ribara starog kćii* na riječi pjesme Augusta Šenoe, koja ujedno najavljuje fabulu filma. Rat je, umjesto kao kolektivna priča/ilijada, dan kao privatna priča/odiseja. Markovo hodočašće od Beogra-

da do Zagreba u potrazi za Anom dovest će do završna odbacivanja svih rezultata novog društva, odnosno svih 'tekovina Narodnooslobodilačke borbe' u završnoj sekvenciji na Kalemegdanu. Ondje je Marko, dezerter od stvarnosti i ratna ruševina, u pravom okolišu: ratnom vojnom muzeju, kojim se kreće mnoštvo djece rođene nakon rata. Govor njihove učiteljice, koja iziritiranim glasom u istoj rečenici objašnjava NOB u frazama o 'herojskoj borbi' i 'nadmoćnu neprijatelju koji je provalio' i opominje razne učenike da ne žvachu, da se ne penju po topovima, da se odmaknu od ograde. Taj prizor ukazuje kako na neposrednu nezainteresiranost novih generacija za tamo neki rat i činjenicu da je netko u tom ratu ostao bez svega, tako i posredno nivela svako ideološko uzdizanje rata. Ideološki kalup slomljen je do kraja, a pomak od društvene tematike prema psihološkoj kao odrazu društvenih uvjeta koji se odvija unutar neorealističke fakture filma prispolobiv je sličnu pomaku od neorealizma prema 'neorealizmu duše' u svjetskom filmu;⁷⁸ naime pomak od realizma prema modernizmu događa se jer se više ne prikazuje *svijet*, nego *svijest*. Tako se može reći da su *Tri Ane* hrvatski primjerak neorealizma duše, koji ističe novopronađenu indisponiranost i otuđenost u odnosu na egzistenciju svijeta. To dokazuje i često uspoređivanje Bauerova filma s



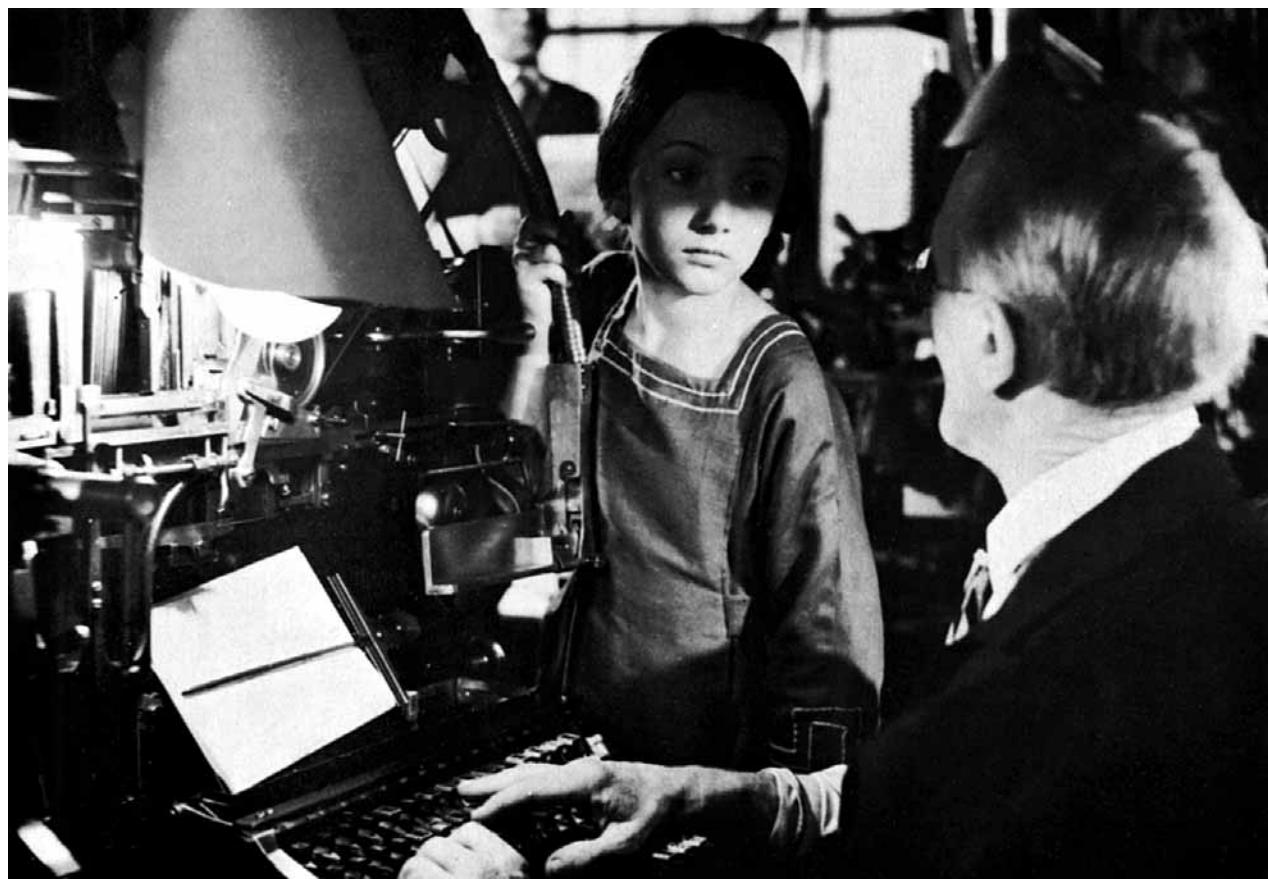
Branko Belan (portret iz časopisa *Film*, 8-9, 1977; snimio Siniša Knaflec)

klasikom neorealizma duše, filmom *Umberto D* Vittorijsa De Sike.

10.2. Koncert: Uliks

Koncert Branka Belana⁷⁹ (1954) umnogome je složeniji film kontroverzne sudbine. O toj se temi već mnogo pisalo, a razloge prvobitnog odbacivanja filma i kasnije revalorizacije opisao je Hrvoje Turković u tekstu *Vrednovateljski obrat: recepcija 'Koncerta' nekoć i danas* (1995), pronašavši ih u obzoru recepcije: u vrijeme nastanka filma prevladavajuće recepcije u okvirima klasičnoga narativnog filma, i kasnije revalorizacije nakon što je taj film pojmljen u obzoru modernističke epohe, kao njezin prvi vjesnik u hrvatskom filmu.⁸⁰ Gotovo dvadeset godina nakon početka revalorizacije taj film i dalje može izazivati fascinaciju u upućenijih gledatelja i filmofila: naime višeslojnost njegove strukture može i dalje biti zapreka široj gledateljskoj recepciji. Ta činjenica i dalje proizlazi upravo iz modernističke makrostrukture filma.

Najvažnije pitanje u tim raspravama oko *Koncerta* bila je njegova narativna struktura. Ona je okvirna: unutar okvirne epizode, obično nazivane prvom pričom ili epizodom, smještene su četiri retrospektivne epizode, u 1914, 1922, 1929. i 1941. godinu.⁸¹ *Koncert* se tako može smatrati povijesnim rekonstrucijskim filmom, kako sam već rekao, i ratnim filmom jer je njegova četvrta epizoda postavila prototip komornog akcijskog filma iz zagrebačkoga ratnog podzemlja. No epizodna struktura ne znači i strukturu omnibusa, jer da nije riječ o nepovezanim ili samo tematski povezanim pričama, nego o povezanim vremenskim epizodama iz života nekoliko likova. Višeslojnost strukture koju sam spomenuo proizlazi iz činjenice da film nije pozadinski *prazan*: primjenivši dubinsku mizanscenu Belan je napučio cijelokupni prostor filmske slike i zbivanja organizirao ne samo vodoravno pred kamerom nego i dubinski; postigavši tako ideal motivske punoće i režijskih 'došaptavanja' o kojima je pisao u svojim tekstovima (Turković, 1995: 82-83; Krelja, 1997: 21, 24⁸²). Filmu se prigovaralo zbog kronikalne strukture poluomnibusa, stilske heterogenosti epizoda, guranja protagonistice u drugi plan tijekom epizoda, nedostatka motivacije među epizodama i eliptičnoga povezivanja, žanrovske neodredivosti, nemotivirana mijenjanja pripovjednih perspektiva itd. Na svemu se tome slomila kritika 1950-ih dok je pokušavala žanrovske klasificirati film da bi o njemu uopće mogla razmišljati. Svi ti elementi iz današnje se perspektive ukazuju kao oznake modernizma. Kao i modernistički roman ili svjetski modernistički film, *Koncert* nije iščitljiv, nego ispisiv, izazivajući borbe s tumačenjem. Već okvirna epizoda iznevjerava nekoliko očekivanja. Film počinje prikazom kolektivnoga zanosa omladinaca u diskurzu poratnih žurnala i dokumentaraca. Tu je na djelu propisani optimizam novih pobjeda, no pitanje je dijeli li implicitni autor tu vedrinu prikazanih prizora. Ono što gledatelj dobiva na kraju uvodnoga dijela okvirne epizode je žena, siromašna, hroma, siromašna, umjetnica u 'memli podruma'. Od ishodišnoga mladenačkog optimizma film dolazi do žene koja iz nepoznatoga razloga ne želi svirati klavir, počinje dakle iznevjerim očekivanjem. Epizode se zatim usredotočuju na četiri retrospektivna segmenta. Prvi pronalazi djevojčicu Emu



Koncert, iz prve epizode filma (B. Belan, 1954)

opsjednutu klavirom u glazbenoj trgovini u kojoj je njezina majka spremaćica, i uspostavlja njezine veze s obitelji Glozmanovih, njihovim prijateljem Gasparottijem i suparništvo s vršnjakinjom Gretom Glozmaner. Druga epizoda skok je u 1922, kada Glozmanove zatječemo u ekonomskom propadanju, Edmunda Glozmanera kao pronevjeritelja, Gasparotti u paralelnom očijuškanju s majkom i Gretom, Gretu kao potencijalnu zaručnicu svoga učitelja klavira Berislava, a Emu kako s njim očijuka preko ulice, s prozora, dok oboje sviraju klavir. Treća epizoda skok je u 1929, kad Ema sa svojom glazbenom kapelom dolazi muzicirati na Grettinoj udaji za kapitalista koji pripada eliti nove države. Glozmanovi su propali, Edmund skitnica i bivši robijaš, Gasparotti crkveni muzikant. Četvrta priča zatječe Emu 1941. dok piće u gostionici u koju se sklanja Berislav, bjegunac iz logora, gdje ga hvataju ustaše i ubijaju u bijegu. Istovremeno u pozadini gostoničkih zbivanja Edmund Glozman ostvaruje uspon na društvenoj ljestvici nove države. Završni dio okvirne priče vraća se Emi, koja ipak odlazi omladincima, da bi se u njihovim prostorijama susrela sa svojim klavirom koji se pojavio u prvoj, drugoj i trećoj epizodi; taj je trenutak dovodi do duševnoga sloma.

Riječ je dakle o *segmentima* priče, budući da svaka epizoda daje presjek jednoga dana⁸³ u životu skupine ljudi povezane,

da parafraziram naslov Belanove novele, 'neuhvatljivim nitim'. Druga je riječ *skok*, budući da su montažni prijelazi među epizodama ostvareni elipsama koje se ne čine realistički motivirane;⁸⁴ osim toga ključna drama odvija se upravo u tim elipsama, između epizoda. Tako gledatelj mora hvatati što se zapravo dogodilo između redaka, u kontekstu, i pratiti autorova 'došaptavanja'. Tako ključna melodrama ostaje izvan prikazane fabule, između druge i treće epizode: u trećoj epizodi iz izvještaja o svadbi kojeg u sobi, u kojoj Emina družba čeka da bude pozvana iz niže razine slugu na višu razinu gospode, zajednički pišu tajnica i novinar saznajemo, u toj hipodigeetičkoj priči oprizorenog ne samo govorom nego i slikom, da je Edmund Glozman odležao robiju i da ga se obitelj odrekla, da su Glozmanovi propali, i da je Greta imala aferu sa slavnim skladateljem Berislavom koji je bio tužen zbog očinstva, no pravi je krivac trebao biti tražen u osobi obiteljskoga prijatelja Gasparottija. To sve u ironičnim opaskama izriče tajnica. Gasparottija pak u toj retrospekciji vidimo na svadbi kao svirača orgulja koji izriče da 'njegovo ime nije važno, jer ono pripada prošlosti'. Skok s te epizode na četvrtu, dvanaest godina poslije, najdrastičniji je, a uzročno-posljetične veze još teže uhvatljive. Praćenje svih tih odnosa među likovima najzahtjevnija je zadaća što je *Koncert* postavlja pred svoje gledatelje, i ima svoju svrhu u cijeli djela.

Modernizam *Koncerta* očituje se ponajprije u odustajanju od klasičnoga narativnog stila, što znači od usmjeravanja gledateljskog interesa na fabulu: ako su pojedine epizode unutar sebe i izvedene klasičnom režijom, u globalnoj se strukturi film odlikuje modernističkim svjetonazorom. Elipse između epizoda skokovite su, nemotivirane, percepcija radnje u episodi koja slijedi stoga otežana i spriječena i traži gledateljevo sudjelovanje. Tu modernističku težinu recepcije pojačava i stilski heterogenost epizoda, koja se nekoć nužno tumačila kao neuspjeh filma (npr. Škrabalo, 1998: 202). Takav je pristup prispolobiv modernizmu Joyceova *Uliksa*, odnosno svaka epizoda/poglavlje modernistička je parafraza i parodija nekoga stila, bio to krležjanski prikaz zagrebačkoga građanstva, komedija *dell' arte* u drugoj epizodi, crna komedija ('popara') u trećoj ili francuski utjecaji u četvrtoj epizodi. Multifokalnost pripovijedanja opet je modernistička instancija, kao i esteticizam, odnosno intermedijalni prikaz umjetnosti (karakteristično primjerice za hrvatsku modernu), pa se pet vremenskih razina filma mogu iščitavati kao pet stavača u 'koncertu za Emu'; modernistički je impuls i potiskivanje glavnoga lika. Multifokalizacija je pak karakteristika Wellesova *Gradanina Kanea* (1941), preteče modernističkoga stila upravo po svim obilježjima koje ima i *Koncert*: osim izmjena pripovjednih perspektiva tu su i kronikalna struktura, retoričnost samosvesne režije, vremenska diskontinuiranost, umjetnička motivacija. Utjecaj Wellesova filma na Belanov potvrđuje ponajviše dubinska mizanscena na sličan način prvi put uporabljenja u *Gradaninu Kaneu*. Tomu se mogu pridodati ekspresionistička fotografija i pomaknuti rakursi što ih obojica redatelja koriste, ali i sraz političkog i individualnog u prikazu sudbinā protagonistā.⁸⁵

Okvirnu narativnu strukturu u hrvatskim je filmovima tog razdoblja, kako sam isticao, obično posredovao i nadvladavao kazivač, konvencionalna instancija koja bi tijekom same priče nestala, čak ako bi bio i jedan od likova, a filmska se fokalizacija odmicala od njegove subjektivne perspektive. Taj dug komentatoru plača i *Koncert*, pokušavajući tim kompromisnim rješenjem nadvladati nemotiviranu povezanost priča. No taj pripovjedač s naratološkoga stajališta *Koncertu* nije nuždan. Pripovjedač *Koncerta* prepusta se poetičnim komentarima koji su tipični amalgam kasnijega Desničina i Belanova književnog opusa.⁸⁶ Tekst tako ističe da se grad okrenuo »*omladini, suncu i slobodi*«, a povezujući epizode najavljuje da je »*danas jedna žena slomljenog kuka izgubila povjerenje u ljudsku dobrotu, a jedan stari pukovnik stavio točku na svoj životni roman*«, a da su članovi glazbene kapele »*nevesele lutalice*«. No klučan trenutak događa se kad pripovjedač prepusta Emi da kaže završnu rečenicu filma, da nakratko ona postane narator, izgovorivši »*da, to sam bila ja*«.

Iz takve globalne modernističke strukture iščitava se autorski svjetonazor. To je onaj pesimizam koji je posljedica fundiranja pojedinačne sudbine u okvirima ideologije što će pet godina poslije konstantirati i *Tri Ane*. Belan je, kako ističe Turković, sustavno tijekom filma relativizirao sve instancije vezanja uz glavni lik i priču da bi postigao osjećaj povijesnog relativizma (1995: 86), i da bi kao glavnoga protagonista filma predstavio hod Povijesti, one iste kolektivne povijesti s velikim početnim slovom koja je propisanim optimizmom

nadvladavala pogibije glavnih junaka i individualne sudbine u ideologiziranom filmskom diskurzu. Turković se ne slaže s Polimčevom idejom o 'disparatnosti' između »spektakularnih povijesnih zbijanja« i 'onoga što se zbiva u ljudskoj duši« (ibid., 84) kao teme *Koncerta*, a nasuprot tome ističe »dojam o sili povijesne promjenjivosti« (ibid.). Svrha je nemotiviranih prijelaza prikaz povijesnih mijena, u presjecima u kojima zatječemo Emu u sve izraženijim stadijima indisponiranosti i otuđenja, a da nam nije dana nikakva motivacija njezina lika. Tu se nalazi element još jednoga modernističkog iščitavanja filma: Eme kao pasivne, otuđene antijunakinje.

Hod povijesti i uočavanje nemotiviranosti povijesne promjene koje Turković ističe kao tematski kompleks filma ne znaće, po njemu, pesimizam, nego Belanovu »fascinaciju povijesnim dinamizmom« (85), koja je »dobrano pothranjena živim revolucionarističkim patosom socijalizma« pa je »Belanov film zapravo učinjen vrlo poletno, u prilog dinamizmu i povijesnim perspektivama« (85). Emina je tragedija, smatra Turković, za Belana »naprosto jedna od činjenica [...] takva hoda povijesti«. Ideološka nepočudnost *Koncerta* tako po Turkovićevu mišljenju »nije bila u 'pesimizmu'«, kako smatra Polimac, nego u činjenici da *Koncert* očito ne dopušta mogućim moralistički program promjena u povijesti (ibid.).⁸⁷ No nije jasno po čemu nevjericu u moralističku perspektivu socijalizma ne bi značila da je ona pesimistična; dapače, čini mi se da, ako je takva kakvom je Turković opisuje, ona to nužno jest. To se očituje na primjeru okvirne epizode: kako sam rekao, svaka epizoda dosljedno je mijenjala stil, i to se može iščitati (ili učitati) kao joycevska modernistička parodija. Kako ističe Turković, »uvodnu, okvirnu epizodu [...] [Belan] intonira kao poletnu, punu emotivne ponesenosti (dinamizmom kretanja likova po sceni u odnosu na izrez, brzom izmjenom tematskih fokusa, naglašenim rakursima, glazbom i pjesmom, montažom koja naglašava ritam kretanja i ritam pjevanja« (86). To je sve točno, ali što je s 'došaptavanjima'? Ne bi li tu epizodu trebalo citati kao parodijsku parafrazu žurnalističko-dokumentarističke sorealističke manire kojom Belan želi nešto reći? Čini mi se da je okvirna epizoda upravo najispunjenvija došaptavanjima, najveći pesimizam proizlazi upravo iz sraza te pijanistice i 'novog doba'. Kako sam rekao, riječ je o iznevjerjenju očekivanja: nakon početnoga mladenačkog optimizma ostavljeni smo sa ženom koja ne želi svirati klavir, koja odabiroma sudjelovati. Kako nije jedna priča nije slučajno izabrana, nije ni Emina. Ako smo svaku epizodu uspjeli iščitati kao intencionalnu stilsku parodiju i pronaći u njoj došaptavanje, to isto trebamo dosljedno pročitati i u pripovjednom vremenu okvirne epizode. Kao konačna posljedica *Koncerta* tako ostaje pesimizam, makar i došaptavan, i dosljedna denuncijacija ideologije kao one instancije koja ponjištava ljudsko postojanje, odnosno neka rana Belanova primjena 'novopovijesnoga' romana na film (kojega se Turkovićeva interpretacija uostalom čini kao parafraza), pri čemu, kao u Fabrijevu romanu *Vježbanje života*, pojedinac postaje kocka domina u igri koju njime igra Povijest. Time je Belanov *Koncert* svojim završnim prijenosom pesimističnoga pogleda na svijet ostvario radikalni i esteticiziran model odmaka od ideologije i ostavio ga na odgonetavanje idućim generacijama.

Bilješke

- 1 Natuknicu 'Povijest filma' napisao je Ante Peterlić (Peterlić, ur., 1990: 357-360).
- 2 O Barkoviću u okviru socrealizma usp. Mataga, 1995: 67-68, i 85-87.
- 3 Novo dogmatsko odbacivanje socrealizma u korist 'prave' socijalističke umjetnosti najazurnije su provodili, piše Škrabalo, dojučerašnji zaступnici socrealizma (1998: 185).
- 4 Za koje nema nikakva zajedničkog nazivnika stilski ili estetičke provenijencije što ga se ipak može iščitati u nazivu 'državna'.
- 5 Retrospektivno to razdoblje ima važnost baš zbog pojave te prve generacije, kojoj su pripadali i Golik i Belan, koji je pobijedio na natječaju za scenarij početkom 1945.
- 6 Oktavijana Miletića, Branka Belana, Branka Marjanovića, Kreše Goliča.
- 7 Dovoljno je usporediti neke od tekstova Vicka Raspore, pogotovo referat iz 1950. 'Problemi naše filmske umjetnosti i zadaci Saveza filmskih radnika Jugoslavije': »svaki novi domaći umjetnički film trebalo bi da im posluži kao konkretan povod za diskusiju...« (1988: 21). Filmske tekstove tog doba uprće karakterizira nepristano 'svodenje bilance' i doprinos svakog novog 'umjetničkog' filma domaćoj bilanci (za što je dovoljno proučiti priloge u *Filmskoj reviji* 1950. i 1951).
- 8 Državno poduzeće je produciralo, proizvodilo i distribuiralo filme, posjedovalo nacionalizirane dvorane, svu infrastrukturu i tehniku, te tiskalo biltene i prve stručne priručnike; dakle riječ je o potpunoj centraliziranoj sustavu.
- 9 Natuknice 'Državno filmsko preduzeće' i 'Filmsko preduzeće Demokratske Federativne Jugoslavije' napisao je Momčilo Ilić.
- 10 Natuknicu 'Hrvatska', pod natuknicom 'Jugoslavija', napisao je A. Peterlić (Peterlić, ur., 1986: 633-636).
- 11 Decentralizacija je donijela odvajanje proizvodnje od distribucije i raspodjelu produkcije po filmskim vrstama, radi čega se osnivaju poduzeća za distribuciju i kratkometražnu produkciju, Filmsko* (od 1954. Croatia film) i Nastavni film (od 1952. Zora film).
- 12 Tek svojim petim projektom. Prvi od mnogih njegovih debitantskih filmova bio je *Posljednji odred* što ga je surežirao s Hanžekovićem još 1948., ali je rad prekinut nakon rezolucije Informbiroa (Škrabalo, 1998: 173), a zatim *Drugi vjetar i Drži se, Filipe* (ibid., 196). Scenarij posljednjega tiskan je kao prilog *Filmske revije* (3/1951). Prvi je broj revije (1-2/1950) najavio film *Hvarska buna*.
- 13 Održan na Osnivačkom kongresu Saveza filmskih radnika Jugoslavije 5. travnja 1950.
- 14 Natuknicu 'Savez sovjetskih socijalističkih republika' napisao je Ne-nad Polimac (Peterlić, ur., 1990: 479-484).
- 15 U producentskom razdoblju važna je i djelatnost Zora filma, koji je pokušao probor na područje dugometražnih filmova izvan djeca Žanra. Neuspjeli dvaju filmova (*Igre na šelama* Srećka Weyganda i u boji snimljeno *Carevo novo ruho* A. Babaje) i Škubonjina drugog dječjeg filma *Veliko sudjenje* 1961. uzrokovao je bankrot toga poduzeća koje se prvo usudilo konkurirati Jadran filmu. Za ekonomski kontekst propasti modela važna je i činjenica da su u tom razdoblju domaći studiji, 'tehničke baze' odvojene ovim modelom od samih producenata, a pogotovo Dubrava film, postali međunarodni koproducijski partneri. Kako je i to okončalo gubicima, oba su poduzeća 1964. pripojena Jadran filmu (Škrabalo, 1998: 260-262).
- 16 Socrealistička ostvarenja ostala su i u hrvatskoj književnosti rubnom pojavitom; djela koja su se nametnula književnoj povijesti bila su ona koja su proturječila estetskom dogmatizmu — V. Desnice, V. Parun, P. Šegedina, J. Kaštelana. Žestoke osporavateljske kritike (i ispadne) protiv ovih autora vidi kod Matage, 1995: 73-78, 95, 101-104.
- 17 Za publicistički govor dovoljno je prolalistati prva dva godišta *Filmske revije*, 1950. i 1951.
- 18 Ova rečenica pripada Ervinu Šinku. Karakteristično je isticana *istina* autorima tekstova, čini se, sasvim jasna i nedvojbeno, npr. Dončevićev navod da Desničina proza nema nikakve veze »s onom *istinom* koja je uvijek bila pa i danas treba da bude glavni smisao umjetnosti«, pisan 1952. u *Republici* (Mataga, 1995: 95). To je načelo proklamiralo Staljin svojim pozivom sovjetskim književnicima 1934: »Pišite *istinu!*« (ibid., 81).
- 19 Partijnost je ideološki jasna kategorija: zadaci 'napredne' umjetnosti su oni zadaci što ih postavlja CK SKP(b) (Mataga, 1995: 23-24), odnosno u jugoslavenskom slučaju, CK KPJ (ibid., 56-57).
- 20 Nikica Gilić citira tekst Velimira Viskovića iz *Republike* 2002. koji kao sasvim pouzdano iznosi činjenicu da je referat bio dogovoren s partijskim vrhom (2003: 161).
- 21 *Filmska revija* već u uvodniku prvoga broja navodi Lenjinov citat o »filmu kao najvažnijoj od svih umjetnosti« (1-2/1950: 2).
- 22 Takva estetika i ideologem imali su odjeka sve do raspada države u tendencijama što su se nazivale jugoslavenskim *socijalističkim estetizmom* unutar modernističkog stila, poput primjerice filmova Vatroslava Mimice ili Lordana Zafranovića. Mimićin *Prometej s otoka Viševića* prikazuje otudenošt kao posljedicu neprilagodenosti nekadašnjeg borca suvremenosti, a *Ponedjeljak ili utorak* primjenjuje ezenštajnovsku asocijativnu montažu na dijalektičko djelovanje snimaka konklogrora s gradskom gužvom da bi se iskazala indisponiranost. Animirane filme zagrebačke škole također karakterizira 'otudenošt' za koju se može smatrati da je više formalne naravi, a podrijetlo nekih njihovih motiva moguće je pronaći u socrealizmu, napomenuo je i Gilić, 2003: 167 (u bilj. 29).
- 23 Taj glazbeni smjer, temeljen na stilizaciji motiva folklorne provenijencije, uklapao se u poratnu državnu estetiku budući da je posrijedi bila 'narodna' glazba što je odgovarala novoj stvarnosti, kao što svjedoči *Pregled 6/1948*, koji u prilogu 'Kultурно-prosvjetni život radnika' ističe pjevačko društvo koje je pošlo »među prvima pravilnim putem uザgajanju narodnog folklora«. U filmovima partizanske tematike taj je glazbeni smjer idealno korespondirao s obradom motiva partizanskih masovnih pjesama, ističe Irena Paulus (ibid., 53-54), to jest kombinacija neonacionalnog skladatelja i partizanskog filma bila je idealna (18).
- 24 Tipičan u onom smislu u kojem Mataga naziva tipičnim bezbrojne takve književnokritičke tekstove koji su većinom već u naslovu isticali 'probleme' i 'zadatke' 'napredne' umjetnosti (1995: 60).
- 25 Proglas je u cijelosti donesen u prvom broju *Filmske revije* (1-2/1950), kao i izvaci iz govora sudionika, a ovu temeljnu ideološku polarizaciju Gilić prenosi prema Škrabalu (1998: 185).
- 26 Posrijedi je intervju s Nenadom Polimcem preuzetim u Rasporovu knjigu iz *Filma* (Raspor, 1988: 285-290).
- 27 Raspor nam je ovdje naveo sve zapadne dekadencije kako ih denunciraju Radovan Zogović, 'jugoslavenski Ždanov' (Goulding, 2002: 39), Milovan Dilas i drugi (Mataga, 1995: 55-72).
- 28 *Pregled 5/1948* izvještava tako u prilogu 'Na gradilištima zadružnih domova' da je proglašeno natjecanje među općinama u brzini izgradnje zadružnih domova, a u prilogu 'Graditelji Pionirskog grada' saznajemo da se omladinske brigade natječu u brzini izgradnje svojih sestrmenata popularnoga 'Pionirca' u zagrebačkoj Dubravi.
- 29 Ovaj citat, kao i idući, potječe iz Rasporova teksta o Afrićevu trećem filmu *Hoja! Lero!* (1951), "Hoja! Lero! Vjeko Afrić, publika i kritika" (Raspor, 1988: 86-88).
- 30 Glazbu je skladao Silvije Bombardelli — dakle još jedan hrvatski autor u ovom filmu — koji je najvažniju filmsku suradnju ostvario s Belanom za njegove filme *Koncert i Pod sunnjom*. Vidi Paulus, 2002: 87-93.
- 31 Viscontijev je film nastao nakon Afrićeva, no vjerojatan je utjecaj Viscontijeva predloška, romana *Obitelj Malavoglia* Giovannija Verge. Stilska srodnost očituje se i u tom što je Virgin roman veristički, a naš folklorni realizam bio je dalmatinska inačica talijanskog verizma — naturalističkog realizma tematski primijenjena na svijet primorskih ribara i težaka — na koju je ponajviše utjecao upravo Verga.
- 32 Uostalom, Popović je 1951. režirao i prvi bosanskohercegovački film, *Major Bauk* u produkciji *Bosna filma*.
- 33 Snimljen pod tim naslovom u srpskom Belićevu, a ne hrvatskom Bočićevu pravopisu, 'vjerojatno zato da bi se poštivalo načelo integriranosti piščeva jezika, budući da je autor scenarija bio Branko Čopić'

- (Škrabalo, 1998: 162), film je ipak češće navođen kao *Živjet će ovaj narod*, npr. i u onovremenoj *Filmskoj reviji*.
- 34 Evo filmova zbog produkcijskog kriterija isključenih iz hrvatskog korpusa: *Slavica*, *Barba Žvane i Hoja! Lero!* V. Afrića, *Stojan Mutikaš* F. Hanžekovića, *Pod sumnjom* B. Belana, *Kala u koreziji* slovenskog redatelja Andreja Hienga i K. Golika, *Osma vrata* Nikole Tanhofera, *Tri Ane i Prekobrojna* B. Bauera. Ovi filmovi većinom su nenabavljivi u Hrvatskoj, a mogli bi biti relevantni za povijest hrvatskog filma. Treba ih nabaviti, (ponovno) vidjeti, te možda i revalorizirati — onaj put koji su Bauerove *Tri Ane* nedavno prošle.
- 35 Lhotka je skladao i glazbu za Popovićeva *Majora Bauka*. O Lhotkinoj glazbi vidi Paulus, 2002: 29-36.
- 36 Pamtljiv je prikaz Srbinu koji ne želi suradivati s 'ustašama' (politički komesar je Hrvat) i smatra da je 'nama [partizanima] da palimo turska i hrvatska sela.' Upravo on završava u četnicima i odaje položaj partizana.
- 37 Mišljenja o popularnosti filma razilaze se. Boglić tako prenosi svjedočanstvo Radoša Novakovića iz njegove *Historije filma* da je ovo »*dje-lo bilo gotovo jednako mnogo i rado gledano kao i Slavica*« (1988: 28).
- 38 U ovom razdoblju okvirnu strukturu imali su *U oluj*, *Sinji galeb*, *Koncert*, *Naši se putevi razilaze*, *H-8...*, a naziv 'rondo' dobila je kasnije po istoimenom Berkovićevu filmu.
- 39 Iako Raspor smatra da je »nevješto nakalemlijen okvir« štetoj »idejnog dosljednosti« filma »koji je inače prožet revolucionarnom borbenošću i optimizmom«, budući da u okvirnoj priči »beznađežna tuga za pogulinim Petrom obuzima i Marijine drugarice i Mariju« (1988: 71). No ako to ovakve subverzije i dolazi, ona je opet nadglasana finalnim 'metaforičnim' baletom sa zastavom.
- 40 O glazbi Mila Cipre vidi u Paulus, 2002: 51-68.
- 41 Tako se u onodobnoj kritici nazivala tendencija za filmom bez ratnih i ideooloških tema. O 'svremenim temama' piše Škrabalo, 1998: 235-236.
- 42 Riječ je o tekstu 'Uz Plavi 9', Raspor, 1988: 79-82.
- 43 Suprotno ovoj mojoj primjedbi, svi komentari ističu neprimjetnost snimki umetnuthi iz restlova žurnala, usp. Krelja (1997: 23, 87-88) i Škrabalo (1998: 171).
- 44 Kao redatelji izvorno su postavljeni Oktavijan Milić i Josip Kirigin, ali se Milić povukao (Škrabalo, 1998: 172).
- 45 »Polemika koja se oko njega razvila« u vjerskim listovima znači da je film 'pogodio metu' (Boglić, 1988: 33). Sama pretpostavka da bi film imao metu govoriti jasno da su postojale izvanfilmske, političke namjere. Polemiku crkvenih časopisa i državnih ušutkivača iscrpno prenosi Škrabalo, 1998: 176-178.
- 46 Za Volkov pristup ukratko se može reći da je riječ o nekakvom tipu ideoološke kritike. On ispunjava cijele dvije stranice svoje knjige polusuvlism razmatranjima o Hanžekoviću kao autoru koji preuzima »punu odgovornost za svoje djelo« (1983: 40-41) i koji nije mogao »zamisliti svoju individualnost odvojenu od opštih mogućnosti filmskog izraza« (144), koji je »imao hrabrosti da se borí i stvaralačkog dostanstva da se žrtvuje« (145), a o samu *Bakonji fra-Brne* još pet (140-146).
- 47 O *Stojanu Mutikaši* bilo mi je moguće suditi samo po napisima u literaturi, premda ona, iziskustva rada na ovom radu, u tom razdoblju najčešće mimoilazi kvalitetu filmova, pa je u slučaju ovoga filma, kao i Belanova *Pod sumnjom*, potrebitno novo vrednovanje nakon ponovnoga gledanja. Toj ekranizaciji romana, piše Škrabalo o *Stojanu Mutikaši*, »o usponu i padu jednog miladića pristupio [je] s istom racionalnom analizom i subom logikom« (1998: 233).
- 48 Govorilo se o 'literarnoj' vrijednosti filma koja proizlazi iz vrijednosti scenarija i predloška (npr. Raspor, 1988; Boglić, 1988).
- 49 Usp. natuknicu 'Neorealizam' u Kragić-Gilić, 2003, i u Peterlić (ur.), 1990.
- 50 Vidi natuknicu 'Neorealizam duše' u Peterlić (ur.), 1990: 224.
- 51 Naravno, pijanka na karminama, a sama pomisao da gazdarica ima ljubavnika nagna Malu u paničan bijeg.
- 52 Gilić (2003) i njegova polemika s Rasporovim stavovima (Rasporova kritika filma je u 1988: 90-93).
- 53 Vapnom su bijeljene stijene na setovima (Krelja, 1997: 28).
- 54 Stil filma povezan je s Ejzenštejnijevim i meksičkim utjecajima, ističu Škrabalo (1998: 205) i Boglić (1988: 37).
- 55 Koji je, što je opće poznato, trebao debitirati tim filmom. Njegova kasnija *Breza* pokazala je *kongenijalni* stupanj adaptacije, za razliku od Hanžekovićeva stupnja filmske *prilagodbe* koja za glavni kriterij ima realizam prikazanoga svijeta djela.
- 56 O Horvatu kao zagovorniku socijalističkog realizma vidi Mataga, 1995: 63-65, a kao ušutkivaču Crkve u polemici oko *Bakonji fra-Brne* u Škrabalo, 1998: 176-178.
- 57 Te ocjene Škrabalo citira iz teksta Frane Barbierija.
- 58 Natuknica o Figueroi u Kragić-Gilić, 2003: 177.
- 59 Melodrama se često poistovjećuje s ljubavnom melodramom, no postoji i obiteljska melodrama kao izgrađeni žanr. Melodramatski je prikaz svaki povijeni emocionalni prikaz odnosa (ljubavnih, obiteljskih, prijateljskih) među ljudima. Melodrama u slučaju *Ne okreći se sine* nalazi se tako u prikazu odnosa oca i sina (Kragić-Gilić, 429).
- 60 Bauer u intervjuu u monografiji *Bauer* ističe: »*bog inženjera i brane, vjerojatno su to* [producenti u predprodukciji] *doživjeli kao nekakav socrealizam*«, a ne melodramu, što je bilo jasno otpočetka (1985: 81).
- 61 Svršetak tako nije jednoznačno sretan, što bi zahtijevala melodrama, ali ni jednoznačno nesretan, jer zahtjev žanra nije mogao biti nadvladen, tako da film nije ušao u model otklona što ga uspostavljaju *Tri Ane* i *Koncert*, koji su svojim jednoznačno negativnim svršecima posredovali pesimizam.
- 62 Scenarist je bio Josip Barković, jedan od vodećih predstavnika socrealizma (v. bilj. 2).
- 63 Razliku dvaju filmova i Bauerov pomak označuju i njihove glazbe. Dok se Tijardovićev *soundtrack* *Sinjega galeba* prepusta sentimentalizmu i pučkim primorskim napjevima (Paulus, 2002: 23-26), koji pridonose socrealističkoj grandioznosti pri povijednog vremena, a nalažavaju sentimentalnost unutar doživljajnog vremena, Papandopulov za *Miltone na otoku* je moderan, funkcionalan i komunikativan u filmskoj cjelini (ibid., 45-47).
- 64 Od cijelokupne djeće produkcije Zora filma nije mi bio dostupan prvi iz niza, nešto dulji film *Veliko putovanje*, jedini kinofilm Ivana Hetricha.
- 65 S iznimkom četvrte epizode Belanova *Koncerta*.
- 66 Ovome žanru u razdoblju do 1961. pripadaju još i *Osma vrata* N. Tanhofera (1959), *Signali nad gradom* Žike Mitrovića (1960) i *Kota 905* Mate Relje (1960).
- 67 Naslov Tanhoferova *Dvostrukog obruča* iskoristio sam kao metaforu, premda se dvostruki obruč u tom filmu odnosi na gostonicu izvan grada u kojoj se nalaze ilegalci okruženi Nijemcima, a ovi pak partizani — drugim obručem. U fabularnoj strukturi tako nitko ne može ni van (iz gostonice) ni unutra, a svi žele i jedno i drugo.
- 68 Belanov *Koncert* nije omnibus jer su epizode povezane ako ne istim provodnim likovima, onda protagonisticom koja je (namjeravana) pri povijedna okosnica filma.
- 69 Epizoda prikazuje bijeguncu iz njemačkoga logora u ustaškom Zagrebu, kao prije Belan i poslije Bauer. U sva tri slučaja nemoguće je ne zapaziti lokaciju koja se uporno provlači filmovima: željezničku prugu i vlakove.
- 70 Premda je, prema Polimčevoj monografiji, Bauer u doba premijere navodio *Stranca u bijegu* Josepha Loseya (1985: 220).
- 71 To je dakako posljedica kritičarskoga trpanja po ludicama, što pokazuju navedene ocjene filma.
- 72 Rekao bih da kazivač/komentator ovdje, kao i u svim drugim filmovima gdje se ta instancija pojavljuje, služi većinom za postizanje bilo poetizirajućih bilo ideologizirajućih vrijednosti. Kao da su tim sredstvom autori pokušavali dosegnuti prepostavljenu 'literarnu' vrijednost filmova.
- 73 Kad čuješ zvona (1969) i Ugori raste zelen bor (1971).
- 74 O Kraus-Rajterićevoj filmskoj glazbi u Paulus, 2002: 108-127. On je skladao i uspjela glazbu za *Cestu dugu godinu dana* i *Vlak bez vozogn reda*. Kraus-Rajterić je, kako piše Irena Paulus, bio jedan od prvih skladatelja izvorno za film, a u producentskom razdoblju u kojemu njegove partiture nastaju dolazi do još jedne veze estetike i produkcije filmova: naime napuštanje simfonijske folklornosti i glašnoće nije samo rezultat prilagodbe komornom žanru, nego su zbog skupoče

- simfonijskih orkestara skladatelji bili prisiljeni prijeći na manje, komorne sastave (ibid., 106-107). Jednostavna ekonomska računica prouzročila je opet veliku stilističku posljedicu u povijesti hrvatskog filma. Paulus nažalost nije posebnu pozornost posvetila glazbi za *Naši se putevi razilaze*.
- 75 Kojem doprinosi i jednako tmurna, tjeskobna glazbena izvedba Mila Cipre, usp. Paulus, 2002: 62-65. Primjerice već bezopasna sekvensija doktorova dolaska dobiva prijeteći prizvuk i najavljuje atmosferu koja će prevladavati filmom, i to isključivo zahvaljujući popratnoj glazbi.
- 76 Natuknicu o *H-8...* napisao je Daniel Rafaelić.
- 77 To se ponajviše odnosi na film katastrofe koji se bavi nekom nesrećom; drukčije može biti u filmovima o katastrofama poput pada meteora, bombe u tunelu, koji se obično svode na borbu za preživljavanje u obliku akcijskog i pustolovnog spektakla.
- 78 Usپredi natuknicu 'Neorealizam duš' u Peterlić (ur.), 1990: 224.
- 79 Scenarij je napisao Vladan Desnica prema Belanovoj priči. Nije nevažno da je Desnica bio jedan od 'reakcionarnih' elemenata po socrealističkoj kritici svog romana *Zimsko ljetovanje* u kojem se — što je nekim bilo posebno zabrinjavajuće — partizani spominju samo jednom u 198 stranica (Mataga, 1995: 75-77).
- 80 Današnja gledateljska prijempljivost *Koncerta* proizlazi iz trenutačna prepoznavanja filma kao modernističkog, a ostali problemi praćenja filma koji se mogu pojavit u posljedica su njegove narativne strukture.
- 81 Ovdje naglašavam četiri epizode unutar okvirne. Dakle ono što ja nazivam prvom epizodom nazivalo se dosad (osim Turkovića, 1995)
- 82 Krelja ih navodi kao 'namigivanja'. 83 Pri čemu činjenica da je prva epizoda smještena na dan atentata u Sarajevu, a treća na dan proglašenja šestosiječanske diktature 1929. nije posebno važna, osim konotacije da su povijesni događaji nevažni u životu osobe, no to je transparentno i bez toga iz globalne strukture filma.
- 84 O retoričnosti elipsa u Belanovu filmu i njegovoj kasnijoj filmskoj teoriji pisao je Vladimir Gojun, 2002.
- 85 O Wellesovu filmu vidi natuknicu 'Građanin Kane' A. Peterlića u Kragić-Gilić, 2003: 220-221.
- 86 Smatrajam da su ponajbolja djela na teme alienacije i egzistencijalizma, uz Šegedina i Novaka, u hrvatskom romanu ostvarili Desnica *Proljećima Ivana Galeba* (kritičko izd. 1975) i Belan *Kutijom od ebanovine* (1961). U književnim se pregledima veze njih dvojice ne spominju, usprkos činjenici da su zajednički napravili *Koncert*, oko čijeg su se autorstva posvadali. Belan je inače (bio) zaboravljen u povijestima hrvatske književnosti, no nadam se da su recentne revalorizacije u *Leksikonu hrvatskih pisaca* (Nemec, ur., 2001) i Nemecovoj *Povijesti hrvatskog romana od 1945. do 2000.* (2003) tek početak Belanova smještanja u onu kvalitativnu razinu koju zaslžuje. No njegova je ekskomunikacija prirodnja posljedica kako njegove političke nepoželjnosti nakon *Koncerta* i *Pod sumnjom*, tako i njegova apriornog otuđenja od svakoga grupiranja, iskazana već implicitno u *Koncertu*, ali i u nizu kasnijih književnih djela sve do 'bijega' u znanstvenofantastičnu književnost.
- 87 Turković polemizira s tekstrom Nenada Polimca 'Geneza Koncerta' iz 1976.

Bibliografija

- Belan, Branko, 1951, 'Dva mjeseca filmova', *Filmska revija* 3/1951: 217-224
- Boglić, Mira, 1988, *Film kao sudbina: kronika*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Bordwell, David, Staiger, Janet i Thompson, Kristin, 1988 [1985], *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge
- Gilić, Nikica, 2003, 'Kameni horizonti — model socrealističke prezentacije i hrvatska kultura pedesetih', u: Tomasović i Glunčić-Bužančić (ur.), 2003: 159-169
- Gojun, Vladimir, 2002, 'Elipse i njihova retoričnost u filmu *Koncert* Branka Belana', *Hrvatski filmski ljetopis* 29: 181-186
- Goulding, Daniel J., 2002, *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience, 1945-2001*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press
- Hanžeković, Fedor, 1950, 'Ekranizacija Matavuljeva 'Bakonje': nacrt jedne koncepcije', *Filmska revija* 1-2/1950: 4-8
- Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Krelja, Petar, 1997, *Golik*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Mataga, Vojislav, 1995, *Književna kritika i ideologija*, Zagreb: Školske novine
- Nemec, Krešimir (ur.), 2001, *Leksikon hrvatskih pisaca*, Zagreb: Školska knjiga
- Nemec, Krešimir, 2003, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*, Zagreb: Školska knjiga
- Paulus, Irena, 2002, *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo i Hrvatski filmski savez
- Peterlić, Ante (ur.), 1986, *Filmska enciklopedija 1: A — K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 'Miroslav Krleža'
- Peterlić, Ante (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija 2: L — Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 'Miroslav Krleža'
- Peterlić, Ante, 2003, 'Hrvatski film u vremenu časopisa *Krugovi* (1952-1958)', u: Tomasović i Glunčić-Bužančić (ur.), 2003: 60-65
- Polimac, Nenad (ur.), 1985, *Bauer*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost
- Raspot, Vicko, 1988, *Riječ o filmu*, Beograd: Institut za film
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Tomasović, Mirko i Glunčić-Bužančić, Vinka (ur.), 2003, *Komparativna povijest hrvatske književnosti — zbornik radova V. (Krugovi i hrvatska književnost pedesetih godina prošlog stoljeća) sa znanstvenog skupa održanog 19. i 20. rujna 2002. godine u Splitu*, Split: Književni krug
- Turković, Hrvoje, 1995, 'Vrednovateljski obrat: recepcija *Koncerta* nekoć i danas', *Hrvatski filmski ljetopis* 1/2: 74-90
- Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, 2003, *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002)*, Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
- Vidović, Boris, 1998, 'Povijest(i) filma', *Hrvatski filmski ljetopis* 14/1998: 101-109
- Volk, Petar, 1983, *Savremeni jugoslovenski film*, Beograd: Univerzitet umetnosti i Institut za film

Filmografijaigranih filmova 1947-1961.

1947.

1. *Slavica*, Vjekoslav Afrić, Avala film, 1947. (Srbija)
2. *Živjeće ovaj narod*, Nikola Popović (Srbija), Jadran film, 1947.

1949.

3. **Barba Žvane*, Vjekoslav Afrić, Zvezda film, 1949. (Srbija)
4. *Zastava*, Branko Marjanović, Jadran film, 1949.

1950.

5. *Plavi 9*, Krešo Golik, Jadran film, 1950.

1951.

6. **Hoja! Lero!*, Vjekoslav Afrić, Avala film, 1951. (Srbija)
7. *Bakonja fra-Brne*, Fedor Hanžeković, Jadran film, 1951.

1952.

8. *Ciguli Miguli*, Branko Marjanović, Jadran film, 1952.
9. *U oluji*, Vatroslav Mimica, Jadran film, 1952.

1953.

10. *Kameni horizonti*, Šime Šimatović, Jadran film, 1953.
11. *Sinji galeb*, Branko Bauer, Jadran film, 1953.

1954.

12. *Koncert*, Branko Belan, Jadran film, 1954.
13. **Stojan Mutikaša*, Fedor Hanžeković, Bosna film, 1954. (Bosna i Hercegovina)

1955.

14. *Djevojka i hrast*, Krešo Golik, Jadran film, 1955.
15. *Milioni na otoku*, Branko Bauer, Jadran film, 1955.
16. *Jubilej gospodina Ikla*, Vatroslav Mimica, Jadran film, 1955.

1956.

17. *Opsada*, Branko Marjanović, Jadran film, 1956.
18. *Ne okreći se sine*, Branko Bauer, Jadran film, 1956.
19. **Pod sumnjom*, Branko Belan, Bosna film, 1956. (Bosna i Hercegovina)

1957.

20. *Nije bilo uzalud*, Nikola Tanhofer, Jadran film, 1957.
21. *Samo ljudi*, Branko Bauer, Jadran film, 1957.
22. *Svoga tela gospodar*, Fedor Hanžeković, Jadran film, 1957.
23. *Naši se putovi razilaze*, Šime Šimatović, Jadran film, 1957.

1958.

24. *Cesta duga godinu dana*, Giuseppe de Santis (Italija), Jadran film, 1958.
25. *H-8...*, Nikola Tanhofer, Jadran film, 1958.
26. **Veliko putovanje*, Ivan Hetrich, Zora film, 1958.
27. *Klempo*, Nikola Tanhofer, Zora film, 1958.
28. *Takva pjesma sve osvaja*, Branko Majer, Zora film, 1958.
29. *U našeg Marina*, Branko Majer, Zora film, 1958.
30. **Kala*, Andrej Hieng (Slovenija) i Krešo Golik, Viba film, 1958. (Slovenija)

1959.

31. *Vlak bez voznog reda*, Veljko Bulajić, Jadran film, 1959.
32. *Pukotina raja*, Vladimir Pogačić (Srbija), Jadran film, 1959.
33. *Jurnjava za motorom*, Branko Majer, Zora film, 1959.
34. *Piko*, Srećko Weygand, Zora film, 1959.
35. **Osma vrata*, Nikola Tanhofer, Avala film, 1959. (Srbija)
36. *Tri Ane*, Branko Bauer, Vardar film, 1959. (Makedonija)

1960.

37. **Kota 905*, Mate Relja, Jadran film, 1960.
38. *Deveti krug*, France Štiglic (Slovenija), Jadran film, 1960.
39. *Izgubljena olovka*, Fedor Škubonja (Srbija), Zora film, 1960.
40. **Rat*, Veljko Bulajić, Jadran film, 1960.
41. **Signali nad gradom*, Žika Mitrović (Srbija), Jadran film, 1960.

1961.

42. *Martin u oblacima*, Branko Bauer, Jadran film, 1961.
43. *Carevo novo ruho*, Ante Babaja, Zora film, 1961.
44. *Pustolov pred vratima*, Šime Šimatović, Jadran film, 1961.
45. *Sreća dolazi u 9*, Nikola Tanhofer, Jadran film, 1961.
46. *Abeceda straha*, Fadil Hadžić, Jadran film, 1961.
47. **Igre na skelama*, Srećko Weygand, Zora film, 1961.
48. *Veliko suđenje*, Fedor Škubonja (Srbija), Zora film, 1961.
49. **Uzavreli grad*, Veljko Bulajić, Avala film, 1961. (Srbija)

* označava filmove koji mi nisu bili dostupni do zaključenja teksta.

Tomislav Čegiř

Dokumentarni filmovi Bogdana Žižića

Opus Bogdana Žižića obuhvaća već četiri desetljeća filmskog stvaralaštva, a uokviruju ga dokumentarni filmovi — prvenac *Poplava* (1964) te zasada posljednji *Prezrena rijeka (Sava)* (2003). Ne mora nas zbog toga čuditi obraćanje pozornosti upravo tom dijelu Žižićeva stvaralaštva retrospektivnim izborom njegovih dokumentaraca u sklopu Dana hrvatskoga filma 2004. Riječ je o stvaralaštvu u kojem bez ikakvih poteškoća možemo iščitati gotovo sve bitne označnice autorskog svjetonazora, kao i redateljskih postupaka. Prepoznatljiva je samosvojnost stilskog iskaza toga hrvatskog filmskog stvaraoca, a potrebno je upozoriti da zbog prilična broja redateljevih dokumentarnih ostvarenja ovaj tekst nužno obraduje tek manji broj naslova, nastalih uglavnom pod producijskim nadzorom Zagreb filma.

Kako filmove koji su predmetom propitivanja sasvim lako možemo razdijeliti u vremenske odrednice desetljeća u kojima su stvoreni, može nas doista iznenaditi da i temom najzgled oprečni i razdobljima udaljeni radovi očituju gotovo istovjetne, ili barem slične motivacijske odrednice. Tako je neprijepona unutarnja, dakle kontekstualna, pa i strukturalna povezanost filmova, koja u zajedničkom sagledavanju oblikuje ne samo neprekinutu nit, nego i nerazlučivu složenu mrežu, što je temelj stvaralaštva Bogdana Žižića.

Filmovi-svjedočanstva

Za iznimnoga je hrvatskog filmaša dokumentarni film ponajprije svjedočanstvo o zbivanjima, pokatkad i proteklom. Pritom to svjedočanstvo ne mora biti isključivo *objektivno*, ne mora se temeljiti izravno na viđenju kamere i nadzoru same autora, nego može biti i *subjektivno*, zasnivati se na osobnom viđenju prošlih zbivanja sa stanovišta pojedinca

koji je središnjim dijelom filmskog tkiva. Tako je u filmu *Goli otok* (1994) redateljsko sagledavanje tjeskobnih zbivanja prošlosti zamalo pukim referiranjem o svjedočanstvu pojedinca čije stradanje nije bilo posljedicom osobnog neispravnog djelovanja, nego društvenih nepravilnosti koje su sezale i do potpuno destruktivna zatiranja pojedinčeve opstojnosti.

Svjedočanstvo je u filmu *Jasenovac* (1966) na razmeđi *objektivnog i subjektivnog*. Samo je popriše zbivanja prikazano u objektivnom viđenju, neovisno o tome da li je posrijedi suvremenim prikaz okupljanja bivših zatočenika ili fotografski i filmski prikaz zločina prošlosti. Slikovno i zvučno u tom su dokumentarnom filmu suprotstavljeni, jer dok slikovno referira o zbivanjima, zvukovno ih komentira u izvanprizornim svjedočanstvima nekadašnjih zatvorenika, svjedočanstvima što se mjestimice i preklapaju ne bi li *predočila* kao-tičnost prošlosti. I, napisljektu, slikovno se i zvukovno svjedočanstvo prožimaju svedeni tek na jednoga pojedinca koji preuzima ulogu društvenoga svjedoka. Ne treba, međutim, zaboraviti ni redateljev autorski komentar, otvorenu metaforu pojedinčeve žudnje za osobnom slobodom predočenu korijenom u nesputanu trku.

Filmu *S onu stranu mora* (1968) izravna je namjera *očuvati trag i svjedočanstvo* o dugotrajnu postojanju hrvatskoga pučanstva u talijanskom zaledu i očuvanju izvornoga hrvatskog jezika. Iako je prijetnja iskorjenjivanju zasada zajednice, povlačenju njezina nasljeda pred sve snažnijim utjecajem talijanske kulture, prikazana u objektivnom sagledavanju, redateljevo je stajalište izrazito subjektivno u očitovanju nestanka vrijedne tradicije.



Poplava (1964)



Pohvala rudi (1967)

Izolacija, izdvojenost kao tema

Izdvojenost, pa i otuđenost zajednice ili tek pojedinca, naglašenim je motivom stvaralaštva Bogdana Žižića. Već spomenuti filmovi naznačuju taj motiv, ali to čine na različite načine. Prisilna je izdvojenost zajednice u *Golom otoku* i *Jasenovcu* nepobitna, pa čak i neizbjegiva. No, dok u prvom od spomenutih filmova *pojedinačno* svjedoči o općoj izdvojenosti zajednice zatočenika, u drugom se od *društvenoga* prikaza dolazi do *osobnoga* svjedočanstva otuđenosti od bilo kakvih natruha ispravna društvenog obitavanja.

Nužno je napomenuti da su te sredine naglašeno izdvojene i samim okružjima. Gotovo potpuna ogoljelost okružja *Golog otoka* izravno je predloženim zaledem okrutnosti kojoj je pojedinac unutar takve zajednice zatočenika bio izložen. Pobjednik tako, u *Jasenovcu* prisilna je zajednica okružena tmurno predloženim prostorima čija prividna bespuća postaju iskazom okrutnosti postupaka unutar sama logora. I u *S onu stranu mora* tjeskoba je ispravno uredene društvene zajednice ocrta na prisutnošću gruboga prirodnog okoliša, što postaje metaforom *kultурне opasnosti* za očuvanje njezina jezičnog nasljeđa.

Otuđenost zbog prijetnje gubitka vlastitoga *kulturnog identiteta* uočljiva je u filmu *Gastarbeiter* (1977), koji na različite načine prikazuje život iseljenika u njemačkom podneblju. Naznačena je također i izdvojenost pojedinca, crtača koji oslikava to življenje, a bez poteškoća možemo ustvrditi da je odrednicom filmskoga tkiva otuđenost prostora i oslikanih i filmskih. U tom je filmu od iznimne važnosti i odnos slikovnog i zvukovnog, jer zvukovna prisutnost radijskih propagandnih poruka tek je privid zbilje u potpunu raskoraku s njezinim slikovnim prikazom.

U filmu *Stećci* (1969) izdvojenost je prostorna. Suprotstavljenost otvorenih prostora i skućenosti prostora omeđenih nadgrobnim spomenicima nužna je da bi se naglasilo svjedočanstvo prolaznosti u kojem se zabilješke o opstojnosti pojedinaca prošlih vremena svode na nadgrobne natpise. Gotovo je oprečno prikazana prolaznost zajednice u *Sajmištu* (1982), jer njezino opstojanje nema stalnosti. Ne samo da je naznačena izdvojenost od određenoga društvenog okružja, nego je naglašena i unutarnja otuđenost, u kojoj pojedinci zbog uvjetovanosti zbivanjima i ne pokušavaju vrednovati međusobne odnose. Takav prikaz može u gledateljevoj per-

cepцијi postati i inačicom otuđenosti suvremenog urbanog okružja.

Znatan je dio urbane zajednice ne samo izdvojen nego i ugrožen u filmu *Poplava*. Zvukovni je pristup zbivanjima *društveni*, ponajprije zbog uvjetovanosti vremenom nastanka filma. Žižićev je odmak, pak, naznačen u odnosu naracije i slikovnosti. U dokumentarizmu naracije razlučujemo dvojakost štirih podataka o zbivanjima te njihov komentar, dok u mjestimice ogoljeloj slikovnosti uočavamo ekspresivnost nijemih prizora koji gledatelju omogućavaju i subjektivan uvid. Prirodno je u tom filmu suprotstavljen ljudskom, odnosno vodena je opasnost suprotstavljenja ljudima, a u narrativnom slijedu raspon seže od prvobitnoga učinka poplave do njezinih posljedica.

Ako je rijeka u tom filmu uzrok izdvojenosti dijela zajednice od uvriježenih društvenih zasada, u *Prezrenoj rijeci* upravo je ona otuđena od urbane okoline, pa i samih građana. Pustoš nasipa uz rijeku usporeduje se s gradovima koji s rijkama žive u suglasju, a taj je nesklad naglašen fotografiskim ili filmskim zapisima prethodnih razdoblja. Slojevito je prikazan i pokušaj da se ustanovi sklad dvaju otuđenih sastojaka gradskog okružja, jer se pokušava ustanoviti vrijednost individualnoga djelovanja za širu zajednicu, ali istodobno društveno sputava kreativno.

Filmovi o stvaralaštvu

Kreativni je čin presudan u očitovanju obilježja dokumentarnih filmova Bogdana Žižića, pa nam se ne mora činiti začudnim da određen niz njegovih ostvarenja pozornost pridaje *stvaralaštvu*. *Pohvala ruci* (1968) detaljan je prikaz oblikovanja glazbala, toliko usmjeren stvaralačkom činu da se čini da pojedinac — majstor *Hus*, ne opстоje ni na kojoj drugoj razini osim te bitne. *Jutro čistog tijela* (1969) propituje poveznice otvorenih prostora otočkog okoliša i stvaralaštva kipara Frana Kršinića. Prožimanje je prirodnog i ljudskog posvećenja, a pritom nije riječ tek o slikovnom pretapanju, nego i o pretapanju slikovnih uprizorenja skulptura sa zvukovnim ugodajem mora. Ta dva filma zamalo su odslik jedan drugomu između ostalog i zbog toga što u *Pohvala ruci* razmijerno često bilježimo izvedbenu prisutnost stvaraoca, dok *Jutro čistog tijela* sadrži tek dva kadra u kojima uočavamo lik same stvaraoca, kao i kadar njegovih ruku, ruku kojima stvara. No, ti kadrovi nisu izvedbeni, nego je njihova namjena odr-

žanje cijelovitosti same strukture filmske građe, pa tako znači tek početnu i završnu poveznicu čitavoga stvaralaštva.

I u filmu *Gastarbeiter* slikovno je stvaralaštvo crtača Drage Trumbetaša strukturalnom poveznicom filmskoga tkiva. Nije pritom riječ tek o uporabi ocrtanih motiva suprotstavljenih gotovo istovrsnima snimljenim, nego i o izravno uočenu činu oblikovanja samih crteža. Nadalje, naglasak na *stvaralaštvu* može biti i takav da se iz posvemašnjega zaborava izvlače imena klesara nadgrobnih spomenika, tzv. *kovača u Stećima*, a njega ne mora nužno određivati umjetnički predznak, kao u filmu *Ivana* (1981) u kojem čak i sama trudnoća ili *ultrazvuk* kojim se ona očitava preuzimaju značaj stvaralačkog čina — prirodnog i tehnološkog. Umjetnički iskaz stvaralačkoga čina može čak postati reakcijom na tjeskobni kaos osobne prošlosti. Takav primjer pronalazimo u *Golom otoku*, gdje nijema ekspresivnost slikovnoga postaje začudnim pokazateljem unutrašnjega pojedinčeva *poretka* postavljena u složen odnos s *rasulom* zatočenikovih ožiljaka.

Filmovi o umjetnosti

Bogdanu Žižiću umjetničko je stvaralaštvo ipak od primarna značenja u uprizorenju znatnog dijela dokumentarnih filmova, a bez zazora možemo ustvrditi da je naglasak ipak prije svega na *slikovnom* izražavanju, bila riječ o filmu, fotografiji ili pak slikarstvu. I slikarstvo je izravnim tematskim obilježjem čak četiri Žižićeva ostvarenja. No, dok *Ekspressionizam u hrvatskom slikarstvu* (1985) pozornost posvećuje skupnoj izložbi nekolicine znamenitih slikara, svojevrsna triologija o utemeljiteljima hrvatskog modernog slikarstva *Emmanuel Vidović* (1989), *Celestin Medović* (1991) i *Vlaho Bukovac* (1994) pregled je životopisa presudnih slikarskih osobnosti. Uvjetovanost filmske građe tih ostvarenja jasna je. *Ekspressionizam u hrvatskom slikarstvu* određen je izložbenim prostorom, ali i samim slikarskim, dok su filmovi triologije razvedeni strukture koja povezuje razne oblike slikovnog izražavanja s naglaskom na slikarskom. I pripovjedni su pristupi različiti. U prvom primjeru, upravo zbog zgusnutosti narativne strukture, pristup je nalik stručnom očitovanju osobina rada pojedinih slikara, te je naglasak na približava-

nju slikarskih postupaka. Trilogija pak više naznačuje slikarske osobnosti, društvenu uvjetovanost njihova rada, a često bez izraženih komentara samu gledatelju prepušta procjenu slikarskih vrijednosti. Žižić ispravno predočuje slikarstvo kao profinjen iskaz sklada djelovanja slikareve ruke, oka i percepcije, a fotografiju kao objektivni izraz sklada tehničkoga pomagala te snimateljeva oka i subjektivnog izbora prizora. Nedvojbena je dokumentarna vrijednost fotografije, pa nas ne mora čuditi i njezina česta prisutnost u filmovima toga hrvatskog filmskog autora. Slikarska trilogija obiluje raznovrsnim primjerima uporabe fotografije u narativnom tkivu dokumentarnog filma. Namjena joj je ponajprije pripovjedna, jer ona premošćuje vremenski jaz nastanka filma i razdoblja koja mora predočiti. Uporaba fotografije u službi suprotstavljanja vremenskih razina jasna je u filmu *Sajmište*, u kojem potpisani radovi znamenitoga snimatelja Toše Dabca primjereni potvrđuju neprekinuti tradicijski kôd naznačene okoline.

Fotografija i film u filmu

Fotografske snimke i filmski zapis razdoblja izvornih zbijanja uklopljeni su ravnomjerno u strukturu filma *Jasenovac*. I posvema je lako ustanoviti da je njihova uloga istoznačna, upravo zbog toga što iskazuju tek dokumentarnu vrijednost u oblikovanju tjeskobna ugodaja prošlosti, pa se taj uporabljeni filmski zapis čini poput ovlaš pokrenute fotografije. U *Prezrenoj rijeci* fotografska svjedočanstva prošlosti i unutar-filmski zapis postavljeni su u odmjerenu odnosu spram ostatka filmske građe. Ako je vrijednost fotografije ne samo arhivska nego i izravno narativna, vrijednost je filmskih zapisa postmodernistička, jer Žižić se koristi dijelovima materijala dvaju filmova — *Brod plovi u Zagreb* Rudolfa Semece te vlastitog *Poplava*.

Zanimljiva je i kontekstualna dvostruka prisutnost unutar-filmskog u ostvarenju *Goli otok*. U prvobitnom sagledavanju namjena joj je uvodenje gledatelja u grubi ugodaj okružja te predočavanje vremenskog odmaka zbijanja. No, istinski je iznimna scena u kojoj se pojedinac, čije je svjedočanstvo središnjim dijelom filmske građe, nalazi u ruševnoj projekciji



Jedan život (1985)



skoj dvorani. Kako je naglasak na *osobnom* vrednovanju prošlosti, a ne na *društvenom*, filmski žurnali nisu izravno prisutni, o njihovu se sadržaju i ulozi tek posredno svjedoči.

Redateljski postupci

Postavlja se, međutim, pitanje kakvim redateljskim postupcima Bogdan Žižić nadograđuje kontekstualnu i strukturalnu slojevitost svojih dokumentarnih filmova te kako postiže izražajnost prikazanih tema? Nedvojbeno je još u prvencu *Poplava* propitivao vrijednost suprotstavljanja dinamične i statične primjene kamere u okviru narativnoga tkiva, čija je prvobitna namjera objektivni prikaz stanja. Oprečnim se mogu činiti redateljski postupci u filmu *Jasenovac*, u kojem se izdvojenost okružja naglašava početnim i završnim kretanjem vlakom. Početno je kretanje usmjereno ka odredištu zarobljeništva, pa je pozornost tjeskobno usmjerena spram same pruge, dok su prizori okoliša promatrani kroz tamne zaslone. Tek završni prizori naznačuju otvorene prostore i nevezanost uz prošla zbivanja.

Film *S onu stranu mora* dojmljiva je *chiarro-scura*, izražene slikovnosti prostora mjesnih ulica, kao i slikovnosti osobnosti. No, ako je označnicom toga filma kontemplacija i pasivnost pred protokom vremena što zatire tradicijske vrijednosti zajednice, *Pohvala ruci* izrazito je djelatan film u isključivo slikovnom prikazu. Tematska usredotočenost spram *objektivnog prikaza* izrade glazbala uvjetovala je činjenicu da je taj film jedini od dostupnih u kojem je prostornost svedena na potpunu skučenost interijera.

Zanimljivim se mogu učiniti i redateljski postupci u filmovima *Stećci* i *Ekspresionizam u hrvatskom slikarstvu*. Posvema različite tematike, ti filmovi iskazuju sličnost unutarnjih struktura. U *Stećcima* otvoreni je prirodni prostor u odnosu s djelom ljudskih ruku. Raspored planova seže do detalja izrezbarenih spomenika, a Žižić u tom segmentu dinamičnim nizanjem kadrova oblikuje narativnost, koja postaje više nego svjedočanstvom proteklih vremena, postaje i zamje-

nom unutarfilmskog. Iako ni *Ekspresionizam u hrvatskom slikarstvu* ne zagovara eksterijere, odnos je prostora gotovo istovjetan. Izložbeni prostor postaje zamjenom izvanjskom okružju, a unutarslikarski u ravnomjernu smjenjivanju kadrova i pomacima kamere postaje gotovo pokretan, jer je ukinut okvir zasebnih umjetničkih djela. Takva je interpretacija slikarstva primjerena filmskom jeziku i svrhovito uokvirena prstenastom kompozicijom, koja je Žižiću u kasnijem razdoblju stvaralaštva izrazito bliska, pa njezino redefiniranje možemo uočiti i u *Golom otoku*.

Struktura je redateljskih postupaka u trilogiji o začetnicima hrvatskoga modernog slikarstva temeljno slična, no u nadgradnji zahtjeva i različitu interpretaciju. I pritom su *Emmanuel Vidović* i *Vlaho Bukovac* poput odslika, dok *Celestin Medović* tek u blagim razmjerima znači svojevrsnu opreku. *Celestin Medović* uvjetovan je i slikarevim životopisom, pa je naglašeniji odnos prirodne okoline i slikarskih ostvarenja, čime nas može podsjetiti na dalek i ponešto svedeniji odraz filma *Jutro čistog tijela*. Druga dva filma trilogije određeni su aktivnijim odnosom prostora, ali i ravnomjernom primjenom fotografiskih zabilješki i slikarskih postignuća.

Retoričnost je Žižićevih redateljskih postupaka iznimna. Iako ustajan u autorskoj nadogradnji temeljnih predložaka, svjestan je u potpunosti odnosa filmskoga tkiva i gledateljeve *percepcije*. U većem dijelu dokumentarnoga stvaralaštva prepušta on gledatelju oblikovanje stajališta o prikazanom, u kontekstualnost filmova unoseći i vlastiti svjetonazor. Uspjeli su filmovi njegova dokumentarnog opusa izrazito više-slojni i usprkos prividnoj *objektivnosti*, dakle razmjerne udaljenu prikazu zbiljskog, razotkrivaju se u pojedinim slučajevima u širokom rasponu emocija. Tematskim opsegom propitao je Bogdan Žižić raznovrsne segmente društvenog, ali i pojedinačnog u okvirima njihove opstojnosti, a kulturna je, pa i povijesna važnost dokumentarnih filmova iznimnoga hrvatskog redatelja i scenarista neupitna.

Filmografija dokumentarnih filmova Bogdana Žižića*

1964.

POPLAVA, Zagreb film

1965.

MATURANTI, Zagreb film

1966.

JASENOVAC, Zagreb film

1967.

POHVALA RUCI, Zagreb film

1968.

S ONE STRANE MORA, Zagreb film
OTKOPČATI DUGME, Zagreb film

1969.

STEĆCI, Zagreb film
JUTRO ČISTOG TIJELA, Zagreb film

1971.

IZ POVIJESTI FARMACIJE I MEDICINE, Zagreb film
SVJETLOST OBLIKA — VULAS, Televizija Zagreb

* Izvori za filmografiju bili su *Filmografija jugoslovenskog filma* (IV. toma: 1945-1985), Institut za film, Beograd; te sam autor, Bogdan Žižić. Izostavljeni su namjenski filmovi i neki televizijski dokumentarci o kojima se nije moglo naći podataka.

1977.

GASTARBAJTER TRUMBETAŠ, Zagreb film

1978.

INA PETROKEMIJA KUTINA, Zagreb film

1980.

IVANA, Zagreb film

1981.

PRESA, Zagreb film

1982.

SAJMIŠTE, Zagreb film

1985.

JEDAN ŽIVOT, Zagreb film

1989.

EKSPRESIONIZAM U HRVATSKOM SLIKARSTVU, Zagreb film

EMANUEL VIDOVIĆ, Zagreb film

1991.

CELESTIN MEDOVIĆ, Jadran film

OČI ISTINE, Hrvatska televizija

ALFRED PAL, Hrvatska televizija

1992.

BIAFRA, Hrvatska televizija

VUKOVARČANKA, Hrvatska televizija,

1993.

GROF ELTZ VUKOVARSKI, Hrvatska televizija

MIRKO ZRINŠČAK, Hrvatska televizija

1994.

DRAGUTIN TRUMBETAŠ, Hrvatska televizija

VLAHO BUKOVAC, Zagreb film

1995.

GOLI OTOK — JEDNO SVJEDOČENJE, Hrvatska televizija

GRUPA TROJICE, Hrvatska televizija

GVARDIJANU U POHODE, Hrvatska televizija

KRUNO QUIEN, Hrvatska radiotelevizija

1996.

PODNO KLISA TVRDA GRADA, Hrvatska televizija

VISOVAC, Hrvatska televizija

NESPRAVAN ZA PROBLEM, Hrvatska televizija

1997.

S ONU STRANU MORA, Hrvatska televizija

HRVATI U ITALIJI — TRAGOVI — VENECIJA I, Hrvatska televizija

HRVATI U ITALIJI — TRAGOVI — VENECIJA II, Hrvatska televizija

HRVATI U ITALIJI — TRAGOVI — PADOVA, Hrvatska televizija

GABRIJEL JURKIĆ, Hrvatska televizija VJEKOSLAV PARAĆ (TV-izložba), Hrvatska televizija

1998.

NAŠ STEVE, Hrvatska televizija

VARAŽDIN GRAD BAROKA, Hrvatska televizija

VANJA RADAUŠ, Hrvatska televizija

ANTE KUMAN, Hrvatska televizija

EDO KOVAČEVIĆ, (TV-izložba), Hrvatska televizija

1999.

POMORSKE TRADICIJE OTOKA LOŠINJA, Hrvatska televizija

HRVATSKO KAZALIŠTE U PEČUHU, Hrvatska televizija

VJEKOSLAV PARAĆ, Hrvatska televizija

SLAVKO KOPAČ, Hrvatska televizija

ANTE JAKIĆ SONI, Hrvatska televizija

MILA KUMBATOVIC, (TV-izložba), Hrvatska televizija

VJERA LALIN, (TV-izložba), Hrvatska televizija

DALIBOR PARAĆ, (TV-izložba), Hrvatska televizija

JOŽE PLEČNIK, (TV-izložba), Hrvatska televizija

2000.

AZBESTOZA, Hrvatska televizija

MODERNA GALERIJA, Hrvatska televizija

MILENA LAH, Hrvatska televizija

KOSTA ANGELI RADOVANI, Hrvatska televizija

2001.

DAMNATIO MEMORIAE ILI UDAR NA SJEĆANJE, Gamma studio

JEDNA VUKOVARSKA PRIČA, Gamma studio

ALEKSANDAR F. STASENKO, Hrvatska televizija

2002.

FRANE PARO, Hrvatska televizija

PREZRENA RIJEKA (korežija s Radovanom Ivančevićem), Zagreb film

2003.

BRAČKE BUNJE, Hrvatska televizija

Fritz Göttler

Život u ljepoti – Vlado Kristl

Uz retrospektivu njemačkih filmova Vlade Kristla u Münchenskoj kinoteci
(9. rujna — 7. listopada 2003)*



Vlado Kristl u filmu *Der Damm (Nasip, 1964)*

Tragična visina pada u tim je filmovima šest katova, to je točno visina pri kojoj svaka revolucija postaje lonac sa cvijetcem za bacanje.

Film između najprirodnije ljepote i najžešće agresije, mirnoca se zdržava s agresivnošću, film koji pokazuje idile na tisuću platoa i razaranje kojemu su idile izložene. »U osnovi postoje kontemplativne naravi absolutno nesposobne za ak-

ciju, koje su ipak, polazeći od misterioznoga, nepoznatog impulsa, ponekad djelovale brzinom za koju su same sebe smatrale nesposobnima.«

Vlado Kristl, ta se spoznaja ne može izbjegći, genij je takozvano mladog njemačkog filma. Schlöndorff i Herzog pokraj njega jednostavno djeluju staro, a i Wenders i Kluge moraju se dobro napregnuti da bi njihovi filmovi djelovali tako mla-

* Tekst i program filmova preveden je iz kataloga Filmmuseuma München koji je pratio program Muzeja za mjesec 9-10-11. 2003, a u sklopu tog programa bila je obuhvaćena i retrospektiva filmova Vlade Kristla (usp. www.filmmuseum-muenchen.de). Prijevod teksta i programa objavljujemo uz ljubazno dopuštenje autora teksta Fritz Göttlera. Filmografija Vlade Kristla posebno je obradena na temelju programa (uz odgovarajuće kraćenje filmografskih podataka u samome kalendaru retrospektive). Zahvaljujemo Ivanu Picelju na upozorenju na retrospektivu i ustupanju kataloga za prijevod. Uredništvo.

denački kao oni kolege Kristla. To je savršenstvo u njegovim ranim filmovima i nedostizna ljupkost, tehniku savladava potpunom suverenošću i rabi je s energijom kakva je poznata samo još u mладог Ejzenštejna. *Siromašni ljudi* (*Arme Leute*) Kristlov je *Potemkin*, malo kasnije s *Madeleine*, *Madeleine* pravi besprijeckorni njemački *nouvelle vogue*.

»*La vie en beau! La vie en beau!*« Ipak, film ima u Vlade Kristlu auru luksuza, rasipnosti, usprkos svim mukama koliko je stajalo izboriti te filmove, boriti se protiv producenata, fondova za stimulaciju, distributera, gledateljskih navika. Film na rubu egzistencijalnoga minimuma, a ipak svake sekunde pun aristokratskoga dostojanstva, svaki metar filma kraljevski je dar. Ti filmovi ne služe nikomu, pisao je Wolf Wondratschek, zbog toga su to realistični filmovi.

Filmski je zanat naučio u Zagrebu, šikaniran Titovim aparatom vlasti, ali tek kada je došao u Saveznu Republiku Njemačku, postalo je jasno koliko je snažnija bila ta moć nevidljivih, tajnih institucija, novca i gremija, ukusa i nestrpljivosti.

Film ili vlast, to nikada nije bilo pitanje, alternative nema, u njemačkom filmu i ne za Kristla. Ustrajnost je vrlina, motor njegovih filmova. U njima je ljepota koja nastaje od protivljenja. Milost ne biti ništa. Minutama se može promatrati kloparanje vrata na olju, rastrošno cvjetanje i nestajanje kraljika. Ponovno rođenje filma iz duha Pinka Panthera i Potemkina... »*Kako? Nemate obojena prozorska stakla? Ružičasta, crvena, plava stakla, magična stakla, rajska stakla? Besidnici! Usudite se doći u sirotinjsku četvrt, a nemate stakla koja omogućavaju vidjeti život u ljepoti!*«

Ljepota, živost, zbrka. Zuji i drnda u tome djelu, tu je živahnost i posrtanje, amo i tamno, zumiranje i švenkanje, vibracija koja uznemiruje gledatelja, dovodi do napetosti, živčano iscrpljuje, pokreće na pomisao na bijeg. Komunikacijski stroj kakav je Kafka nagovijestio, a Deleuze i Guattari poslije analizirali. »*Više nego jedanput bio sam žrtva tih kriza i tih poleta koji nam daju pravo vjerovati da se u nama demoni previjaju i daju nam, protiv volje, provoditi njihove najapsurdnije namjere.*«



Madeleine, Madeleine (1963)



Nasip (Der Damm, 1964)

Film kao besposličar, omiljena se floskula ovdje uzima vrlo doslovno, i već se uviđa da pritom nije riječ ni o kakvoj zainteza bezazlenoj potvrdi. Jednom se Vlado Kristl preplašio vlastite vitalnosti, svoje virtuoznosti. Otada je mogao postojati samo otpor. Smrt hijerarhiji. Smrt producentu. Smrt redatelju. Smrt autoru. Smrt gledatelju. Maltretira se stvarnost i ljudi koji joj se vide izloženi, i gledatelji — već zbog toga da se ne zaboravi da ni film više ne može biti u stanju nevinosti. Film nereda i uništavanja, agresije i subverzivnosti, koji si ipak ne može dopustiti da sanja o izgubljenom raju, o spašenom svijetu. »*Netko drugi zapalio je cigaru pokraj bačve baruta da bi video, da bi znao, da bi iskušao sudbinu, da bi sama sebe prisilio da dokraže svoju energiju, da zaigra, upozna milinu straha, ni za što, prema trenutačnom raspoloženju, iz obezbiljenja.*«

Rasipnošću svojih ranih filmova Vlado Kristl promijenio je funkciju u osjećaj suvišnosti koji mitu čistoga filma sustavno oduzima zrak. Da je kinematograf tiranin, teroristički aparat, ne može se više potiskivati. Očito je da filmaš mora biti umjetnik otpora. Protupropaganda, protiv filmskoga pogona, protiv gledatelja, prije svega i ponajprije protiv zbilje.

U njegovu nasumičnom, divljem komornom stilu još se nazire nekadašnji majstor. Samo onaj tko je zaista savršen može fučkati na savršenstvo. Vjerojatno ne pripušta nikakvu improvizaciju, i riječi djevojaka u filmu *Te pjesme*, drugi dio, vjerojatno im je stavio u usta. — »*Te pjesme — došle su odjednom — pojavljuju se kao ljetno jutro, hladno ljetno jutro koje najednom svane — kao listovi koji padaju — odjednom, a da se tome nisam mogao suprostaviti. Moram razmisliti — za to trebam puno vremena.*« A sin Pepe zapetljao se pod strogim pogledom oca redatelja.

Film Vlade Kristla osobit je, nazivaju ga anarchistom ako je već bezuvjetno potrebna kategorija, ali on se nalazi u dobru susjedstvu s ostalim individualistima, od Macka Sennetta i njegove američke burleske, preko Lewisa Carrola i njegova djevojačkog cvata do Baudelairea dakako, čiji mu *Mauvais Vitrier* daje podtekst djelu. »*Te nervozne plezanterije nisu bezopasne, i često se moraju skupo platiti. Ali što vječnost proletstva znači onomu koji je u jednoj sekundi našao beskočno zadovoljstvo.*«

Retrospektivni program filmova Vlade Kristla (9. rujna — 7. listopada 2003)

KRATKI FILMOVI 1 (1959-68) — Animacija i montaža

Utorak, 9. rujna 2003, 21:00 h:

KRAĐA DRAGULJA — Jugoslavija; 1959.

LE PEAU DE CHAGRIN / ŠAGRENSKA KOŽA — Jugoslavija; 1969.

DON KIHOT — Jugoslavija; 1960

GENERAL I OZBILJAN ČOVJEK / GENERAL I RESNI ČLOVEK — Jugoslavija; 1962

SIROMAŠNI LJUDI / ARME LEUTE — SR Njemačka; 1963.

MADELEINE, MADELEINE — SRNJ; 1963.

AUTOMOBILSKA UTRKA / AUTORENNEN — SRNJ; 1965.

PROMETEJ / PROMETHEUS — SRNJ; 1966.

UTOPISTI / DIE UTOPEN — SRNJ; 1967..

SEKUNDNI FILMOVI / SEKUNDENFILME — SRNJ; 1968.

Srijeda, 10. rujna 2003, 21:00 h:

NASIP / DER DAMM — SRNJ; 1964.

Način na koji Vlado Kristl proizvodi filmove ne može se prenositi. On je samosvojan i spontan, zbog toga i ne treba oslonac u manifestima. Tamo gdje avangardisti slikari, pjesnici i filmaši sebe same unose kada si utvaraju da stoje na davno precrtanu mjestu probudjenog umjetnika objavljenja, Kristlu, koji za sebe ne zahtijeva nikakvu društvenu misiju, ostaje barem mogućnost sa svojim šalama tu i tamo baciti pjesak u motor i poticati uvježbavanje neposlušnosti. Kristlovi filmovi nisu za snobove, nego za umorne uredske namještenike. I zbog toga najbitnije padaju u kino. (Helmut Farber, Filmkritik, srpanj 1965)

Utorak, 16. rujna 2003, 21:00 h:

PISMO / DER BRIEF — SRNJ; 1966.

Film ne možete napraviti bez kamere, svjetla i glumaca, samo s pismom. To je pre malo. Vlado Kristl pokušava nije li to ipak moguće. I kada je svoj 'film bez kamere, svjetla i glumaca' ipak mogao raditi s kamerom, svjetлом i ljudima, s pravom je mogao tvrditi kao Karl Valentin o naočalamama bez stakla: 'To je bolje nego ništa.' Da netko o tom filmu piše nešto gdje razjašnjava, tumaći, piše kritički, Vlado Kristl će, bojim se, smatrati glupom sabotažom, i ako opet jednom u kinu sjednjem pokraj njega, više me neće ponuditi bombonima. — U nastavku rečenice prema kojoj bi svatko jedanput napisao svojeg Fausta može se reći: Ako bi Nasip Vlade Kristla bio njegov Werther, onda bi Pismo sada bilo njegov Wilhelm Meister. (Helmut Farber, Filmkritik, travanj 1967)

KRATKI FILMOVI 2 (1968-75) — Čista poezija

Srijeda, 17. rujna 2003, 21:00 h:

STO STRANA BLOKA PAPIRA / 100 BLATT SCHREIBBLOCK — SRNJ; 1968

TALIJANSKI CAPRICCIO / ITALIENISCHES CAPRICCIO — SRNJ; 1969.

EKRANIZACIJA KNJIŽEVNOSTI / LITERATURVERFILMUNG — SRNJ; 1973

HORIZONTI / HORIZONTE — SRNJ; 1973.

TE PJEŠME / SMRT HIJERARHIJE (DIESE GEDICHTE / TOD DER HIERARCHIE — 1. i 2. dio — SRNJ; 1975.

Utorak, 23. rujna 2003, 21:00 h:

FILMILIVLAST / FILMODERMACHT — SRNJ; 1970.

Nerevolucionar Kristl ostaje smutnja. A ipak: on koji nije htio vjerovati u razvitak povijest i budućnost — on koji nastavlja opasnu tradiciju posljednjih stoljeća — anarchist Kristl u posebnu je položaju da u svojem slobodnom prostoru okuplja erupтивno sumnju: snažno nejasnu težnju-strast, dnevni san o ostvarivome i silan osjećaj da sa zbiljskim ne izlazi na kraj. Ono što se ovdje aktivira prisilno ide iznad onoga što se može formulariti. Slike žele biti videne, ton poslušan: lijepo posljedice filmske anarhije. Film bez vlasti, svakako. Ali film. (Dietrich Kuhlbrodt, Filmkritik, srpanj 1970)



Crtež/pjesme Vlade Kristla



Smrt gledatelju (Tod dem Zuschauer, 1983)

Srijeda, 24. rujna 2003, 21:00 h:

FILM VLASTI / OBRIGKEITSFILM — SRNJ; 1971

SEKUNDNE SLIKE / SEKUNDENBILDER — SRNJ; 1976

Kako se tu još može nešto mijenjati i nešto srušiti. Borba za bilo koje slobode praktički se mora dobiti i u svakome je pojedinačnom slučaju i dobivena, ali je u cjelini zapravo izgubljena time da vlast te slobode ne suzbija nego ih čini prisilnim. Vlast ostaje priroda društva. I tako anarhija i nadalje ostaje jedini put protiv tih zidova tannica, zatvora, koncentracijskih logora i gubilišta. (Vlado Kristl, Filmkritik, srpanj 1971)

Smatran je mojim posljednjim filmom. Odbojnost čitavog svijeta naspram tim problemima imala je kao posljedicu da se više nije našla finansijska ili društvena osnova za rad. (Vlado Kristl, 1988)

Utorak, 30. rujna 2003, 21:00 h:

SMRT GLEDATELJU / TOD DEM ZUSCHAUER — SRNJ; 1983

Zato što su izdajnici zarobili film, filmovi se više ne mogu praviti. Film je mrtav! Protiv toga je preostao samo jedan put. Uzme se kamera i materijal koji tome pripada i kameru se pusti teći. Posve svejedno da li netko stoji ispred nje ili iza nje, ili uopće nitko ne stoji. Ako se kamera tako pusti da teče i nikakvim se zahvatom ne pokušava umiješati, na bilo koji način utjecati i upravljati, onda se dostiže nešto što je novi jezik. Naime, više nije potreba demagoška metoda da bi se dostigao zadani cilj — metoda koja je inače nužna i automatski na mjestu ako ljudi danas uspostavljaju odnose. Kao i uvijek kada sa svojim sredstvom (kamerom) koje je čovjek sam stvorio postupamo ravnopravno i

u suradnji mu dodjeljujemo jednake stvaralačke sposobnosti, onda doživljavamo korekciju u svojoj praksi. Odmah se na ovom svijetu sve mijenja. Odnos gospodar / sluga koji se dosada u našim glavama javlja kao slabost mora se korigirati. To je zapravo napredak. Postavlja se pitanje da li se čitav napredak još isplati. Naime, tko tako postupa, sigurno nema publike. Mora se zaista odlučiti. (Vlado Kristl, 1988)

KRATKI FILMOVI 3 (1982-2002) — Gnjev i očajavanje

Srijeda, 1. listopada 2003, 21:00 h:

IZDAJNICI MLADOG NJEMAČKOG FILMA NE SPAVAJU! / VERRÄTER DES JUNGEN DEUTSCHEN FILMS SCHLAFEN NICHT! — SRNJ;

NA KRAJU PUTA, NA POTOKU, SA SUSANOM ILI: POSTMODERNA, KRAJ FUNKCIONALIZMA I KRAJ FAŠISTIČKE LOGIKE — SRNJ; 1987.

SMRT ČINOVNika / TOD DES BEAMTEN — Njemačka; 1990

ŠKOLA POSTMODERNE / DIE SCHULE DER POSTMODERNE — Njemačka 1990.

POLOVICA BOGATSTVA ZA POLOVICU LJEPOTE — Njemačka; 1994.

KADA SE JOŠ ŽIVJELO IZ OSOBNIH RAZLOGA / ALS MAN NOCH AUS PERSÖNLICHEN GRÜNDEN GELEBT HAT — Njemačka; 1996.

POSLEDNJI KLON / DER LETZTE KLON — Njemačka; 1998.
TRI LIJENE SVINJE / DREI FAUL SCHWEINE — Njemačka; 2000.
UMJETNOST POSTOJI SAMO IZVAN LJUDSKOG DRUŠTVA /
KUNST IST NUR AUSSERHALB DER MENSCHENGE-
SELLSCHAFT — Njemačka; 2002

ZAVRŠNI DIO — TEHNOLOGIJA I UMJETNOST NESTAJANJA

Utorak, 7. listopada 2003, 21:00 h:

ELEKTROMOBIL — Njemačka; 1991.

MILOST NE BITI NIŠTA / DIE GNADE NICHTS ZU SEIN —
Njemačka; 1993-1997.

Od same prirode postoji samo vrsta. Vrsta čovjek, rasa itd... No čovjeka pravimo sami i to samo putem medija koje smo izradići. Kada oni zakažu ili su prepolarizirani u sredstva za svakodnevnu uporabu, postaju uvod u ubijanje. — Ako čovjek čini

samo ono što ga oslobada od prirode, i to ostaje njegovim temeljnim motivom, onda je to samo zbog toga jer kao životinja više ne može preživjeti, ili još bolje rečeno, nikada nije bio sposoban za život. — Elektromobil! (Na osnovi magnetskog polja) — Zbog toga Milost ne biti ništa. (Vlado Kristl, 1997)

To se u životu nikada ne postiže, naravno, ta milost ne biti ništa. Kasni ljetni dan na selu, negdje u Francuskoj, nebo i šuma, potok, društveno supostojanje, uzbudljive djevojke. Krik prati film, intenzivno, mučeći, pokatkad da misliti na mučenje vještice, a ponekad na oslobadanje putem elementarnih psihoprakri-kova... Podseća na eksperimente u filmu Peeping Tom Michaela Powella — i gle, i ovdje filmaš, otac odjednom napušta prirodno mjesto iza kamere, Vlado Kristl ulazi u sliku. Na kraju onda ipak milost popuštanja, izbaavljenja, bezvremenosti. Hamburg postaje pariški, tako neopterećeno kao nekoć kada su se Celine i Julie uputili na svoj mali izlet. (Fritz Gottler)

Preveo Marko Lehpamer

Filmografija Vlade Kristla

1959.

1. KRAĐA DRAGULJA — Jugoslavija; 1959. — režija, scenarij i animacija: Vlado Kristl — glazba: Miljenko Prohaska — ko-režija: Mladen Feman — 9 min.

1960.

2. DON KIHOT — Jugoslavija; 1960. — režija, scenarij i animacija: Vlado Kristl, prema romanu Miguela de Cervantesa — glazba: Milko Keleman — 10 min.

1962.

3. GENERAL I OZBILJAN ČOVJEK / GENERAL I RESNI ČLO-
VEK — Jugoslavija; 1962. — režija, scenarij i gluma: Vlado
Kristl — glazba: Branimir Sakać — 12 min.

1963.

4. SIROMAŠNI LJUDI / ARME LEUTE — SR Njemačka; 1963.
— režija i scenarij: Vlado Kristl — kamera: Wolf Wirth —
glazba: Hans Posegga — glume: Vlado Kristl, Christian Doer-
mer, Peter Schamoni, Wolf Wirth — 8 min.

5. MADELEINE, MADELEINE — SRNJ; 1963. — režija i sce-
narij: Vlado Kristl — kamera: Wolf Wirth — glazba: Erich
Forstl — glume: Madeleine Sommer, Elisabeth Holzner, Rolf
Huber, Marika Silbernagl, Theo Rauch — 11 min.

1964.

6. NASIP / DER DAMM — SRNJ; 1964. — režija i scenarij: Vlado Kristl — kamera: Gérard Vandenberg — glume: Petra Krause-Nettelbeck, Vlado Kristl, Felix Potisk, Erich Glöckler — 81 min.

1965.

7. AUTOMOBILSKA UTRKA / AUTORENNS — SRNJ; 1965.
— režija i scenarij: Vlado Kristl — kamera: Wolf Wirth —
glume: Carl Walter, Miroslav Spanić, Marky Hass — 10 min.

1966.

8. PROMETEJ / PROMETHEUS — SRNJ; 1966. — režija, sce-
narij i animacija: Vlado Kristl — 10 min.
9. PISMO / DER BRIEF — SRNJ; 1966. — režija i scenarij: Vlado
Kristl — kamera: Wolf Wirth — glume: Vlado Kristl,
Mechthild Engel i mnogi drugi — 79 min.

1967.

10. UTOPISTI / DIE UTOPEN — SRNJ; 1967. — režija, sce-
narij i animacija: Vlado Kristl — glazba: Josef Anton Riedl —
10 min.

1968.

11. SEKUNDNI FILMOVI / SEKUNDENFILME — SRNJ; 1968.
— režija i scenarij: Vlado Kristl — kamera: Manfred Feicht-
ner — gluma: Rolf Schwendter — glazba: Josef Anton Riedl —
19 min.
12. STO STRANA BLOKA PAPIRA / 100 BLATT SCHREIB-
BLOCK — SRNJ; 1968. — režija, scenarij i kamera: Vlado
Kristl — glazba: Josef Anton Riedl — 26 min.

1969.

13. LE PEAU DE CHAGRIN / ŠAGRENSKA KOŽA — Jugosla-
vija; 1969. — režija, i animacija: Vlado Kristl — scenarij: D.
Vanek i T. Batorec, prema pripovijesti Honore de Balzaca —
glazba: Miljenko Prohaska — korežija: Ivo Vrbanić — 10
min.

14. TALIJANSKI CAPRICCIO / ITALIENISCHES CAPRICCIO — SRNJ; 1969. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — glume: Vlado i Jelena Kristl — 28 min.

1970.

15. FILMILIVLAST / FILMADERMACHT — SRNJ; 1970. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — glume: obitelj Kristl, Hjalmar-Maximilian Ringo Praetorius, Sylvia Kekulé, Heinz Badewitz, Wolf Wondratschek, seljačka obitelj iz Unzerbiberga, žena iz Kreuz-Pullacha, pas i dječak, High Fish komuna iz Münchena (između ostalih Uschi Obermeier) — 101 min. —

1971.

16. FILM VLASTI / OBRIGKEITSFILM — SRNJ; 1971. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — glazba: Hjalmar-Maximilian Ringo Praetorius — glume: Dagmar Silaff, Dierk Flammer, Gerhard von Graevenitz, Angela Elsner, Jean-Marie Straub, Daniele Huillet, Antje Ellermann, gospodin Zeitler, majmun gospodina Zeitlera — 90 min.

1973.

17. EKRANIZACIJA KNJIŽEVNOSTI / LITERATURVERFILMING — SRNJ; 1973. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl, prema proznoj pjesmi *Loš staklar* Charlesa Baudealirea — glazba: Hjalmar-Maximilian Ringo Praetorius — glume: Vlado Kristl, Hjalmar-Maximilian Ringo Praetorius, Toni Hell, Fritz Esser, Paul Frackewitz, Alex Seidl — 10 min.

18. HORIZONTI / HORIZONTE — SRNJ; 1973. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — glazba: Hjalmar-Maximilian Ringo Praetorius — 8 min.

1975.

19. TE PJESEN / SMRT HIJERARHIJE (DIESE GEDICHTE / TOD DER HIERARCHIE — 1. i 2. dio — SRNJ; 1975. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — 57 min.

1976.

20. SEKUNDNE SLIKE / SEKUNDENBILDER — SRNJ; 1976. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — 26 min.

1982.

21. IZDAJNICI MLADOG NJEMAČKOG FILMA NE SPAVU! / VERRÄTER DES JUNGEN DEUTSCHEN FILMS SCHLAFEN NICHT! — SRNJ; 1982. — režija, scenarij, kamera i animacija: Vlado Kristl — 6 min.

1983.

22. SMRT GLEDATELJU / TOD DEM ZUSCHAUER — SRNJ; 1983. — režija, scenarij, kamera i crteži: Vlado Kristl — glume: Hans Jürgen Masch, Kiev Stingl, Milan Horacek, Brigitte Grabenkamp, David Roberts, Silke Pause, Dietrich Kuhlbordt, Hund Berger — 95 min.

1987.

23. NA KRAJU PUTO, NA POTOKU, SA SUSANOM ILI: POSTMODERNA, KRAJ FUNKCIONALIZMA I KRAJ FAŠISTIČKE LOGIKE — SRNJ; 1987. — režija, scenarij, kamera i animacija: Vlado Kristl — 15 min.

1990.

24. SMRT ČINOVNIKA / TOD DES BEAMTEN — Njemačka; 1990. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — glazba: Frank Wolff — 11 min.

25. ŠKOLA POSTMODERNE / DIE SCHULE DER POSTMODERNE — Njemačka 1990. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — 15 min.

1991.

26. ELEKTROMOBIL — Njemačka; 1991. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — 29 min.

1994.

27. POLOVICA BOGATSTVA ZA POLOVICU LJEPOTE — Njemačka; 1994. — režija, scenarij, kamera i animacija: Vlado Kristl — glazba: Markus Giltjes — 9 min.

1996.

28. KADA SE JOŠ ŽIVJELO IZ OSOBNIH RAZLOGA / ALS MAN NOCH AUS PERSÖNLICHEN GRÜNDEN GELEBT HAT — Njemačka; 1996. — režija, scenarij, kamera i crteži: Vlado Kristl — 6 min.

1997.

29. MILOST NE BITI NIŠTA / DIE GNADE NICHTS ZU SEIN — Njemačka; 1993-1997. — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — s Christian Fahl — glazba: Markus Giltjes — 84 min.

1998.

30. POSLJEDNJI KLON / DER LETZTE KLON — Njemačka; 1998. — režija, scenarij, kamera i crteži: Vlado Kristl — glazba: Vlado Kristl, Moritz von Woellwarth, Ralf Kleinemas — 6 min.

2000.

31. TRI LIJENE SVINJE / DREI FAUL SCHWEINE — Njemačka; 2000. — režija i scenarij: Vlado Kristl — kamera: Bert Schmidt — glume: Vlado Kristl, Dieter Reifarth, Bert Schmidt — 7 min.

2002.

32. UMJETNOST POSTOJI SAMO IZVAN LJUDSKOG DRUŠTVA / KUNST IST NUR AUSSERHALB DER MENSCHENGESELLSCHAFT — Njemačka; 2002 — režija, scenarij i kamera: Vlado Kristl — gluma: Carola Regnier — 9 min.

Nikola Vončina

Iz povijesti Hrvatske televizije (1. dio)

Ekran na ekranu, Četvrtkom otvoreno i druge emisije kulturno-umjetničkog programa 1964-1965.

Emisije o kulturnim i umjetničkim zbivanjima bile su u godini 1964. pretežno u uredivačkom djelokrugu Informativno-političkog sektora, tj. Kulturne redakcije u njegovu sklopu, a Odlukom o novoj unutrašnjoj organizaciji Radio-televizije Zagreb, usvojenom na 9. sjednici Savjeta RTZ-a 8. veljače 1965., ta je redakcija promaknuta u status samostalnog Kulturno-umjetničkog programa. Pa premda su na rasporedu Televizije Zagreb već u prijašnjim godinama bile tri emisije iz kulture — *Ekran na ekranu*, *Panorama* i *Portreti i susreti* koje su od novinske kritike dobivale mahom povoljne ocjene i premda su godine 1964. uvedene tri nove — *Studio 13*, *Četvrtkom otvoreno* i *Riječ i vrijeme*, koje je kritika također vrlo dobro primila, unutarnji preustroj Radio-televizije Zagreb proveden u proljeće 1965. zajamčio je novosnovnom Kulturno-umjetničkom programu neovisniji položaj unutar uredivačke hijerarhije na Televiziji Zagreb i uvećao mu je i ovlasti i odgovornosti glede planiranja daljega razvoja.

Programske prinove 1964.

Medu emisijama prikazanim u godini 1964. najopsežniju su minutažu dosegnula dva otprije uhodana niza mozaičnih programa — *Ekran na ekranu* (15 emisija u ukupnom traj-



DOBAR PRIJEM, DUBROVNIČE!

Od 30. maja ove godine Dubrovnik i susjedno području neće više gledati samo talijanski televizijski programi. Puštanjem u pogon TV-odašiljača od 5 kWh na Srdu dobiti smo nove gledače našeg programa. STUDIO Im bi dobar prijem donosio TV-program "Sveti Ivan". U ponedjeljak, 1. lipnja, u 20 sati, ova emisija je zamjenik predsjednika skupštine dubrovačke općine Nikola Gril, predsjednik SSRNH Dubrovnik Pero Krišto, sekretari općinskog komiteta SK Tomislav Buško i Boro Kosović te direktori radja i televizije Zagreb Tomislav Golubović i Josip Šentija. Odašiljač na Srdu je pustio u pogon tačno u 9 sati generalni direktor Radio-televizije Zagreb Ivo Bojančić.

Ovaj će odašiljač uskoro biti pojačan od 5 kWh na 25 kWh, tako da će biti jedan od velikih naših odašiljača, jednak onima koji već rade na Sljemenu, Cetinju, Učki i Labinici. Izgradnja odašiljača na Srdu sastavni je dio programa radio-televizije da se svim mjestima duž Jadrana osigura dobar prijem našeg programa. To će biti moguće već iduće godine, kad se završi moderan i vrlo komplikiran odašiljač na Biokovu.

Obavijest o postavljanju TV-odašiljača na Srdu iznad Dubrovnika (Studio, br. 61, od 5. lipnja 1965.)

nju od 1159 minuta) i *Panorama* (19 emisija, ukupno 745 minuta), o čijim se osobitostima u *Godišnjaku RTZ '65* (na str. 125. i 126., gdje se navode i gornji podaci o minutaži), uz ostalo kaže:

Ekran na ekranu je emisija u kojoj se tretira problematika domaće i strane filmske proizvodnje... sastavljena od filmskih vijesti, reportaža sa snimanja novih filmova, portreta filmskih autora — uključujući i filmsku kritiku, komentar, razgovore sa filmskim stvaraocima i muzičke brojeve iz pojedinih domaćih ili stranih filmova...« dok »Emisija Panorama tretira aktualna zbivanja s područja kulture i umjetnosti. No kako o tim zbivanjima informiraju i dnevne emisije, intencija je Panorame da tim zbivanjima prilazi svestranije i kritički...«

Treći niz prenesen u programsku shemu iz prijašnjih godina — *Portreti i susreti*, sastojao se u godini 1964. od 12 jednotematskih emisija (u ukupnom trajanju od 267 minuta) pretežno posvećenih portretiranju pojedinih istaknutih likovnih, književnih i drugih stvaralaca, a prikazana je i jedna emisija iz (također starog) niza Kulturna tribina u kojem su se, prema istom *Godišnjaku* (na str. 127.), »...u formi razgovora ili panel-diskusija iznosila gledišta i mišljenja o pojedinih aktualnim pitanjima kulturno-umjetničkog života.«

Od triju programske novina uvedenih u shemu za 1964. najveću su pozornost javnosti privukle prve dvije emisije *Četvrtkom otvoreno* prikazane 26. studenog i 24. prosinca. Najavljujući prvu tjednik *Studio* je (u broju 33 od 21. studenoga 1964. na str. 39) izvjestio da je »osnovna konceptcija nove emisije da polemički progovori o aktuelnim zbivanjima u našem kulturnom životu« te da će se ona »povremeno pojavljivati umjesto Ekrana na ekranu« i objavio razgovor s njezinim redateljem Angelom Miladinovom, koji je, među ostalim, rekao:

Postoji mnoštvo problema u našem kulturnom životu koji zbog određenog oblikovanja programa, zbog specifičnog karaktera koji naše kulturne emisije imaju, nisu mogli naći put do televizijskih gledalaca, pa smo zbog toga ovom emisijom htjeli da popunimo tu prazninu«, dok je na upit Studijeva novinara »Zašto emisija stavlja u svoj naslov pridjev 'otvoreno'?« odgovorio da će »Problemi silom prilika biti razmatrani izravno i otvoreno, jer će svaki od dvadesetak učesnika moći svega dvije minute govoriti o temi koju pripravljamo, pa će biti prisiljen da go-



Sandra Langerholz, voditeljica *Ekrana na ekranu*, intervjuira Davora Šošića, glavnog urednika tjednika *Studio* (1965) — snimio: Đuro Slako

ri ono bitno i da pledira za svoj stav oštro i efikasno, eliminirajući sve drugorazredne objašnjavajuće elemente, koji dolaze do izražaja u drugim prilikama i emisijama.

Minutažom najdulji među nizovima uvedenim na raspored 1964. bio je *Studio 13*, čijih je šest emisija ispunilo 465 minuta ljetnoga programa. U njegovu se opisu u *Godišnjaku RTZ '65* (na str. 126) kaže da se »pojavljuje u programu samo u ljetnoj shemi, kada se ne emitiraju redovne emisije kao što su Ekran na ekranu, Četvrtkom otvoreno i Panorama...« te da »na lagan i zanimljiv način obraduje cijelokupnu problematiku s područja kulture i umjetnosti.«

Zagrebačka je televizija (kao i druge republike TV stanice, odnosno TV-studiji, u ondašnjoj državi) i u prijašnjim godinama prikazivala emisije posvećene lirskome pjesništvu, ali su to, uglavnom, bili tek povremeni nastupi pjesnika koji su pred kamerama čitali svoje stihove, ili su ih, pak, govorili glumci i recitatori. No u tom je pogledu, jednodušnom odlikom svih studija, došlo do važne promjene, jer je u jesensku shemu zajedničkog programa JRT-a za 1964. bio uvršten stalni termin za emisije poezije koje su od tada svi studiji, po unaprijed utvrđenu redoslijedu, emitirali srijedom od 20,30 do 20,40 sati. Studio Zagreb emitirao ih je, pod naslovom *Riječ i vrijeme*, do kraja godine 1964. četiri, u ukupnom trajanju od pedesetak minuta.

Premda u sljedećoj godini 1965. Kulturno-umjetnički program nije uvodio nove vrste emisija (iznimka su bila dva prigodna programa od po 70 minuta, posebno pripremljena i emitirana u povodu Dana Republike), prikazana je minutaža nadmašila onu lanjsku za oko 370 minuta (odnosno otprilike šest sati) budući da je 1964. prikazano 2856 minuta (ili oko 48 sati) emisija iz kulture, dok ih je 1965. bilo prikazano 3217 minuta (ili oko 54 sata, dakle u prosjeku nešto više od sata tjedno). Tom su porastu ponajvećima pridonijele emisije niza *Četvrtkom otvoreno*, kojih je 1965. prikazano devet (tj. sedam više nego prošle godine) u ukupnom trajanju od 635 minuta, a još jedan prinos, od oko 100 minuta, donijele su i emisije poezije jer ih je bilo prikazano 11 u ukupnom trajanju od 151 minute (što je — u usporedbi s onima prikazanim 1964. — i po broju i po trajanju bilo gotovo trostruko povećanje).

Netom spomenute emisije popratile su dvije promjene i u shemi zajedničkog programa JRT-a za godinu 1965: naslov im više nije bio *Riječ i vrijeme*, nego je, kao i za one koje su emitirali drugi studiji, glasio naprsto — *Lirika*, a doble su i novi, također fiksni, termin emitiranja svakog četvrtka od 21,40 do 21,50 sati. (No, 1966. ipak im je vraćen prijašnji naslov).

Povećanje minutaže emitirane u godini 1965. — spram one u 1964. — bilo bi još znatnije da su druge emisije Kulturno-umjetničkog programa trajale koliko i prošle godine, ali je, primjerice, zamašni skok niza *Četvrtkom otvoreno* bio ostvaren na račun *Ekrana na ekranu* (jer su alternirali u istome terminu, pa je udio potonjeg od 1159 minuta u godini 1964. pao na 776 minuta u 1965.), a i za još neke je emisije u *Godišnjaku RTZ '65* (na tablici obj. na str. 124) zabilježena, do-duše nešto blaža, silazna putanja:

Naslov emisije	Broj emisija	Trajanje u minutama
	1964.	1965.
Studio 13	6	465
Panorama	19	745
Portreti i susreti	12	267
		349
		719
		203

Nasuprot tome, 1965. porasla je minutaža obnovljenih Kulturnih tribina — prikazano ih je pet u ukupnom trajanju od 237 minuta.

Emisije u zrcalu dojmova publike i kritike

U šapirografom umnoženu elaboratu Ureda za studij programa RTZ-a *Teze o nekim programskim problemima Radio-televizije Zagreb*, u kojem se iznose i komentiraju rezultati ispitivanja auditorija provedena u listopadu, studenom i prosincu 1965., nalaze se i prvi podaci o dojmovima gledatelja o emisijama iz kulture i umjetnosti Televizije Zagreb u razdoblju obuhvaćenu ovom knjigom.¹

U poglavljiju 'Neki stavovi gledalaca prema dijelu televizijskoga programa koji emitira Studio Zagreb' »...daju se ocjene gledalaca o kvaliteti tog programa u usporedbi s emisijama svih drugih studija... i posebno s onima Televizije Beograd«, a bili su ispitani »gledaoci iz velikih gradova u SR Hrvatskoj na osnovu žarišta izabranih jednostavnom slučajnom metodom iz biračkih spiskova. U kućama — žarištima ispitano je po 8 do 10 obitelji... direktnim intervjuiranjem koje su proveli suradnici Ureda simultano u svim izabranim gradovima« (str. 38). No u uvodu tog poglavljia upozorava se i na to da »ispitivanje treba smatrati sondažnim, jer je uzorak relativno malen (efektiv uzorka je 195) i predstavlja samo gradove u SR Hrvatskoj.«

Budući da je u ispitivanju više pozornosti bilo pridano emisijama Informativnog i Igranog nego onima Kulturno-umjetničkog programa, podatke o posljednjima nalazimo samo na trima stranicama. Prema tablici 3 (na str. 44) 119 ispitanih (ili njih 60,9 %) izjasnilo se da je taj program Studija Zagreb bolji od onoga Studija Beograd, dok ih je 32 (ili 16,5 %) boljim smatralo beogradski, a 44 (ili 22,6%) da su podjednaki. (Ispitanici su bili podijeljeni u šest skupina prema školskoj naobrazbi i od onih s, primjerice, završenim fakultetom 16 ih se odlučilo za emisije Studija Zagreb, 3 za one Studija Beograd, a 7 ih je ocijenilo podjednakima; među onima sa završenom srednjom školom 31 je među bolje svrstao emisije iz Studija Zagreb, desetorica su boljima smatrale one iz Studija Beograd, a u rubriku 'podjednakih' uvrstilo ih je 12 ispitnika, dok se od onih sa završenom osnovnom školom za zagrebačke kao bolje izjasnilo 20 i za beogradske 6 ispitani-

ka, a 8 ih se nije moglo odlučiti čijim bi emisijama s toga programskog područja trebalo dati prednost.)

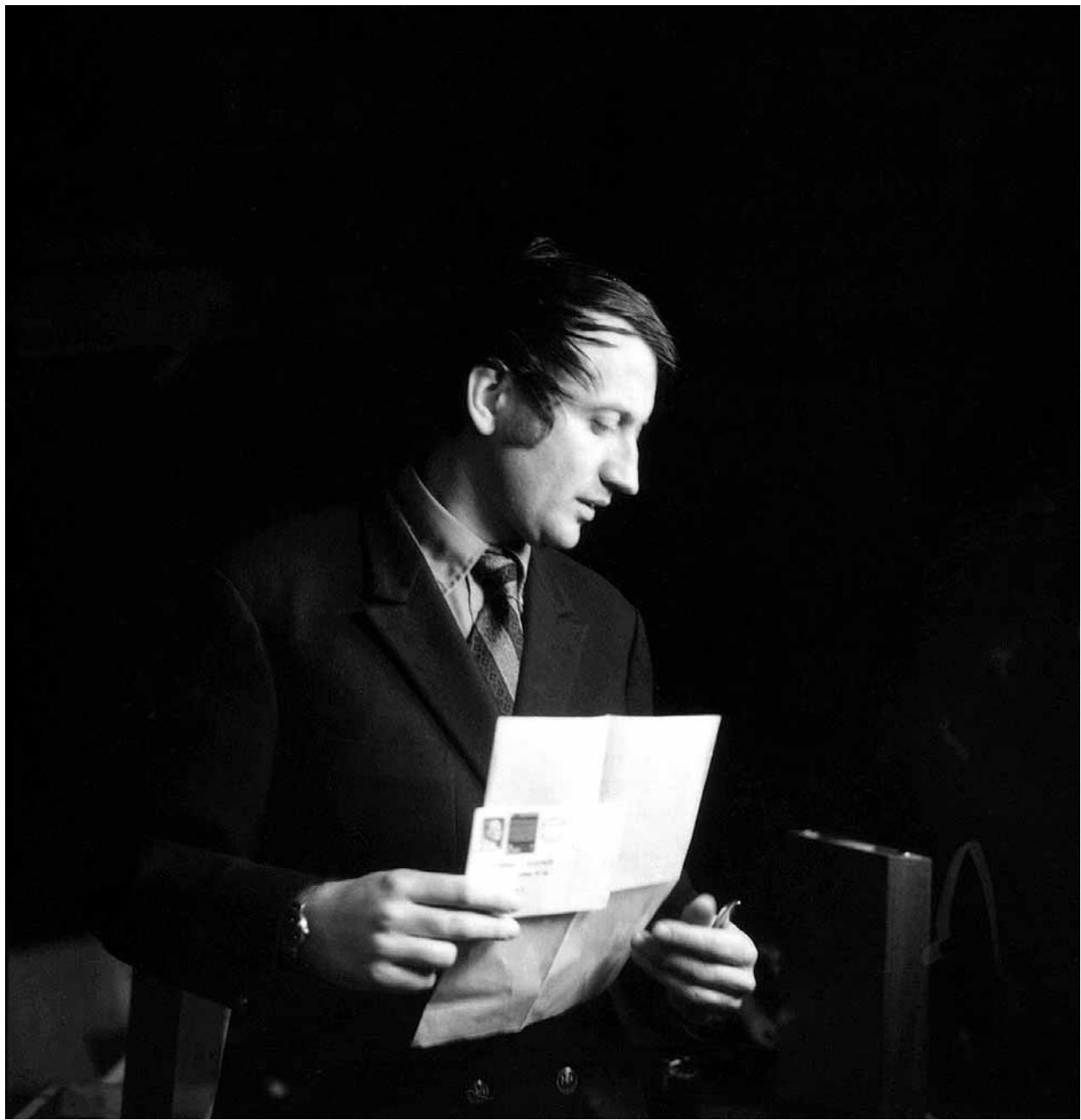
Iz grafikonskog prikaza ocjena koje su ispitanci (također podijeljeni u gore navedene skupine) dodijelili emisijama Kulturno-umjetničkog programa (na str. 45) vidljivo je da ih je najviše bilo u kategoriji 'vrlo dobre', a u komentaru tog grafikona se (na str. 45. i 46), među ostalim, ističe da se »gledaocima jako svidaju emisije Četvrtkom otvoreno i Ekran na ekranu (i da su one ponajviše pridonijele tako visokoj ocjeni tog programa)«, ali i to da je i na njihov račun bilo izrečeno podosta primjedbi od kojih se, primjerice, citiraju one da je »Emisija Četvrtkom otvoreno nedorečena jer ima puno učesnika, ali su problemi ovlaš dotaknuti« i jer su u njoj »...izjave često fragmentarne i ne zahvaćaju opće probleme, nego probleme grupa...« kao i ona (koja se ponajprije odnosila na uredništvo Filmskog programa) da bi trebalo »...dati više svremenijih i sadržajnijih filmova...«

Kritički osvrti objavljeni u ondašnjem tisku pružaju nam — u usporedbi s navedenim rezultatima ispitivanja gledatelja — i količinom tekstova (sačuvanih u bibliotečnim kompletima) i pogotovo množinom pojedinosti koje su u njima zapisane znatno opsežniju i živopisniju sliku o emisijama prikazanim 1964. i 1965., pa će iz njih citirati više izabranih ulomaka.

Vjesnikova kritičarka Mira Boglić u svojoj se redovitoj rubrići *Na ekranu televizije* već na samom početku razdoblja o kojemu je ovdje riječ nekoliko puta osvrnula i na emisije iz kulture, primjerice, na 10. siječnja emitiran *Ekran na ekranu* u broju od 11. siječnja 1964. (XXV, 6068 na str. 4) istaknuvši da je »koktel francuskih šanson predstavljao najatraktivniji dio zabavnih sadržaja te emisije« te da je »kviz na temu 'Jugoslavenski kratkometražni film' pridonio popularizaciji tog slabo gledanog filmskog žanra« (iako, inače, prema televizijskim kvizovima, pa i takvim prilozima u *Ekranu na ekranu*, prije nije bila nimalo sklonja), dok je sljedeću emisiju po-pratila s više pohvala, ali i uz napomenu da bi »Ekranu na ekranu... trebala neka osvježenja i nešto više raznolikosti« (Vjesnik XXV, 6111 od 22. veljače 1964., str. 6).

Pisala je i o više emisija iz niza *Panorama*, no dok je za onu prikazanu u sklopu Novogodišnjega programa *Studija Zagreb* (u Vjesniku XXV, 6060 od 3. siječnja 1964., na str. 6) naprosto ustvrdila »da je zakazala«, sljedeću je (emitiranu 26. veljače pod uredničkim vodstvom Vlade Gotovca i u režiji Mladena Femana) ocijenila mnogo povoljnije, a posebno je pohvalila prilog o premijeri Shakespeareova *Hamleta* u Zagrebačkom dramskom kazalištu (danasa Kazalištu Gavella, a prikazan je bio prizor iz predstave u režiji Dina Radojevića s Borisom Buzančićem u naslovnoj ulozi). Osim te pohvale (objavljene u Vjesniku XXV, 6117 od 29. veljače 1964., na str. 6) citirat će, primjerice, i ulomak iz broja od 18. lipnja 1964. (XXV, 6225 na str. 6) u kojem se kritičarka Boglić osvrnula na *Panoramu* emitiranu 17. lipnja, prije stupanja na snagu ljetne sheme za 1964., gdje, uz ostalo, piše:

Na oproštaju od sezone... sinoćnja Panorama urednika Vlade Gotovca i režisera Mladena Femana je svoje posljednje izdanje posvetila nagradi 'Fonda Vladimira Nazo-



Angel Miladinov, urednik *Ekrana na ekranu* (snimio: Đuro Slako)

ra', time što je pružila gledateljima informaciju o nekim od dosadašnjih dobitnika ove značajne nagrade. Tako je na razne načine evocirano stvaralaštvo Vesne Parun, Franje Kršinića, Branka Gavelle, Vanje Radauša, Frane Šimunovića, Borisa Papandopula i Svetislava Stančića. Bio je to dobro postavljen program kome je okvir svojim izlaganjem dao dr. Ivo Frangeš koji je govorio o pjesniku i borcu Nazoru i o značaju nagrade koja nosi njegovo ime. U realizaciji emisije sudjelovali su glumci Nada Subotić i Zvonimir Ferenčić, pijanist Darko Lukić i Jurica Murai,

koji su govorili o radu profesora Svetislava Stančića, a dali su i svoj muzički prilog emisiji. Tako je ova zasad posljednja emisija Panorame pružila jedan mali historijski presek nekih umjetničkih vrijednosti koje je Nazorova nagrada dosad afirmirala.

Upravo pokrenut *List kolektiva Radio-televizije Zagreb — Naš studio* prenio je u prvom broju (tiskanu u lipnju 1964, na str. 10) opsežne osvrte na *Panoramu* (emitiranu 10. svibnja) i *Ekran na ekranu* (od 29. svibnja) objavljene u zagrebačkom izdanju *Borbe*, u kojima se, među ostalim, kaže:

Panorama. Urednik: Vlado Gotovac, Redatelj: Mladen Fe-man.

Ako je u svojim dosadašnjim ostvarenjima Panorama uglavnom skladno i sadržajno ukazivala na značajnije datume i pojave našeg kulturnog života njezini autori ni ovog puta nisu iznevjerili slične ciljeve, iako nam se čini da je u poglavlju posvećenom Splitu trebalo uložiti više napora za jednu pregledniju i uvjerljiviju istoriju o kulturnim zbivanjima u ovom koliko značajnom, toliko i interesantnom gradu, čime bi se, u slučaju o kojem je riječ, izbjegla neujednačenost ove inače veoma popularne i rado gledane emisije. Sasvim je razumljiva i potpuno točna konstatacija — kako u riječi komentatora Gotovca tako i u uvodnoj kao i u vijek briljantnoj besedi dr. Frangeša — da se pojma 'provincija' i 'provincijski' ponkad olako tumači. Međutim, kao ilustracija ove nesumnjivo istinite teze, uslijedile su mјere koje su i formom i sadržajem značile promašaj. Prije svega — može li se u jednom improviziranom razgovoru s direktorom drame splitskog Narodnog kazališta Titom Strocijem steći određeni dojam o toj kazališnoj kući o kojoj je u posljednje vrijeme bilo dosta govora i u štampi a i u samom Splitu — ako se, između ostalog za Dražerovu Američku tragediju kaže »da ima vrlo lijep ljubavni sadržaj« a, da je istovremeno ta predstava bila vrhunski domet tekuće sezone? Može li se u interpretiranim odломcima spomenute predstave ma čime naslutiti da takav teatarski izraz ni po čemu ne zaslужuje primjedbu da je provincijski — kada je očito da se tom pitanju i rješenju jednog značajnog problema moralno priči studijske i mnogo više preglednosti u izboru detalja jedne scenske realizacije a i u načinu kojim bi se pouzdanim sredstvima objektivno utjecalo na stvarni značaj jednog teatra u gradu kao što je Split... (Borba, 23. 5. 1964)

Filmski mozaik Ekran na ekranu. Urednik: Zora Korač. Režija: Angel Miladinov. Scenografija: Ante Nola. Mučički suradnik: Todor Dedić.

Ono što je viđeno 29. 5. u »Ekranu na ekranu i pored izvjesnog narušavanja dosadašnjih tematskih i stilskih okvira, nije bila samo potvrda izuzetne zanimljivosti ove već poslovno dobre emisije, nego se slobodno može govoriti o veoma značajnom rezultatu koji je ovom prilikom postignut. Prije svega riječ je o izvanrednoj harmoniji emisije u cjelini, u kojoj su i sadržaj i forma pridonosili jednom čvrstom dojmu besprijecknosti, inače vrlo rijetkom u našem televizijskom programu.

Prvi dio emisije — posvećen rođendanu predsjednika Tita i Danu mladosti — protekao je u znaku razdraganog sjećanja, ilustriranog nekim dotle nepoznatim filmskim materijalima i nadahnutog ljubavlju koja je nesvakidašnje zračila iz malih ekrana.

Drugi dio — bio je uspjeh redatelja Angela Miladinova, čija je neiscrpna maštovitost i temeljno znanje još jednom ukazala na neslućene puteve televizije u oblikovanju pokreta, ljudskog lika i njegove izražajnosti u sklopu s muzikom. Evo nezaboravnih trenutaka ove emisije: U želji da se vizualno ukaže na 25. maj to vedro slavlje proljeća,

mladosti i Tita — autori su gledateljima omogućili i iznenadenje i radost.

Iznenađenje zato, što su prikazani odlomci znamenitog filma Ficroja Maklina Život i doba maršala Tita i filmski dokumenti novinara Tihomira Stojanovića, među kojima je bilo i takvih za koje šira javnost nije znala.

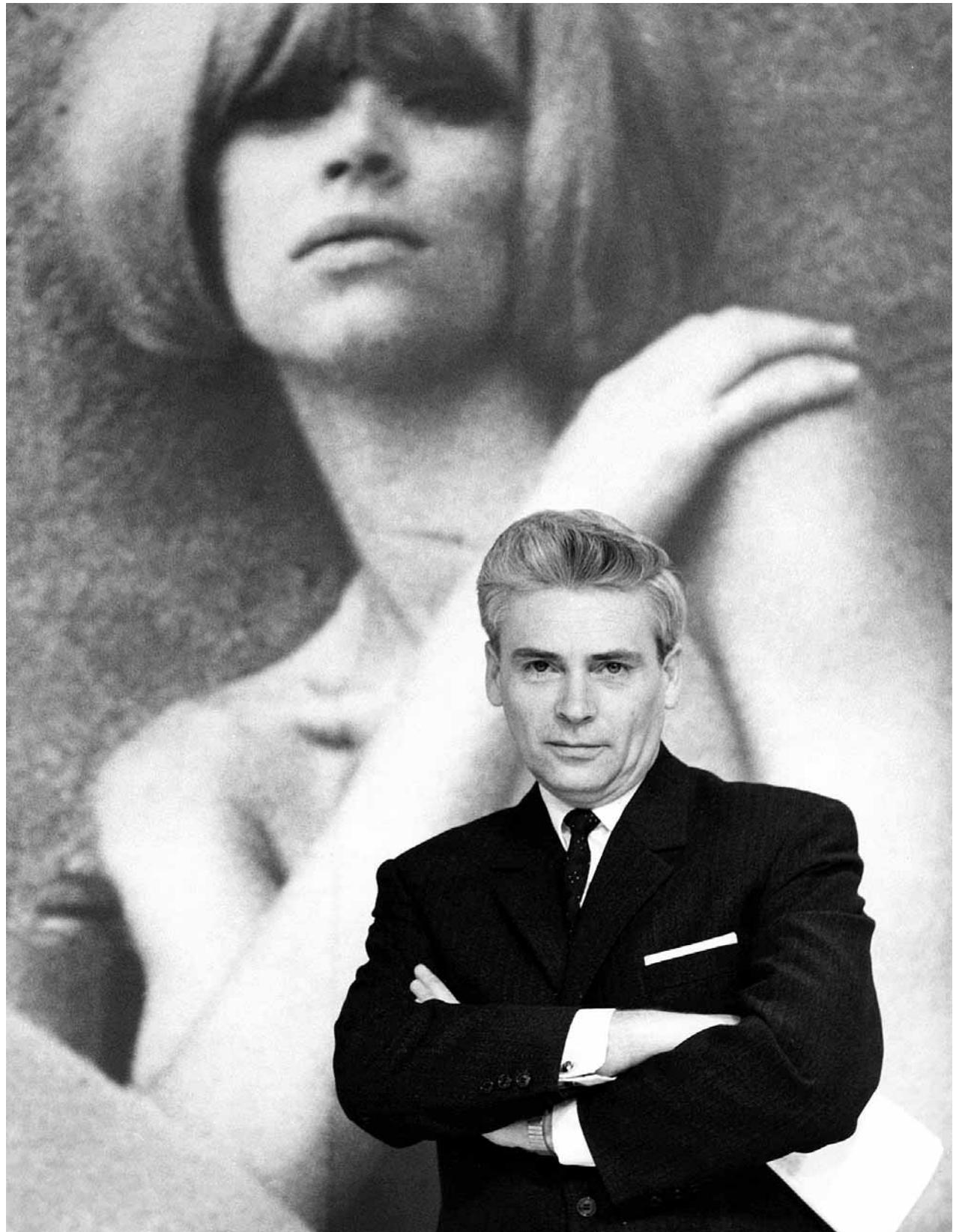
Radost je proizlazila iz uvjerenja o veličini života, puteva i djela Titovog, prisutnog u svakom njegovom koraku, osmjeju i pogledima, čiji su ljudski sjaj te jedinstvene večeri brojnim gledateljima širom zemlje darovale 'čarobne kutije'. Uvjerljivom montažom filmskih dokumenata i skladnim izborom muzike Todora Dedića, pratili smo predsjednika kroz burne i značajne etape njegovog života. Tito revolucionar i borac, Tito u narodu, u prirodi, u obilascima velikih gradilišta. Tito u radnim dogovorima, Tito — gradarin svijeta na dugim putevima na nekoliko kontinenata u službi mira. Tito u slobodnim časovima, u lovu, na izletima u trenucima kada prilazi košutama negdje pokraj nekog jezera. Tito za volanom, u šetnji i u svim onim okolnostima koje spontano pomažu da uočimo beskrajnu širinu čovjeka i druga... Iz studijskog prostora u kome suvereno bilježi tehničke simbole i prilagođava ih različitim mogućnostima kamere, Angel Miladinov je ponovo došao u pohode svijetlim vidicima eksterijera. Motive ruskih pjesama — često korištene u filmskoj obradi — Miladinov preobražava vizualnom usredsređenošću na reljefne pojedinosti. Livada, drvo, krošnje, oblaci, pjesma — sve to odjednom oživi i mimo slikarstva, filma, muzike i teatra — nametne se neposrednošću televizijskih znamenja.

Očigledno je da Miladinov uporno istražuje. Čekajmo njegove daljnje pothvate. Bit ćemo svjedoci uspjeha poput ovog, koji je ostvaren ovom izvanrednom emisijom Ekran na ekranu. (Borba, 1. VI. 1964)

Pohvalu toj emisiji objavio je, primjerice, i zagrebački tjednik *Telegram* (od 12. lipnja 1964. na str. 8), u čijoj se rubrici *Tjedne TV bilješke* kaže da je »Ekran na ekranu bio skladno zamišljen i prezentiran« te da je ponovno potvrđen »...dojam da se autori bolje snalaze kad emisija ima zajednički nazivnik (ovaj put filmska sjećanja na Tita u povodu njegova rođendana) nego kad je posrijedi potpuri intervjua, filmskih sekvenci, reportaža i estradnih numera (šansone i balet kao desert za široku publiku).«

Dva su osvrta u *Telegramu* bila posvećena i ambiciozno napisanoj prirovi Televizije Zagreb, koja je, kako je već spomenuto, potkraj 1964. privukla mnogo pozornosti ondašnjega tiska. Taj je tjednik, naime, u broju od 4. prosinca (V., 240 na str. 8) opširnom dobrodošlicom iz pera suradnika potpisana kraticom REF, pozdravio prvu emisiju »nove serije Studija Zagreb Četvrtkom otvoreno (prikazanu 26. studenoga) kojoj su »temom bili fenomeni iz oblasti kulture«. Autor je na početku tog teksta ustvrdio

...da su nas urednik Zora Korač, režiser Angel Miladinov, konferansjer Sanda Langerholz i Ivan Hetrich i suradnici Zvonimir Golob i Irena Vrkljan... najneposrednije i najintimnije doveli u dodir sa stvaraocima, kritičarima, kulturnim radnicima, izvođačima... Odjednom smo i sami, kao



Ivan Hetrich, voditelj *Ekrana na ekranu* (snimio: Đuro Slako)

gledaoci, bili na sceni, u onom širokom prostoru u kojem su se svi oni nevezano kretali i razgovarali kao da se nalaze u atriju neke zgrade, u odmoru između dva čina.

Svrha TV medija tako je postignuta. Osjećaj predstave (onaj neprijatni osjećaj namještene predstave) u ovom je slučaju sasvim otpao. U naše ime intervjuirali su prisutne Sanda Langerholz i Ivan Hetrich, oboje spretni, simpatični...

U opsežnu nastavku osvrta autor je nabrojio sve goste koji su sudjelovali u emisiji — a bilo ih je dvadesetak — našavši za gotovo svakoga od njih pokoju rečenicu pohvale i zaključio ga je tekstrom: »Ocjena emisije: Bravo!«

Sljedeću emisiju Četvrtkom otvoreno, prikazanu 24. prosinca 1964., u Telegramu je (u broju VI, 244 od 1. siječnja 1965., na str. 8) ocijenio njegov stalni kritičar Branko Belan u sažetoj TV bilješki u kojoj kaže da je:

Četvrtkom otvoreno, druga u nizu mjesecnih anketnih emisija s područja kulture, umjetnosti, nauke, bila u formalnom smislu skladnija i cjelovitija od one prve, ali je podosta zaostajala za njom po otkrićima koje od nje očekujemo. Bilo je, osim toga, anketiranih koji se nisu navikli na otvorene razgovor jer su još uvijek zatvoreni u okviru uslužno-činovničkog umovanja (Milutin Čolić, naprimjer), a bilo je i reklame za fenomene koji su danas sasvim izvan okvira naših interesa i radoznalosti (karikaturistkinja Glišić naprimjer).

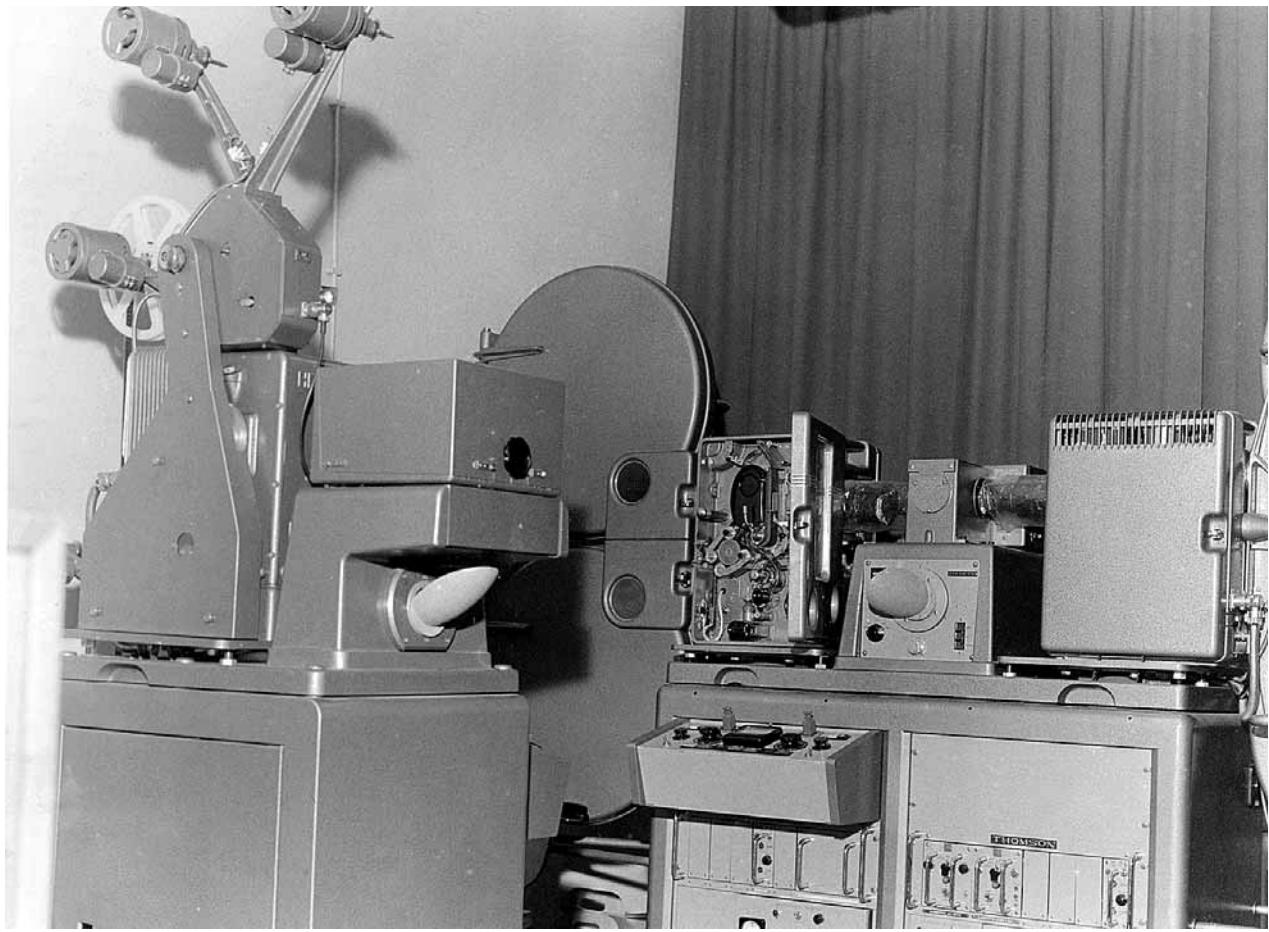
Tjednik Studio (pokrenut u travnju 1964.) u rubrici *Vijenci i kaktusi* također je donosio ocjene televizijskih emisija obrazložene kratkim kritičkim osvrtima i već je u prvom broju (od 3. travnja 1964. na str. 16) s dva vijenca nagradio Panoramu (prikazanu 25. ožujka) poprativši ih ovim 'minikomentarom': »Vladi Gotovcu, uredniku i Mladenu Femanu, režiseru emisije Panorama, za storiju u spomen 125-godišnjice rođenja Augusta Šenoe. Materija o Šeno i znalački je transponirana za mali ekran i pronađen je zanimljiv okvir s raznolikim sadržajem kojim je na plastičan način prezentiran bogat materijal o životu i radu jedne od najkrupnijih ličnosti naše literature.«

Nedugo potom (u Studiju broj 8 od 22. svibnja 1964., na str. 16) dva su vijenca pripala »uredniku emisije Ekran na ekranu Zori Korać i režiseru Angelu Miladinovu, koji su ostvarili vrlo živu, raznoliku i dobro postavljenu panoramu aktualnih filmskih zbijanja«, no u povodu iste emisije (prikazane 14. svibnja) Mira Boglić je u Vjesniku (od 16. svibnja 1964., na str. 6) ponovno ustvrdila da »Pred autore Ekrana na ekranu treba postaviti zahtjev da pridu inovaciji i osvježenju emisije...« A uredništvo Studija je, pak, još višu ocjenu — tri vijenca (u broju 12 od 19. lipnja 1964. na str. 16) dalo Zori Korać i Angelu Miladinovu za emisiju prikazanu 14. lipnja, istaknuvši da su se oni »...posljednjim Ekranom na ekranu u ovoj sezoni u velikom stilu oprostili od publike prije ljetne pauze, jer je emisija koju su prezentirali i po svojoj informativnosti, i po zanimljivosti i atraktivnosti premašila uobičajeni visoki nivo ove serije.«

Premda je ekipa *Ekrana na ekranu* najavila rastanak od gledatelja do početka sljedeće sezone (tj. do stupanja na snagu jesenske sheme), u ljeto je ipak bila prikazana jedna posebna emisija iz tog niza, pripremljena u povodu završetka XI. filmskog festivala u pulskoj Areni. Bio je to izravni prijenos završne večeri Festivala održan 1. kolovoza 1964. od 23 do 24 sata, u čijem su sklopu — uz podjelu nagrada i ulomke iz nagrađenih filmova — emitirani i mnogi intervjuci i drugi prilozi, a naišao je i na priličan odjek u tisku. Tako je primjerice 'zaradio' dva kaktusa u *Studiju* (broj 19 od 7. kolovoza 1964., na str. 16) uz objašnjenje da se dodjeljuju »...onom dijelu Ekrana na ekranu u kojem su dominirali intervjui«, jer »...ako se iz iskustva zna da prostor Arene nije prikladan za takvu vrst emisije, onda je trebalo emisiju rezirati tako da se oni koji intervjuiraju i oni koji su intervjuirani ne osjećaju nelagodno«, dok je nasuprot tome Nela Eržišnik (u istom broju *Studija* i u istoj rubrici) nagrađena dvama vijencima »za tekst i način interpretacije u završnoj točki Ekrana na ekranu« jer je »u nekoliko minuta svog monologa rekla više o festivalu nego što su to na vrlo suzdržan način pokušali da kažu naši kritičari koje smo imali prilike da čujemo u istoj emisiji. Ovaj put je Nela Eržišnik 'vulgarno' uspjela podrediti estradnom, nije joj bilo važno da pravi vise nego da govori direktno o problemima.«

Suprotna stajališta iznesena su i o nekim drugim aspektima tog 'izvanrednog izdanja' *Ekrana na ekranu*: Večernji list je (u broju od 4. kolovoza 1964., na str. 6), primjerice, pisao da su se »duboko u noći, što daje poseban šarm u našem još uvijek provincijalnom poimanju stvari, redali pred nama autori, glumci i festivalski gosti, sve je bilo prezentirano u ležernoj formi, a svatko tko iole nešto o televiziji zna, znao je i to da se iza ove ležernosti krije dobra organizacija posla i psihička napetost svakog sudionika«, dok je kritičar Borbe Đorđe Đurđević (u broju od 3. kolovoza 1964.) ustvrdio da »...karakter prijenosa pulske manifestacije i mogućnosti koje su TV ekipi stajale na raspolaganju očito nisu dopuštale ispoljavanje već utvrđenih vrijednosti ove emisije. Namjeru da se preuzeme isključiva uloga neposrednog informatora trebalo je provesti usprkos za to izuzetno neprikladnim uvjetima«, pa je »otuda dolazilo i do zabuna i pometnje, do dojma dezorganizacije...«

Uredništvo tjednika Studio s posebnom je sklonosću pratilo ljetnom shemom za 1964. uvedeni niz mozaičkih emisija Studio 13 od početka njegova emitiranja 26. lipnja pa do završetka 18. rujna. Prvu emisiju (u kojoj su sudjelovali Miljenko Prohaska, Urban Koder i Pege Alar u točki o Festivalu džeca na Bledu, Zvonimir Golob i Boris Buzančić u prilogu o poeziji Sergeja A. Jesenjina, general-pukovnik Veljko Kovačević komentirajući film o Španjolskoj revoluciji *Umrijeti u Madridu*, Miljenko Grozdanić, Vera Grozaj i Tatjana Slastjenko koji su pjevali ulomke iz opere *Pikova dama* Pjotra I. Čajkovskog i članovi Studija za suvremenih ples iz Zagreba u nastupu na glazbu J. S. Bacha) Studio je u broju 14 od 3. srpnja 1964. (na str. 16) popratio dvama vijencima »Angelu Miladinovu, režiseru, i Zori Korać, uredniku nove serijske emisije Studio 13. Bez velikih pretenzija ostvaren je zanimljiv ljetni koktel, koji je na početku TV sezone kiselih krastavaca ulio nade da će i preko ljeta biti emisija koje se očekuju...«



Glomazna oprema telekina — sprave za elektronsku reprodukciju filma (1966)

(Sve emisije Studija 13, kao i *Ekrana na ekranu* i niza Četvrtkom otvoreno režirao je Angel Miladinov, voditelji su bili Sanda Langerholz i Ivan Hetrich, a urednica Zora Korać — op. N. V.).

Drugu emisiju, prikazanu 10. srpnja, Studio je (u broju 16 od 17. srpnja 1964, str. 16) ocijenio trima vijencima koji su bili namijenjeni »Zori Korać, Angelu Miladinovu... i anonimnim piscima tekstova za emisiju Studio 13. Iako je u lagrenom ljetnom stilu i raspoloženju, ta emisija nadmašila je mnoge ustaljene serije i pokušaje da se u lakom žanru stvoriti mozaik živ, informativan, zabavan i raznolik. Nadmašila ih je toliko da bi bilo zanimljivo razmisliti o ustaljenju emisije ovakvog stila i u punoj sezoni.

Posebnu pohvalu zavređuje Vlado Gotovac za reportažu iz Sovjetskog Saveza i snimatelji baletne scene.« Slijedila su dva vijenca (u broju 20 od 14. kolovoza 1964, na str. 16) emisiji od 10. kolovoza jer je Studio 13 »...u općoj ljetnoj stagnaciji gotovo jedina originalna emisija koja se očekuje sa zanimanjem. I ovaj put ona je bila živ i zanimljiv kaleidoskop raznih žanrova prema ustaljenu načelu ove emisije: 'Za svakoga po nešto!' Ako se izuzmu režijski ponešto forsirani pjevački intermeci iz pulske Arene, može se reći da je emisija, mjeđena čak i neljetnim relacijama, bila dobra i uspjela« i zatim još jedan vijenac (u broju 24 od 11. rujna 1964, na str. 16)

onoj prikazanoj 4. rujna jer je »kulturna panorama ljetnog Dubrovnika bila dana živo, originalno i s mjerom«, pa »serija, od samog svog početka 'pretplaćena' na vijence, iako je ta emisija bila pomalo ravnnolinijska i monotonija razliku od prijašnjih, ni ovaj put nije iznevjerila svoje obvezе...« Još dva vijenca pripala su (u Studiju broj 26 od 25. rujna 1964, na str. 26, za emisiju prikazanu 18. rujna) Zori Korać i Angelu Miladinovu jer je »...i posljednja emisija serije zadržala nivo, raznolikost i dinamiku ove, sada se bez rezerve može ustvrditi, najbolje produkcije ljetnog programa. Zanimljivost, aktualnost, izvanredno vođena kamera i ležerna (čitaj: vrlo dobra) konferansa osnovne su značajke i posljednjeg Studija 13. Iako interesantan, možda je za karakter emisije ponešto predug i preglomazan bio 'blok' o baladi. Donekle, on je narušio tempo ove posljednje emisije. Zaista je šteta što je odjava navijestila iduću emisiju tek za iduće ljeto.«

Stupanjem na snagu jesenske sheme na raspored su se vratili *Ekrana na ekranu* i *Panorama*, no, umjesto lovoroškim vijencima, uredništvo Studija popratilo ih je — kaktusima. Prvoj emisiji *Ekrana na ekranu* (prikazanoj 29. listopada) pripao je jedan (u broju 31 od 6. studenoga 1964. na str. 20) jer »... započinjanjem svoje nove serije nije ispunila ona očekivanja koja su se u nju polagala i koja je bila daleko ispod nivoa što ga je ta emisija imala ranije«, a i *Panorama* (emitirana 2. pro-

sinca) također je bila 'nagrađena' jednim (u broju 36 od 11. prosinca 1964, na str. 27) jer je »...s izuzetkom razgovora o francuskoj televiziji... bila isuviše diletantska i dosadna.« I dok ni sljedeća (prikazana 16. prosinca) nije prošla bolje — novi kaktus (u broju 38 od 25. prosinca 1964. na str. 27) dodijeljen je *Panorami* zbog njezina prividno ekskluzivnog, »ali u biti nezanimljivog sadržaja«, *Ekran na ekranu* od 12. studenoga je (u broju 33 od 21. studenoga 1964, na str. 27) 'zradio' jedan vijenac »zbog dinamičnosti i sadržajne raznovrsnosti«. Za ostale emisije *Studio*, međutim, nije študio vijenice — tri je dobila prva iz niza *Cetvrtkom otvoreno* (u broju 35 od 4. prosinca 1964. na str. 27) »...koja nesumnjivo predstavlja dinamično osježenje našeg televizijskog programa« te »jer joj vrijednost potvrđuje i činjenica da redakciji Studija stižu pisma mnogih čitatelja koji za nju zahtijevaju vijence«,

dok su, primjerice, po dva doble emisije *Riječ i vrijeme* o pjesniku Antunu Branku Šimiću, emitirana 2. prosinca, jer je »...to dosada bila najkvalitetnija emisija te vrste u kojoj su sretno suradivali Jure Kaštelan, Eduard Galić i recitator« te *Portreti i susreti* (u broju 38 od 25. prosinca 1964, na str. 27). Za tu je emisiju (prikazanu pod naslovom *Volim te*, 17. prosinca) urednica Irena Vrkljan odabrala po jednu pjesmu Jure Kaštelana, Vesne Parun, Vlade Gotovca, Slavku Mihalića, Josipa Pupačića, Ivana Slaminga i Zvonimira Goloba, a *Studio* je u obrazloženju ustvrdio da je to bila »...mala panorama dobre i zanimljive ljubavne poezije« te da »...osobitu pohvalu zaslužuju snimatelji Jure Ruljančić, Mario Perušina i Ivo Orešković.«

(Nastavak u sljedećem broju)

Bilješka

1 Jedan primjerak toga elaborata čuva se u Uredu za poslove sabiranja i znanstvenog izučavanja povijesne građe HRT-a, Zagreb, Dežmanova 10.

Jurica Pavričić

Kuga u komunističkoj Tebi: žanrovsko i ideološko u Trećem ključu Zorana Tadića

TREĆI KLJUČ (Hrvatska 1983), režija: Zoran Tadić, scenarij: Pavao Pavličić prema prići Zorana Tadića, uloge: Božidar Alić (Zvonko Krslak), Vedrana Medimorec (Dunja Krslak), Franjo Majetić (stric), Ivo Gregurević (Marko), Đorđe Rapajić, Tom Gotovac, Mladen Crnobrnja, Tomislav Lipljin, Nina Erak, Sabrija Biser, Tošo Jelić, Drago Bahun, Krsto Papić, Srećko Jurdana, direktor fotografije: Goran Trbuljak, glazba: Aleksandar Bubanović, montaža: Vesna Štefić

Sinopsis. *Zvonko i Dunja Krslak mlađi su zagrebački bračni par. On radi posao u općinskoj administraciji, ona je nezaposlena. Uz pomoć veze i mita dolaze do stanarskoga prava na stan u novogradnji. Pri ulasku u stan, poslovoda ih izvješćuje da je treći ključ stana nekamo nestao. Čim usele, počinju se dogadati neobjašnjive stvari. Dok su od sutni, netko im bez provaljivanja ulazi u stan, ali prilikom*

tih upada ništa ne biva ukradeno. Noću čuju škljocanje ključa u bravi, a kad otvore vrata, nikoga ne vide. Mijenjuju bravu i stavljaju novu, ali škljocanje i upadi nastavljaju se i nakon toga. Za to vrijeme paru poštom počinju stizati omotnice s većim svotama novca. Koverte se obično pojavljuju kad su u dugovima ili im ponestane novca. Dunja sumnja da je novac koji pristize povezan s 'trećim ključem' i stanom, Zvonko to odbacuje. Dunja ga nagovara da istraži što se događa, on se skanjuje. Među supružnicima uskoro dolazi do sukoba: Zvonko novac čak priželjuje, Dunja se užasava pomisli da će ponovo ugledati kovertu u pretincu. Kad Dunja zatrudni, u strahu za dijete nagovara Zvonka da sele u motel. Ipak, na recepciji motela dočekuje ih nova omotница. Na kraju mijenjuju stan. Ali, nedugo nakon što usele u novi stan, s vrata se čuje isti zvuk škljocanja brave koju neznanac otvara trećim ključem.

1. Uvod

U vrijeme kad je godine 1981. realizirao svoj cijelovečernji debitantski film *Ritam zločina*, Zoran je Tadić (1941) imao četrdeset godina, karijeru istaknuta dokumentarista i filmskog eseista, ali i glas autora za kojega se vjerovalo da možda nikad neće snimiti dugometražni film.

Do tada, Tadić je ponajprije bio poznat kao istaknuti dokumentarni autor. Dokumentarcima poput *Poštara s kamenjara* (1971), *Pleterica* (1974), *Derneka* (1975) te ponajviše *Drugama* (1972) Tadić je pobrao hvalospjeve specijalističke dokumentarističke kritike, dobio niz nagrada na festivalima, uključujući jednu zlatnu i dvije srebrene medalje na tada uglednu festivalu u Beogradu te nagrade u Oberhausenu i Melbourneu. Dok se u svom dokumentarističkom radu Tadić orijentirao na socio-antropološku dokumentaristiku i gotovo sasvim posvetio ambijentu dinarskoga pojasa i kontinentalne Dalmacije, u kritičkom i esejičkom radu Tadića su zanimale druge stvari. Kao tipični akter svoje kritičarske generacije, Tadić je znatan dio esejičkog i kritičarskog rada u *Studentskom listu* (1970-71), te časopisu *Film* (1975-8) posvetio reafirmaciji starih holivudskih majstora, klasične narativne paradigmе te žanrovskog filma. U esejima i kolumnama zagovarao je 'prezrene žanrove' te afirmirao osvijesteni i citatni odnos prema filmskoj tradiciji. Tim sustavom vrijednosti Tadić je bio sukobljen tadašnjoj dogmi modernističkog autorskog filma, kao i ukusu službene kritike. Po ta-

kvim preferencijama, Tadić je bio tipični predstavnik kritičarske generacije, koju je Fadil Hadžić isprva podrugljivo nazvao 'hičkokovcima', da bi se ta etiketa ubrzano premetnula u generacijski stijeg.

Početkom osamdesetih Tadić je unatoč dokumentarističkim uspjesima i stalnom slanju scenarija na natječaj bio daleko od igranoga filma.¹ Njegov tadašnjiigrani opus svodio se na niz epizoda partizanske TV-serije *Nepokoren grad* te na šest sati materijala filma o nogometnim navijačima koji nikad nije dovršen. Svjetonazorno daleko od komunističkog *establishmenta*, po temperamentu nenametljivi marginalac,² a po deklariranu ukusu izvan preferiranog 'autorskog filma', Tadić je u to doba bio blizu najpogubnijoj mogućoj sudbini koju režiser može zamisliti: sudbini redatelja koji nikad nije dočekao pravu dugometražnu priliku. Tu poziciju Tadić je i sam tematizirao u eseju u časopisu *Film* iz 1975., eseju koji ne samo da je najbolji testament o Tadićevoj filmskoj generaciji, nego i jedan od najdojmljivih eseja o usudu hrvatskih sineasta uopće. Tadić 1975. u *Filmu* piše:

Jer znate, biti hrvatski filmski režiser, to vam je nekaj čist drugo. Ne samo od singerice, već i od stvarnog i punog bavljenja filmom. Ako jasno u puno i stvarno bavljenje filmom ne računate podmetanja, kimanja i klimanja, zivkanja i tužakanja, kajanja, cinkanja... Kako smo mi za-



Radni fotos: Zoran Tadić (lijevo), Goran Trbuljak za kamerom, uz njega je asistent kamere Miodrag Grbić, desno sjedi sekretarica režije Nada Pinter, a naprijed je Božo Alić

*pravo tužna generacija! Koliko smo samo htjeli, a koliko
ćemo malo učiniti! Jer volimo film.* (Tadić 2003: 125)

Već pokopan kao vječni pretendent na dugi film, Tadić je 1981. ipak snimio svojigrani prvenac, i to u okolnostima koje su u idućim godinama postale takoreći legendarne. Tadić je *Ritam zločina* snimio budžetom jednoga TV-priloga koji mu je naručio urednik specijalizirane filmske emisije TV Zagreb 3-2-1 Nenad Pata. U dogovoru s Patom, Tadić je trebao snimiti prilog koji ilustrira kako se snimaigrani film. TV-prilog se tijekom rada izvrgnuo u niskobudžetski, crno-bijeli krimić sniman uz pomoć prijatelja i kolega na lokacijama zagrebačkog Trnja. Kad je Tadićev garažni *indie* bio gotov, autor ga je ponudio nizu zagrebačkih tvrtki za distribuciju.

Pošto je od svih odbijen, Tadić je zeleno svjetlo dobio od beogradskoga Centra filma koji je (uz TV Zagreb) postao koproducent te distributer filma. Godine 1981. Tadićev debutantski *indie* pojavit će se i na mjestu gdje se kovao officijelni jugoslavenski filmski ukus, na festivalu u Puli. Kao 'besperspektivni' off-projekt prikazan je tamo izvan velike pozornice Vespazijanove arene, ali je unatoč tomu u Puli imao

znatan odjek i zavrijedio niz povoljnih kritika. Tog ljeta pulska je konkurenca bila iznimno jaka. U borbi za nagrade bili su među ostalim Kusturićin prvenac *Sjećaš li se Dolly Bell?*, Grlićev najbolji film *Samo jednom se ljubi* te Mimičin *Banović Strahinja*. Ipak, miljenik politike i favorit kulturnog establishmenta bio je Lordan Zafranović sa svojim ratnim spektaklom *Pad Italije*, u kojem je glavnu ulogu igrao poljski glumački velikan Daniel Olbrychski. Zafranović je očekivano (ali — i nezasluženo) osvojio grand prix festivala. *Sjećaš li se Dolly Bell* — dakle, film koji će samo dva mjeseca potom postati svjetska senzacija i biti nagrađen na Mostri u Veneciji — morao se zadovoljiti tek nagradom za scenarij. *Samo jednom se ljubi* — jedan od ključnih naslova cijele 'praške škole' — ulovio je tek nagradu za kameru Tomislavu Pintervu.

U takvoj konstelaciji Tadić je razumljivo ostao bez službenih nagrada, ali je njegov film primljen povoljno, a u kritici je istican kao osvježenje festivala. Entuzijazam kritike nije, međutim, dijelila publika: Tadićev skromni, crno-bijeli film nije se mogao u glamuru natjecati s tadašnjim populistički 'nabrijanim' jugoslavenskim naslovima, pa je imao osrednju gledanost čak i u matičnom Zagrebu, gdje je dohvatio dvadesetak

tisuća gledatelja (Polimac 1984). Ipak, *Ritam zločina* u hrvatskoj će kinematografiji uskoro postati objekt svojevrsna kulta. Film je sljedećih godina snažno poduprla mlađa žanrovska kritika (N. Polimac, T. Kurelec, D. Zubčević...), a hvalila ga je i ona službena, recimo M. Boglić (Boglić 1981). Tadić je s marginje nenađano dospio u žarište medijskog zanimanja, a javnost je osobito fascinirala neoficijelna i nisko-budžetska geneza redateljeva projekta, što pokazuje da je i tada (baš kao i sada) hrvatska javnost osjećala zlovolju spram rastrošna i neefikasna domaćeg *mainstreama*. U sljedeća dva desetljeća *Ritam zločina* nije izgubio status miniklasika. Nagradivan je na festivalima fantastike u Madridu i Portu, u više je anketa proglašen najboljim hrvatskim filmom osamdesetih (Škrabalo, 1998: 409), a časopis *Hollywood* nedavno ga je u opsežnoj anketi proglašio i najboljim hrvatskim debitantskim filmom svih vremena.

2. Nastanak i recepcija Trećeg ključa

Dvije godine potom, u situaciji kad je od autsadera postao stjegonoša filmskih promjena, Tadić se jugoslavenskoj i hrvatskoj publici predstavio drugim filmom, *Treći ključem*. Tadićev povratnički film po mnogo je čemu podsjećao na hvaljeni prvenac. Rađen s dijelom podudarnom kreativnom ekipom (scenarist Pavao Pavličić, snimatelj Goran Trbuljak...) *Treći ključ* također je bio triler s elementima hororske fantastike. I taj film bio je poput *Ritma zločina* izraziti *low-budget* nastao u TV-produkciji i u nestandardnim produkcijskim uvjetima. I ovdje je žanrovska zaplet bio smješten u urbani milje Zagreba. No, dok je u *Ritmu zločina* Tadić eksplorirao ikonografiju radničkih potleušica već tada načeta, a danas posve zbrisana Trnja,³ u *Trećem ključu* okoristio se (ne samo ikonografski, nego i dramaturški) ambijentom Novog Zagreba, 'velike spaavaonice', grada nebodera koji je u to doba dosezao vrhunac rasta.

Premijerno prikazan u proljeće 1983., *Treći ključ* primljen je povoljno, ali donekle rezervirano. Odjek publike opet je bio skroman, kritike su ponovo bile listom pozitivne, ali u većini tekstova o filmu nametala se usporedba s *Ritmom zločina*, u kojoj bi *Treći ključ* obično prolazio nepovoljno. Tako Miro Modrinić u *Večernjem listu* piše da se Tadiću »osebujnost ne može osporiti«, ali ističe da je »Ritam zločina imao zanimljiviji scenarij, dublji i poetičniji«, te da su u *Trećem ključu* sporedni likovi »blijeda sjena« onih iz prethodnog filma (Modrinić 1983). I Nenad Polimac hvali film ističući da je »među najboljim ostvarenjima festivala (u Puli, op.)«. Ali, i on usporeduje *Treći ključ* s *Ritmom zločina* i ustvrđuje da drugi Tadićev film »ne posjeduje emocionalnost« prvoga, da je »rafimirana, ali pomalo suha izvedba zadatka koji je postavio redatelj« te da »slično Stanaru Romana Polanskog, kad jednom shvatite pravila igre, teško da vas do završnice još nešto može uzbuditi« (Polimac 1984).

Zanimljivo je da su se sudovi o filmu mlađih kritičara generacije 'filmovaca' u visokom stupnju podudarali s onima veteranke Mire Boglić, po mnogočemu službene kreatorice filmskog ukusa u komunističkoj Hrvatskoj. I ona hvali *Treći ključ* kao »analizu straha i more« u kojoj »ćemo naći mnogo vrijednosti«, navodi da je film »pravi sonetni vijenac režijskih majstorija«, kojem je »vrlina... krajnja jednostavnost«. Ali

ipak dodaje da je *Ritam zločina* bio privlačniji gledateljima te da je problem *Trećeg ključa* »stanovita sporost u dramaturškoj gradaciji, opetovanje ponavljanje scena« koje čini »film de facto dosta monotonim, pa mjestimice i dosadnim« (Boglić 1983). Tada mladi kritičar *Starta* Vladimir Cvitan Tadiću zamjera gotovo iste stvari kao i veteranka Boglić. »Repetitivnost nekoliko istih scenariističkih situacija« piše Cvitan, »krajnje reducirani broj likova i njihova dramaturška ukočenost.... rezultiraju atmosferom skučenosti, nervoze i iščekivanja koja se uskoro prenosi u gledalište« (Cvitan, 1983: 7).

Tadašnji sud kritike u velikoj se mjeri podudara s dojmom koji *Treći ključ* ostavlja na današnje gledanje. *Treći ključ* i danas se doima kao film imanentno filmskih vrijednosti i zanimljiva koncepta, kojem su glavna slabost scenariističko-dramaturške nezgrapnosti. Tadiću je izvrsno uspjelo dočarati bezdušnost i anonimnost novih gradskih naselja. Atmosferu urbane paranoje spretno gradi u nizu začudnih likova s asfalta, od performera Toma Gotovca koji u filmu izvodi svoju 'medijsku' akciju i na pločniku čita novine, sluša radio i gleda TV, pa do čudnovatih likova policajaca i djetalnika plinare, koji, umjesto da budu na službu u ulijevaju sigurnost junacima, još potpiruju njihovu strepnju. Tadić se spretno okoristio skučenim prostorom mlađenačkoga stanića i pretvorio bliski plan u stilsku dominantu filma, pri čemu izbjegava standardna rješenja plan/kontraplan, nego mizansenski postavlja likove po dubini, pušta ih da razgovaraju u polumraku ili ne gledajući se u lice, naglašavajući tako njihovu emocionalnu distancu. Stilski je efektno iskoristen i tada uvriježeni, svakodnevni motiv 'redukcija struje'. Čak i kad struja nije 'reducirana', filmski interijeri stalno su u polumraku, što snimatelj Goran Trbuljak iskoristava za zanimljive igre svjetla i sjene, a osobito za djelomično rasvjetljivanje krupnih planova u dramske svrhe.

Režijski efektni i moderan komorni film, *Treći ključ*, međutim, ima dramaturških slabosti. Dojam tadašnje kritike da Tadić i Pavličić previše variraju jedan te isti motiv bračne prepirke počiva ponajprije na nevjestoj gradaciji hororske situacije filma. Potencijalna prijetnja junacima uvodi se prerano, već u uvodnoj sekventi filma kad supružnica Dunja gleda kroz prozor i prekida idili useljavanja u stan time što muža upozorava da neki čudni ljudi gledaju u njihov balkon. Tadić i Pavličić tako prerano sugeriraju gledatelju da nešto sa stanom nije u redu. Oni, filmskim žargonom kazano, 'telefoniraju' gledatelju smjer zapleta. Kad tajanstveni novac koji pristiže u kovertama potakne mimoilaženje među supružnicima, to mimoilaženje u intenzitetu nije dovoljno gradirano. Razlike u reakcijama odveć su verbalizirane, a premalo filmski oslikane. Isto tako, film preslabo poentira obrat koji nastaje u trenutku kad *Treći ključ* prestaje biti 'čudan', a postaje doista 'fantastičan' film — a to je moment kad koverte počnu pristizati i u motel gdje se supružnici sklone, a motiv izgubljenoga trećeg ključa postaje nevažan, pošto 'nepoznat netko' ima ključ i od promijenjene brave. Kako u scenariju te točke gradacije nisu naznačene skokom u napetosti, gledatelj ima dojam da dvoje supružnika stalno vodi jedan te isti razgovor u krug. Žanrovska arhitektonika *Trećeg ključa*, ukratko, nije savršena i proizvodi dojam repetitivnosti koji

je kritika uočila, zamjerajući Tadićevu filmu da je 'spor', 'monoton', 'dosadan' ili 'bez emocionalnosti'.

3. Tadićevi filmovi kao poetički novum

Unatoč tome, kritičari su *Treći ključ* povoljno primili, pretežno hvalili i podupirali. U drugim okolnostima, taj bi se paradoks mogao objasniti nekim nepotističkim razlozima ili čak klanovskom motivacijom. U Tadićevu slučaju, međutim, čini se da je stvar bila temeljnija, i jednostavnija: afirmirajući Tadića i njegove prve filmove, tadašnja kritika afirmirala je s jedne strane alternativni producijski princip unutar okoštale etatističke kinematografije, a s druge pak strane poetički model kojem je Tadić bio prvi vjesnik.⁴ Kritika sklona Tadiću početkom je osamdesetih izdvajala njegove filmove kao pozitivnu iznimku naspram dva tipa filmova koji su u to doba doživljavani kao okoštali i klišejizirani: s jedne strane to su bili autorski modernistički filmovi, a s druge strane društvenokritički filmovi tzv. feljtonističke kinematografije.⁵

Tako Tomislav Kurelec svoju kritiku u časopisu *Oko*, možda najpohvalniju kritiku *Trećeg ključa* uopće, završava tvrdnjom kako je Tadić »veliki redatelj«, što mu »neće biti priznato u zemlji u kojoj postoje poremećeni kriteriji (i u kojoj) se nerijetko sudi o vrijednosti prema značaju teme, a ne prema njenom filmskom uobličenju« (Kurelec, 1983: 12). Hvaleći Tadića u *Poletu*, i Vedran Mihletić autora *Trećeg ključa* ponuditi će kao pozitivni primjer protivan općem trendu »politicizacije kulture«. »Naime«, piše Mihletić, »o hrvatskom se filmu posljednjih godina sve više piše s aspekta društvenog, a ne umjetničkog fenomena... dogada se da film postaje sredstvom za serviranje sudova i opservacija.« (Mihletić, 1986:23)

Kritika je, ukratko, hvalila Tadića ponajprije zbog njegova izbora poetičkoga modela. Nakon duga dva desetljeća tijekom kojih je u domaćoj kinematografiji vladao modernistički nehaj, pa i prijezir prema naraciji, Tadić se vraćao pričanju priča — što je tadašnja mlada kritika poduprla, pa makar u pripovijedanju Tadić i grijeo. Nakon što su dvije generacije kritičara u Hrvatskoj razvile senzibilitet spram žanru i žanrovske klasici, Tadić je osviješteno pravio žanrovske filmove, čime se ulančavao u tradiciju koju su kritičari jasno prepoznivali, i čije je perjanice Tadić rado sam isticao.⁶ Povrh svega toga, mlada je kritika Tadićeve filmove cijenila prema onom što oni *nisu* bili. Oni su raskidali s onom linijom u hrvatskom filmu koja je počinjala od socrealizma, a nastavljala se preko Bauerova *Licem u lice*, Hadžićeva *Službenog položaja* i Mimićina *Prometeja s otoka Viševice*, pa do feljtonističkoga filma sedamdesetih. Ta je linija počivala na pretpostavci da film treba svjedočiti i interpretirati krupne probleme svakodnevnoga života u društvu u kojem nastaju. Implicitna pretpostavka žanrovske kritike bila je, dakle, da Tadićevi filmovi (pa i *Treći ključ*) nisu socijalni, odnosno nisu politični, te da im intencija nije da reprezentiraju određeno društvo i društveni ambijent.

Takva argumentacija i taj tip povoljnih reakcija na ranoga Tadića u velikoj je mjeri podudaran s odjekom i tipom reakcija koje je nepuno desetljeće ranije proživio hrvatski književni život. Negdje početkom sedamdesetih, naime, mlada je književna kritika s gotovo istom argumentacijom i gotovo

istovjetnim poetičkim premisama afirmirala prozni pokret tzv. *borhesovaca* ili *fantastičara*. *Borhesovci* su bili mnogo-ljudna i neformalno povezana književna skupina koja se postupno oblikovala oko 1969, kulminaciju doživjela oko 1975, a na trendovskom je vrhuncu okupljala i do tridesetak mladih prozaika, uključujući P. Pavličića, G. Tribusona, D. Jelačića Bužimskog, I. Horozovića, D. Kekanovića, V. Bigu i S. Meršnjaka. Praćena oštrim napadima (ponajviše Milana Ivkošića), ali i snažnom potporom generacijske kritike (Velimir Visković, Ivica Župan, Bože V. Žigo...) ova generacija pisaca prepoznata je u kritici po svojoj okvirnoj zajedničkoj sklonosti — onoj prema fantastici. Karakteristike koje je generacijska kritika, međutim, najviše isticala, bile su upravo one koje mlada filmska misao u osamdesetima ističe kao vrijedne u Tadića: »defunkcionalizaciju, odnosno dezideologizaciju« književnosti (Milanja 1995, str. 8), potom odmak od tradicije mimetičke, predstavljačke, realističke proze, te osviješten odnos prema tradiciji (Pavičić, 2000: 25-7). Kao i u Tadićevu slučaju, mlada je kritika vjerovala da *borhesovci* kao sjećivom prekidaju s tradicijom književnoga mišljenja koja seže od socrealizma do danas, a obilježio ju je predstavljački odnos prema zbilji.

Da je Tadić povezan s tradicijom *borhesovaca*, nije, dakako, osobito otkriće. Jedan od pisaca fantastičarskoga naraštaja — Pavao Pavličić — Tadićev je stalni scenarist. Jedini film koji nije načinio u suradnji s njim Tadić je režirao prema scenariju još jednog *borhesovca*, Dubravka Jelačića Bužimskog. No, filmska kritika Tadića je ponajprije pozdravila kao žanrovskega redatelja, čovjeka koji nastavlja baštinu starih žanrovske pripovjedača poput Hawkса, Clouzota, Langa ili Melvillea. Tadić se tim autorima deklarativno divio, ujedno je uvijek isticao distancu prema ideji autorskog filma — »nikad neću ispod svog filma staviti natpis 'film Zorana Tadića'. Neću, jer to nije samo moj film« (Zubčević, 1981: 16). S druge strane, pisci-*borhesovci* su na metatekstualnoj, motivskoj i stilskoj razini doduše koketirali sa žanrovskim tradicijama (SF-a i gothic-a, ponajprije), ali su njihovi tekstovi u biti bili suprotnost žanrovske: bili su elitistički, hermetični, implicirali su eruditskoga čitatelja.

U drugoj polovici sedamdesetih dio *borhesovaca*, doduše, postupno usvaja žanrovska književnost. Uz Gorana Tribusona to je najizrazitije učinio upravo Tadićev scenarist Pavao Pavličić, koji 1976. objavljuje zbirku kratkih priča *Dobri duh Zagreba*, a potom u iduće tri godine tri kriminalistička romana — *Plava ruža*, *Stroj za maglu* i *Umjetni orao*. *Umjetni orla* Tadić će mnogo kasnije (1990) ekranizirati pod naslovom *Orao*, a naslovna priča zbirke *Dobri duh Zagreba* poslužit će Tadiću kao predložak za *Ritam zločina*, pa filmu čak i dati njegov izvorni, poslije izmijenjeni naslov.

U kasnim sedamdesetima Pavličićev prijelaz iz fantastike u realistički krimi doživljavao se u dijelu književne kritike (V. Visković, I. Župan) kao oštra konverzija, pa čak i 'izdaja' antimimetizma. Dakako da nije bilo tako. Prije svega, uporabom žanrovske konvencije Pavličić gradi snažan metatekstualni odnos s tradicijom (osobito europskog — Sciascia, Simenon...) krimića, pri čemu žanr postaje očitom postmodernističkom strategijom. S druge strane, upravo priča *Do-*



Uvećani 'kontakti' — fotosi sa snimanja *Trećeg ključa*



Vedrana Međimorec

bri duh Zagreba koju je Tadić adaptirao za film pokazuje da su neka temeljna polazišta Pavličićeve fantastike i krimića ista. To se lijepo može pokazati analizom žanrovskoga modela Dobrog duha Zagreba, odnosno Ritma zločina.

4. Žanrovski model Ritma zločina

Ritam zločina je, kako je rečeno, nastao prema naslovnoj pripovijesti zbirke *Dobri duh Zagreba*, po kojoj je film u prvoj verziji, uoči distribucije, nosio i naslov. Pripovijetka i film pričaju o čovjeku (u filmu — Fabijan Šovagović) koji je opsjednut statistikom i koji je ustanovio pravilnost pojavljivanja zločina u Zagrebu s obzirom na vrstu, vrijeme i mjesto. Zahvaljujući statistici i uočenoj pravilnosti, on može predviđati mjesto, vrijeme i karakter budućih zločina. U trenutku kad, međutim, statistički red bude pomučen, junak će sam otići na mjesto zločina i postati žrtvom ne bi li se red uspostavio.

Pavličić je jedan od rijetkih *borhesovaca* koji je doista i bio pod izrazitim utjecajem Borgesa (Pavičić, 2000: 26-28), pa je tako i ova priča u velikoj mjeri nadahnuta Borgesovom pripovijesnu *Smrt i busola* (*La muerte y la brújula*, 1942) objavljena u zbirci *Umotvori* (*Ficciones*) iz 1944. U toj pripovijesti buenosaireski detektiv Lonnrot rješava seriju umorstava koja su se dogodila u pravilnim razmacima (trećega

dana u tri uzastopna mjeseca), i to na točkama grada koje tvore savršen istostranični trokut. Lonnrot iščitavajući židovsku mistiku zaključuje kako serija zločina nije gotova, te da se mora desiti i četvrti umorstvo, čime će se tvoriti romb. Stoga odlazi na mjesto četvrtog zlodjela u izračunato vrijeme. Na mjestu predviđena umorstva ispostavi se je upao u klopku smisljenu iz osvete, te da će žrtva biti on sam.

Parafrazirajući Borgesov motiv 'pravilnih' umorstava, Pavličić odbacuje motiv smisljene zavjere i u središte priče stavlja motiv slijepje pravilnosti koja regulira zločine. Time u priču uvodi jedan od provodnih motiva vlastitoga modela fantastike, a to je fantastični pandeterminizam. Pavličićev opus od ranih priča pa sve do romana iz devedesetih (*Pokora*, *Oproštaj*, *Numerus clausus...*) vrvi od čudesnih uzročno-posljedičnih veza, odnosno fantastičnih podudarnosti između sfere prirodnog i sfere društvenog, tako da se može slobodno reći da je ta tema provodna nit cijelog opusa ovog plodnog autora. Idealan primjer za to rana je Pavličićeva priča *Sve je sve* iz zbirke *Vilinski vatrogasci* (1975) u kojoj student Ignac Doljanin tijekom rada na disertaciji uočava da svojim djelovanjem izaziva neobične posljedice: »kad bi zakeraknuo, automobili su se sudarali, kad bi podigao ruku, ljudi su istrčavali iz kuća, kad bi udahnuo, neki bi prolaznik pao« (Pavličić, 1975: 111). Baš kao u toj priči, u većini svojih djela Pa-

vlići gradi fantastično iz analogije ili uzročno-posljedičnih veza između područja prirode i područja društva. Ako tradicija strukturalizma teži ono prirodno objasniti kao društveno kodirano, Pavličić će u svojoj fantastici težiti obrnutom: društveno će u njegovoj prozi biti oblikovano kao mistična rezultanta prirodnoga (biološkog, matematičkog, statističkog...). Tako i u *Dobrom duhu Zagreba* imanentno društveni fenomen (zločin) biva objašnjen i kontekstualiziran nečim nad-društvenim — prevlašću matematičke, statističke pravilnosti.

Ritam zločina po svojoj se čisto filmskoj i formalno-režijskoj postavi doima kao izrazito realistički, pa čak i socijalno usmjeren film. Sniman je dokumentaristički, na stvarnim lokacijama, uz krajnji redateljski minimalizam. U težnji verizmu, Tadić uspijeva potpuno izbjegći glazbu, a dosljedno forsira dokumentarističke srednje planove i kameru u visini očiju. Snimajući trnjanski polusvijet česmi, krčmi i verandi, Tadić je nametnuo standard filmskoga prikazivanja zagrebačke suburbije sve do danas. Izrazito se trudio dati realističku prepoznatljivost ambijentu i epizodnim likovima. Ali, unatoč svemu tome *Ritam zločina* po svojoj je žanrovsкоj postavi zapravo *borhesovački*, odnosno *fantastičarski* film. Riječ je o izrazito antirealističkom filmu, fantastičnom *high conceptu* koji ima mnogo više veze s borhesovski nadahnutim filmovima kao što su Von Trierovi *Elementi zločina* nego s tradicijom klasičnoga, realistički utemeljena žanra tipa Hawks ili Clouzot. Ne postoji baš nikakva zapreka da se priča *Ritma*

zločina događa bilo gdje, jer se dramaturški gledano ona i događa 'bilo gdje' — mjesto radnje, naime, ne proizlazi iz društvenog i fizičkog okoliša, nego iz univerzalizma statistike. *Ritam zločina* film je koji od socijale kreće prema fantastici, eliminirajući putem socijalu, odnosno — oduzimajući društvu pokretačku ulogu u zločinu, pa i u tvorbi priče, pa i žanra.

5. Žanrovska model Trećeg ključa

Kad se pojavio *Treći ključ*, većina je komentatora bila dojma da je Tadić ponovio sličnu žanrovsку formulu. Opet je bila riječ o urbanom trileru s elementima fantastike, koji eskaliraju prema svršetku filma. No, promatra li se žanrovska model i tvorba svijeta *Trećeg ključa* u svjetlu prethodne analize, vidjet ćemo kako on ne samo da nije blizak *Ritmu zločina* nego mu je čak i potpuno oprečan. Dok je *Ritam zločina* kretao iz socijale i išao prema začudnom i fantastičnom svedeći društveni fenomen (zločin) na prirodni (statistiku), *Treći ključ* polazi od začudnog/čudesnog motiva prevodeći ga u socijalno. Kod *Trećeg ključa* ne samo da priroda ne određuje društveno, nego društveno, štoviše, generira natprirodno, odnosno neobjašnjivo.

Treći ključ pripovijeda o dvoje mladih koji useljavaju u preko veze dobiven stan u novogradnji. Mladi i ne osobito imućan par (glume ih tada nadolazeća teatarska zvijezda Božidar Alić te Vedrana Medimurec, nesvršena studentica glume, debitantica na filmu, a poslije TV-voditeljica) pri useljenju do-



Ivo Gregurević, Vedrana Medimurec i Božo Alić

biva dva para ključeva od poslovođe gradilišta, koji im uzgred i sa čuđenjem priopćuje kako je treći par ključeva negdje nestao. Odmah po useljenju mladom se paru počinju dogadati neobjašnjive stvari, mahom povezane s novim stambenim prostorom. Noću čuju škljocanje 'trećeg ključa' u bravi, a kad otvore vrata, nema nikog. Dok ih nema u kući, netko ulazi u stan i vršlja im po stvarima, ali ne krade ništa. Što je najčudnije, poštovim počinju dolaziti velike svote novca, i to obično onda kad su ih dugovi stegnuli do grla ili su bez 'kinte'. Na novonastalu situaciju par reagira nejednakno: kod Dunje ona izaziva jezu, a slabiti Zvonko, inače sklon piću, prihvata koverte s novcem kao poželjnu blagodat i čak priželjuje nove. Tako trilerska situacija polarizira supružnike kristalizirajući njihove razlike, kako mentalitetne tako i druge (među ostalim dobnu — Dunja je starija i očito zrelija).

Novi žanrovska zamah *Treći ključ* dobiva negdje od polovice, kad film gubi isključivo trilerske sastavice i gazi dublje u fantastiku. U jednom trenutku trudna Dunja natjera muža da napuste ukleti stan i presele se u motel, ali ih na recepciji dočeka nova omotnica s milijun dinara. Čak i kad mladi promjene ključ stana, opet čuju noćno prčkanje po bravi. Na kraju filma mladi čak mijenjaju ukleti stan za drugi, manji. Ali užalud — prve noći u novom stanu, ponovno čuju sablanski zvuk iz ključnice. Film u tom trenutku završava, i to prizorom supružnika u ustravljenom zagrljaju. Kadar preekspoziran ide prema čistoj bjelini, u *offu* se čuje umnoženo škljocanje desetina brava. Misterij nije rasvijetljen, čudnovata zbivanja u filmu ne dobivaju razrješenje ni u čudesnom niti u racionalnom, nego ostaje na onom terenu između koji Tzvetan Todorov definira kao prostor čiste fantastike (Todorov, 1987: 36-62).

Za razliku od *Ritma zločina*, koji je nastao prema Pavličićevu književnom predlošku, *Treći ključ* nastao je po originalnoj filmskoj priči. Jedini potpisnik scenarija bio je Pavličić, ali je priču smislio Tadić.⁷ Dok je priča *Ritma zločina* naglašeno proizlazila iz tradicije literarne fantastike — s jedne strane Borgesa,⁸ s druge strane tradicije pandeterminističke fantastike — kod *Trećeg ključa* stvari unekoliko stoje drukčije. Posve sigurno, središnji motiv filma baštinjen je iz književne, konkretno gotičke tradicije horor-pripovijesti o ukletim kućama i dvorcima. Riječ je o literarnom motivu koji pratimo od *gothic novels* Valpolea i Ann Radcliffe preko Poeove *Kuće Usher* pa do *Shininga* Stephena Kinga. Taj motiv, međutim, ima i u filmskom mediju jaku i dugu tradiciju presadivanja, o čemu dovoljno govore naslovi kao što su Siomakove *Zavojite stepenice*, Hitchcockov *Psycho*, *Corsokak* i *Stanar* Romana Polanskog te, na odmaknutiji i posredniji način, serijali *Evil Dead*, *Strah u ulici brijestova te Alien — osmi putnik*. Tadićev film uključivao je dva motiva koji su tadašnjoj kritici, dobrano zadojenoj američkim novožanrovskim filmom, morali biti poznati.

Jedan od njih je motiv anonimnog, urbanog prostora koji postaje prijetnja junaku filma. Drugi je motiv impersonalnoga, nevidljivog i sablasnoga protivnika koji izbezumljuje i progoni junaka bez jasne ili čak ikakve motivacije. Prvi se motiv pojavljuje u *Stanaru* (*La Locataire*, 1975) Romana Polanskog, gdje glavni junak, poljski imigrant u Parizu Tretel-

kovsky, postaje žrtva klopke — ukleta stana u kojem je prije njega živio poludjeli egiptolog. Boraveći na ukletom mjestu Poljak postupno ludi, da bi na kraju skončao gubitkom čak i fizičkog integriteta. Drugi se motiv svakako najuvjerljivije pojavljuje u ranom i kulturnom TV-filmu Stevena Spielberga *Dvoboja* (*The Duel*, 1971), u kojem glavnoga junaka (Dennis Weaver) počinje na autocesti progonti vozač šlepera kojem do kraja filma ne vidimo lice. Među novožanrovskim filmovima još ih je mnogo koji posjeduju slične značajke (među ostalim i Carpenterov *Napad na policijsku stanicu*, Spielbergove *Ralje*, *Nomadi* i *Terminator* Johna McTiernana...), ali onaj koji najčišće povezuje ta dva motiva sva-kako je rani TV-film Johna Carpentera *Netko me promatra* (*Someone's Watching Me*, 1978).

Taj mali TV-naslov koji je Carpenter snimio odmah nakon svoga trećeg i možda najslavnijeg kinofilma *Noć vještica* u ovom je kontekstu zanimljiv zato što uključuje oba novožanrovska motiva koja prepoznajemo u Tadića. Junakinju filma (Lauren Hutton) u Carpenterovu filmu progoni manjak koji je špijunira u njezinu stanu i uznemiruje telefonskim pozivima. Slično kao u Spielbergovu *Dvoboju*, i ovdje je napadač tijekom praktički cijelog filma nevidljiv. Što je još važnije, ranjivost glavne junakinje skopčana je s njezinim boravkom u stanu u novogradnji. Nju napasnik špijunira s jednog od susjednih stambenih kolosa, a prijetnja po život, baš kao u Tadića, dobiva fizičko opredmećenje u impersonalnim, divovskim, bezdušnim i surim zdanjima stambenih novogradnji.

Tijekom osamdesetih Carpenter je bio redatelj u modi i većina Tadićevih kritičara poznavala je njegov film, uostalom jednako kao i *Dvoboja* ili *Stanara*. Tadić je, slično kao i neki kasniji redatelji osamdesetih (Ž. Tomić, D. Šorak...) svjesno i deklarativno gradio poziciju sličnu onoj američkih novožanrovaca poput Carpentera, mладог Spielberga, mладog Lucasa ili Waltera Hilla. Autoriteti na koje se pozivao Tadić — ponajprije Hawks, Lang, Clouzot i *film noir* — bili su isti oni iz kojih su crpli legitimitet (a u Carpenterovu slučaju — i predloške i nadahnucuće) i američki novožanrovci sedamdesetih. Kad je žanrovska kritika interpretirala filmove poput onih Carpentera ili ranoga Spielberga, prepoznavala je u njima s jedne strane citatno preradivanje i obnovu žanrovske mitema i narativnih obrazaca, a s druge strane repertoar motiva koji su opsjedali moderno društvo sedamdesetih. Anonimna, impersonalna opasnost koja prijeti novožanrovskim herojima ukazivala je na otuđenje i smrt individualnosti u industrijskom društvu. Novožanrovska heroji bili su izloženi općim nedaćama moderniteta: terorizmu (*Napad na policijsku stanicu*), kulturi strojeva (*Terminator*, *Dvoboj*), gubitku prava na privatnost (*Prisluškivanje*) te — kao u *Someone's Watching Me* — dehumaniziranim uvjetima stanovanja u velikim stambenim kompleksima. Nije slučajno da je Carpenterov 'horor u novogradnji' nastao svega koju godinu nakon rušenja bloka sličnih novogradnji u St. Louisu, koje su srušnjene jer u njima nitko nije htio stanovati. Historičar arhitekture Charles Jencks taj događaj naziva danom smrti moderne arhitekture, a on pokazuje koliko je pitanje krize dehumaniziranih korbizjeovskih 'strojeva za stanovanje' sedamdesetih već bilo izoštreno.



Radni fotos: Zoran Tadić daje upute Vedrani Međimorec

6. *Treći ključ* kao socijalna metafora

Veći dio tih motiva pojavljuje se i u *Trećem ključu*. I u Tadićevu filmu svijet novozagrebačkih novogradnjki prikazan je kao bezličan, dehumaniziran i implicitno prijeteći. I u Tadića pojavljuje se jaka crta kafkijanske inspiracije, što uostalom dijeli s književnim ambijentom *borhesovaca*.¹⁰ I u Tadića je prijetnja anonimna, štoviše — neobjašnjena do kraja. No, ono što Tadićev film čini bitno drukčijim od Carpenterova ili Spielbergova jest činjenica da je sudbina Tadićevih likova implicitno, ali vrlo jasno povezana s njihovim socijalnim djelovanjem.

Veza između socijalnoga djelovanja likova i fantastičnog zapeleta u *Trećem ključu* implicitna je, ali vrlo jasno naznačena. Glavni junak Zvonko općinski je činovnik. Stan je dobio operacijom koja očito nije bila sasvim propisna. Već na samu početak filma Zvonko u razgovoru sa šefom u uredu strahuje da se sa stanom nešto ne zapetlja, jer »stvar nije bila najčišća«. U jednom trenutku sredinom filma Zvonko će među troškove koji su Dunju i njega bacili u siromaštvo spomenuti i mito za stan. Kad počnu zagonetni upadi u stan, Dunja će istog časa posumnjati da je tajanstveni posjednik trećega ključa netko tko pretendira na isti stan. Zvonko će u drugom razgovoru sa šefom upitati da li je stan nekom možda bio obećan.

Zvonko tijekom filma sa šefom razgovara triput. Razgovor se svaki put odvija u uredu koji je tjesan, taman i neugledan. Sva su tri prizora slična i jednako kadrirana, a Zvonkov šef i (očito) pokrovitelj u njima prepravlja (katkad vrlo brutalno) Zvonkove činovničke uratke. Odnos dvoje ljudi očit je odnos subordinacije: Zvonko šefu očito duguje, ali i dalje treba njegovu pomoć. Dijelovi razgovora koji se tiču stana očito su konspirativni, jer ih u prostoriji punoj ljudi dva muškarca izgovaraju šaptom. Šefova tajanstvena naklonost tako legitimira Zvonka kao miljenika sustava, koji očito ima pristup povlasticama.

To se posebice vidi u prizoru na polovici filma kad Zvonkov prijatelj (Ivo Gregurević) moli Zvonka za pomoć kako bi njegovu bratu osigurao adaptaciju potkrovila. Razgovaraju u kafiću, i to je jedan od rijetkih prizora u filmu koji se zbiva na javnom prostoru, a ne u četiri zida stana ili na čistini među neboderima. Na kraju razgovora prijatelj najavljuje Zvonku kako će mu se njegov brat odužiti mitom, 'onako, fino, u bijeloj koverti'. Zvonko, koji u to doba već uvelike prima zagonetne koverte, ne odbija, nego se okreće u bliskom planu prema kamери i bez riječi gleda na stranu. U čitavoj hrvatskoj kinematografiji sedamdesetih, uključujući čak i onu društveno angažiranu ('feltonističku'), taj je prizor možda najeksplicitniji prikaz javne korupcije.



Božo Alić i Vedrana Međimorec

U žargonu tadašnjega jugoslavenskog društva za osobu koja se da potkupiti koristio se neizravni izraz 'on prima'. 'Primali' su liječnici, činovnici, političari, a ta je metafora bila svakom na jeziku u ondašnjem, kao i današnjem društvu. U *Trećem ključu*, pak, Dunja i Zvonko Kršlak doista *primaju*: oni primaju poštu, a s tom poštomicom njima dolazi novac. *Treći ključ* u neku se ruku stoga može tumačiti kao realizirana metafora, upravo na način na koji znatan dio Kafkinih proza imao polazište u realiziranoj metafori.

Kršlakovi, ukratko, žive u grijehu. Njihov je grijeh stan koji nisu pravično dobili, zato ih taj stan progoni. Oni *primaju*, zato počinju primati i poštu. Njihovo je stanje stanje korupcije, zato ih fantastični žanrovska aktant kažnjava tako što ih nemilice plača. Ali, na samu kraju filma prvu će kovertu dobiti i Dunjin brat, čime se naznačuje kako čudnovata/čudesna zbivanja prelaze u epidemijsku fazu. Grijeh korupcije prestaje plačati samo jedna obitelj: nju počinje plačati čitav društveni krug, ili čak klasa.

7. *Treći ključ* u socijalnom kontekstu nastanka

U političkom i kulturnom kontekstu nastanka *Trećeg ključa*, ovako posloženi motivi morali su odjekivati snažnom rezonancijom društvenoga komentara. *Treći ključ*, naime, nastaje ranih osamdesetih, u razdoblju kad završava jedno od naj-

paradoksalnijih i kulturno najzamršenijih razdoblja novije hrvatske povijesti.

Negdje od 1971. i sloma maspoka Hrvatska živi paradoksalnim dvostrukim životom. S jedne strane, nakon razdoblja relativno liberalnih šezdesetih, u sedamdesetima počinje razdoblje redogmatizacije društva i kulture. Ta se redogmatizacija manifestira u obilju sudskih političkih procesa, istjerivanjem s posla i represalijama nad pojedincima, ali i pojačanom 'budnošću' i učestalijom cenzurom u području kulture i školstva. Jedan od najtipičnijih primjera takve represivne atmosfere bila je 'bijela knjiga', interni *press clipping* o politički nepočudnim kulturnjacima koji je CK SK Hrvatske naručio iste godine kad nastaje i *Treći ključ*, a čiji je nastanak prouzročio aferu i ozbiljan revolt kulturnih kuloara.

S druge strane, razdoblje od 1970. do Titove smrti 1980. razdoblje je vrhunca materijalne moći i blagostanja jugoslavenske srednje klase. To je razdoblje u kojem je komunistička *middle class* oboružana svima dostupnim putovnicama i putovanjima na kredit nemilice putovala u inozemstvo, manjkavo revalorizirani krediti motiviraju građanstvo na masovnu kupnju nekretnina i gradnju kuća za odmor, a standard u kućanstvu gradskih obitelji u SFRJ prvi se put posve približio zapadnom. Ujedno, to je razdoblje kad su popularna, nakladnička i medijska kultura u Jugoslaviji dosegnule

takvu šarolikost da je život bio zabavniji nego ikad nakon 1945.

U takvoj podvojenoj atmosferi osjećanje potkupljenosti generalno je prožimalo hrvatsku građansku klasu. S jedne strane, ta je klasa živjela u režimu koji više nije skrivaо svoj represivni i nedemokratski karakter. S druge strane, ona je uživala u neočekivanoj sigurnosti i blagodati, osjećanjima koja su tupila potrebu za otporom. Igor Mandić u jednoj je kavanskoj diskusiji odnos šutljive većine spram režimu opisao krilaticom 'mrzili smo ih, ali bilo nam je dobro', a to podvojeno osjećanje generiralo je specifičnu atmosferu cinizma u kojoj je kao vrhunská vrijednost promoviran materijalni probitak. U takvu ambijentu, pitanje 'grijeha' hrvatske srednje klase, odnosno pitanje izravne ili neizravne korupcije postaje kulturni problem prvoga reda. Ono se žestoko pojavljuje u rock-glazbi, u pjesmama kao što su *Dobro vam jutro*, *Petrović Petre* grupe *Bijelo dugme* ili u prvim hrvatskim punk stihovima *Prljavog kazališta* gdje se Jasenko Houra ruga srednjoj klasi stihovima »Mama / tata / pazi kravata!«. (Ne)posredna korupcija postaje jedan od učestalih motiva u jugoslavenskoj kinematografiji.

Tako u Hadžićevu *Nouinaru* reprezentanti savitljive srednje klase bivaju junakova konformistička supruga (Milena Zupančić) kao i novinar plaćenik sklon skupoj odjeći i drugovanju s estradnim zvijezdama (glumi ga Krsto Šarić). U Grlićevu *Bravo, maestro* glavni junak, skladatelj, političkom servilnošću kupuje umjetnički uspjeh. U *Samo jednom se ljubi* već u prvim mjesecima nakon rata jedan od drugova (Zijah Sokolović) zagrize u mamac zapadnog obilja. U Žižićevoj *Kući* stari direktor počinje uzimati mito da bi mladoj ženi podigao zdanje iz snova. Razni oblici moralne i materijalne korupcije tema su i Mimičina *Posljednjega podviga diverzanta Oblaka, Tajvanske kanaste* Gorana Markovića, *Trofeja* Aleksandra Vičeka, *Tigra* Milana Jelića i mnogih drugih filmova.

U tu se nisku, dakako, uvrštava i Tadićev *Treći ključ*. Da je tomu tako, lijepo pokazuju i Tadićevi sljedeći filmovi, u kojima redatelj tematizira korupciju i 'grijeh građanstva' na politički mnogo eksplicitniji način. Tako već u *Šnu o ruži* (1986) Tadić glavnoga junaka, radnika (Rade Šerbedžija), stavlja u otvorenu dilemu potkupljenosti — ili će prijaviti zločin koji je vidio, ili će zadržati znatnu količinu novca koju je našao na mjestu zločina. U *Osudenima* (1987) — svojevrsno razradi klasičnoga holivudskog trilera *Cape Fear* (J. Lee Thompson, 1962) skupina građana plaća sudioništvo u nepravičnom sudskom procesu uzništvo odbjeglo robjajuš. Čak se i *Orao* (1990) može shvatiti kao alegorija kolektivne grešnosti cijele jedne klape, / generacije, / klase.

8. Kuga u komunističkoj Tebi

U bogatoj gami filmova koji su tih komplikiranih godina tematizirali pitanje grijeha komunističkog građanstva, Tadićev se *Treći ključ* ipak izdvaja kao poetički unikum. A da bi se razumjelo u čemu je posebnost Tadićeva pristupa, potrebno je vratiti se Tadićevu velikom uzoru Hitchcocku i načinu na koji on tematizira pitanje 'grijeha', u njegovu slučaju obiteljskih i seksualnih. Interpretirajući Hitchcockove *Ptice*

(1963), slovenski filozof, filmolog i psihoanalitičar Slavoj Žižek tumači kako je Hitchcockov slavni horor u srži priča o incestuoznoj vezi majke i sina te da »jezivi lik ptica nije ništa drugo nego 'naturalizacija' ... nekog temeljnog nesklada, neke temeljne nerazriješene napetosti« (Dragojević, 1995: 211).

Žižek čitatelju predlaže slijedeći filmofilski eksperiment:

Zamislimo najprije film *Ptice* potpuno bez ptica — tako bismo dobili tipičnu američku 'obiteljsku' dramu o simu koji bježi od žene do žene jer se ne može oslobođiti utjecaja posesivne majke, dramu kakvih je po američkim pozornicama i filmovima bilo na desetke.... U gomili O'Neilla ili Williamsa i po mogućnosti odigrano u psihologičnoj maniri Actor's Studija... Zamislimo da u takvoj priči, s vremenom na vrijeme, prije svega u prijelomnim trenucima emocionalne drame... u pozadini kao dio ambijenta budu prikazane ptice... U tako izgradenom filmu ptice bile... 'simbol', 'simbolizirale' bi tragičnu nužnost odgovora, sloma majke... 'simboličku' ulogu ptica bilo bi moguće naznačiti tako da naslov ostane *Ptice*.

Što je napravio Hitchcock? *Ptice* kod njega ne ostaju 'simbol' već posežu u stvarno događanje kao nešto nerazloživo....toliko snažno da uz njih cijela obiteljsko-ljubavna drama djeluje blijedo. *Ptice* svojom prisutnošću maskira 'značenje', njihova je funkcija da... 'zaboravimo' da promatramo dramu, trokut majke, sina i ljubavnice. (Dragojević, 1995: 212-13)

Sličan se filmofilski eksperiment može primijeniti i na velikog Hitchcockova *fana* Tadića. I *Treći ključ* mogao bi se zamisliti kao realistička socijalna drama u kojoj gnjevni ili očajni pretendenti na stan progoni povlaštene supružnike koji su mu oteli žuđene kvadrate. Tako koncipiran, *Treći ključ* bio bi žanrovska produžetak 'feltonističke kinematografije', kao što je to uostalom bio i Tadićev sljedeći film *San o ruži*. *Treći ključ* također je mogao biti triler o korupciji u kojem žrtva potkupljivanja terorizira one koji primaju tako što ih tjera na ekscesivno primanje. Tako postavljen, *Treći ključ* bio bi sličan filmovima *Seven* (Sedam, 1995) Davida Finchera ili *Phone Boothu* (Telefonska govornica, 2003) Joe-a Schumachera, suvremenim trilerima u kojima patološki moralisti tjeraju moralno ambivalentne heroje da 'realiziraju metaforu', odnosno *in extremis* konzumiraju svoje grijehove. Ali Tadić na polovici filma napušta i takvu realističku platformu i posežu baš poput Hitchcocka za hororskom fantastikom, postižući tako da 'zaboravimo' da promatramo film o korupciji. Kako vidimo, to mu je u potpunosti uspjelo: u čitavoj onodobnoj kritici gotovo da nema teksta koji se bavi društvenokritičkim aspektom *Trećeg ključa*.

U Hitchcockovim *Pticama* za edipovski grijeh jedne obitelji plaća čitav kalifornijski gradić. Neke *hičkokologe* (Robina Wooda) to je navodilo da odbace psihoanalitičko tumačenje filma. Braneći svoje 'edipovsko' tumačenje Žižek kao argument uzima izvorni grčki mit o Edipu. I u antičkom mitu grijeh incesta s majkom neće platiti samo grešni par, nego čitav grad Teba, koji će zahvatiti epidemija kuge (Dragojević, 1995: 213) Slično se može reći i za Zagreb osamdesetih u

Tadićevu *Trećem ključu*. Taj je Zagreb u Tadićevu filmu komunistička Teba — grad ogrezao u politički incest. U Tadićevu hororskom žanrovskom programu ta će komunistička Teba epidemijom nadnaravnoga platiti grijeh jednoga bračnog para, ali i grijeh jedne klase ogrezele u korupciju.

U *Trećem ključu* Tadić se ne bavi temama kao što je korupcija ili 'grijeh struktura' putem predstavljačkog modela filma, realističku eksplikaciju ili rekonstrukciju društvenih okolnosti. Tadić središnji društveni i etički problem u filmu ne tematizira na način na koji to rade 'feljtonistički' autori,

pa čak i velikani crnog vala. Umjesto toga, Tadić o tim problemima pripovijeda putem žanrovske mitema, posredno i putem realizirane metafore. Upravo ga to čini bliskom velikim holivudskim klasicima poput Hitchcocka, Hawksa ili Langa (kojima se divio) ili novožanrovskim suputnicima Spielberga i Carpentera (kojima je Tadić legitimni domaći rođak). Upravo u toj poetičkoj karakteristici sastoji se Tadićeva ključna zasluga i odmak od dominantnoga modela filmskog mišljenja osamdesetih. To je Tadićev poetički iskorak, koji ga čini reformatorom tadašnjeg hrvatskog filma. Ta je reforma, doduše, bila kratka daha, ali to je već druga priča.

Bilješke

- 1 U kasnijem intervjuu u *Startu* Tadić je sam opisao vlastitu poziciju ovako: »Ako su se u Hrvatskoj snimala četiri filma, on je bio 'izvrstan' peti ili čak 'izvrstan' šesti.«, v. *Start*, 15. 8. 1981.
- 2 Zorana Tadića Vladimir je Vuković u svojoj usmeno i često navode noj taksonomiji hrvatskih redatelja opisao krilaticom 'uvijek u kutu, nikome na putu', što je Tadić samironizirao u jednom članku objavljenom u časopisu *Film* 1978. (Tadić 2003, str. 148/149).
- 3 Kućicu u Paromlinskoj ulici u kojoj stanuje glavni junak Tadić je posudio od teoretičara filma i tada aktivna kritičara Hrvoja Turkovića, a prizori rušenja kućice u filmu autentični su.
- 4 U tom smislu opravdana je usporedba između prvih Tadićevih filmova i Rušinovićeva *Mondo Bobo*, koji je u kontekstu filma devedesetih odigrao jednaku ulogu produkcijeske alternativе, ali i poetičke inovacije u doslihu s trendovima u inozemstvu.
- 5 Terminom se koristim u skladu sa značenjem koji mu daje Škrabalo (1998: 381-382).
- 6 Tadić je kao vlastite uzore u tom kontekstu rado isticao Forda, Hawksa, Murnaua, Langa i H.G. Clouzota.
- 7 Prema svjedočenju Pavla Pavličića autoru ovoga teksta.
- 8 I Borges je sam pod pseudonimom pisao kriminalističke priče čiji je junak bio slijepi detektiv — zatvorenik don Isidor Parodio.
- 9 Carpenterov *Napad na policijsku stanicu* prema riječima sama autora parafraza je Hawksova *Rio Brava*, a Carpenter je u nastavku karriere načinio i remake Hawksova filma *Stvar*.
- 10 Kafka je zapravo za borhesovca bio neusporedivo jače nadahnuće no sam Borges, o čemu svjedoči nekoliko važnih proza te generacije, poput *Homoteka* V. Bige, Jelačićeva *Kaveza vlažnih figurica* ili romana S. Meršinjaka.

Bibliografija

- Boglić, Mira, 1981, 'Neobičan krimić u Trnju', *Vjesnik*, 2. 10. 1981.
- Boglić, Mira, 1983, 'Sonet o strahu', *Vjesnik*, 25. 5. 1983.
- Cvitan, Vladimir, 1983, 'Thriller građanske fantastike', *Start*, 23. 4. 1983, str. 7.
- Dragojević, Rade, ur., 1995, 'Psi Hitch: Psihoanalitička viđenja Hitchcocka', u: *Godine 9/10* (3/4), str. 168-229
- Kurelec, Tomislav, 1983, 'Pravi ključ', *Oko*, 28. 4. 1983, str. 12.
- Mihletić, Vedran, 1986, 'San o šnicli', *Polet*, 12. 12. 1986.
- Milanja, Cvjetko, 1995, 'Fantastični model hrvatske proze', *Mogućnosti* 7-9.
- Modrinić, Miro, 1983, 'Ključ za nešto novo', *Večernji list*, 30. 5. 1983
- Pavičić, Jurica, 2000, *Hrvatski fantastičari — jedna književna generacija*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu
- Pavličić, Pavao, 1975, *Vilinski vatrogasci*, Zagreb: CKD Zagreb
- Polimac, Nenad, 1984, 'Film na TV — Treći ključ', *Studio*, 7. 7. 1984.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, 1896-1997, Zagreb: NZ Globus.
- Tadić, Zoran, 2003, *Sto godina filma i nogomet*, Zagreb: HKZ Hrvatsko slovo
- Zubčević, Darko, 'Svjedok našeg doba?', intervju sa Z. Tadićem', *Studio*, 26. 9. 1981, str. 14-16.

Dario Marković

Igrani film: Problemi produkcije i dramaturgije

13. Dani hrvatskog filma, festival kratkog i srednjometražnog filma, Zagreb, 9-13. ožujka 2004.

Za razliku od dokumentarnoga filma, u igranom se filmu ne može pronaći neki zajednički nazivnik. Isto tako, za razliku od dokumentaraca, igrani filmovi u velikoj mjeri osciliraju kvalitetom. Stoga je možda igrani film, barem u prosjeku, ipak bio nešto lošiji u usporedbi s ostalim vrstama na ovogodišnjim Danima.

Unatoč tomu, valja izdvojiti nekoliko naslova koji se čine uspjelim. Jedan od njih je *Radio i ja* scenaristice Tanje Kirhmajer i redateljice Ide Tomić. Riječ je o igranoj rekonstrukciji povijesti proizvodnje radiodrame na zagrebačkom radiju. Odličan vizualan identitet filma u osvjetljenju, snimanju, kostimima i scenografiji odaje romantičarsko-entuzijastičku fazu stvaranja vrste unutar relativno novoga medija. Cijela



Karlo Godina, predsjednik žirija 13. Dana hrvatskog filma



Naslovica kataloga 13. Dana hrvatskog filma

od 9. do 13. ožujka
Zagreb
STUDENTSKI CENTAR

priča, isprepletanje kronološkog napretka i onih kojima je taj radijski žanr nešto značio, ritmički je ujednačena uz odlične glumce i riječ je o, čini se, vrlo zanimljivu pristupu edukativnoj temi koja izbjegava uvijek monotono spikersko čitanje i nizanje starih fotografija. Jednostavno: vrlo živahno oživljena povijest.

Za razliku od toga filma, pomalo je razočarao *Osjetljiv zadatak* Miljenka Brlečića, realiziran prema književnom predlošku Antuna Šoljana. Problem, čini se, ne leži u scenariju, koliko u režiji, koja klasičnim raskadriravanjem i gotovo televizijsko-studijskim osvjetljenjem nije dopustila glumcima da razviju pravi sukob koji izbjegla između protagonista i tako stvori atmosferu hladnoće, jeze, beznadnosti i straha dvojice

ljudi koji daleko od vlastite domovine, na Badnjak, u hladnoj Njemačkoj obavljaju svoju zadaću. To se osobito odnosi na središnji dio filma — sraz žrtve i krvnika — u kojem je izostala pritajena napetost, a kolebljivost jednog od njih u većoj je mjeri deklarativne no dramaturške naravi.

Čini se da je obrnutu grešku — slabiji scenarij, jača režija — počinio Juraj Leretić u filmu 12. Priča o slučajnu susretu dječaka i vozačice tramvaja, koji se razvija u duboko razumijevanje i naznaku prijateljstva kao supstitucije emocionalne praznine, pomalo narušava odveć detaljistički izvankadrovski monolog najprije vozačice tramvaja, a potom i dječaka. Tako sama slika postaje puka ilustracija, bez ostavljanja mogućnosti o gledatelju da iz šturih naznaka sam počinje otkrivati smisao i rješenje, dakle, semantičku razinu filma.

Čini se da na toj razini nije pogriješila Iva Semenčić, koja je junakinjin off stavila u vrlo prirodan kontekst tako da se ne obraća gledatelju, nego se unutrašnjim monologom obraća ljubavniku, nadajući se da će je na neki čudnovat način shvatiti. Istodobno taj je monolog i dijalog dviju razina bića junakinje i stoga jednu ženu utjelovljuju i na vizualnoj i na auditivnoj razini dvije odlične glumice: Olga Pakalović i Zrinka Cvitešić. Riječ je o vrlo dosljednu filmu, odlično odmjereni ritma, u kojem se stalno izmjenjuju kontraargumenti koje u redateljskom smislu prati niz krupnih planova snimatelja Kreše Vlaheka što obje strane jedne osobe 'zatvaraju' u uzak prostor vlastita lica i duševne (emocionalne) napetosti.

Na razini dobro uporabljena krupnog plana, ali i prateće, pokretne kamere uspio je i film *Smeće* Ivone Juke. Odlično stvorena tjeskobna atmosfera, atmosfera gnušanja ponajprije s pomoću blijede boje, a potom i u nizu polusubjektivnih kadrova u kojem gledatelj u istom kadru promatra gnušanjem 'ukrašeno' lice odlične Ivane Bolanča, ali i uzrok takva njezina stanja. Film, usmjeren isključivo na subjektivno, vrhunac doseže upravo na kraju: na smetlištu koje je je jedino snimljeno u totalu, pa je značenjska razina vrlo jasna.

Vizualno vjerojatno najrazrađeniji film u konkurenciji bio je *Zvonar katedrale* Željka Sarića. Istodobno, film je i tehnički najdotjeraniji i na razni zvuka, jer vrlo precizno izmjenjuje glazbu i šumove. No, ono što uvijek zadivljuje kod ovakvih filmova, a čini se da to fascinira i Željka Sarića i da je vrlo svjestan toga, nevjerojatno je velik afinitet filmskoga mehanizma, mehanizma kamere, prema drugim klasičnim, dakle mehaničkim mehanizmima. Njihove se naravi jednostavno poklapaju i, uz samo solidnu montažu, film dobiva sjajan ritam. To je priča o ljudima i njihovim uspomenama, bilo mentalnim, neopipljivim, bilo o onima opredmećenim u dragim stvarima. A te stvari posjeduju čudesnu moć da ljubav svojih prvih vlasnika nekako prenesu na one koji ih pronadu i zavole, nekako prepoznaju ljubav u njima, što im daje snage za nastavak njihove univerzalne, vječne zadaće. Omeđena bojom, glavnina priče zbiva se u crno-bijelom, jakih sjenčanja, kontralihrtova sunca koje se iznenada probija između arhitektonskih elemenata katedrale.



Leti leti (R. Orhel)



Leti leti (R. Orhel)

Koliko god čudno zvučalo, tu ideju, gotovo identičnu, sadržava i jedan od najzanimljivijih i najoriginalnijih filmova Dana — *Muklo Vanje Stojkovića* i Tomislava Povića. Priča o dvojici mladića — snimatelju i istraživaču — koji pokušava-

ju otkriti misterij uličnih skitnica, vjerujući da se iza njihove djelatnosti skriva bitna, važna misija — odlično je režirana. Naime, pokazivanjem sirovog materijala, istraživač nastoji uvjeriti prijatelja, ali i sebe, da ipak ima pravo. Film je odli-

čan na scenarističkoj i redateljskoj razini, dakle u cijelom konceptu i njegovo razradi, ali i na razini kamere i montaže zvuka i slike. Uporaba reporterske kamere, gdje se u kadru čuje i istraživač i ispitanik, ali i snimatelj, omogućuje da film sve vrijeme razvija priču putem odlično simulirana koristenja sirovim, nemontiranim materijalom. S druge strane, odlično je zvučno montiran prijelaz sa sirovoga, dokumentarnog materijala na zvuk televizora, odnosno videozapisa koji promatraju istraživač i njegov prijatelj. Zvučni rezovi pokloppljeni su u smislu, ali odlično mikšani u intenzitetu glasnoće i šumova i dijaloga sobe u kojem se nalaze dvojica prijatelja. I, napokon, riječ je o filmu odlične glume.

Niz pohvala mogao bi se reći i za film *1000 DM* redatelja i scenarista Zorana Zekanovića. Vrlo jasan scenarij, mjestimično pomalo nespretna režija i montaža, no s nekoliko izvrasnih momenata, osobito glumačkih, kao što je npr. lik Dominika.

Ništa od sataraša Nikole Ivande ulazi u red onih filmova za koje gledatelja mogu vezati potpuno suprotne dojmovi. S jedne strane, to je film vrlo zanimljiva scenarija o dvojici mladića koje povezuje bizaran slučaj. Istodobno, riječ je o filmu o čudnovato nastalom, slučajnom, ali baš zato vrlo čvrstom i vjernom prijateljstvu. Na najopćenitijoj razini to je film i o posvemašnjem ludilu i gubitku smisla, ali i film o sitnim stvarima koje ipak daju smisao. Čini se da film sve to

naznačuje i da završava točno tamo gdje bi mogao krenuti dalje.

Što se tiče filma *Leti, leti*, dojam je da je riječ o filmu koji nadahnuće nalazi u najprepoznatljivijim uzorcima populističkoga filma. Unatoč vrlo dobrim glumačkim ostvarenjima Darije Knez, Leone Paraminski i Saše Anočića, čini se da Robert Orhel nije u samu scenariju mogao pronaći dovoljno elemenata za inventivniju režiju. Problem je u tome što je zapravo samo jedan lik, onaj Darije Knez, dinamičan, što ima neki problem koji mora riješiti. Svi ostali, njezina sestra (Leonea Paraminski), njezina nova ljubav (Saša Anočić), koji su izravno vezani uz nju, jednostavno se ne mijenjaju, ne dinamiziraju i ne usložnjavaju pruču. Zapravo, temeljni je problem nedostatak, najjednostavnije rečeno, sukoba između, npr., sporednih likova, koji bi se dodatno prelamarao u osobi protagonistice.

* * *

Iako nije na razini dokumentaraca, ipak se može reći da je konkurenčija igranoga filma na ovogodišnjim Danima bila solidna. Kratkometražni i srednjometražni igarni film uvijek je u nas bio jak. Možda su ipak problemi producentske naravi, odnosno manje nedostatka novca, a više uvjeta koji će autorima omogućiti da se u potpunosti posvete projektu.

*Dario Marković***Dokumentarni film: devet veličanstvenih?**

Devet dokumentarnih filmova na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma — samo devet? Je li riječ o katastrofalnoj produkciji ili selekciji iznimno visokih kriterija? O tome se teško može suditi. No, o jednom se može: među devet filmova koji su prispjeli do konkurenčije, probivši se kroz kriterije selektora Zvonimira Jurića, nema ni jednoga jedinog lošeg.

Ako se izuzmu *Sretno dijete* Igora Mirkovića i *La strada* Damira Čučića, svi ostali govore o nekom obliku ljudske patnje, čak i životinjske, ptica npr., a možda i hobotnica. Da Mirkovićev film nije dugometražan, minutaža ljudske patnje

*Uvozne vrane (G. Dević)*

u još bi većoj mjeri nadvladala minutažu ljudskoga zadovoljstva i sreće. Čak četiri od njih, dakle gotovo polovica, *Sve o Evi* Silvestera Kolbasa, *Novska listopad studeni...1991.* Pavla Vranjicanu, *Osti* Tomislava Šanga i *Savršeno društvo* Hrvoja Mabića, izravno tematiziraju najdoslovniju, najžiljaviju, najokrutniju, ali i najuporniju borbu za opstanak. Od devet dokumentaraca tri, dakle trećina, *Peščenopolis* Zrinke Matijevići Veličan, *La strada* Damira Čučića i *Zagreb te zove*, bave se marginalcima topografski omeđenim u urbanim prostorima, bez obzira bili medijski eksponirani ili ne. I napokon, film o ljudskom bezumlu zbog kojega patnju (ne) preživljavaju ptice — *Uvozne vrane* Gorana Devića.

I tako je film Igora Mirkovića jedini film o stanovitom uspjehu i zadovoljstvu, iako i jedno i drugo pripada prošlosti. Taj dokumentarac bavi se razdobljem koje je spojilo nekoliko generacija iz svih urbanih sredina bivše Jugoslavije i možda je to razdoblje rokerskoga novog vala bio jedini neideološki i nepolitički fenomen, off-fenomen, kojemu je to uspjelo. Mirković pronalazi i svjedoče i sudionike događaja, a sebe stavlja u poziciju ispitivača koji pokušava, dakako u susretima, doprijeti do opće atmosfere vremena, do razloga zbog kojih su stvari krenule takvim putem. On je sastavni dio filma, onoga sada, no nije aktivni sudionik onoga što je bilo i

*Savršeno društvo (H. Mabić)*

zbog toga njegov film ima vrijednost istraživalačkog, otkriwalikačkog, pomalo tajnovita i intrigirajućeg. Izravnost intervjua insertirana je zapisima s koncerata koji, ponekad, tehničkom nekorektnošću svjedoče o začudnoj činjenici — to se događalo prije punih dvadeset godina. Odnos Mirkovićeve pozicije naknadna istaživača i originalnih zapisa s koncerata daje filmu nepretencioznu dimenziju u kojoj svaki istraživački dokumentarac uvijek pruža mogućnosti za dalja istraživanja, za druge pristupe. Zapravo je ključna potvrda toga Mir-

*La strada (D. Čučić)*



Sve o Evi, Silvestar Kolbas

kovićevo filmsko priznavanje, neizbjegavanje pokazivanja njegova istraživačkog 'neuspjeha' u nedopiranju do Štulića, jedne od najvećih rokerskih zvijezda tog vremena. Možda će drugi put on ili netko drugi u tome uspjeti. Na filmskoj razini film za to ostavlja šansu. Uz to, prikaz procesa stvaranja filma najlegitimniji je postupak svakog, osobito dokumentarnoga filma.

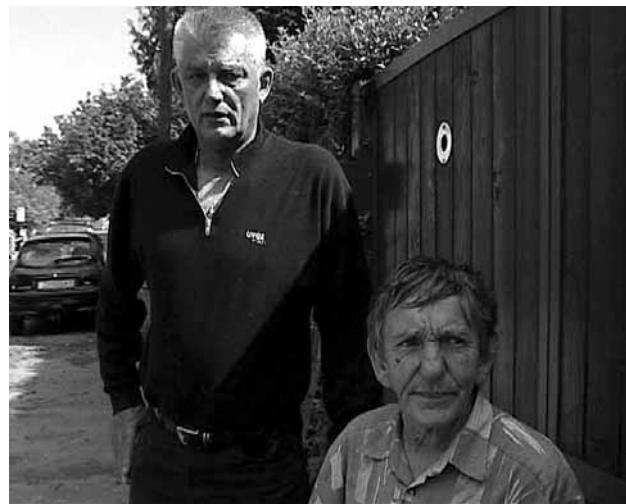
Slično je i sa *Peščenopolisom* Zrinke Matijević Veličan. Količko se god šunjali kroz ulice, dvorišta, koliko god ulazili u stanove ljudi, birtije, nikada nećete moći obuhvatiti sve i doprijeti do najskrivenijih tajni i otkriti najdublje istine. *Peščenopolis* je grandiozni dokumentarac koji svoj svijet gradi posredovanjem četiri sudionika potpuno suprotnih sodbina: dvojice medijski eksponiranih ljudi i dvoje marginalaca. No, kao što bi rekao Hans Goerg Gadammer, najbitnije stvari uvijek su nalaze između. Tako uz Malnara nastupa cijela ekipa *Nightmire Stagea*, a uz Marija Kovača cijela svita likova. Halil Beriša medij je kroz koji se prelama cijela romska zajednica Republike, a Ljiljana Bulješić medij je kroz koji se prelama i njezina i opća bliska prošlost, ali i njoj bliski ljudi koji razgovarajući s njom otkrivaju spontano mnogo o sebi, ali i o njoj. *Peščenopolis* je golem mozaik u kojem upravo riječ *polis* otkriva svu njegovu složenost, tajnovitost, zamršnost. To gadamersko *između* uočljivo je u uličnim prizorima, ljudima okupljenim oko nositelja mozaika, u ključnim punktovima polisa/republike na kojima se ljudi okupljaju i žive svoju manje ili više tmurnu svakodnevncu.

Film ima nešto od one atmosfere koju je uspio stvoriti, negdje 60-ih godina, Zvonko Špišić u svojoj *Trešnjevačkoj baladi*, koja bi također mogla biti odličan predložak za dokumentarac. No, film nije velik zbog sadržaja koji prezentira. On je velik zbog iznimno precizna montažnog ritma, koji gledatelja drži zainteresirana punih sedamdeset minuta. On je takav i zbog vrlo točno određena odnosa između priređenog i zatečenog, drugim riječima zbog režije. I, napokon, odličan je zbog onoga što je stari profesor Rudolf Sremec nazivao prijateljskom, nemametljivom kamerom, koja tihom upornošću nagovara i uspijeva oslobođiti lude koji govore i, čak, pokazuju svoje najskrovitije lice, primjerice Ljiljanine

suze. I još nešto: film ima u sebi nešto iskonski dokumentarno. On pobuđuje želju ljudi da na platnu vide sami sebe, baš kao što su prvi snimatelji privlačili ljudе u dvorane obećavajući da će vidjeti svoj grad, svoju ulicu, a možda i sebe same u njihovim reportažama i filmskim zapisima. Neki će reći da je to taština, ali čini mi se da je to više želja da se sebe vidi uz pomoć stroja koji vidi na različit način od ljudskog oka.

A to se pokazuje i u dokumentarcu *Uvozne vrane* Gorana Devića. Položaj kamere u nekoliko kadrova ključan je za semantičku razinu filma. Dević nije sklon licemjerju, dok su u tome vrhunski majstori katolici. U razini grobova, snimajući iz donjeg rakursa, skrivena je kamera koja prati procesiju u crkvu — vjernika koji se mole za dobro i ljubav, a istovremeno bi potamanili vrane uvezene davno kako bi te iste stanovnike spasili od insekata. U otporu prema vranama možda se skriva davnji animozitet prema komunističkom moćniku koji ih je uvezao. No, činjenica je ovo: kako se god sukobljavale ideologije, nevini uvijek stradaju. Vrane u Devića doživljavaju istu sudsbinu kao mungos u filmu Branka Marjanovića — *Čudnovati mingos* iz ciklusa *Mala čuda velike prirode*. Zanimljivo je da je taj film trebao nisiti naslov *Propali heroj*, ali bi asocijacija bila toliko jasna da bi prestala biti asocijacijom, jer kako se u filmu kaže. »*mungos se od heroja spustio do lopova i kokošara*«. Nakon što je obavio veliki, povijesni posao čišćenja zmija, ljudima je počeo smetati. Ako se stvari gledaju iz Marjanovićeva kuta i njegovim naočalima, onda vrane mogu biti asocijacijom i za neke druga tumačenja, iako nategnuta.

No, bilo kako bilo, Dević je uspio stvoriti vrlo intrigantan, osobni film, u kojem zastupa osobne ideološke nazore, ali i film odlične režije. Njegov film ulazi u red 'malih', neobičnih dokumentaraca, koji sažetošću, nabijenošću i ekonomičnošću uvijek u obrnuto razmjernu odnosu pobuđuju zanimanje gledatelja i njihove reakcije. To je onaj tip filma koji takvim svojim kvalitetama, u ovom slučaju i subverzivnošću, izaziva i kritiku i publiku na pozornost, upravo onaku kakovu su zaslužili, i još zaslužuju, filmovi *Plaštelj kormorana* Branka Ištvančića, *Ime majke Naranča* Jasne Zastavniković ili *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić te dokumentarna obi-



Peščenopolis (K. Z. Matijević-Veličan)

teljska, vrlo duhovita i topla, minijatura *Dvoboja* Zrinke Matijević.

Ako je Zrinski film minijatura, onda je *Sve o Evi* Nataše Kraljević Kolbas i Silvestera Kolbasa mukutrpna pikarija, dugotrajna obiteljska saga. Ako je Bog prvo bitnoj Evi odredio porođajne muke zbog njezina (sumnjiva) grijeha, koliko se sjećam, nije bilo riječi o isto takvim ili još gorim mukama začeća. Više je bilo govora u stilu "idite i množite se". Ne mislim da je riječ o biblijskom filmu, ali mislim da je riječ o filmu koji koji je univerzalan kao i sveti spisi. I, što je najbitnije, to je film temeljnih, osnovnih emocija, koji kristalizira iskonske ljudske strahove. Tek kad se dijete rodi, nakon svih muka, tek onda se može shvatiti koliko ljudski život uistinu visi o koncu. Tri su ključne emocionalne poente: hrabrost, nada i strah, dakle, stalna emocionalna mijena, mudro suprotstavljenja novozagrebačkoj livadi s nekoliko puteljaka koja jedva da se mijenja tijekom filma. *Sve o Evi* nije sebičan, *samomističirajući* film. To je film koji najiskrenije traži sve-srdnu, poštenu pomoć od svih onih koji su proživjeli nešto slično, ali, isto tako, pomoć je svima onima koji proživljavaju ili će proživjeti istu životnu priču. No, istodobno, taj je film nesmiljeno pošten još u nečemu: misliti o djeci i imati djecu dvije su sasvim različite stvari. Ne znam da li imam pravo, ali čini se da i Sivestar Kolbas neizravno sam to priznaje, "skrivajući" se iza kamere, jer koliko god bio uz Natašu, ona ipak na kraju ostaje sama i jedino je ona ta koja je u potpunosti u svemu. Zbog toga je, a to i jest vrlo pošteno, sve fokusirano upravo na majku, na njezine strahove, promjene raspoloženja, na njezinu usmjerenošć na vlastito tijelo, u kojem živi Eva. Jer, uistinu jedino što se može učiniti jest biti uz nju, zabilježiti za povijest cijeli put, jer, jednostavno, ne možeš biti ona. O tome svjedoči stalna prisutnost snimatelske tehnike koja svjedoči o istinosti svega što se zbiva. O tome svjedoči i off-komentar Silvestera Kolbasa, koji ne čita spiker, nego on sam, koji svoj posvemašnji angažman nastoji i uspijeva pronaći upravo u snimanju, u zabilježbi, u audio-vizualnom svjedočenju. A takva mora biti narav svakoga dokumentarista.

Savršeno društvo i Zagreb te zove Hrvoja Mabića dva su tematski različita dokumentarca, ali slične strukture. Oba se bave gorućim urbanim problemima: s jedne strane netrpljivost, s druge nasilje. Ako ih se promatra u slijedu, drugi kao da je svojevrstan nastavak prvog u kojem autor usporedno prati četiri lika, od kojih je svaki na svoj način različit od većine: homoseksualac, Rom i dvoje mladih s tjelesnim oštećenjima. Izdvojeni iz društva, osamljeni zbog svojih značajki, u nizu izjava svjedoče o okolnostima svojih života. S druge strane, *Zagreb te zove* film je o nasilju: onom stvarnom, s ulice, ali i onom zamišljenom. Zapravo, riječ je o filmu koji govorи o kanaliziranju nasilja: o Dinamovim navijačima, o Čoli, mladiću koji svoju nasilnost uspijeva kanalizirati s pomoću *ultimate fighta* i o Kristijanu Miliću, redatelju koji nasilje tematizira u svojim filmovima. Ipak, vrhunac filma je Marijan, bivši navijač Dinama koji je žestoko stradao u sukobu navijača u Splitu. Oba su filma vrlo precizne montaže, čistih jasnih izjava, filmovi koji kumuliranjem informacija iz različitih priča, unutar istoga konteksta, ostvaruju opću sliku društva.



Jura Stublić, *Sretno djete* (I. Mirković)

Naravno da se jedan od uzroka takva stanja može pronaći i u onom što prikazuju Željko Gašparović i Pavle Vranjican u svom ratnom zapisu *Novska, listopad, studeni 1991...* Gledajući naknadno, slučajno ili ne, upravo ta činjenica pokazuje i kvalitetu selektorskoga posla Zvonimira Jurića. Riječ je o filmu koji čini autentičan zapis s terena — registracija bombardiranja Novske zabilježena sa silosa, potom evakuiranje ranjenoga vojnika do saniteta, skonište s djecom i ponovno totali sa silosa. Najdojmljivija je središnjica filma — nemirna prateća kamera iz ruke, koja slijedi skupinu vojnika što prenose ranjenike na nosilima. Dužina kadrova povezana 'nekorektnim' rezovima svjedoči o autentičnosti događaja, o zatečenosti snimatelja situacijom, ali i o snimatelskom položaju identičnu onom u kojem se nalaze oni koje snima. Ovdje zapravo nema razlike između onog ispred i iza kamere.

Za razliku od situacijom uvjetovana frenetičnog ritma *Novske*, film Tomislava Sanga Osti tipični je meditativni, da ne kažem mediteranski dokumentarac. Noć 'na svicu' četvero članova jedne obitelji u velikoj se mjeri oslanja na iznimne snimatelske sposobnosti, talent i osjećaj Borisa Poljaka. Film u potpunosti bez glazbe, isključivo realnih šumova, na vizualnoj razini oslanja se na *chiaro-scuro* — središnjega područ-

ja kadra i tamnih perifernih i pozadinskih dijelova. Najdobjavljeniji su dijelovi filma oni koji pripadaju detaljima i totalima: nespretnost djeteta u 'dovršavanju' posla s hobotnicom ili total barke iz ekstremenoga gornjeg rakursa za vrijeme bonace, u kojem se barka doima kao da lebdi iznad dna mora. Na prvo gledanje film se čini predug, no poslije postaje sve pitkijim.

La Strada Damira Čučića svoj tematski horizont pronalazi u promatranju. Promatranje je zapravo tema filma, bez obzira na činjenicu što se promatra. Dakako, promatraju se ljudi na ulicama i, povremeno, u kućama Vodnjana. No, čini se da je taj dokumentarac svoj temeljni smisao nalazi u činu promatranja, u položajima kamere, u korištenju širokokutnih i, povremeno, teleobjektiva. No, ono što je najzanimljivije u fil-

mu koji stvaraju, rekao bih zajednički, Damir Čučić i Boris Poljak, jest činjenica da kamera promatra druge koji također promatraju: klinci kroz prozore, lokalni besposličari s kućnog praga, dјijete sa smiješkom iza prozora, stara gospoda koja se čudi promatrajući ulicu što je prije bila mnogo čišća, stari talijanski dečki mlade djevojke... Izbjegavajući pogled u kameru, Poljakova kamera ostaje samozatajna, doslovce promatralačka, svoj interes nalazi u istom poslu promatrača. U tom je smislu zanimljiva i montaža, koja vrlo često sugerira da netko nekoga promatra, iako to nije potvrđeno u kadrzu u kojem se promatrani i promatrač vide zajedno. Sporim promatračkim ritmom stvara se i ugođaj podneblja, načina života, lagana tijeka vremena, koji samo povremeno nagađavaju i glazbeni motivi odličnoga skladatelja Gorana Štrbca.

K a t a r i n a M a r i ć

Bogato nasljeđe – kreativnost ili teret?

(Animirani, eksperimentalni i namjenski film, glazbeni spot)



Ciganjska Marka Meštrovića i Davora Međurečan

Animirani film

Da je bogato nasljeđe tradicije animacije zagrebačke škole mladim domaćim animatorima koliko poticaj u stvaralaštву, toliko i neizbjegjan teret koji uza se nosi (ne)svesne komparacije, pokazali su i 13. hrvatski filmski dani; iako pritom kulturno nasljeđe nikako mlade naraštaje ne bi smjelo svrstavati u 'zdravo za gotovo shvaćen pomladak' te svjetski poznate scene. Oni naime nikako nisu jednoobrazni, nego pokazuju najraznovrsnije sklonosti pristupa temama — kako žanrovske, tako i estetske; jednako narativne koliko i apstraktno-asocijativne. Posljednja je ipak za nijansu dominantniji trend, i kao takva bliska eksperimentalnom filmu, a posebice se ističe u *Metaheadu* Branka Farca — snolikom, nedorečenom uratku bez klasične narativne niti. Fasciniranost poigravanja medijem u kojem se nalazi otkriva debitantski uradak Farca — bazno slikarem, a tek potom filma-

šem. Slijedi ga *Složeni predosjećaj* Duška Gačića — nadrealistički pokušaj sinkretističke interakcije slikarstva Kazimira Maljevića i raznih tehniki animacije. Hermetične poetike, pokušava prikazati obezličenu svakodnevnicu suvremenosti, no za prosječnoga gledatelja svejedno ostaje nedodirljiv i hladno distanciran. U određenom smislu, posebice po intermedijalnosti, sličan mu je *Sub Rosa* Katje i Nikole Šimunića. Rađena olovkom na papiru, zapravo je nadahnuta glazbom Dore Pejačević, baš kao i Gačićev uradak Maljevićevim slikarstvom. Rezultat je svojevrstan plesni film nalik glazbenom *intermezzu*, a pretakanje glazbe u sliku čitave prizore pokreće i kao da uljuljkuje u nevidljivi ples, i to se postiže upravo opservacijom kamere. Okupani glazbom, prizori dobijaju začudnu pokretljivost i evociraju život građanske klase s kraja 19. stoljeća.



Ciganjska Marka Meštrovića i Davora Međurečanina

Eksperimentalni crtić *Pigs, etc.* Nicole Hewitt barata dječjim crtežima nastalima za rada na predstavi *Školski autobus* Damira Bartola Indoša, što rezultira filmom vlastite unutarnje logike i propitkivanja, prije negoli spremnosti na eksplicitnu komunikaciju s publikom. Sebi svojstvenim životom živi i *Ciganjska* — animirani 3D film Marka Meštrovića i Davora Međurečana, praćen glazbom Cinkuša, koji sjenovitom sumračnošću i naracijom u obliku književne crticke podsjeća na glazbeni spot koji nasljeđe očigledno vuče iz slikovnosti domaće kinematografije (*Babajine Breze*) jednako kao i iz predloška Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*.

Kruh naš svagdašnji pak Ane-Marije Vidaković maleni je kolaz-film koji propitkuje druge svjetove i njihove religije — konkretno bića u WC-u (bakterije?) kojima hrana pada s neba; te čija gotovo nerazumljiva, moderna skatološka (iako ne i vulgarna) premissa i nije odveć svrhovita (rezultirajući predugim, gotovo 'analnim' filmom u neuglednim smeđim tonovima). Naracije (ali i vulgarnosti) drži se *Djevojčica sa šibicama* Jadrinka Lopatića — film lijepa crteža koji počiva na konceptualno zgodnoj dosjeci poigravanja Andersenovim klasičnim naslovom. Slijedi ga *Kyrie Eleison* Davora Međurečana — pomalo pretenciozan i metaforički eksplicitan prikaz prelaska iz tame na svjetlo — ratovanja u vjeru, ljudskog u božansko. *Hlad i mir* pak *déjà-vu* je 's porukom'; rađen u tehnici plastelina živilih boja, vrlo jednostavne linearne radnje — no s obzirom na mladost njegovih autora — Nikole Dubovića, Justine Kosir, Anđelka Krajinovića, Darija Orsaga i Marija Goričana — polaznika 1. razreda srednje škole,

vrlo, vrlo solidan. I finalni, deseti film animacijske kategorije — *Noa Svena Pavlinića*, priča je moderna izričaja, koja koketira s *flash*-animacijom i stilom Cartoon Networka; plošnih likova i ljupek pastelnih boja kojima se u drugom dijelu suprotstavlja estetika ružnoga — razbijačko i monotono sivilo. Autorova suradnja s MTV-em i BBC-em itekako je vidljiva u ovom naj-in filmu animirane kategorije.

Eksperimentalni film

Eksperimentalni film, kao vrlo hermetična forma, otvoren je svakojakim tumačenjima te možda više od drugih podliježe kako autorskoj prezentaciji vlastita doživljaja (ma kakav on



Noa Svena Pavlinića



Endart I. L. Galete

bio — približavanje intimnoga stava ili puko istraživanje tehničkih filmskih svojstava), tako i gledateljevoj subjektivnoj interpretaciji istog (što je, uostalom, slučaj i s drugim — više ili manje apstraktnim umjetničkim oblicima).

Iako ove godine nije bilo 'obaranja s nogu', u eksperimentalnoj je kategoriji ostala stamena solidnost, i nadalje bez naznaka novih revolucionarnih strujanja. Stoga je najbolji uradak ujedno i najsvježije, debitantsko ostvarenje mlade Dubrovčanke — Marije Prusina, crno-bijeli stilizirani *Uterus*, koji je zrelošću odskočio od ostatka programa. Iako najviše evocira strah od onoga vani i okretanje unutra — samomu sebi, bijegom u utočište maternice odnosno preporaćanje i ponovno rođenje (prizvane gnijurenjem u kadi i izolacijom od sada blijeđih, više ne prijetećih zvukova poput onoga satnog, opominjućeg, o nepovratnom protoku vremena) uočava buduću finalnu nadu u nastavljanju trajanja.

Tri najpoznatija imena ove grane domaćega filma, Ivan Ladišlav Galeta, Ivan Faktor i Ždravko Mustić, također su prezentirala najnovije uratke. Galeta je bio najsnažniji; u svom *Endartu*, projektu u progresu, kreće od rečenice iz Joyceova *Uliksa*, misne *introibo ad altare dei*, pri čemu je svako slovo okvir kratkoga samostalnog videoprizora koji zajedno čine zatvoreni krug i oblikuju strukturu cjeline. Orientiran na život u zemaljskom raju — prije svega putem rada na zemlji (branje trešanja, šljiva, gljiva, cijepanje drva, grabljenje vode iz bunara, slaganje pokosenoga sijena, čišćenje graška) i finalno zaslужeno blagovanje s 'oltara Gospodnjeg', film prinosi zadržljivost malim stvarima — svjetom bilja i životinja (puževa, kukaca, žaba) u kojem ljudi izgledaju (a počesto i jesu) kao prijeteći divovi, uljezi.

Faktor pak i nadalje istražuje i produbljuje svoju preokupaciju — film M. Fritza Langa iz 1931. godine, ovaj put promatrajući špicu filma pretopljenu s gradskim krajolikom, vlačkom koji prolazi — kao kontekstom protjecanja vremena i vječna utjecaja toga klasika na svakodnevnicu; dok je Mustićev *Sinaj*, zalaskom u biblijsku motiviku, unutarnjim ritmom i simbolikom vrlo efektno i veteranski sigurno realizirano djelo.

Dojmljivi su svakako i Most redateljice Nicole Hewitt; pomalo nespretno izvedena *La Casa Sandre Sterle* (koja suočena s rušenjem dijela obiteljske kuće radi proširenja ceste pred građevinskim bagerima izvodi performans grleći vrtna stabla; upozoravajući na beščutnost i dominaciju mehanizacije koja sve više prijeti uništavanjem prirode i same čovjekove nevinosti); te *Grad, gradovi* Vedrana Šamanovića, u kojima autor promatra niz nepovezanih kadrova kao strukturalnu cjelinu.

Ana Hušman, mlada autorica koja se nedavno predstavila izložbom interaktivne instalacije *C8H11N* (kao još jednim 'dokazom' potencijalno bogata galerijskog života eksperimentalnog filma općenito), nameće se kao sve zanimljivija osobnost domaćega multimedijalnog izraza. U djelu *For 2*, kao i u *C8H11N*, propitkuje muško-ženske odnose. Orientirana na *light*-motiv dizanja i spuštanja roleta, ostaje vjerna svom dinamičnom izrazu brze izmjene kadrova, začudnih uporaba stanki bez slike, specifičnih zvukova i zrnate fotografije. Neobičnošću se izdvaja i *Illusion 1* Vlaste Žanić, film koji se kreće postupnoj demistifikaciji ponuđena prizora zamgljena stakla iza kojega dopire muški glas. Čišćenjem sta-



Grad, gradovi Vedrana Šamanovića

kla otkriva nam se prizor osamljene žene (koja možda provljava prošli događaj ili jednostavno sanjari).

Mahom mladi autori pokazali su se kreativnima u dekonstrukciji slike (konkretno fotografije u *Lifeline* Jelene Bračun ili filmskih kadrova u *W-R* Gorana Lehpameru) i referirajući na filmske klasične, čak i poeziju (*Haljiku* Lele Rašić tako se poigrava odjevnim predmetom, ali i kratkom pjesničkom formom, svoje djelo pretvarajući u stilsku meditaciju — *haiku* s temom haljine); a bolnu prolaznost iz Bračunine *Lifeline* Renata Poljak oživila je rođendanima u svom zanimljivom filmu *Danas*.

Glažbeni spotovi

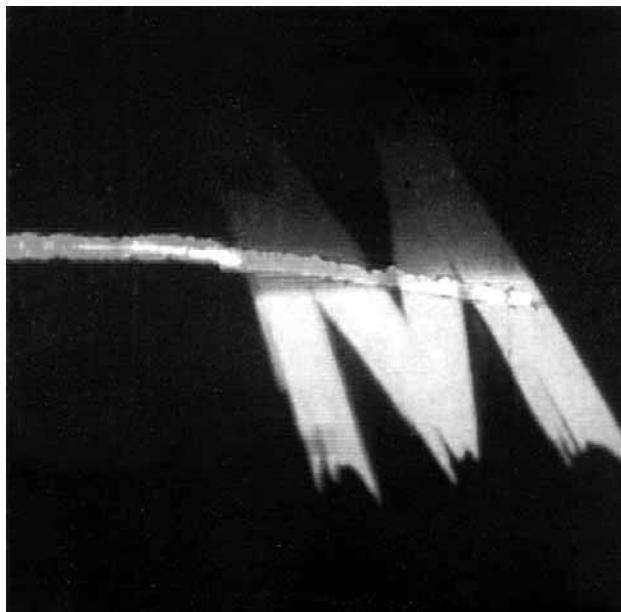
Opsežnija, kvantitativno (a po svemu sudeći i kvalitativno) veća konkurenacija glazbenih spotova ove godine ponovno je trmeljno obilježena dominacijom nekoliko imena u usporedbi s kojima, u višegodišnjem *statusu quo* malotko ima šanse (a ista je situacija i u kategoriji namjenskoga filma). Počesto podcijenjen filmski izraz, glazbeni spot forma je u kojoj redatelji itekako moraju uravnotežiti promociju glazbenika s

vlastitim umjetničkim integritetom, a ujedno se i nositi s kritikama o nedostatku originalnosti u prezentaciji, odnosno počestom posuđivanju ideja od drugih filmaša i umjetnika. No bitno je znati posložiti i prezentirati 'posuđeno' s vlastitim pečatom, smatra jedan od najvećih — Russell Mulcahy, jer su i uz mogućnost pabirčenja opet mnogo češći oni loši negoli dobri radovi. A potpisnici najboljih ne moraju nužno biti profesionalci (primjer za to dali su još potkraj devedesetih članovi benda Smashing Pumpkins — Billy Corgan i Yelena Yemchuk, za svoju pjesmu *Thirty-Three* realizirajući jedan od najlepših spotova ikad — snažne vizualne potke, ljudske snovito-gotske slikovnosti, nadahnute bajkama i razdobljem od kraja 19. stoljeća do sredine tridesetih godina 20. stoljeća, koji prati melankolično ozračje samih stihova i glazbe), iako svakako postoje redatelji koji su svojim radom, inovativnošću i kreativnošću glazbeni, spot pretvorili u ozbiljnu umjetničku formu.

Maštovitosti nije nedostajalo ni na domaćim 13. danima, iako je jakim osobnim pečatom nanovo dominirao Radislav Jovanov Gonzo, pa i brojem prijavljenih radova — čak sedam (što opet otvara prostor razmatranju bi li se toliki broj radova istog autora trebao izbjegići, odnosno da li je dovoljna zastupljenost sa svega dva do tri reprezentativna uratka). Tako se nevjerojatno profinjena elegantna estetičnost sa zrncem začudna pomaka, iščašenosti iz radova Jonathana Glazera (između brojnih drugih, redatelj i prekrasnog *Street Spirit / Fade Out* Radioheada) vidljivo nazire i u Gonza (primjerice za Massimov *Moj svijet* nalik Blurovu *Universalu*) i u Kristijana Milića za osobni mi favorit — pjesmu *Mrgud, gorostas i tat Pips, Chips & Videoclipsa* (iako u posljednjeg ima tragova i mračno humorne, minimalističke efektnosti Steva Hanfta (Beckovi spotovi *Looser, Where It's At*) ili čak Spikea Jonzea).

Korespondencija vizualnoga sa stilsko-glazbenim izričajem izvođača pritom je ključna u interpretaciji sama spota; i pri njegovoj ocjeni ne bi se smjelo povoditi za simpatijama ili antipatijama prema pjesmama i njihovim izvođačima, što počesto biva slučaj.

Pobjednička Gonzova *Mara Pogibejćić* grupa Eni i Let 3 efektan je uradak koji kontrastiranjem podcrtava medijske osobnosti obaju bendova — crno-bijela tehnika rezervirana je za mačo i alter-rokerski orientiran Let 3; šareno-lepršava



Mörder unter uns Ivana Faktora

za lagani pop Enica; stvarajući odlično djelce koje sjajno korispondira s pjesmom — čak je poboljšavajući (prethodna verzija Leta 3 ipak je mnogo bolja). Sa četiri pjesme predstavila se i Suzana Čurić, redateljica mahom *funky-pop* profilacije (Ivana Kindl, Bolesna braća, Nina Badrić, Divas), koja i uz skromnija sredstva ostvaruje solidne rezultate (posebice Ninu Badrić uspijeva pretvoriti u inačicu J. Lo i prikazati je iznimno ritmično). Zoran Happ, nažalost, ne uspijeva postati Peter Christopherson (koji se za pjesmu *Bulls on Parade* Rage Against the Machine koristi koncertom snimkom bend-a kao podlogom za njezino nadopunjavanje doradom u postprodukciji te u integraciji s fotografijama i arhivskim dokumentima stavlja u savršenu dinamiku s glazbom, porukom i tekstom pjesme i benda), jer isto se ne može postići pukim snimanjem izvođača iz raznih kutova ili u drukčijoj odjeći i frizuri (Vesna Pisarović: *Na koljena*, Budjenje: *Da ljubav ova ne prestane*); o bučkurišu za kulturnu pjesmu *1pura 2pandura* (također u ne baš reprezentativnu aranžmanu ansambla Lado) da se i ne govori. Od njega je stoga možda još gori samo *Neka bude zauvijek* Igora Šehića za Jacquesa Hudeka — pružajući stajling, scenarij i izvedbu kakva tom darovitom pjevaču (s lošim pjesmama) može samo dodatno štetiti.

Namjenski film

Nesporno ugledanje na inozemne ostvaraje vidljivo je i u domaćim trendovima na polju reklame. Baš kao i u kategoriji glazbenoga spota, i namjenski film opasno je približen sferi eskapizma te time i prikrivena manipuliranja koje podlaže gledatelje 'hipnotizerskoj' volji velikih korporacija. Poigravaju se one tako najelementarnijim ljudskim emocijama — želji za užitkom: putem seksa, hrane, pića; ali i ukorijenjenim strahovima — neprihvaćanjem sebe, putem pokušaja prodavanja proizvoda koji počesto nikomu i ne trebaju. (Kako im je cilj čista dobit, možda ne bi ni trebale zadirati u



Sinaj Zdravka Mustaća

sferu umjetnosti, što otvara pitanje da li bi uopće trebale postojati kao filmska kategorija.) Ipak, u sam kvalitativni vrh ovogodišnje ponude spadaju Dukatove *Krave* Andreja Koročljeva (sljedbenice trenda u kojem se 'eksploatirani' bezobzirno stavlju u glavne uloge, nalik onom u kojima se, prikazujući golišavu dječicu, promoviraju proizvodi nastali na muci testiranih životinja) — uz već standardno izvrsnu no i opet originalnu i novu špicu za Motovunski filmski festival Tomislava Rukavine i Bruna Razuma te atraktivne uratke prokušanih imena poput Krasa Gančeva — manje (TDR MC, Laško — *Pisanje*) ili više uspješne (Zagrebačka pivovara — *Fontana*, HEP — *Božićna čestitka*). Slično je i s Brunom Ankovićem, čija je realizacija Karlovačkog piva — *Milijunaša* ujedno odnijela i pobedu na Danima.

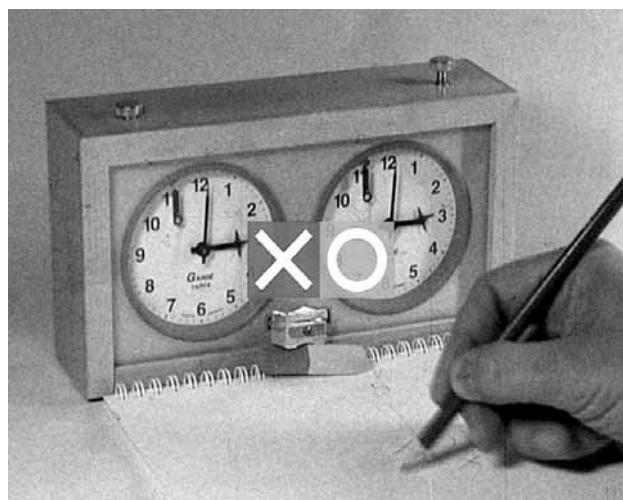
Špice TV-emisija koje su se također našle u konkurenciji (*Nedjeljom u 2* i *Glamour Caffe* dvojca Zoran Stošić / Ivica Družak te *Glas naroda* Dražena Žarkovića) koketiraju s animacijom, no rezultati su u najboljem slučaju osrednji.

Zato su namjenski filmovi nešto duži od klasične TV-reklame pružili nekoliko naputaka u radu s medijem. To su *Cro-*



Motovun film festival Tomislava Rukavine i Bruna Razuma

atian Dream — Zagreb IVE Pervana i Mateja Meštrovića, *Hrvatska udruga poslodavaca* Dalibora Matanića, *Hodi duša* Nane Šoljeve te *Oaza mira* Željka Sarića. Ovdje treba istaknuti dva posve suprotna prezentiranja u turističke svrhe — *Croatian Dream — Zagreb i Oazu mira*. *Oaza mira* na možda odveć klasičan, *out* način promovira takozvani intelektualni turizam kao ponudu na Opatijskoj rivijeri, što filmu daje tešku auru predvidivosti i monotonije. No zato Pervanov *Croatian Dream*, u kojemu je ovaj put predstavljen Zagreb, stilizirano, zaokruženo i iznimno privlačno prikazuje grad; autorovo prokušano oko za ljepotu detalja veduta, kadra općenito, ali i pomalo fantastičnih boja, time ga čini gotovo nestvarno lijepim; odnosno decentno i s ukusom i mjerom on pogada cilj — široko inozemno tržište. Sigurno, odmjereno i čvrsto te finalno vrlo uvjerljiv jest i Matanićev korektni film za HUP; a korekstan (iako ništa više od toga) jest i *Hodi duša*, zapravo polusatna reklama za CD ansambla Lado, koji u vlastitu aranžmanu obraduje narodne korizmene napjeve iz sjeverozapadne Hrvatske.



Nedjeljom u dva Zorana Stošića i Ivice Družića

Filmografija

13. Dana hrvatskog filma

NATJECATELJSKI PROGRAM

1. AMSTERDAM — DJECA / pr.: Z. Stošić, I. Družak — autor: Zoran Stošić i Ivica Družak — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 4'43"
2. BUDI POLICAJAC/POLICAJKA / pr.: Studio Guberović — r.: Kristijan Milić — k.: Mario Sablić — mt.: Goran Guberović — namjenski, ktm. — trajanje: 1'14"
3. CD UČILICA / pr.: Matko T. Tel — r., sc., mt.: Marko Dimić — k.: Mario Sablić — namjenski, ktm. — trajanje: 1'
4. CIGANJSKA / pr.: Kreativni sindikat / Fade in — r., sc., an.: Marko Meštrović, Davor Međurečan — tekst Miroslav Krleža — gl.: Cinkuši — dizajn zvuka Boris Wagner — animirani, ktm. — trajanje: 7'
5. CROATIAN DREAM ZAGREB / pr.: Pervan-Meštrović — autor: Matej Meštrović — k.: Ivo Pervan — namjenski, ktm. — trajanje: 16'
6. CROSS UPON YER NAME — IGOR KNIŽEK / pr.: Filmsko-Glazbena Unija — autor: Igor Knižek — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 2'26"
7. ČOVJEK S KAMEROM / pr.: FAG Enthusia Planck — r., sc., k., mt., gl.: Mario Papić — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 1'
8. ČVENK / pr.: Matko T. Tel — r., sc., mt.: Marko Dimić — k.: Mario Sablić — an.: Karlo Galeta — namjenski, ktm. — trajanje: 1'
9. DA LJUBAV OVA NE PRESTANE — BUĐENJE / pr.: Plavi film d.o.o. — r.: Zoran Happ — sc.: Z. Happ, Darko Bakić — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — an.: Mario Moškon — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'11"
10. DANAS / pr.: Renata Poljak — r., sc., mt.: Renata Poljak — k.: Jean-Baptiste Ganne, Jean-Luis — gl.: Christof Cargnelli — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 9'
11. DJEVOJČICA SA ŠIBICAMA / pr.: FKV Zaprešić — r., an.: Jadranko Lopatić — ul.: Miroslav Klarić — animirani, ktm. — trajanje: 1'
12. DUKAT — KRAVE / pr.: Planet B — r.: Andrej Koroljev — sc.: Bruketa & Žinić — k.: Sven Pepeonik — mt.: Ivana Fumić — gl.: Marijan Jakić — namjenski, ktm. — trajanje: 20"
13. 12 / proizvodnja ADU — r.: Juraj Lerotić — sc.: Juraj Lerotić, Marko Ferković — k.: Mak Vejzović — mt.: Marko Ferković — gl.: Avro pārt, Mogwai, Labradford — ul.: Mirjana Rogina, Andrej Skljarov —igrani, ktm. — trajanje: 7'50"
14. ENDART / pr.: Hrvatski filmski savez — r., sc., k.: Ivan Ladislav Galeta — mt.: Darko Vračević — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 34'
15. ENLIGHTENING THE WORLD — UNDERCODE / pr.: Art-Film — r., sc., mt.: Pavle Vranjican — k.: Josip Lisjak, P. Vranjican — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'57"
16. FOR 2 / pr.: Ana Hušman — autor: Ana Hušman — eksperimentalni (živa animacija), ktm. — trajanje: 7'
17. GANJA — ŠO!MAZGOON / pr.: Aquarius Records — r., sc., k.: Radislav Jovanov Gonzo — mt.: Anita Jovanov — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'30"
18. G'LAMUR:KAFÉ / pr.: Z. Stošić, I. Družak — autor: Zoran Stošić, Ivica Družak — namjenski, ktm. — trajanje: 1'
19. GLAS NARODA / pr.: HTV — r., sc.: Dražen Žarković — k.: Damir Bednjanec — mt.: Miljenko Baričević — Moljac — gl.: Richard Strauss — namjenski, ktm. — trajanje: 40"
20. GRAD, GRADOVI / pr.: Hrvatski filmski savez — Vera Robić-Škarica — r., sc., k.: Vedran Šamanović — mt.: Vjeran Pavlinić — ul.: Ivan Šmuntić — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 15'
21. HALJIKU / pr.: LLINKT! — r., sc., an.: Lala Rašić — k.: Lala Rašić, Svebor Kranjc — gl.: Kornelije Juras — eksperimentalni (snimano, animacija), ktm. — trajanje: 4'45"
22. HEP — BOŽIĆNA ČESTITKA / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Maro Pitarović — k.: Branko Cahun — mt.: Ivana Fumić — namjenski, ktm. — trajanje: 20"
23. HLAD I MIR / pr.: FKV Zaprešić — r., an.: Nikola Dubović, Justina Kosir, Andelko Krajnović, Dario Orsag, Mario Goričan — sc.: Nikola Dubović — animirani, ktm. — trajanje: 6'30"
24. HODI DUŠA / pr.: HRT — r., sc.: Nana Šojlev — k.: Tomislav Kovačić — mt.: Davorka Feller — gl.: Tradicijska, obr. Dražen Kurilovčan — ul.: članovi Ansambla Lado — namjenski, ktm. — trajanje: 25'10"
25. HRVATSKA UDRUGA POSLODAVACA / pr.: Public Image — r.: Dalibor Matanić — sc.: Milan Živković, D.

- Matanić — k.: Stanko Herceg — mt.: Tomislav Pavlic — gl.: Jura Ferlina i Pavle Miholjević — namjenski, ktm. — trajanje: 12"
26. HT — BOŽIĆNA ČESTITKA / pr.: Plavi film d.o.o. — r.: Zoran Happ — sc., gl.: Srđan Gulić, DIGITEL — k.: Sandi Novak — mt.: Davor Flam — an.: Mario Moškon — ul.: Dražen Kühn, Slavica Knežević i Iva Šulenović — namjenski, ktm. — trajanje: 31"
27. HT MOBILE — ZALJUBLJENI U KRETANJE / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: DIGITEL — k.: Predrag Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Janica Kostelić, Stipe Božić, Ana Sršen, Niko Kranjčar — namjenski, ktm. — trajanje: 1'
28. HT NET — KARTE GRADOVA / pr.: Plavi film d.o.o. — r.: Zoran Pezo — sc.: Alma & Lazo, DIGITEL — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — gl.: Antin Lović — an.: Mario Moškon — ul.: Đuro i Ivo Bukovski — namjenski, ktm. — trajanje: 21"
29. HT NET — MILIJUNAŠ / pr.: Plavi film d.o.o. — r.: Zoran Pezo — sc.: Alma & Lazo, DIGITEL — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — gl.: Antin Lović — an.: Mario Moškon — ul.: Đuro i Ivo Bukovski — namjenski, ktm. — trajanje: 24"
30. HT NET — SHOWTIME / pr.: Plavi film d.o.o. — r.: Zoran Pezo — sc.: Alma & Lazo, DIGITEL — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — gl.: Antin Lović — an.: Mario Moškon — ul.: Đuro i Ivo Bukovski — namjenski, ktm. — trajanje: 31"
31. HT NET — ZATVOR / pr.: Plavi film d.o.o. — r.: Zoran Pezo — sc.: Alma & Lazo, DIGITEL — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — gl.: Antin Lović — an.: Mario Moškon — ul.: Đuro — namjenski, ktm. — trajanje: 40"
32. ILLUSION 1 / pr.: VLASTA ŽANIĆ — r.: Vlasta Žanić — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 9'
33. ISDN / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Srđan Gulić — k.: Sven Pepeonik — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Ines Bojanic — namjenski, ktm. — trajanje: 30"
34. IZVOLITE, MOLIM / pr.: GFR FILM-VIDEO — r., sc.: Balog/Karakatić/Vujić — k.: Željko Balog — mt.: Zvonimir Karakatić — ul.: Sanja Mraović, Damir Brus, Klaudio Perutka —igrani, ktm. — trajanje: 2'40"
35. JA NEĆU BITI KAO DRUGE — IVANA KINDL / pr.: S. Ćurić — r., sc.: Suzana Ćurić — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'49"
36. JAMNICA — POVIJEST / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: BBDO — k.: Predrag Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — an.: Kaos — ul.: Ksenija Marinković Ugrina — namjenski, ktm. — trajanje: 30"
37. JANA — IZVOR SNOVA / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: BBDO — k.: Predrag Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — an.: Kaos — namjenski, ktm. — trajanje: 30"
38. JAZZ / pr.: FAG Enthusia Planck — r., sc., k., mt., gl.: Kristijan Jenko — Kiki — eksperiment KARLOVAČKO PIVO — MILIJUNAŠ / pr.: Planet B — r.: Bruno Anković — sc.: BBDO — k.: Sven Pepeonik — mt.: Dubravka Turić — gl.: Luka Zima — ul.: Franjo Dijak, Leon Lučev — namjenski, ktm. — trajanje: 30"
39. JE... MAJKE — EL BAHATTEE / pr.: Dallas Records — r., sc., k.: Radislav Jovanov Gonzo — mt.: Anita Jovanov — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 2'30"
40. 1 PURA 2 PANDURA — LADOELECTRO / pr.: Plavi film d.o.o. — r., sc.: Zoran Happ — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — an.: Mario Moškon — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'55"
41. KARLOVAČKO PIVO — RALLY / pr.: Planet B — r.: Bruno Anković — sc.: BBDO — k.: Sven Pepeonik — mt.: Dubravka Turić — gl.: Luka Zima — ul.: Hrvoje Kekeš, Stojan Matavulj — namjenski, ktm. — trajanje: 30" talni, ktm. — trajanje: 2'26"
42. KAKO FUNKCIONIRAJU STVARI / pr.: Video sekcija 1. gimnazije Osijek — r.: Maja Mihajlović, Vedran Maslovara, Sandra Šarčević, Jovana Mićunović, Marko Todorović — sc.: Mihael Rikert, Vedran Maslovara — k.: Vedran Maslovara — mt.: Vedran Maslovara — gl.: PipsChips&Videoclips — ul.: Marijan Maličić, Marko Todorović —igrani, ktm. — trajanje: 3'5"
43. KATARZA / pr.: ADU — r., sc.: Iva Semenčić — k.: Krešo Vlaher — mt.: Vlado Gojun — ul.: Olga Pakalović, Zrinka Cvitešić, Nikša Marinović —igrani, ktm. — trajanje: 17' 44. KRUH NAŠ SVAGDAŠNJI / pr.: Zagreb film — r., sc., an.: Ana-Marija Vidaković — k.: Tomislav Gregl — mt.: Vjeran Pavlinić — animirani, ktm. — trajanje: 7'30"
45. KYRIE ELEISON / pr.: Zagreb film — r., sc., animacija Davor Međurečan — k.: Zoran Rački — gl.: Borna Šercar — 3D an.: Marko Meštrović — animirani, ktm. — trajanje: 5'30"
46. LA CASA / pr.: Sandra Sterle — r., sc., ul.: Sandra Sterle — k.: Dan Oki, Armida Sterle — mt.: Sandra Sterle, Dan Oki — eksperimentalni (igrani), ktm. — trajanje: 5'23"
47. LA STRADA / pr.: Hrvatski filmski savez — r.: Damir Čučić — sc.: Damir Čučić, Leon Rizmaul — k.: Boris Poljak — mt.: Slaven Zečević — gl.: Goran Šrbac — dokumentarni, ktm. — trajanje: 29'
48. LAŠKO — PIŠANJE / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Publicis — k.: Predrag Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Zdenko Sertić — namjenski, ktm. — trajanje: 30"
49. LEDO MOBILIZACIJA / pr.: Planet B — r.: Andrej Korovljev — sc.: Imago — k.: Branko Linta — mt.: Tomislav Pavlic — gl.: Marijan Jakić — ul.: Luka Dragić — namjenski, ktm. — trajanje: 30"
50. LETI, LETI / pr.: HRT — r.: Robert Orhel — sc.: Koraljka Meštrović — k.: Stanko Herceg — mt.: Ivana Fumić — gl.: Daniel Bifel — ul.: Daria Knez, Leona Para

- minski, Saša Anočić, Tarik Filipović, Ines Bojanić, Hrvoje Kečkeš —igrani, sdm. — trajanje: 56'
51. LIFELINE / pr.: Jelena Bračun — r., sc., mt., an.: Jelena Bračun — gl.: Stanko Kovačić — eksperimentalni (animirani), ktm. — trajanje: 1'30"
52. LURA DUKATINO / pr.: Planet B — r.: Andrej Koroljev — sc.: Bruketa & Žinić — k.: Vanja Černjul — mt.: Slaven Jekauc — gl.: Hrvoje Štefotić — an.: Kenges — namjenski, ktm. — trajanje: 20"
53. MARA POGIBEJČIĆ — ENI I LET 3 / pr.: Dallas Records — r., sc., k.: Radislav Jovanov Gonzo — mt.: Anita Jovanov — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 4'
54. METAHEAD / pr.: Zagreb film — r., an.: Branko Farac — k.: Ernest Gregl — gl.: Tamara Obrovac — animirani, ktm. — trajanje: 4'
55. MMS / pr.: Plavi film d.o.o. — r.: Zoran Happ — sc.: DIGITEL — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — gl.: Antin Lović — an.: Mario Moškon — ul.: Robert Knjaz i prijatelji — namjenski, ktm. — trajanje: 30"
56. MOJ SVIJET MASSIMO / pr.: Aquarius Records — r., sc., k.: Radislav Jovanov Gonzo — mt.: Anita Jovanov — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'50"
57. MOST / pr.: Nicole Hewitt — r.: Nicole Hewitt — k.: Bruno Bahunek, Nicole Hewitt — mt.: Vjeran Pavlinić, Nicole Hewitt — eksperimentalni (dokumentarni), ktm. — trajanje: 9'
58. MÖRDER UNTER UNS / pr.: Hrvatski filmski savez — Vera Robić-Škarica — r., sc.: Ivan Faktor — k.: Petar Faktor, Aleksandar Muhamremović, Slavko Zbodulja — mt.: Dubravka Turić — gl.: Krinoslav Ferić — tonski snimatelj, Zoran — tonska obrada — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 12'30"
59. MOTOVUN FILM FESTIVAL / pr.: Motovun Film Festival — r.: Tomislav Rukavina i Bruno Razum — sc.: Tomislav Rukavina — mt., an.: Bruno Razum — gl.: Muppets Theme, obr.Hrvoje Štefotić — namjenski, ktm. — trajanje: 56"
60. MRGUD, GOROSTAS I TAT — PIPS, CHIPS & VIDEO CLIPS / pr.: Roklicer, Menart/Dan, mrak — r.: Kristijan Milić — sc.: K. Milić, Michel Forko — k.: Mario Sablić — mt.: Goran Guberović — ul.: Michel Forko, Tomislav Šango, Tena Gajski, Dora Toljan — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 4'20"
61. MUKLO / pr.: TON FILM — r.: Vanja Stojković, Tomislav Pović — sc., mt., gl.: Vanja Stojković — k.: Tomislav Pović — ul.: Vanja Stojković, Tomislav Pović, Bojan Navojec, Ivan Katić, Vanja Drach, Saša Dabetić, Mladen Vulić, Dušan Gojić, Hana Hegedušić, Tomislav Stojković —igrani, sdm. — trajanje: 45'
62. NA KOLJENA — VESNA PISAROVIĆ / pr.: Plavi film d.o.o. — r., sc.: Zoran Happ — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — an.: Mario Moškon — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'27"
63. NEDJELJOM U 2 — pr.: Z. Stošić, I. Družak — autor: Zoran Stošić, Ivica Družak — namjenski, ktm. — trajanje: 2'13"
64. NEKA BUDE ZAUWIJEK — JACQUES HUDEK / pr.: Autorski studio — ffv — r., sc.: Igor Šehić — k.: Andrej Hanžek, Milan Bukovac — mt.: A. Hanžek — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'30"
65. NIŠTA OD SATARAŠA / pr.: ADU — r., sc., gl.: Nikolina Ivanda — k.: Petar Janjić — mt.: Ana Štulina — ul.: Nikša Marinović, Bojan Navojec, Marija Švarićić, Darija Lorenci, Luka Milas, Božidar Alić, Dora Lipovčan, Mladen Vukić —igrani, ktm. — trajanje: 23'
66. NOA / pr.: PLOP — r., sc., mt.: Sven Pavlinić — gl.: Luka Zima — dizajn Štef Bartolić — an.: Zlatko Pavlinić — animirani, ktm. — trajanje: 7'30"
67. NOVSKA LISTOPAD STUDENI... 1991. / pr.: ART-FILM — r., sc., mt.: Pavle Vranjican — k.: Željko Gašparović — dokumentarni, ktm. — trajanje: 11'
68. OAZA MIRA / pr.: Projekt 6 studio — r., sc., k.: Željko Sarić — mt.: Igor Babić — namjenski, ktm. — trajanje: 17' 69. OSIGURANJE ZAGREB — NAJBOLJI / pr.: Plavi film d.o.o. — r.: Zoran Pezo — sc.: Alma & Lazo, DIGITEL — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — gl.: Antin Lović — an.: Mario Moškon — ul.: Osiguranje Zagreb Team — namjenski, ktm. — trajanje: 33"
70. OSJETLJIV ZADATAK/ pr.: MBA — r.: Miljenko Brlečić — sc.: Mate Matišić — k.: Goran Trbuljak — mt.: Marina Barac — gl.: Mate Matišić — ul.: Miki Manojlović, Kruno Šarić, Zlatko Crnković, Adam Komčić, Žarko Potočnjak, Janko Brlečić —igrani, sdm. — trajanje: 42'
71. OSTI / pr.: Studio Guberović — r., sc.: Tomislav Šango — k.: Boris Poljak — mt.: Goran Guberović — dokumentarni, sdm. — trajanje: 34'
72. PBZ I JA / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: BBDO — k.: Pero Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — namjenski, ktm. — trajanje: 30"
73. PBZ ŠTEDIONICA / pr.: Planet B — r.: Bruno Anković — sc.: BBDO — k.: Sven Peponik — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Krešo Mikić — namjenski, ktm. — trajanje: 30"
74. PEŠČENOPOLIS / pr.: FACTUM — r., sc.: Zrinka Matijević Veličan — k.: Vjeran Hrpka — mt.: Marina Andree — dokumentarni, dgm. — trajanje: 71'
75. PIGS, etc. / pr.: Nicole Hewitt — r., sc., k., mt., gl., animacija Nicole Hewitt — an.: Ana Hušman — animirani, ktm. — trajanje: 3'
76. PLAY ONE — D.J. FRESH & D'KNOCK / pr.: Plavi film d.o.o. — r.: D.J. Fresh Jay & Plavi film — sc.: D.J. Fresh & D'Knock — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — an.: D.J. Fresh Jay i Mario Moškon — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'48"
77. POKLON ZA SANJU / pr.: FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI, Vesna Dinić — r.: Srđan Šarenac — sc.: Srđan Šarenac, Ivan Jovanović — k.: Igor Vuković — mt.: Goran Mijić — gl.: Dušan Alagić — ul.: Ana Vile-

- nica, Nermin Ahmetović, Ivan Bekjarev, Dragan Bjelogrlić —igrani, ktm. — trajanje: 16'
78. PREVIŠE SUZA U MOM PIVU — PRLJAVO KAZALIŠTE / pr.: Dallas Records — r., sc., k.: Radislav Jovanov Gonzo — mt.: Dubravka Turić — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 4'30"
79. RACA — CINKUŠI / proizvodnja D. Drinovac — autor: Darko Drinovac — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 4'15"
80. RADIO DUBRAVA — PRLJAVO KAZALIŠTE / pr.: Dallas Records — r., sc., k.: Radislav Jovanov Gonzo — mt.: Anita Jovanov — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 4'20"
81. RADIO I JA / pr.: LUNAPARK D.O.O, KINORAMA i HRT — r.: Ida Tomić — sc.: Tanja Kirhmajer — k.: Davorin Gecl — mt.: Branko Vuković — gl.: Vesna Šir — ul.: Krešimir Mikić, Goran Grgić, Natalija Đorđević, Nada Gačešić Livaković, Jelena Miholjević, Ranko Zidarić, Suzana Nikolić —igrani, ktm. — trajanje: 30'
82. RASTANAK / pr.: ADU — r.: Saša Ban — sc.: Saša Ban, Nevenka Sablić, Marko Ferković — k.: Luka Jančin — mt.: Marko Ferković — gl.: Tinderstics — ul.: Sven Jahir, Barbara Nola, Goran Manić —igrani, ktm. — trajanje: 8'30"
83. ROSAL LIP BALM / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Bruketa & Žinić — k.: Sven Pepeonik — mt.: Ivana Fumić — gl.: Hrvoje Štefotić — ul.: Lana Baneli, Mara Magaš — namjenski, ktm. — trajanje: 21"
84. S TOBOM PRISTAJEM NA SVE — DIVAS / pr.: Plavi film d.o.o. — r., sc.: Suzana Ćurić — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 4'
85. SADO-MAZO / pr.: HRT — r.: Dalibor Matanić — sc.: D. Matanić, Krešimir Macan — k.: Branko Linta — mt.: Tomislav Pavlic — gl.: Jura Ferlina i Pavle Miholjević — an.: Mario Kalđera — namjenski, ktm. — trajanje: 42"
86. SAVRŠENO DRUŠTVO / pr.: HRT, FADE IN — r.: Hrvoje Mabić — sc.: Martina Globočnik, Hrvoje Mabić — k.: Almir Fakić — mt.: Marin Juranić, Hrvoje Mabić — gl.: Hrvoje Mabić, Nikola Ivanda — dokumentarni, ktm. — trajanje: 27'
87. SEND YOUR LETTERS NO MORE — COOL SHAKES / pr.: Plavi film d.o.o. — r., sc.: Zoran Pezo — k.: Alen Stanković — Yankee — mt.: Davor Flam — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 2'30"
88. SI TU NE VEUX PAS — TONY LEE KING / pr.: Autorski studio — ffv — r., mt.: Andrej Hanžek — sc., k.: A. Hanžek, Milan Bukovac — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'
89. SINAJ / pr.: Hrvatski filmski savez — r., sc.: Zdravko Mustać — k.: Boris Poljak — mt.: Dubravka Turić — gl.: Matej Meštrović — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 18'45"
90. SLOŽENI PREDOSJEĆAJ / pr.: Zagreb film — r., an.: Duško Gačić — k.: Ernest Gregl — gl.: Vjeran Šalomon — animirani, ktm. — trajanje: 8'
91. SMEĆE / pr.: ADU — r., sc.: Ivona Juka — k.: Luka Jančin — mt.: Jelena Modrić — gl.: Stjepan Šulek — ul.: Ivana Bolanča —igrani, ktm. — trajanje: 5'
92. SOUNDTRACK ZA ŽIVOT — HLADNO PIVO / pr.: Tonfilm — autor: Tomislav Pović
93. SRETNO DIJETE / pr.: GERILA DV film — r., sc.: Igor Mirković — k.: Silvestar Kolbas — mt.: Ivana Fumić — glazba Azra, Bijelo dugme, Električni orgazam, Film, Haustor, Idoli, Pankrti, Patrola, Prljavo kazalište — dokumentarni, dgm. — trajanje: 97'
94. SUB ROSA / pr.: Zagreb film — r.: Katja Šimunić, Nikola Šimunić — sc.: Katja Šimunić — k.: Tomislav Gregl — mt.: Dubravka Premar — gl.: Dora Pejačević — an: Pavao Štalter, Nikola Šimunić, Ivica Marković — animirani, ktm. — trajanje: 8'
95. SVE O EVI / pr.: FACTUM — r., k.: Silvestar Kolbas — sc.: Silvestar Kolbas, Nataša Kraljević — mt.: Nikola Jurković — gl.: Darko Rundek — dokumentarni, sdm. — trajanje: 63'
96. TAKVI KAO TI — NINA BADRIĆ / proizvodnja S. Ćurić — r., sc.: Suzana Ćurić — k.: Darko Drinovac — mt.: Davor Flam — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 4'20"
97. TELEFON FAKI — BOLESNA BRAĆA / pr.: S. Ćurić — r., sc.: Suzana Ćurić — k.: Darko Drinovac — mt.: Alen Francetić — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'27"
98. TDR MC BAND / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Bruketa & Žinić — k.: Vanja Černjul — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Ines Bojančić, Dejan Marcelić — namjenski, ktm. — trajanje: 21"
99. TDR MC RED CARPET / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: Bruketa & Žinić — k.: Vanja Černjul — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Mara Magaš — namjenski, ktm. — trajanje: 21"
100. 1000 DM / pr.: Zoran Zekanović — r., sc.: Zoran Zekanović — k.: Jens Woernle, Hili Leimgruber — mt.: Zoran Zekanović, JR Kilić — gl.: Nebs Jelača — ul.: Zdenko Katić, Fran Joza, Branko Rogić, Sanja Zalović —igrani, ktm. — trajanje: 30'
101. TO NISMO MI — DIVAS i OLIVER DRAGOJEVIĆ / pr.: Men Art — r., sc., k.: Radislav Jovanov Gonzo — mt.: Anita Jovanov — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 4'
102. TOLERANCIJA / pr.: Public Image — r., sc.: Dalibor Matanić — k.: Branko Linta — gl.: Jura Ferina i Pavle Miholjević — ul.: Enes Vejzović, Džimi Jurčec — namjenski, ktm. — trajanje: 1'
103. TRI ZVUK — BRODA / pr.: N. Jalšovec — autor: Nenad Jalšovec — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 3'30"
104. TRIJUMF NEZNANJA / pr.: AVP Marko Dimić, Matko T. Tel — r., sc., mt.: Marko Dimić — k.: Mario Sablić, M. Dimić — ul.: Hrvoje Ivaci, Mislav Ivaci, Mario Jurašić, Marko Vrdoljak namjenski, ktm. — trajanje: 7'30"

105. TV STORY / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: BBDO — k.: Sven Pepeonik — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — ul.: Ksenija Marinković Ugrina, Pjer Me ničanin — namjenski, ktm. — trajanje: 20”
106. UNDER CONSTRUCTION / pr.: 3LHD — r., sc.: Vladislav Knežević — k.: Branko Linta, Predrag Vekić — mt.: Branko Vuković, Dubravko Slunjski — gl.: Vladislav Knežević, Mario Kalendarić — produkcija zvuka — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 8’10”
107. UNICEF — STOP NASILJU NAD DJECOM / pr.: Planet B — r., sc.: Bruno Anković — k.: Mirko Pivčević — mt.: Ivana Fumić — gl.: Hrvoje Štefotić — ul.: Mirjana Rogina, Lucija Šerbedžija, Joško Lokas, Giboni — namjenski, ktm. — trajanje: 30”
108. UTERUS / pr.: Maria Prusina — r., sc., k., mt., gl.: Maria Prusina — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 9’25”
109. UVODNE VRANE / pr.: ADU — r., sc.: Goran Dević — k.: Mak Vejzović, Mario Oljača, Branko Pašić, Hrvoje Grizl — mt.: Vanja Siruček — dokumentarni, ktm. — trajanje: 22’
110. ZAGREB TE ZOVE / pr.: HRT, FADE IN — r.: Hrvoje Mabić — sc.: Martina Globočnik, Hrvoje Mabić — k.: Almir Fakić — mt.: Marin Juranić, Hrvoje Mabić — gl.: Hrvoje Mabić, Nikola Ivanda — dokumentarni, ktm. — dokumentarni, ktm. — trajanje: 27’
111. ZVONAR KATEDRALE / pr.: PROJEKT 6 STUDIO — r., sc., k.: Željko Sarić — koscenarist, asistent redatelja Emil Mišković — mt.: Nikola Klobučarić — gl.: Tomislav Babić — ul.: Vilim Matula, Maja Nekić —igrani, ktm. — trajanje: 22’
112. YOU VE GOT A MAIL / pr.: Autorski studio-ffv — r., sc.: Zoran Pisačić — k., mt.: Milan Bukovac, Zoran Pisačić — ul.: Siniša Škokić, Milan Bunić —igrani, ktm. — trajanje: 1’
113. W-R / pr.: FAG Enthusia Planck — r., sc., k.: Goran Lehpamer — Lepi — mt., gl.: Fran Sokolić — eksperimentalni, ktm. — trajanje: 2’45”
114. ZAGREB FILM FESTIVAL / pr.: Propeler Film d.o.o. — r., gl.: Antonio Nuić — sc.: A. Nuić, Boris T. Matić — k.: Vjeran Hrpka — mt.: Veljko Severić — ul.: Bojan Navojec, Rakan Rushaidat — namjenski, ktm. — trajanje: 8’30”
115. ZAGREBAČKA PIVOVARA — BEZ LOPTE / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — k.: Branko Linta — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — an.: Vizije — namjenski, ktm. — trajanje: 30”
116. ZAGREBAČKA PIVOVARA — FONTANA / pr.: Planet B — r.: Kras Gančev — sc.: MCCANN ERICSON — k.: Predrag Dubravčić — mt.: Ivana Fumić — gl.: Luka Zima — an.: Kaos — ul.: Robert Ugrina — namjenski, ktm. — trajanje: 21”
117. ZATOČEN — ŠO!MAZGOON / pr.: G. Čače — autor: Goran Čače — namjenski, glazbeni spot, ktm. — trajanje: 5’15”
- OSTALI PRIJAVLJENI FILMOVI***
118. 4 DANA U PROSINCU / pr.: Projekt 6 Studio — r. i sc.: Željko Sarić — dokumentarni — trajanje: 24’
119. ALESSANDRO III. PONT. / pr.: Quadrum — r. i sc.: Vlado Zrnić — dokumentarni — trajanje: 16’
120. AL JAZEERA MOBILE »THE FISH«, »BAKERY« i »SOCCER« / pr.: Proaction — r. i sc.: Orwa Nyrabia — namjenski — trajanje: 45”, 30”, 30”
121. AMBIENTA / pr.: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu — r. i sc.: Jelena Nazor — eksperimentalni — trajanje: 9’20”
122. ANĐELI RATA / pr.: Jerusalem film — r. i sc.: Jakov Sedlar, Dominik Sedlar — sc.: Hrvoje Hitrec, Jakov Sedlar — dokumentarni — trajanje: 30’
123. ANTON KIKAŠ — PONOVO ROĐEN / pr.: HRT — r. i sc.: Miroslav Mikuljan — dokumenarni — trajanje: 40’55”
124. AQUARIAN / pr.: Filmska autorska grupa »Enthusia Planck« — r. i sc.: Mario Papić — eksperimentalni — Mario Papić — trajanje: 3’14”
125. BAD COFFIE / pr.: 4 IS BAN — r. i sc.: Bojan Drak sler — eksperimentalni — trajanje: 3’25”
126. BARIŠA / pr.: Foto kino video klub Zaprešić — r.: Tomislav Krištofić — eksperimentalni — trajanje: 11’20”
127. BLUE AND WHITE LINES SACHTLER 34567 / pr.: VIV Studio — r. i sc.: Fedor Vučemilović — eksperimentalni — trajanje: 7’
128. BOG JE MODERAN KOZMOGENIJA — ART888 PAPIN TESTAMENT ZA TREĆE TISUČLJEĆE / pr.: HRT — r. i sc.: Suzana Hetrich — dokumentarni — trajanje: 24’45”
129. BOLEST NIJE SRAMOTA / pr.: HRT — r.: Iva Jelacić — dokumentarni — 30’
130. BORE LEE: U KANDŽAMA VELEGRADA / pr.: Genijalni filmovi productions — r. i sc.: Ivan Ramljak, Mario Kovač, Krešimir Pauk, Ivan Ramljak —igrani — trajanje: 58’
131. BUNT / pr.: Agencija Aster d.o.o. — r.: Zvonimir Mikšić — sc.: Miroslav Ambrozijus, Zvonimir Mikšić —igrani — trajanje: 59’
132. CIKLUS TAKTINA: ORHAN / pr.: HRT (Obrazovno-znanstveni program) — r.: Igor Roksandić — sc.: Mojca Piškor — dokumentarni — 9’
133. CIKLUS TAKTINA: SAKSOFON JE BIO SRETAN / pr.: HRT (Obrazovno-znanstveni program) — r.: Igor Roksandić — sc.: Mojca Piškor — dokumentarni — 18’
134. CLAUSTROPHOBIC MACHINE / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Mladen Burić — eksperimentalni — trajanje: 3’

* U ovaj dio filmografije 13. Dana, uključeni su filmovi koji su prijavljeni, ali nisu ušli u službenu konkureniju, nego su se mogli pogledati na videu u sklopu festivala. Filmografija je sastavljena na temelju dostupnih podataka dobivenih od direkcije festivala, pa nedostaju podaci o formatu, godini proizvodnje te imena važnijih suradnika (glumaca, snimatelja, montažera, skladatelja itd.).

135. CRNO-BIJELI SVIJET / pr.: HRT — r. i sc.: Ljiljana Bunjevac Filipović — dokumentarni — trajanje: 29'
136. C — SISTEM / pr.: Producentska kuća »Kurac od ovce« — r. i sc.: Miljenko Popović — Miljac od Bosne — eksperimentalni — 50"
137. ČEKANJE / pr.: Siniša Juričić — r.: Vladimir Gojun — sc.: Vladimir Gojun, Robert Krivec — dokumentarni — trajanje: 30'
138. ČEMPRESI / pr.: Luko Piplica — r. i sc.: Luko Piplica — eksperimentalni — trajanje: 9'20"
139. ČUŠPAJZ / pr.: HRT — r.: Alceo Marti — sc.: Daniela Draštata — dokumentarni — trajanje: 20'20" 140. DIKTAT MISLI BEZ RAZUMSKE KONTROLE / pr.: Filmska autorska grupa »Enthusia Planck — r. i sc.: Kristijan Jenko — Kiki — eksperimentalni — trajanje: 9'12"
141. DIVLJA STOKA ISTARSKA / pr.: Claudio Radeka — r.: Claudio Radeka — dokumentarni — 28'
142. DJECA — AMSTERDAM / pr.: Zoran Stošić i Ivica Družak — r. i sc.: Zoran Stošić i Ivica Družić — glazbeni spot — trajanje: 4'43'
143. DOK SE NE VRATE DUPINI / pr.: IFO — r. i sc.: Boris Šegota — dokumentarni — trajanje: 52'40"
144. DOSIJE F / pr.: Z-VIDEO — r. i sc.: Milica Repac — eksperimentalni — trajanje: 15'
145. DRUGI SVJETSKI RAT / pr.: ALU — r. i sc.: Neven Mihajlović — eksperimentalno-dokumentarni — trajanje: 16'
146. FAŠNIK DAN / pr.: Blank — r. i sc.: Dario Juričan — eksperimentalni — trajanje: 3'
147. FIKCIJE / pr.: Kinoklub Zagreb — r.: Marko Majerski — sc.: Marko Majerski, Seid Ružić — igrani — trajanje: 39'
148. FILMSKI FESTIVAL U VELOM MISTU / pr.: Hrvatski filmski savez — r. i sc.: Željko Radivoj — dokumentarni — 8'25"
149. HAJDE, GLEDAJ ME / pr.: HRT — r. i sc.: Mladen Ćapin — dokumentarni — trajanje: 31'30"
150. HDZ / pr.: TV Moslavina — r. i sc.: Ivan Bulić, Danijel Đorđević, Josip Šomodi, Mario Martinić — namjenski — trajanje: 1'
151. HNS / pr.: TV Moslavina — r. i sc.: Ivan Bulić, Danijel Đorđević, Josip Šomodi, Mario Martinić — namjenski — trajanje: 1'
152. HOLIVUDSKI KUHAR / pr.: Gral film — r.: Zoran Budak — sc.: Matko Brljević — dokumentarni — trajanje: 28'
153. HOUDINI — ČOVJEKOV BIVŠI NAJBOLJI PRIJATELJ / pr.: Studio K.I.S. d.o.o. — r.: Jadranko Pongrac — sc.: Ivana Ožetski — dokumentarni — trajanje: 31'
154. HRANA, A NE ORUŽJE / pr.: Stjepan Vdović — r. i sc.: Stjepan Vdović, Nikola Sučević — dokumentarni — trajanje: 5'
155. HRVATSKA REPREZENTACIJA / pr.: Europtics — r.: Mišo Vučić — sc.: Fredi Kramer, Zvonimir Magdić — dokumentarni — trajanje: 52'
156. HSS / pr.: TV Moslavina — r. i sc.: Ivan Bulić, Danijel Đorđević, Josip Šomodi, Mario Martinić — namjenski — trajanje: 1'
157. I NA ZEMLJI... / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Neven Dužanec — eksperimentalni — trajanje: 2'50"
158. IZA VRATA / pr.: Zoo Company — r. i sc.: Tomislav Vujić — igrani — trajanje: 19'
159. JA TO NE SMIJEM / pr.: Videosekcija I. Gimnazije, Osijek — r. i sc.: Sandra Šarčević i Vedran Maslovara — dokumentarni — trajanje: 6'05" 160. JER DOĐE DAN GOSPODNIJ / pr.: HRT — r.: Dražen Piškorić — sc.: Ljiljana Šišmanović — dokumentarni — trajanje: 29'15"
161. JOŠ-NE-KOMUNICIRANJE / pr.: Digital Media Lab — r.: Boris Kadin — sc.: Steven Ashaver, Boris Kadin — eksperimentalni — trajanje: 9'12"
162. KAD TI ŽIVOT LIMUNE... / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Irena Škorić — eksperimentalni — trajanje: 5'41"
163. KAKO SAM POBIJEDILA BOLEST / pr.: HRT — r. i sc.: Ljiljana Bunjevac Filipović — dokumentarni — trajanje: 29'
164. KAKO SAM PREŽIVJELA / pr.: HRT — r. i sc.: Ljiljana Bunjevac Filipović — dokumentarni — trajanje: 29'
165. KISIK 4 / pr.: Columna d.o.o. — r. i sc.: Dan Oki — eksperimentalni — 91'
166. KOMŠIJE / pr.: Pavel Vranjican — r. i sc.: Pavle Vranjican — dokumentarni — trajanje: 50.
167. KORAK MRTVOG ČOVJEKA / pr.: Videosekcija I. Gimnazije, Osijek — r. i sc.: Vedran Maslovara — igrani — trajanje: 4'39"
168. KRAĐA / pr.: Kinorama — r. i sc.: Lukas Nola — eksperimentalni — trajanje: 10'
169. KRALJEVO / pr.: Pavle Vranjican — r. i sc.: Pavle Vranjican — dokumentarni — trajanje: 50'
170. KUĆA / pr.: Gral film — r. i sc.: Tomislav Žaja — dokumentarni — trajanje: 50'
171. KUHARICE IZ MARTINA / pr.: HRT — r. i sc.: Dražen Piškorić — sc.: Aleksej Pavlovsky — dokumentarni — trajanje: 26'69"
172. KUHARICE ZLATO MOJE, TEBE JELO HVALI TVOJE / pr.: HRT (program za kulturu) — r.: Dražen Žarković — sc.: Dražen Žarković, Zvonimir Toldi — igrani — trajanje: 25'
173. KUHTA Klap / pr.: Duje Jurić — sc. i r.: Duje Jurić — eksperimentalni — trajanje: 4'35'
174. LA CANTINA DI FERRO / pr.: Umjetnička akademija u Splitu — r. i sc.: Matija Debeljuh — eksperimentalno-igrani — trajanje: 12'
175. LAJTMER / pr.: Dragan Đokić — r. i sc.: Dragan Đokić — dokumentarni — trajanje: 38'
176. LAZARUS / pr.: Anthropolitian LLC — r. i sc.: Eduardo Arias — igrani — trajanje: 19'
177. LAYERS / pr.: Videoklub »Mursa« — r. i sc.: Aleksandar Muharemović — eksperimentalni — trajanje: 6'10"

178. LET NEBESKIH MAJSTORA / pr.: Studio Ministarstva obrane — r.i sc.: Marina Tetarić Prusec — dokumentarni — 29'
179. LICA OBILJEŽENA VREMENOM / pr.: HRT — r. i sc.: Silvio Mirošničenko — dokumentarni — trajanje: 30'
180. LINO ČERVAR PRVAK SVIJETA / pr.: HRT — r. i sc.: Zdravko Fuček — dokumentarni — trajanje: 40'
181. LOVRO ARTUKOVIĆ / pr.: NET FILM STUDIO — r.: Zoran Vuletić — sc.: Dražen Kalenić — dokumentarni — trajanje: 25'
182. LJETNA KIŠA / pr.: Plavi film — r. i sc.: Vedran Šamanović — glazbeni spot — trajanje: 3'39"
183. MANAGER GODINE D.D. / pr.: Studio 4 d.o.o. — r. i sc. Vanda Radetić Tomić — namjenski — trajanje: 2'40"
184. MARTA / pr.: Blank — r. i sc.: Dario Juričan — dokumentarni — trajanje: 9'
185. MASTER BAIT / pr.: Videosekcija I. Gimnazije, Osijek — r. i sc.: Maja Mihajlović, Vedran Maslovara, Sandra Šarčević, Jovana Mićunović, Marko Todorović —igrani — trajanje: 5'50"
186. MERŠPAJZ / pr. Ana Hušman — r. i sc.: Ana Hušman — animirano — eksperimentalni — trajanje: 9'52"
187. MIND GAMES / pr.: Autorski studio FFV — r. i sc.: Milan Bukovac — eksperimentalno-animirani — trajanje 15'10"
188. MOST, MOST / pr.: Projekt 6 Studio — r. i sc.: Vladimir Gudac — igrani — trajanje: 20'
189. MOTORI / pr.: Foto kino video klub Zaprešić — autori: Sanja Pek, Jelena Međimorec, Ivan Borić, Stjepan Juroš, Željka Jekešić — dokumentarni — trajanje: 12'50"
190. MOVEMENT / pr.: Kinoklub Split — r.: Jere Gruić — eksperimentalni — trajanje: 3'21"
191. KUHARICE ZLATO MOJE, TEBE JELO HVALI TVOJE / pr.: HRT (program za kulturu) — r.: Dražen Žarković — sc.: Dražen Žarković, Zvonimir Toldi — igrani — trajanje: 25'
192. LOVCI NA TARTUFE / pr.: Alceo Marti — r.: Alceo Marti — sc.:Daniela Draštata, Alceo Marti — dokumentarni — trajanje: 20'
193. NAPLAVINE ŽIVOTA / pr.: HRT (Znanstveno-obrazovni program) — r.: Tihana Kopsa — sc.: Višnja Mašnec Vodanović — dokumentarni — trajanje: 23'23"
194. N.E.B.O. 2003. / pr.: HRT — r.: Gordana Brzović — sc.: Aleksej Pavlovsky — dokumentarni — trajanje: 44'49"
195. NEKI DRUGI ZAGREB / pr.: Kult film d.o.o. — r.: Vedran Mihletić — sc.: Velimir Cindrić — dokumentarni — 38'
196. NIJE BED / pr.: ? — r.: Mladen Dizdar — sc.: Zoran Lazić, Aleksandar Holiga — igrani — trajanje: 55'
197. NIMBY / pr.: Andrej Gagić — r.: Andrej Gagić — eksperimentalni — trajanje: 2'45"
198. NIŠTA NE VJERUJEM / pr.: Videosekcija I. Gimnazije, Osijek — r. i sc.:Maja Mihajlović i Vedran Maslovara — dokumentarni — trajanje: 9'35" 199. ODRŽAVANJE VRSTE / pr.: Zoo Company — r. i sc.: Tomislav Vujić — dokumentarni — trajanje: 1'
200. OD TRNJA DO ZVIJEZDE / pr.: Autorski studio FFV — r. i sc.: Mladen Magdalenić — eksperimentalni — trajanje: 6'
201. OM / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Neven Dužanec — eksperimentalni — trajanje: 4'34"
202. ONE IN A MILLION / pr.: ALU — r. i sc.: Maja Rožman — eksperimentalno-animirani — trajanje: 1'40"
- a. PRINČEVIMA I KONJIMA / pr.: HRT — r. i sc.: Miroslav Sikavica — dokumentarni — trajanje: 26'50"
203. ORGAN OF SENSE / pr.: Kinoklub Zagreb / r. i sc.: Vedran Švar — eksperimentalni — trajanje: 5'47"
204. OSIJEK U POKRETU / pr.: 4 IS BAN — r.: Bojan Draksler — sc.: Antun Balog — dokumentarni — trajanje: 2'33"
205. OSJEČKI CRVENI KRIŽ U RIJEČI I SLICI / pr.: Videoklub »Mursa« — r.: Goran Latković, Aleksandar Muharemović — sc.: Goran Latković — dokumentarni — trajanje: 26'35"
206. OSOBE S INVALIDITETOM / pr.: Public Image — r. i sc.: Lukas NolaLukas Nola — namjenski — trajanje: 30"
207. OTUĐENJE / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Mladen Burić — eksperimentalni — trajanje: 15'
208. PAD KUĆE KAPELSKI / pr.: HRT (dokumentarni program) — r. i sc.: Gordan Stojić — dokumentarno-igrani — trajanje: 22'
209. PET SJЕĆANJA / SARDINIIJA / pr.: BLA.H FILMS — r. i sc. Tatjana Božić — eksperimentalni — trajanje: 17'
210. POLJIČKA CESTA 25 / pr.: Goran Čače — r. i sc.: Goran Čače — dokumentarni — trajanje: 9'34"
211. PORTO TORRES / pr.: BLA. H FILM — r.: Tatjana Božić, Vjeran Pavlinić — eksperimentalni — trajanje: 4'
212. PORTRET / pr.: Videoklub »Mursa« — r. i sc.: Aleksandar Muharemović, Damir Tomić — igrani — trajanje: 4'27"
213. POSTOLAR I BOG / pr.: HRT — r. i sc.: Mladen Santrić — dokumentarni — trajanje: 30'30"
214. PRIČA O PREDMETU BOJI... I SNU / pr.: Kinorama — r. i s.: Jasna Andres — eksperimentalni — trajanje: 10'
215. PRIVID / pr.: Hrvatski filmski savez — r. i sc.: Željko Radivoj — eksperimentalni — trajanje: 4'55"
216. PROFESIJA: KAPETAN DUZE PLOVIDBE / pr.: Kult film. d.o.o. — r. i sc.: Vedran Mihletić — dokumentarni — trajanje: 28'
217. PRVI PUT NA MORU / pr.: HRT (Program za djecu i mlade — r. i sc.: Leda Festini — dokumentarni — trajanje: 14'30" 218. PULA POVJERLJIVO / pr.:Vedis d.o.o. — r.: Tomislav Mršić — sc.: Dean Šoša — 103. dokumentarni — trajanje: 73'

219. REMETE-LJEKARNA NEBESKA / pr.: Gral film — r. i sc.: Tomislav Žaja — dokumentarni — trajanje: 48'
220. REMI / pr.: Kinoklub Split — r.: Jere Gruić — dokumentarni — trajanje: 6'26"
221. RIJETKE ISTARSKE ŽIVOTINJE / pr.: Čempress — r. i sc.: Nenad Marjanović Dr. Fric, Diego Bosusco Ptica, Zoran Mikletić — dokumentarno-igrani — trajanje: 15'
222. RITAM / pr.: Foto kino video klub Zaprešić — autori: Darko Bejić, Marko Bejić, Goran Petreković, Mišel Rašić — eksperimentalni — trajanje: 3'20"
223. ROAD TO GHOST WORLD / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Vedran Švar — irgrani — trajanje: 4'1"
224. RUKE / Foto kino video klub Zaprešić — r.: Miroslav Klarić, Jadranko Lopatić — eksperimentalni — trajanje: 3'27"
225. RUKE SLOBODE / pr.: Fade In — r. Ljubo Lasić — sc.: Irena Krčelić, Ljubo Lasić — dokumentarni — trajanje: 25'
226. SAJAM KNJIGE U ISTRI / pr.: Castropola — r.: Draško Ivezić — sc.: Mauricio Ferlin — animirani — trajanje: 35"
227. SAN / pr.: Autorski studio FFV — r. i sc.: Tomislav Topić — eksperimentalni — 15'
228. SANJAM / pr.: Hrvatski filmski savez — r. i sc.: Dragutin Hušman — dokumentarni — trajanje: 7'25"
229. SA ZRNOM SOLI / pr.: HRT — r.: Stanislav Tomić — sc.: Jerko Tomić — dokumentarni — trajanje: 25'
230. SDP / pr.: TV Moslavina — r. i sc.: Ivan Bulić, Daniel Đordjević, Josip Šomođi, Mario Martinić — namjenski — trajanje: 1'
231. SINGING PROBLEM / pr.: HRT — r. i sc.: Ljubica Janković Lazarić — dokumentarni — trajanje: 23'38"
232. SJAJ I BIJEDA KUME BATINUŠE / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Irena Škorić — dokumentarni — trajanje: 17'18"
233. SLIKAR KOJI JE PRODUŽIO ZLATNI RAT / pr.: HRT (dokumentarni program) — r. i sc.: Lawrence Kiri — dokumentarni — trajanje: 30'
234. SMS / pr.: Ksenija Turčić — r. i sc.: Ksenija Turčić — eksperimentalni — trajanje: 12'
235. SPORTSKA REKREACIJA U KOPAČKOM RITU / pr.: Videoklub »Mursa« — r. i sc.: Željko Černić — dokumentarni — trajanje: 10'
236. SLAVONSKI OMNIBUS / r.: Ivan Šeremet — eksperimentalni — trajanje: 4'44"
237. 122. SOMA I POL / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Neven Dužanec — eksperimentalni — trajanje: 1'
238. SREĆA / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Irena Škorić — igrani — trajanje: 20'
239. STEVAN DEDIJER: OTAC ZNANOST O ŠPIJUNAŽI / pr.: HRT — r. i sc.: Hrvoje Juvančić — dokumentarni — trajanje: 54'
240. STOLJEĆE HRVATSKOG NOGOMETA 1880-1930. / pr.: Europtics — r.: Mišo Vučić — sc.: Fredi Kramer, Zvonimir Magdić — dokumentarni — trajanje: 52'
241. STOLJEĆE HRVATSKOG NOGOMETA 1930-1945. / pr.: Europtics — r.: Mišo Vučić — sc.: Fredi Kramer, Zvonimir Magdić — dokumentarni — trajanje: 52'
242. STOLJEĆE HRVATSKOG NOGOMETA 1945-1956. / pr.: Europtics — r.: Mišo Vučić — sc.: Fredi Kramer, Zvonimir Magdić — dokumentarni — trajanje: 52'
243. STOLJEĆE HRVATSKOG NOGOMETA 1956-1973. / pr.: Europtics — r.: Mišo Vučić — sc.: Fredi Kramer, Zvonimir Magdić — dokumentarni — trajanje: 52'
244. STOLJEĆE HRVATSKOG NOGOMETA 1973-1991. / pr.: Europtics — r.: Mišo Vučić — sc.: Fredi Kramer, Zvonimir Magdić — dokumentarni — trajanje: 52'
245. STOLJEĆE HRVATSKOG NOGOMETA 1991-2002. / pr.: Europtics — r.: Mišo Vučić — sc.: Fredi Kramer, Zvonimir Magdić — dokumentarni — trajanje: 52'
246. SUDBINA MI NIJE DALA DA ODEM / pr.: The Olendorff Center — r.: Jakov Sedlar, Dominik Sedlar — sc.: Jakov Sedlar — dokumentarni — trajanje: 26'
247. TANJA / pr.: Akademija dramske umjetnosti — r. i sc.: Iva Semenčić — dokumentari — trajanje: 40'
248. TDR — OTON GLIHA / pr.: Plavi film — r.: Zoran Happ — sc.: DIGITEL — namjenski — trajanje: 15"
249. THE BAMBI MOLESTERS BACKSTAGE PASS / pr.: Dancingbear — r. i sc.: Radislav Jovanov-Gonzo — dokumentarni — trajanje: 60'
250. THE END / pr.: Filmska autorska grupa »Enthusia Planck« — r. i sc.: Fran Sokolić — eksperimentalni — trajanje: 2'50"
251. THE MAN WITHOUT A NAVEL YET LIVES IN ME / pr.: Helena Schultheis — r.: Helena Schultheis, Azra Svedružić — sc.: Azra Svedružić, Helena Schultheis — eksperimentalni — trajanje: 4'37"
252. THERE ARE MORE THINGS / pr.: Kinoklub Zagreb — r. i sc.: Damir Juričić — eksperimentalni — trajanje: 3'50"
253. TKO RANO RANI DVJIVE SREĆE GRABI / pr.: Videosekcija I. Gimnazije, Osijek — r.: Vedran Maslovara — sc.: Nastasja Sailović — igrani — trajanje: 2'46"
254. TRAGOM BAŠTINE: BEDERSKE PRIČE / pr.: HRT — r.: Ivo Kuzmanić — sc.: Tomislav Pletenac — dokumentarni — trajanje: 28'25"
255. TRGOVANJE DJECOM / pr.: Studio Guberović — filmska i TV proizvodnja — r.: Tihana Kopsa — sc.: Višnja Masnec Šodanović — namjenski — trajanje: 5'23"
256. TWILIGHT TIME / pr.: Z-VIDEO — r. i sc.: Milica Repac — eksperimentalni — trajanje: 30'
257. TWO IN THE BUSH / pr.: ALU — r. i sc.: Maja Rožman — eksperimentalno-animirani — trajanje: 2'

258. TZE GUAN / pr.: Filmska autorska grupa »Enthusia Planck« — r. i sc: Fran Sokolić — eksperimentalni — trajanje: 4'05"
259. ULICA DIVLJIH KESTENOVA / pr.: Dinovizija — r. i sc.: Milica Repac — eksperimentalni — trajanje: 5'
260. U NAŠEM GRADU / pr.: Irma Omerzo Marmot — r.: Saša Podgorelec — sc.: Irma Omerzo — eksperimentalni — trajanje: 15'
261. U ŽRVNJU / pr.: Filmska autorska grupa »Enthusia Planck« — r. i sc.: Krinoslav Ptićar — Metalac — eksperimentalni — trajanje: 18'34"
262. VEDRAN / pr.: HRT — r. i sc.: Miro Branković — dokumentarni — trajanje: 24'
263. VELIKA OBITELJ / pr.: Kinoklub Karlovac — r. i sc.: Marija Ratković — dokumentarni — trajanje: 14'27"
264. VOĆARICA / pr.: Art film — r. i sc.: Pavle Vranjican — dokumentarni — trajanje: 15'
265. VUKOVAR / pr.: Art film — r. i sc.: Pavle Vranjican — dokumentarni — trajanje: 22'
266. ZADARSKI MAGNIFICAT / pr.: Quadrum — r. i sc.: Vlado Zrnić — dokumentarni — trajanje: 10'
267. ZAGREBAČKI BOKCI / pr.: Projekt 6 Studio — r. i sc.: Željko Sarić — dokumentarni — trajanje: 50'30"
268. ZLATNI PIR / pr.: Autorski studio FFV — r. i sc. Milan Bunčić —igrani — trajanje: 1'20"154. ZLOČIN I KAZNA / pr.: Claudio Radeka — r. i sc.: Claudio Radeka — dokumentarni — trajanje: 34'
269. ŽENSKA POSLA / pr.: Fade In — r.: Martina Globočnik, Iva Kraljević — sc.: Martina Globočnik — dokumentarni — trajanje: 31'
270. ŽIVOT ILI SAN / pr.: HRT — r. i sc: Mladen Ćapin — dokumentarni — trajanje: 23'
271. ŽLIGA I ZAGREBAČKI ŠTIKLECI / pr.: HRT — r. i sc.: Darko Halapija — dokumentarni — trajanje: 29'

Nagrade dana hrvatskoga filma

1. NAGRADA STRUČNOGA ŽIRIJA

— Karpo Godina (predsjednik), Sanja Iveković, Dario Marković

Grand Prix festivala: *Uvozne vrane*, r. i sc. Goran Dević
Nagrada za najbolju režiju: *Uvozne vrane*, r. i sc. Goran Dević

Nagrada za najbolji scenarij: *Uvozne vrane*, r. i sc. Goran Dević

Nagrada za najbolju kameru: *Boris Poljak* (za dokumentarni film *La Strada*)

Nagrada za najbolju glazbu: »*Cinkuši*« (za animirani film *Ciganjska*)

Nagradu za najbolju montažu: animirani film *Ciganjska*
Nagrada za najboljega debitanta: *Marija Prusina* (za eksperimentalni film *Uterus*)

Nagrada za najboljega producenta: *Factum*, za produkciju filmova *Peščenopolis* i *Sve o Evi*.

2. NAGRADA HRVATSKOGA DRUŠTVA FILMSKIH KRITIČARA

(nagrada se dodjeljuje na temelju prosječne ocjene članova Društva)

Oktavijan za kratki dokumentarni film: *Uvozne vrane*, r. i sc. Goran Dević.

Oktavijan za dugometražni dokumentarni film: *Sretno dijete* r.: Igor Mirković

Oktavijan za kratkometražni igrani film: *Radio i ja* r.: Ida Tomić

Oktavijan za srednjometražni igrani film *Leti, leti*, r.: Robert Orhel

Oktavijan za animirani film: *Ciganjska*, r. sc., animacija; Marko Meštrović i Davor Međurečan

Oktavijan za eksperimentalni film: *Endart 4*, r.: Ivan Ladišlav Galeta i *Uterus*, r.: Marija Prusina

Oktavijan za namjenski film: *Karlovačko pivo/Milijunaš*, r.: Bruno Anković

Oktavijan za glazbeni spot: *Mara Pogibećić* (Eni i Let 3), r.: Radislav Jovanov Gonzo

3. OSTALE NAGRADE

Nagrada *Jelena Rajković* Hrvatskoga društva filmskih redatelja, za redatelja mlađeg od trideset godina: *Marija Prusina* (*Uterus*)

Nagrada *Zlatna uljanica Glasa koncila: Kyrie Eleison* (D. Međurečan)

Igor Korsić

O Globalizaciji

Nama koji živimo u doba elektrifikacije i motorizacije globalizacija ne bi trebala značiti iznenađenje. Znamo da ono što nam svjetski političari, trgovci i njihovi PR predstavnici eksplicitno ili implicitno obećavaju nije istina. Globalizacija sama po sebi neće riješiti sve naše probleme. Globalizacija nije velika, svijetla budućnost vječnoga blaženstva i sreće. Osim toga, mi ne želimo takvu sretnu budućnost. Ne želimo je, jer ne postoji. A to smo teškom mukom naučili. Sada znamo da je jedina mogućnost te velike i svjetle budućnosti, te vječnog blaženstva i sreće, raj. Jasno, ako on postoji.

To očito ne znači da se globalizacija ne događa. Ili da je ona 'u principu' loša. Ili da bismo je trebali pokušati zaustaviti... Ili da je možemo zaustaviti, čak i kad bismo željeli. Ne, to samo znači da smo, do sada, trebali shvatiti da će nam globalizacija donijeti neke prednosti i vjerojatno mnogo više nedostataka. A ni jedna od tih prednosti, dakako, nije kalibra velike, svjetle budućnosti.

Stupanj u kojem će proces globalizacije za nas biti koristan ili štetan donekle ovisi o našim političkim vodama. A to znači donekle i o nama.

Materijalni problemi

I prednosti i nedostaci procesa globalizacije jesu materijalni problemi. Globalizacija u osnovi označava rastuće mogućnosti, tehnički i politički, raznolikih promjena na svjetskom tržištu. Razmjena je tehnički lakše ostvariva i kao posljedica toga manje ograničena od strane pojedinačnih država. U principu, u tom bi se globalnom krugu trebali naći proizvodni i idejni (u obliku znanja i kulture) koji bi koristili svima.

Kaže se da je globalizacija moguća ako nacionalne države prepuste dio svoje moći i kompetencije slobodnom poduzetništvu i slobodnom tržištu. Ta ružičasta 'teorija', zapravo primitivna liberalna ideologija, govori nam kako je to dobro, jer su države sebične i agresivne, porobljavaju svoje građane i potiču međusobne ratove. A ekonomija slobodnoga tržišta dobra je jer ukida granice koje razdvajaju ljude koji žele živjeti u zajedništvu i miru. Podijeljeni su ljudi nesretni jer sebične države i njihovi vođe sprečavaju slobodnu cirkulaciju dobara, kapitala i ideja, dakle onoga što je dobro za ekonomiju. Tako se dobre sile otvorenosti, napretka i slobode bore s mračnim silama izolacije, natražnjaštva i autoritarne tiranije.

No, u zbilji su sile koje promiču globalizaciju sebične i neodgovorne. To nas ne treba čuditi, jer korporativni interesi naj-



Naslovica poznatog slovenskog filmskog časopisa *Ekran*

češće se ne poklapaju s javnim interesima. Ljudska prava i javni interes nešto je o čemu globalisti samo lijepo govore. Profiti od globalne razmjene nisu ni izbliza pravedno raspoređeni. Istina, globalizacijske snage djeluju protiv svih nacionalnih država, s jednom jedinom iznimkom — a to je njihova vlastita država. 'Pravo' slobodno tržište, za razliku od 'savršenog' favorizira samo snažne. Snage sudionika na tržištu više su nego nejednake. Siromašni prodaju jeftino, a kupuju skupo, dok bogati kupuju jeftino i prodaju uz velik profit. Nekolicina je moćna, a većina je slaba. Tako slobodno svjetsko tržište najviše nalikuje srednjovjekovnom društvu, s nekolicinom moćnih feudalaca i većinom slobodnih, siromašnih seljaka. Globalno tržište nalikuje ljudskom društvu

slovenski film

začetek konca ali konec začetka?

slovenski film
devetdesetih, kriza
nacionalne identitete in
prtljaga tranzicije



V letu

Organizacija kinematografije je zastrupljen s stranom strupom
nastala Zadnjim vremom, da se nane omoguči umiroviti organizacijski
podvodni eksperimenti za prečak pravkar odteklega protistupa.

(Dražja Vetrov, 1923)

ilija tomanić

18 ekran 3,4 2002: slovenski film

Stranica iz Ekrana: tekst o slovenskom filmu

prije nastanka civilizacije, prije vladavine zakona. Nalikuje graničnom području staroga Diviljeg zapada.

Jasno je da granice nisu nestale. Ljudi nisu ujedinjeni. Upravo suprotno, narodi su podijeljeni u klase. Granice oko bogatih utvrđene su i neprobojne za siromašne, osim onih koji mogu pridonijeti još većem bogaćenju bogatih i osiromašivanju siromašnih. Kao što znamo, taj se fenomen zove 'odljev mozgova'.

Prava je priroda globalizacije bila jasno vidljiva tijekom rata u Bosni. Vode 'slobodnog svijeta' bili su puni civiliziranih savjeta 'zaraćenim stranama' o važnosti mira, o zlu koje donosi nacionalizam, ili 'plemenska pripadnost', nešto što pripisuju drugima, ali ne i sebi. Istodobno, ti su isti vode poticali rat time što su popuštali agresoru. Organizirali su akcije humanitarne pomoći za stanovnike Sarajeva u okruženju, a istodobno im onemogućavali da se zaštite namećući im embargo na uvoz oružja i zadržavajući ih tako u okruženju neprijatelja, a sve kako bi sprječili da kao izbjeglice dođu u njihove zemlje.

Činjenica je da globalizacija produbljuje jaz između bogatih i siromašnih dijelova svijeta, u materijalnom i u duhovnom smislu. Taj jaz je i do sadašnje, intenzivne faze globalizacije predstavlja jedan od najvećih, ako ne i najveći problem koji prijeti čovječanstvu.

Cirkulacija ideja i proizvoda

U načelu, u ružičasto varijanti teorije globalnoga tržišta, proizvodi i ideje trebali bi cirkulirati. Nešto što bi trebalo značiti širenje znanja i kulture od povlaštenih prema ostalima. No, ono što se uistinu dogodilo, kao i toliko puta do sada s novim patentima, jest da cirkuliraju samo proizvodi. I neke loše zamisli koje oslabljuju kulturni identitet i na taj način ostavljaju otvoreni put proizvodima. Isto se već ranije dogodilo s televizijom. Televizija nije postala sredstvo kulturne demokratizacije. Ona ne obrazuje ljude kako se nekoč obećavalo. Televizija je postala nešto upravo suprotno, osobito u onim zemljama koje su je prepustile snagama slobodnog tržišta. Postala je medij državne indoktrinacije (ili stražačke indoktrinacije kao u Berlusconija). Također medij pretežno antikulturalne zabave, čiji je glavni cilj prodati vrijeme oglašivačima i rasprostraniti uvoznu masovnu kulturu, koja obično sprečava razvoj izvorne, lokalne kulture.

Problem ove uvozne zabave i nedostatka izvorne, lokalne kulture nije samo neka sentimentalna potreba za lokalnim folklorom, određenim bojama na narodnim nošnjama i začinima lokalne kuhinje. Zabava ne služi samo za razonodu. Ljudska potreba za pričom i pjesmom duboko je ukorijenjena i izraz je čovjekove potrebe za promišljanjem životne situacije i uvjeta života. Izvorna umjetnost, i u elitističkoj i masovnoj verziji, jedinstven je način razmišljanja. To 'razmišljanje' omogućuje postojanje kulturnog identiteta. A kulturni identitet nije samo određena vrsta kobasice koju jedemo, nego prije mogućnost da artikuliramo svoje materijalne i duhovne interese. Ne možete imati politički identitet ako prije toga nemate kulturni identitet, ako kulturu shvatimo kao različite načine razmišljanja. Ako imate sintetičku, industrijsku, umjetnu varijantu bez duše i bilo koje druge posebnosti, koja je ključna za kvalitetu svega duhovnog, zapravo imate surrogat koji obećava, ali sprečava ispunjenje.

Tako da se zapravo čini da nedostaci globalizacije mogu biti veći od prednosti. Dakako, u slučaju da ne nađemo način da reguliramo nedostatke. Kao što smo morali regulirati promet zbog automobila, kako bismo mogli, barem donekle, izaći s njima na kraj. No, unatoč tome, automobili su donijeli zagađenje, bolesti i uništavanje šuma, pridonijeli nastanku ozonske rupe, možda i klimatskih promjena. Ako su nevini automobili uspjeli sve to postići, što će sve donijeti moći globalacijski proces!

Usred previranja na tržištu i obećanja rasta i sreće za sve, neki rijetki mudri i iskreni ljudi upozoravaju na gorku istinu: nitko nam do sada nije ni u najmanjoj mjeri ponudio rješenje kako smanjiti sve veći jaz između sretnika i nesretnika na ovom svijetu, iako je to jedna od najnepoželjnijih posljedica globalizacije. A najgorljiviji zagovornici globalizacije slučajno su oni koji od nje imaju najviše koristi i ne pridaju previše pozornosti tom vitalnom pitanju, a uopće i razmišljam o njemu. To nas ne treba iznenaditi, jer osvjetljavanje ovog pitanja nije u njihovu, barem trenutnom, interesu.

Dakle, nije riječ o tome, kako nam slatko šapuću na uho, da u globalnom društvu neće više biti potrebe za državama, jer ćemo živjeti u društvu s cijelim svijetom na jednoj strani, te u lokalnom selu i obitelji na drugoj. No, kao i često dosad,

riječ je o upravo suprotnom. Što je jača globalizacija, trebaju nam snažnije države da čuvaju naše javne interese od snaga tržišta, koje ih ne mogu artikulirati ni predstavljati.

Globalno (američko) tržište

Kinematografija, koja je desetljećima bila globalni biznis, dobar je indikator toga kako globalizirani svijet funkcionira i u što se može pretvoriti. Globalno filmsko tržište znači, u stvarnosti, ne u snovima, da jedna država kontrolira globalno tržište. Samo jedan igrač na tržištu ostvaruje golemu zarađu. Oko 80 posto svjetskoga tržišta nalazi se u rukama jedne industrije. U mnogim krajevima taj broj prelazi 90 posto, a ponekad i 95 posto. S druge strane, 1 posto domaćega tržišta u dominantnim Sjedinjenim Državama otpada na ne-američke filmove. I to unatoč činjenici da globalizacija na tržištu filma nije potpuna. Još postoji nacionalne barijere koje sprečavaju još veću američku kontrolu. Postoje porezi, kvote i razni instrumenti nacionalne filmske politike koji nastoje osigurati barem dio 'domaćeg tržišta' za 'domaće proizvode'. Intenzivan konflikt između Sjedinjenih Država i Europske unije u zadnjem krugu (Urugvaj) pregovora WTO-a (tadašnjeg GATT-a) o američkom zahtjevu za uklanjanje svih preostalih prepreka za »slobodan protok filmskih i televizijskih proizvoda«, pokazuje narav i važnost toga problema. Nakon što su uporabljene sve metode osim rata (dogodio se špijunski skandal CIA-e u Francuskoj), manje ili više održava se *status quo*, koji zapravo ne ide u prilog Euroljanimu, europska kulturna autonomija i identitet sačuvani su barem za neko vrijeme.

Stanje na gotovo potpuno globaliziranom svjetskom tržištu filma trebalo bi nam biti pouka. Da, globalna cirkulacija filmove u teoriji znači rušenje kulturnih barijera, povećano ra-

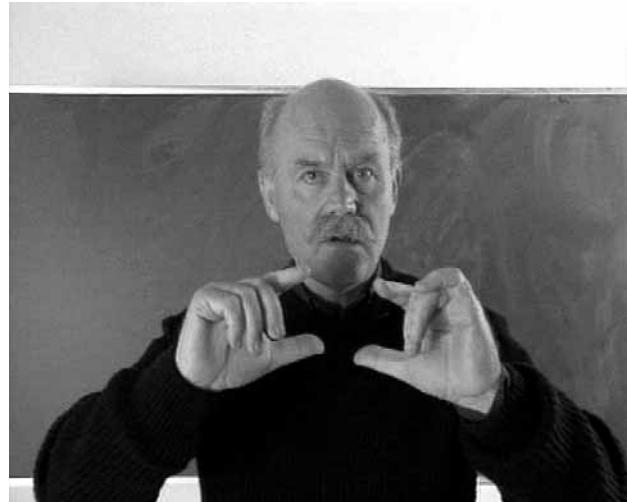
zumijevanje različitih kultura (a ne nabacivanje njima u ime isprazna univerzalizma, ili mundijalizma), te mogućnost za sve da zarade izvozom filmova. No, to se samo djelomično događa, i to samo u onim zemljama izvan Sjedinjenim Državama koje nisu naivne. Kakva-takva kulturna i politička budućnost očekuje one države koje imaju nacionalnu filmsku politiku koja regulira filmsko tržište uz pomoć države i zakona. Za sve ostale stvarnost je okrutna i potpuno suprotna obećanjima liberalizma. One dobivaju samo jedan proizvod samo jedne kulture i postaju slijepi za sve druge kulture, uključujući i vlastitu. Drugim riječima, zbog toga što ne prepoznaju svoju kulturu, nisu u stanju vidjeti ni cijeniti druge kulture. One su ekonomski na gubitku jer samo uvoze i velika je vjerojatnost da postanu kulturne, političke i ekonomske provincije.

Čini se da veličina države nema nikakve veze s mogućnošću uspješne obrane. Malena Irska, Danska te veće Kanada i Australija relativno su uspješne. Italija je, usprkos velikom broju stanovnika i slavnoj filmskoj prošlosti, kapitulirala. Jednako kao i Velika Britanija i Njemačka. Barem u određenoj mjeri.

Tu je poruka svima nama, veteranima elektrifikacije: Ako nikada nismo vjerovali u elektrifikaciju, zašto bismo onda vjerovali u globalizaciju!?

Samo s takvim stajalištem imamo malu šansu da profitiramo od mnogih potencijalno obećavajućih strana procesa globalizacije. A taj je proces neizbjegjan. Ne možemo ga otjerati snagom misli. Ne možemo ga izbjegći. A vjerojatno ne bismo ni trebali.

Prevela s engleskog Snježana Grlijić-Kordić



Ivan Ladislav Galeta

Marijan Krivak

Endart – ili: slatki trijumf hrvatskoga 'drugog filma'

Sam kraj najkraćeg mjeseca ove prijestupne godine, veljače 2004., označio je multimedijalni uspjeh hrvatskog eksperimentalnog filma i videa.

Istodobno su tri zbivanja bila znakom ove svojevrsne pobjede i konačne potvrde svjetskoga značenja hrvatske multimedijalne alternative.

Tri događaja upisala su ovdašnu alter-scenu u kartografiju svijeta novih medija — konačno i napisljetu.

I to doslovno s muzejskim, odnosno galerijskim pečatom.

Naime, 27. i 28. veljače u Millennium Film Workshop Inc. — njujorškoj instituciji smještenoj u samu centru Manhattan, koja se bavi prezentacijom, distribucijom, produkcijom te edukacijom na području medijskih umjetnosti, a posebice fotografijom, umjetničkim videom i eksperimentalnim filmom — Ivan Paić iz MM-a, SC-a u Zagrebu, uredio je program *Recentnog hrvatskog videa i eksperimentalnog filma*. U tri programa, odnosno gotovo četiri sata projekcijskog vremena, smjestio je tek *la crème du la crème* ovdašnje novomedijalne alternative. Ne mora se posebno spominjati što to znači za recepciju suvremene hrvatske umjetnosti u samome središtu američkog, pa onda i svjetskog tzv. 'drukčijeg filma', to jest 'filma druge vrste'.

Gotovo istodobno, 29. veljače, u Musée d'Art moderne de la ville de Paris, nedavno monografijom predstavljen Tomislav Gotovac izložio je svoj multimedijalni *happening*. Na zatvaranju izložbe *Ailleurs ici* Gotovac se predstavio trodijelnim programom. Prvi se dio sastojao od performansa posvećena jazz-glazbi uopće te slavnoj pjevačici Billie Holiday posebice. Nakon toga prikazani su njegovi filmovi od *Prijepodneva jednoga fauna* i ostalih radova iz šezdesetih pa do osjećene klasične s prijeloma milenija, rada *Glenn Miller 2000*. Konačno, Tom je posjetiteljima otvorio svoj osobni arhiv.

Umjetnik je razotkrio svoju korespondenciju, fotografije, brižljivo sačuvane članke, intervjuje, kao i službena pisma izazvana njegovim provokativnim akcijama i performansima u ideološkom kontekstu socijalističke Jugoslavije.

Dakle, na neki način, Gotovac je tako povezao Europu s gospomenutom medijskom alternativom Amerike.

Konačno, ono što je uostalom i predmet ovoga članka, Ivan Ladislav Galeta, istoga je 29. veljače prvi put javnosti pred-

stavio naizgled dovršenu cjelinu svojega rada u nastajanju, *Endart No 4*.

Odmah spomenimo i činjenicu Galetine 'galerizacije'. Naime, u okviru obilježavanja stogodišnjice čuvenoga 16. lipnja 1904., tzv. 'Bloomova dana' iz epohalnoga Joyceova romana *Uliks*, i Galetin je rad, izrijekom posvećen tome djelu, pozvan na projekt *ReJoyce* u dublinsku Royal Hibernian Academy. Tamo će biti priključen mnogim drugim multimedijalnim projektima iz cijelog svijeta na stoljetnu proslavu Bloomsdaya.

Najprije, da još jednom, na ovome mjestu, objasnim kontekst *Endarta*.

Dakle, *Endart I. L. Galete* dio je projekta *V.I.R.á.G.*, koji je *work in progress* utemeljen na osamnaest (odnosno devetnaest, jer se prvo i posljednje slovo stapaju u jedno zatvoreno kruga) pismena prve intonirane rečenice u romanu *Uliks*: 'Introibo ad altare Dei'. Osamnaest slova korespondiraju s osamnaest dijelova romana *Uliks*, a 'zatvoreni krug' u osnovi je *Finneganova bdjenja*.

Svako slovo naslov je jednog filmskog prizora, koji ima ulogu samostalne mikrojedinice, svojevrsna fraktala, što u sebi ujedno odražuje i oblikuje strukturu cjeline.



End art 4 — branje jagoda



End art 4 — umiljavanje mačke

Konačno, projekt se u 'završnici' sastoji od osamnaest videofilmskih prizora isprekidanih s osamnaest slova gorespo- menute mistične rečenice.

Samo na jednome mjestu umetnut je naslov filma, koji istodobno označuje 'početak' i 'kraj' projekcije.

S time u primisli, svaki gledatelj može sebi samu odrediti 'početak gledanja', kao i 'kraj' toga 'beskonačnog filma'.

S četvrtim dijelom Galetin se projekt *Endart* prividno zatvrio u cjelinu. Svako je slovo iz rečenice dobilo svoj prizor.

Kao i na samu početku filma, u posljednjem njegovu 'kadru' vidimo krupni plan autorovih ruku kako ljušti, tj. komuša grašak.

Naime, na svojem imanju u Kraju Gornjem, u prelijepoj dolini Sutle, Galeta snima prizore iz života prirode i njezinih ciklusa.

Isto tako, autor uglavnom ne gleda u kameru. Na taj je način naznačena spontanost prirodnoga bilježenja prirode, nanko bez ljudske intervencije u nju.

Život prirode u Galetinu filmskome svijetu iznimno je lijep.

Gledatelj se i sam doista želi uključiti u predočeni svijet kako bi u njemu uživao.

Želi zagristi sočnu višnju, šumsku jagodu, jabuku... volio bi kušati kolač s pekmezom od domaćih šljiva što ga je autor sam pripravio kao božanski dar prirode... Jednako tako, recipijent uživa i u društvu domaćih i inih životinja prikazanih u prizorima iz Galetina, i ne samo filmskoga vrta.

Želio bi se družiti s mačkama, kokošima... pa onda i puževima, žabama... možda nešto manje s osama, odnosno muhamama... no i one su dio vječnoga prirodnog ciklusa rađanja i umiranja.

Posebice se ta neizbjegnost vidi u prizoru mrtve ptice, koju razgrađuju spomenute ose i muhe.

Uglavnom, Galetini su prizori u *Endartu* lijepi i privlačni... odnosili se oni na različite fenomene poput voženja kolica,

grabljenja vilama i klepanja kose... ili na berbu rajčica, plijevljenje korova, zaimanje vode iz bunara, kao i na slaganje cjejanica.

Vizualno atraktivni sami po sebi, uz neovisnu asocijacijsku tonsku podlogu, ti prizori poprimaju metafizičke dimenzije, veće od sama života, što se može postići jedino filmskom transformacijom zabilježena prostora.

Tek poneka intervencija u izbliza zabilježenu građu također pridonosi oniričnosti prikazanih odabranih detalja, poput recimo suptilne montaže unutar kадra u začudnu prizoru kokošje glave.



End art 4 — uplitanje kokoši pri čupanju korova

Svaki od osamnaest različitih prizora u tome tumačiteljski vrlo podatnu filmu nosi i ime pojedinog poglavlja iz *Uliksa*.

Tako je, primjerice, višnja prispolobljena s Telemahom; klepanje kose s Lotofagima; branje češnjaka sa Sunčevim bikovima; cjejanice s Itakom, dok se završno komušanje graška zatvara u prizor naslovjen Penelopa.

Dakle, svakomu prizoru odgovara odabran tekst iz Joyceove *Odisejade*.

Broj stranice nalazi se pored svakoga od slova što montažno razdjeljuju cjelinu Galetina filma.

U premijerno odigranoj spomenutoj projekciji *Endarta* redoslijed je slova linearan te će u toj verziji takvim i ostati.

Već spomenutih osamnaest slova INTROIBO AD ALTARE DE(I), koja su sva sada dobila svoje prizore, zatvorena su u svojevrstan čvor, odnosno petlju.

Projekcija *Endarta* No 4 trajala je točno 33 minute: od trenutka njegova početka, koji se povezao s krajem — bez ostatka — već spomenutim prizorom komušanja graška.

Teoretski, ta se projekcija može nastaviti u beskonačnost.

Duljinu projekcije određuje operater, odnosno njezin kontekst i situacija.

Na taj je način Galeta, u četvrtom i privremeno završnom dijelu svojega projekta *Endart*, međusobno približio dva epohalna romana Jamesa Joycea, fabularno još zatvorena *Ulksa* s otvorenim i nikad završenim *Finneganovim bđejnjem*.

'Na periferiji kruga, početak i kraj su u istoj točki' (Heraklit, *Fragmenti*).

Onaj tko osobno poznaje Ivana Ladislava Galetu, što barem donekle sa zadovoljstvom može reći i autor ovoga teksta, dobro će u *Endartu* prepoznati sve osobine njegova umjetničkog i životnog habitusa.

Ivan Ladislav Galeta autor je koji doista živi svoju umjetnost. Koji uvijek govori s jednakom strašcu o filmovima, slikama, knjigama... Koji na poseban, samo sebi svojstven način, komunicira s ljudima, stvarima, biljkama...

Jednostavno, on ideje i zapažanja o umjetnosti i životu pretače u neprekinuti dijalog, a nerijetko i u monolog, jer sugovornik ponekad teško dolazi do riječi u fascinantnoj elokvenciji kojom raspolaže Galeta.

Galeta je oživotvorena multimedija u jednoj osobi. On snima filmove i videoradove; predaje na Akademiji likovnih umjetnosti, piše, prevodi; piće dobro vino, ponekad i piće bogova — medovinu... ali, najdragocjeniji je već spomenutom verbalnom elokvencijom i zavodljivošću kojom plijeni njegova živa, izgovorena riječ.

Umjetničko djelo toga autora jest mistično-kabalistički eksperiment fraktalne razuđenosti, *work in progress* osobne opsesije brojevima, slovima, biosferom, Joyceom...

Sama je projekcija započela prizorom iz vrta njegova *Endarta No 1*. U toj sekvinci tek započeta 'rada u nastajanju' autor jednog zimskoga dana priprema hrana za sjenice. Dok pomno priča o konkretnoj skribi za živa bića u trenucima nijihove životne ugroženosti, otkriva se čitava jedna životna filozofija, odnosno ljudski i umjetnički svjetonazor Ivana Ladislava Galete.

Svaki dio materije može se shvatiti kao jedan vrt pun biljaka i kao jedan ribnjak pun riba. Ali svaka grana biljke, svaki dio tijela životinje, svaka kap njenih životnih soko-va, također je jedan vrt ili jedan takav ribnjak. (P. P. Weier-ner, Leibnitz — Selections, New York 1951)

Credo je to umjetničkoga holizma Galetina stvaralaštva i življenja, počesto nadahnuta i Fukuokinom *Revolucijom jedne travke*.

Konačno, može se reći da je trojstvo zbivanja posljednjih dana veljače bilo svojevrstan vjesnik proljeća, koje je posve zasluženo obdarilo hrvatski alternativni film, iskazanim priznanjima njegovim najboljim izdancima.

Dva njegova pola — i to doslovno i metaforički, kako umjetnički tako i ljudski — Gotovac i Galeta, uz dodanu njujorsku selekciju hrvatskog eksperimenta i videa, galerijski su prepoznati kao dio svjetske povijesti 'druge vrste filma'.

Spoznaja je to toliko slatka koliko i pjenušac ispijen nakon projekcije *Endarta*.

Filmografija

ENDART NO 4 / pr. Hrvatski filmski savez, Zagreb: 2004.
— sc., r., k. Ivan Ladislav Galeta, mt. Darko Vračević.

— eksperimentalni/dokumentarni, ktm. — BETACAM
SP, boja, 33 min;

Jasna Galjer

Šest lakih komada Željka Kipkea



Some girls (1980-2003)

Sest filmova Željka Kipkea snimljenih u prvoj polovici osamdesetih godina igrom slučaja čekalo je punih dvadeset godina da bi bili reaktualizirani. Štoviše, njihovo ponovno predstavljanje zapravo je jedan od mogućih retrospektivnih pogleda na dosad nepoznat segment autorova formativnog razdoblja u kontekstu transavangarde. Eklektički, maniristički karakter transavangarde očituje se ovdje u citatnosti i povratku ritualnim ishodištima i simbolici slikarskog čina povezana s primordijalnim značenjem.

Filmovi su prvi put prikazivani na formatu S8 u Multimedijalnom centru u Zagrebu 1985. godine u okviru samostalne Kipkeove izložbe *Transparentno prostranstvo*, a film *Crno crnje od crnoga* prikazan je bez zvuka na formatu S8 u Kopenhagenu 1996. u okviru programa pod nazivom Croatian Moving Images — Multimedia Art (Kunstkorridoren NADADA).

Svih šest kratkih filmova snimljeno je početkom osamdesetih godina, od kada datira i autorov interes za taj medij. Iz današnje retrospektivne pozicije dvadesetogodišnjeg odmaka, oni također rezimiraju ulogu filma u Kipkeovu autorskom opusu.

Skupni naslov *Šest lakih komada* odabran je kao najprimjereniji njihovoj nepretencioznosti dokumentarnog registriranja akcija izvođenih u više ili manje javnim prostorima, od

zagrebačkoga Jaruna i Trga Otokara Keršovanija do Galerije proširenih medija.

U prilog njihovoj autentičnosti govor i podatak da su snimljeni bez ikakvih naknadnih intervencija montaže, tako da je odvijanje akcije identično vremenskom sljedu, odnosno dinamici izmjene kadrova filma. Jedino je film *Crno crnje od crnoga*, koji je nešto dulji od ostalih (za razliku od ostalih čija je duljina 3 minute, taj film traje oko 6 minuta), montiran od dvije filmske trake.

Rezultat je neposrednost i elementarna jednostavnost, 'sirovost' zapisa čiji je koncept ujedno i kontekst; a snimatelj ujedno i sudionik zbivanja.

Inicijativom Hrvatskoga filmskog saveza 2003. položen je zvuk na filmove koji su prethodno prebačeni na 16 mm, što im je dodalo novu dimenziju. Neposredan povod bila je katastrofalna suša koja je toga ljeta pogodila Europu, što je autora potaknulo na ponavljanje dozivanja kiše od prije dvadeset godina, koje je izveo kako bi popravio hidrometeorološku situaciju nad Zagrebom.

Prvi u seriji je film *Some Girls*, koji se od ostalih filmskih zapisa povezanih u jedinstvenu tematsku cjelinu bilježenja različitih autorovih akcija na dokumentaran način razlikuje i time što predstavlja eksperiment izražajnim mogućnostima filma. Jedan za drugim u kadru se pojavljuju ženski likovi,



Velika bijela spirala (1982-2003)

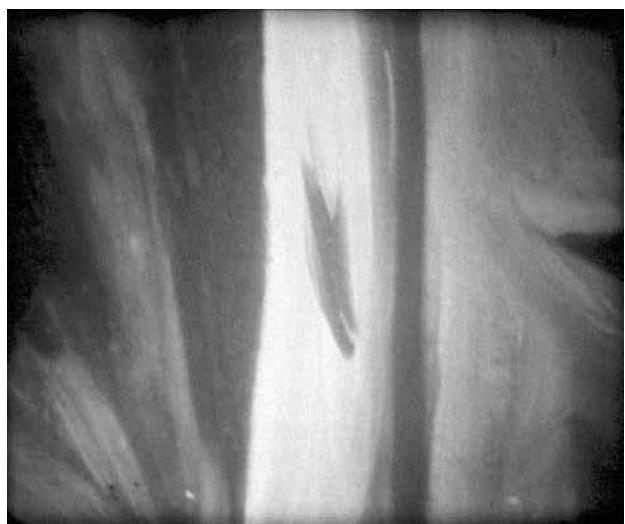
izmjenjujući se u pravilnu ritmu vremenskih intervala podjednake duljine od dvadesetak sekundi. Struktura toga vrlo jednostavna filma zasniva se na registriranju ponašanja; sмиjeh, isplaženi jezik, domahivanje funkcioniraju poput dvostrukog kodiranog vizualnog jezika iz kojeg iščitavamo slojevitost međusobnih odnosa, razine poznanstva, emocije, kontekst određene životne situacije. Zvučna kulisa žamora 'posuđenog' od anonimnoga društvenog dogadaja potencira atmosferu vreve u kojoj se mnoštvo glasova stapa u komunikacijski kanal. Pri tome subjekti neprestano izmjenjuju uloge promatrača i sudionika u virtualnom trokutu određenu odnosima pogleda, vidljivoga i nevidljivoga.

Unutar serije posebno mjesto pripada filmu *Dozivanje kiše*, s obzirom da je istoimena slika naknadno uništena te se autor koristi vlastitim djelom kao *ready made*, odnosno sirovini, materijal i sredstvo u simboličkom ritualu u kojem autor preuzima ulogu šamana. Grmljavina čiji intenzitet neprestano raste savršeno korespondira s fragmentarnom vizualnom

strukturom filma koju čine fraktali slikarske kompozicije. Fokusiranjem kadrova na pojedine detalje slike postajemo *insideri* rituala zasnovana na slikarskom rukopisu koji reprezentira gestu, zazivanje, stapanje s kozmičkim.

Izdvojenu tematsku cjelinu čine filmovi *Tonzura križa* i *Crni četverokut*, gdje je primijenjen analogni postupak zasnovan na citatnosti. Prvi je primjer konotacija Duchampova izbjrijanja zvijezde na tjemenu, a sastoji se od interveniranja u značenjski diskurs naslijeda avangardne umjetnosti. Model ponašanja u funkciji citata odnosi se podjednako na provokativnost, eksces društveno angažirane, aktivističke pozicije povijesne avangarde, kao i na evociranje fetišističkog, magiskog, arhetipskog značenja djelovanja u kojem umjesto djela u središtu nalazimo proces, odnosno performativnost.

Polazeći od teze da je povijesna avangarda od Kandinskog do Duchampa težila artikuliranom općerazumljivom vizualnom jeziku, Kipke nalazi analogije u suvremenoj umjetnosti gdje citat, kolaz i montaža formalnih i znakovnih elemenata



Dozivanje kiše (1982-2003)



Tonzura križa (1983/1984-2003)

može poslužiti u tvorbi novih sustava značenja, ili naprosto ekonomizirati vlastiti izričaj, koncept, ideju. Tonzuru je u obliku križa na umjetnikovu tjemenu izbrijala njegova buduća žena, držeći istodobno prst jedne ruke na okidaču kamere, a u drugoj škare i britvu, što dinamizira ritam izmjene kadrova i stvara nepredvidiv tok priče. Prema navodu autora, od početka je razmišljao o zvučnoj podlozi Bachove fuge, čiji polagani rast i svečani ton prema njegovom mišljenju idealno prati nastajanje kozmičkog vizualnog znaka kakav je križ.

Crni četverokut zabilješka je koja dokumentira akciju izvedenu u nekadašnjem prostoru Galerije proširenih medija, koja se tada nalazila na drugom katu zgrade na Starčevićevu trgu br. 6 u Zagrebu. Zvuk je naknadno snimljen u istom prostoru, tako da u podlozi razabiremo buku s ulice. Iako prigušena, kakofonija škripe i civiljenja uobičajenoga gradskog prometa postaje defragmentirani sloj zbilje kojega postajemo bolno svjesni tek u srazu s naizgled nadrealnom, alogičnom situacijom.

Taj ritualni projekt s crnim četverokutom svojevrsna je transformacija slika na kojoj se prvo bitno nalazio prikaz jednoga psa na prozirnom platnu — juti, kakva se koristi za vreće. Htijući tu podlogu zaštiti od prosijavanja, Kipke iza tog psa postavlja crni četverokut i time ujedno uspostavlja značenjski odnos s ruskom avangardom, evocirajući elementarnu vizualnu simboliku znaka Maljevičeva crnog kvadrata. No, novonastala intertekstualna struktura ne iscrpljuje se na formalnoj razini. Uključivanjem procesualnog aspekta Kipkeova se intervencija proširuje i na postmodernističko reinterpretiranje kanonske tradicije modernističkoga statusa umjetničkog djela.

Poput *Dozivanja kiše* i film *Velika bijela spirala* sadrži ritualne elemente, dokumentirajući akciju izvedenu jednoga nedjeljnog jutra na zagrebačkom Trgu Otokara Keršanija. Zanimljivo je da se zvuk dodan slici nakon dvadeset godina nimalo ne razlikuje od autentičnoga, kojim dominira škripanje dječjih njihaljki u parku.



Crni četverokut (1984-2003)



Crno crnje od crnoga (1985-2003)

Film *Crno crnje od crnoga* nastao je na Uskrs 1985, kada je autor uronio u žitku masu sintetičke crne boje na istom trgu, a snimio ga je Boris Vidović kružeći na biciklu, što daje filmu strukturiranost analognu kružnom, cikličkom, spiralnom toku. U mrlji boje nazire se spoj dvaju romboida koji čine oblik križa, a zanimljiv efekt koji nastaje zbog gibanja kamere u vožnji biciklom po šljunku evocira lebdeće, bestezinsko stanje tijela, potencirajući ritualni karakter zabilježene akcije, u kojoj je umjetnik za sebe odabrao ulogu prijenosnika energije. Naknadno dodan zvuk koji podsjeća na vrtloženje zračnih masa olujne snage daje mističnoj atmosferi koja obavlja događaj dodatnu težinu zastrašujuće, nedokučive snage prirodnih sila kojima smo izloženi.

Izbor šest filmova Željka Kipkea iz prve polovice osamdesetih godina višestruk je važan za uspostavljanje dijaloga povijesnoga konteksta u kojem su nastali i odmaka koji nas od njega dijeli, kako na razini osobne tako i kolektivne memorije. Osim dokumenata o određenom razdoblju umjetnikova djelovanja koji rekonstruiraju akcije, situacije, procesualne radove, performanse i instalacije izvedene u javnim i privatnim prostorima, od kojih većinom nema nikakvih sačuvanih materijalnih tragova, ti su filmovi ujedno i vrijedan prilog autorskog, vrlo osobnoga govora o vlastitom djelu, što im daje autentičnost metajezičnoga konceptualnog modela interpretacije.

Filmografija Željka Kipke

1. SOME GIRLS, 1980-2003.
2. VELIKA BIJELA SPIRALA / THE GREAT WHITE SPIRAL, kamera: Marijan Molnar, 1982-2003.
3. DOZIVANJE KIŠE / SUMMONING THE RAIN, 1982-2003.
4. TONZURA KRIŽA / THE TONSURE OF THE CROSS, 1983/1984-2003, kamera: Jasna Jurum-Kipke
5. CRNI ČETVEROKUT / THE BLACK SQUARE, kamera: Jasna Jurum-Kipke, 1984-2003.
6. CRNO CRNJE OD CRNOGA / BLACK BLACKER THAN BLACK, kamera: Boris Vidović, 1985-2003.

Ante Škrabalo

Czesław Miłosz i Ted Bundy, kako ih je ukuhao Thomas Harris: kako je stvoren dr. Hannibal Lecter

Nedavno je neka od onih anketa koje na filmske teme provode filmski časopisi anglosaksonskog govornog područja izglasala dr. Hannibala Lectera za najvećega filmskog negativca svih vremena. Taj serijski ubojica ljudožder na filmskom se platnu pojavio četiri puta — najprije u *Manhunteru* Michaela Mannu (1986), ekranizaciji romana *Crveni zmaj* (*The Red Dragon*, 2000) Thomasa Harrisa, gdje ga je glumio Brian Cox, da bi zatim lik potpuno razvio Anthony Hopkins u Demmeovu legendarnom oskarovskom filmu *Kad ja ganjci utihnu* (*The Silence of the Lambs*, 1991). Ridley Scott se u *Hannibalu* (2001), ekranizaciji treće i zasad posljednje Harrisove knjige (doduše, najlošije u nizu), svojski potradio sve potpuno upropastiti. Ta ultra-papazjanija od filma ima određenu fascinaciju kao protips one narodne 'mnogo babiča — kilavo dijete', s gomilom izrazito neuporabljivih, a razvikanih scenarista, od Davida Mameta na dalje, pamtljiv i po tome da je čak i Garyja Oldmana uspio učiniti potpuno nezanimljivim — genijalno, ali u negativnom smislu! Seriju s Hopkinsonom uspio je, protiv svih očekivanja, u priličnoj mjeri spasiti mladi redatelj Brett Ratner u *Crvenom zmaju* (*The Red Dragon*, 2002), novoj ekranizaciji prvoga romana iz niza. Ako i nije uspio izjednačiti kvalitetu *Jaganjaca* (gotovo nemoguća zadaća), sigurno je nije osramotio.



Ted Bundy

No, i uz varijabilnu kvalitetu, sva tri filma bila su iznimno popularna. Očigledno, fascinacija Lecterova lika prelazi granice koje bi postavio samo jedan film, koliko god izvrstan bio. No najbolja fikcija uvijek je velikim dijelom zasnovana na zbilji, što postavlja zanimljivo pitanje stvarnih modela koji su Harrisu poslužili pri komponiranju Lecterova lika.

Kao glavni model koji je pisac Thomas Harris koristio za Hannibala najčešće se spominje stvarni serijski ubojica Ted Bundy, koji je sedamdesetih godina prošloga stoljeća *operario* diljem Sjedinjenih Država. No Bundy, nesudeni uspješni republikanski političar i (među ostalim) predložak za nedavno takoder ekranizirani Ellisov roman *Američki psiho* (*American Psycho*, 2000), teško da je mogao biti jedini — pa čak i glavni — model za Lectera. Jer, uza svu svoju brutalnost i vještine u *zašprehavanju* i bježanju, Bundy je prava personifikacija američke *trash-kulture*, netko tko podsjeća na duboka, kontemplativna Hannibala otprilike onoliko koliko bi polupečeni hamburger pristajao u Lecterovu 'bibliju kuharica', *Larousse Gastronomique*. Tom nedostatku intelektualne dubine možemo pak dodati i nedostatak fizičke sličnosti između Bundya i oba filmska tumača Lecterova lika — Anthonya Hopkinса i Briana Coxa (vidi ilustracije!).

Ako Lecterova sklonost serijskom ubijanju potječe od Bundya, odakle pak potječe njegova intelektualna dubina? Thomas Harris tu nije bio odveć sklon pomoći u potrazi.

U predgovoru knjizi *Crveni zmaj* progovorio je o Lecteru kao o nekome koga i sam tek djelomično shvaća, dok Lecter doslovce 'vidi kroz njega'. Konkretnе modele nije spominjao, iako je već ovaj opis Lectera kao, čak i prema piscu-tvorcu, nečeg 'vanjskog', a ne isisanog iz prsta, sugerirao vjerojatno postojanje konkretnoga modela. Kao uostalom i nje gove riječi o pisanju fikcije:

Morate razumjeti da, kad pišete roman, ništa sami ne izmišljate. Sve je već tu, i samo ga morate pronaći. (Predgovor novom izdanju knjige *Red Dragon*, str. X)

Moja vlastita detekcijska avanturica u vezi s podrijetlom intelektualnoga dijela Lecterova lika započela je kad smo — zbog uznapredovale pljesni te same množine knjiga — bili primorani presložiti kućnu biblioteku. Među ostalim tamо sam našao na roman poljskoga nobelovca Czesława Miłosza *U dolini rijeke Isse*, u izdanju biblioteke HIT, s fotografijom autora. Kako sam prije pročitao Miłoszev *Zaslužnjeni um* — intelektualno impresivno djelo — tako sam odvojio i taj roman za čitanje. Sama fotografija autora toliko je sličila na Lectera u



Anthony Hopkins kao Lecter

izvedbi Anthunya Hopkinsa da je odmah postala predmetom kućnih šala upravljenih u tom smjeru. No možete li zamisliti moje iznenadenje kad sam, čitajući roman u kojem Miłosz opisuje vlastito djetinjstvo, naišao na još pregršt takvih korespondencija — ipak previše, a da bi bila riječ o pukoj slučajnosti. Najimpresivnija od njih bila je sigurno to da Miłosz i Lecter (na osnovi natuknutog opisa Lectera u mладенаčkoj dobi u Harrisovu *Hannibalu*) dijele geografiju rođenja (rustikalni krajolici Litve) te plemičko podrijetlo. Kao što će poslije vidjeti, to nisu ni izbliza sve 'sumnjivo' bliske analogije.

Istini za volju, čini se kako Thomas Harris nije započeo trilogiju o Hannibalu s Miłoszem — pa ni s Hannibalom — na umu. Kao što se konkretno vidi u *Crvenom zmaju*, početno mu je nadahnuće bilo djelo genijalnoga prolupanog britanskog pjesnika i ilustratora Williama Blakea — i to ponajprije slika *Veliki crveni zmaj i žena odjevena suncem*. U romanu i filmu pojavljuje se i kratka scena s tigrom, Harrisova posveta najpoznatijoj Blakeovoj strofi:

*Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?*¹
(The Norton Anthology of Poetry, str. 505)

Blake je pak svoje pjesme slagao po suprotnostima; tigar je bio glavni simbol u *Pjesmama iskustva* (*Songs of Experience*), u kojima su prevladavali mračni tonovi. U *Pjesmama nevinosti* (*Songs of Innocence*), spjevanim u sretnom, pozitivnijem tonu, simbol koji odgovara tigru bilo je janje. S obzi-

rom na naslov sljedeće knjige — *Kad jaganjci utihnu* — dalo bi se prepostaviti da je Harrisu ponovno glavni uzor bio Blake. Ali ipak nije. Jer, pogledajte pak slijedeći citat, iz eseja *Rat Czesława Miłosza* (zbirka *Druga Europa*, str. 51-52):

Jarko sunce, travnjak, ja sjedim na klupici s mladim kozačkom koji je crn, utegnut u pojasu i jako mi se svida. Na grudima ima prekrizene redenike. Odvrće metak, i iz fise-ka se na klupu sipaju zrna baruta. Tada se desava tragedija. Volim bijelo janje. I evo, kozaci jure za njim u zeleniliu, presijecaju mu put. Da bi ga zaklali. Voljeni kozak skače i pomaže im. Moj očajni krik, nemogućnost da podne-sem neopozivu nesreću: prvi protest protiv Nužnosti.

Svaki fan filmova o Lecteru ovdje će prepoznati, u gotovo neizmijenjenom obliku (zamijenite kozaka očuhom, te još nekoliko relativno neznatnih detalja), ključno traumatično iskustvo iz djetinjstva FBI-eve agentice Clarice Starling. Kao što Lecter u filmu saznae od nje, njezina cijela potonja egistencija određena je tim dogadajem: u snovima čuje blejanje janjadi, koje je navodi da pokuša nekoga spasiti, da konkretizira upravo taj isti 'protest protiv Nužnosti' o kojem piše Miłosz. Lecter joj u konačnici filma omogućuje da jaganjci utihnu pomogavši joj da na vrijeme spasi najnoviju žrtvu serijskog ubojice *Buffalo Bill*. Ovdje vrijedi spomenuti i kako je Miłosz također veliki štovatelj Williama Blakea, do te mjeri da je jednu od svojih knjiga nazvao po Blakeovoj izmišljotini — *Zemlja Ulro*.

Zapazit ćete da je Thomas Harris preslikao dio Miłoszeve ličnosti ne na Lectera, nego na Clarice Starling. Moguće je sto-

ga da on zamišlja Lectera kao tamnu, a Clarice kao svjetlu stranu jedne te iste simbolične 'ličnosti', pri čemu se elementima Czesława Miłosza poslužio u kreiranju oboje. A ako je Clarice zbog jaganjaca toliko dobra, zbog čega je pak Hannibal toliko zao? U knjizi *Hannibal*, Harris nam pruža pogled na to putem Hannibalova sna u avionu, iz kojeg se *serial killer* budi uplašen poput dječaka. Nažalost, Ridley Scott je taj, možda najintrigantniji dio romana, u potpunosti izrezao iz filmske verzije *Hannibala*. Ukratko, priča je ova: Hannibal je mali dječak na plemičkom roditeljskom imanju u Litvi, tijekom Drugoga svjetskog rata (kao Miłosz za vrijeme Prvog), i (za razliku od Miłosza) ima sestricu po imenu Mischa (što ga psihološki predisponira za afinitet prema Clarice Starling). Dok se porkraj rata Nijemci povlače, jedna od usputno ispaljenih granata ubije im roditelje (prvo odudaranje od Miłoszeve sudbine — iako je u stvarnosti i na njegovu kuću bila ispaljena granata, promašila je cijelu kuću). Poslije dolazi nekakva banda raznovrsnih desertera (Miłosz nije susreo slične, no također opisuje strah koji su po svršetku Prvoga svjetskog rata njegovi imali upravo pred lutajućim skupinama dezerteera), i zatvaraju Hannibala i Mischa u staju. Kako nema hrane, tako Hannibalu deserteri, u sceni koja podsjeća na demonsku verziju *Ivice i Marice* — pojedu sestruru, događaj koji ga pretpostavlјivo poslije sama pretvara u ljudoždera. Miłosz i njegovi takve su vrste opasnosti uspjeli preživjeti. 'Što bi bilo da je pak bilo drukčije', vjerojatno je ono pitanje koje si je postavljao Thomas Harris; iz onoga što je sam smatrao odgovorom iznjedrio je — uz malu pomoć Bundyjeva lika i djebla — velikog i zastrašujućeg Hannibala Lectera.

Koliko mi je poznato, Harris nije nikad eksplisitno odao Miłosza kao izvor za Hannibalov lik. Najvjerojatnije posve razumljivo — pisca humanista teško da bi itko mogao opisati kao genija zla, a kamoli tek ubijanja. No činjenica je da je isto litavsko podneblje bilo u stanju proizvoditi i likove doista bliske Lecteru, na što nas u drugom eseju upozorava sam Miłosz, odjednom progovaračići o dvojici takvih. Konkretno, o poljskom vodi Piłsudskom, koji je pobijedivši u bitki

pod Varšavom 1920. ograničio doseg Crvene armije prema zapadnom, tada srušenom i revolucijama vrlo podložnom ostatku Europe, s jedne strane, te s druge, o Feliksu Dzierżyńskiem Lenjinovu pobočniku i osnivaču tajne policije Čeke (koja će poslije postati NKVD, pa KGB, pa... kako li se već danas zove pod 'carem' Putinom... FSB, čini mi se).

Obojica su potjecali iz osiromašenih plemičkih porodica, rodili su se na nevelikoj razdaljini jedan od drugog u historijskoj Litvi, obojica su postali profesionalni revolucionari, borbene akcije i borave u carskim zatvorima dopunjavajući radi raznolikosti čitanjem poljskih romantičnih pjesnika. Tko zna, možda su obojica bili više pjesnici nego političari, ali pjesnici koji su umjesto tinte upotrebljavali krv. (*Druga Europa*, str. 63)

Pjesnici koji su umjesto tinte upotrebljavali krv — taj bi opis zasigurno jednako dobro pristajao fiktivnom Hannibalu Lecteru kao i dvojici gore opisanih stvarnih *dragih dječaka*. Zajedno je baš to ključ za Harrisov izbor Miłosza kao modela za Hannibalovu intelektualnu komponentu — ako i nije kao oni, dijeli s njima i geografsko podrijetlo (a, kako smo gore vidjeli, u Litvi su se rađali i, kolokvijalno rečeno, *grdi igrači*) i razumijevanje mračnijih aspekata ljudske psihe; u malo drukčijem kontekstu — poput onoga koji se događa Hannibalu sa sestricom — mogao se možda i sam razviti u takvo nešto. To isto vjerojatno objašnjava i zašto Harris nije spomenuo Miłosza kao model; želio mu je uštedjeti tako dužnu čast, tako da je njegova šutnja u ovom slučaju prije znak poštovanja prema Miłoszu negoli pokušaj da zbog veće slave namjerno zataška vlastite uzore. A nama, pak, ostaje priča o tome kako je Thomas Harris od poljskoga književnog nobelovca i američkog serijskog ubojice ukuhao jednog od najfascinantnijih filmskih i književnih likova svih vremena. Ako pak, kojim slučajem, ikoga od *fanova* filmova ili knjiga o Lecteru ova rasprava navede da potraži i neka od Miłoszevih djela, sigurno će se moći reći da je ispunila svoju svrhu. Dame i gospodo, dobar vam tek!

Bilješka

- 1 *Tigre, tigre, plame jak
Što sjevaš kroz šumski mrak
Koji vječni dlan i kad,
Stvari taj strašni sklad?*
(prijevod Luke Paljetka u »Vrhovima svjetske književnosti«; Zagreb: Konzor, 2001)

Bibliografija

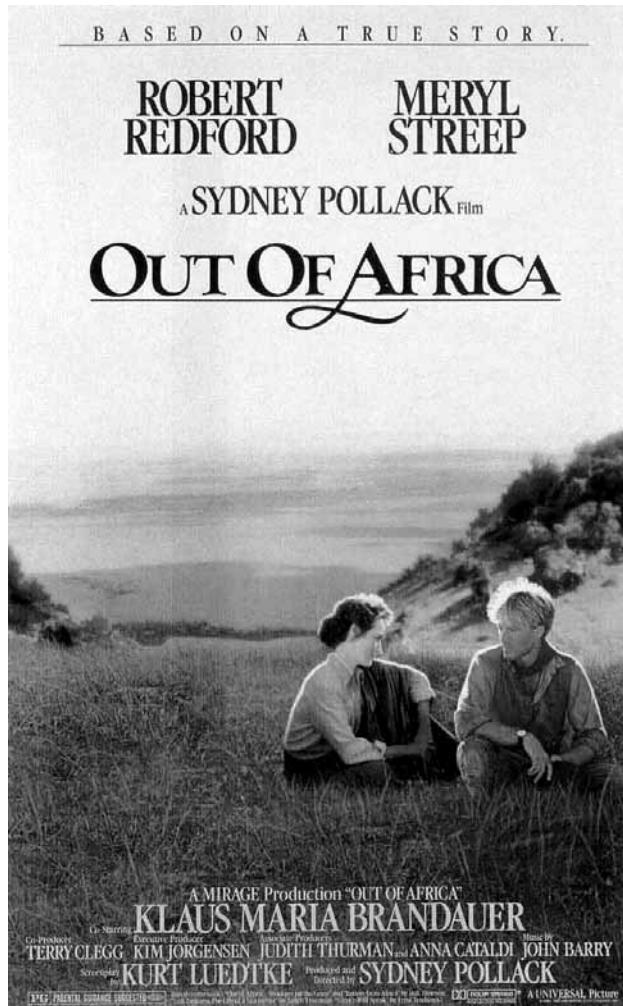
- Harris, Thomas, 2000, *Red Dragon*, New York: Dell Publishing
Harris, Thomas, 1989, *The Silence of the Lambs*, New York: St. Martin's Paperbacks.
Harris, Thomas, 1999, *Hannibal*, New York: Delacorte Press
Miłosz, Czesław, 1981, *U dolini rijeke Isse*, Zagreb: Znanje (Biblioteka Hit)
Miłosz, Czesław, 1982, *Zemlja Ulro*, Gornji Milanovac: Dečje novine

- Miłosz, Czesław, 1982, *Druga Europa*, Gornji Milanovac: Dečje novine
Allison, Alexander; Herbert Barrows, Caesar R. Blake, Arthur J. Carr, Arthur M. Eastman & Hubert M. English Jr., urednici, 1970, *The Norton Anthology of Poetry, Third Edition*, New York: W. W. Norton

Irena Paulus

UDK: 791.636:78

Sjećanje na Afriku

Glazba u filmu *Moja Afrika*, Sidney Pollack, SAD, 1985.Plakat filma *Moja Afrika*

Tri nastavka na temu *Matrix*, trilogija *Terminator*, blockbustri poput *Predatora* i *Aliena* (opet serijal!), fatalističko-katastrofični filmovi poput *Dana nezavisnosti* i *Armagedona* te ponovno futuristički *A.I.* i *Specijalni izvještaj*, pa čak i televizijske serije poput *Nikite*, upućuju na sve češću suvremenu tendenciju da filmovima dominiraju crne vizije tehnološki savršene, ali apsolutno nehumane budućnosti. Suprotno tome, filmovi o prirodi rijetkost su. Dapače, porazno je da sve manje ljudi takve filmove gleda, a još manje — sluša. Do-

zivanje u sjećanje glazbe gotovo dvadeset godina starog filma koji je slavio prirodu i ljubav može se činiti kontroverznim, no poriv je bila upravo reakcija na dominantnu tematsku tehnologiju koja se danas nudi filmskim skladateljima. Zastranjenje kao odgovor zastranjenju.

Sydney Pollack snimio je film *Moja Afrika* (1985) prema istoimenom romanu danske spisateljice Karen Blixen. Izvori za film bile su i druge knjige Karen Blixen (pisala je pod pseudonimom Isak Dinesen), posebno *Sedam gotskih priča*. Izvor je također bila knjiga *Šutnja će govoriti* Errola Trzebinskog te djelo Judith Thurman *Isak Dinesen: život pripovjedačice*. No, kako Roger Ebert piše, nisu samo knjige bile nadahnuće filmu. Film je inspirirala Afrika sâma, jer riječ je o ljubavnoj priči koju su, osim međusobne privlačnosti i karakterne sličnosti dvoje ljudi, potaknuli i ljepota i divljina, krajolici i životinje. Filmu je posebnost osigurala ozbiljna režija te iznimna glumačka postava koju su činili Meryl Streep, Robert Redford i Klaus Maria Brandauer.

Moja Afrika od jedanaest nominacija za nagradu Oscar dobita je sedam nagrada (što je, mijereći neobičnim Oscar-mjerilom, gotovo stavlja uz bok filmovima kao što su *Ben Hur* i *Titanic*): za najbolji film, za najboljeg redatelja, za najbolju adaptaciju priče, za scenografiju, kameru i za glazbu. Glazbu je napisao John Barry, danas poznatiji kao skladatelj filmskoga serijala o Jamesu Bondu. No, premda je Barry često pokazivao sklonost jazzu i glazbi za akcijsko-pustolovne filme, filmovi poput *Moje Afrike* i, poslije, *Plesa s vukovima* pokazuju da se odlično snalazio i u djelima koja su zahtijevala lirske partiture. Mnogi smatraju da je Barryjeva glazba, čiji su tonovi nježno zalijevali prelijepo snimke Davida Watkina, jedna od najljepših filmskih partitura iz osamdesetih godina 20. stoljeća.

Pjesma o Africi

»Ako znam pjesmu o Africi, o žirafama i afričkom novom mjesecu što na njoj leži, o plugovima u polju i znojnim licima berača kave, zna li Afrika pjesmu o meni? Hoće li djeca izmisliti igru u kojoj je moje ime? Hoće li puni mjesec na šljunak baciti sjenu sličnu meni? Hoće li me tražiti orlovi Ngong Hillsa?«, pitala se Karen Blixen pri posljednjem oproštaju od voljene Afrike. A sve je počelo u dalekoj Danskoj, kada se odlučila udati za brata svoga ljubavnika i početi novi život u Keniji. Početak je bio bez ljubavi, bez očekivanja i ambicija, bez ikakva znanja o nepoznatoj zemlji i njezinim ljudima. Nastavak se pretvorio u, kako to Roger Ebert kaže,

»tradicionalnu, inteligentno osmišljenu ljubavnu priču, ispričanu s toliko brižnosti i pažnje da nas strastveno uvlači među svoje likove« (Chicago Sun-Times, 20. XII. 1985). No to nije bila samo priča o ljubavi dvoje posebnih ljudi — bila je to priča o ljubavi prema stranom kontinentu, njegovim stanovnicima i njihovim običajima, prema prelijepoj prirodi i farni koja se u njoj našla.

»Imala sam farmu u Africi«, prva je rečenica Karen Blixen u romanu *Moja Afrika*, koju su Sydney Pollack i njegov scenarist Kurt Luedtke iskoristili kao govoren lajtmotiv filma. Taj je motiv iznimno važan: često se isprepleće s prizornim govorom, uvijek izlazi iz usta nevidljive pripovjedačice te se pretvara u oblik njezine vlastite, u prizoru prikazane prošlosti. Ujedno predstavlja spisateljičinu sadašnjost i izvjesnost, koje su u trenutku filmske priče nevidljive u prizoru, a sadržane su upravo u toj magičnoj, u *offu* izgovorenog rečenici: »Imala sam farmu u Africi.«

Uz ideju o govorenom lajtmotivu gotovo ritualnog podrijetla, činilo bi se logično govoriti o glazbi koja bi se snažno oslanjala o lajtmotive, odnosno lajtmotivički rad. No, John Barry samo je djelomično nastavio ideju — njegovi su lajtmotivi neuvhvatljivi poput Afrike sâme, pa se stanovitom nedodređenošću ponekad vezuju uz likove i pojave, ali se najčešće ponašaju nezavisno od priče, nastojeći uhvatiti ono najbitnije — širinu prizora i dubinu osjećaja Karen Blixen.

Filmska špica počinje nakon uvodnih scena, koje objašnjavaju u kakvoj se situaciji našla Dankindja Karen, žena očigledno pustolovna duha i visoko intelligentna uma. Jer Karen prvi put vidimo u društvu lovaca, među kojima je i brat njezina bivšeg ljubavnika, a njemu ona — iz samo njoj znanih razloga — nudi brak.

»Tanne, ne misliš li ozbiljno?« zgranuto je pitao barun Blixen, a umjesto odgovora pojавio se onaj uporni, napisano-mišljeni lajtmotiv izgovoren sanjalačkim, umornim, gotovo staračkim glasom pripovjedačice: »Imala sam farmu u Africi.«

Kao da je dala signal za početak glazbe. Ali glazba ne ulazi u scenu pompozno, kao što bi se očekivalo od ambiciozne špice velika filma, nego tiho i jednakom sanjalački, poput glasa koji uporno ponavlja govoreni lajtmotiv. I onda se počinje širiti. Širi se uz snimke afričkoga prostranstva, uz duge kadrlove i široke poteze violina. Doduše, u početku se čini da Barry okoliša: početak je veličanstven i skroman istodobno, a jasno je da je riječ tek o uvodu u pravu temu, uvodu koji prati putovanje posebnoga vlaka koji u Afriku nosi poseban teret: buduću barunicu Blixen, ženu koja osupnuto promatra krajolik oko sebe.

Poput mnogih ljudi, tako i mnogi filmovi nose nešto narcisoidno u sebi. U *Mojoj Africi* ta je samodopadnost potkrijepljena skladateljevim isticanjem filmskoga naslova. Naime, filmski se naslov razvija preko cijelog platna u trenutku kada se Barryjevo 'okolišanje' konačno pretopi u glavnu temu filma, melodiju koja načinom kretanja, instrumentacijom — topлом bojom gudača i rogova, tempom i uopće svim svojim glazbenim elementima — potkrepljuje širinu snimljenih prostranstava. Još jedan dašak narcisoidnosti, kada se poče-

tak prijelaznoga B-dijela poklopi s imenom skladatelja i dirigenta Johna Barryja, i s divljenjem samomu sebi i vlastitom umjetničkom djelu je gotovo. No to ne znači da tu prestaje divljenje Africi i njezinim predjelima.

Tematska širina, prirodna ljepota i — osamljenošć

Premda je glavna tema dovoljno snažna i dovoljno impresivna da bi se mogla rabiti tijekom cijelog filma, John Barry to ne čini. Odnosno, njegovo je stajalište da upravo zato što je tema moćna i upravo zato što ju je lako prepoznati ne treba ponavljati očigledno. Temu će uporabiti u vrlo posebnim i vrlo rijetkim trenucima kao što su: zajednički let Denysa i Karen nad Afrikom, spuštanje aviona na prelijepi morski žal i završetak filma, gdje Karen s iznenađujućom mirnoćom pripovijeda o lavu i lavici koji se zadržavaju kod Denysova groba. Njezin je knjiški zaključak poput *happy enda*, premda je jasno da će za izgubljenom ljubavi žudjeti do kraja života.

Prizor leta Denysa i Karen poseban je, ali je glazbeno zapravo koncipiran poput glazbe u uvodnoj špici. Barry slušatelju/gledatelju nudi glazbeno 'okolišanje', odnosno teme koje su, doduše, jednakom široke poput predjela koje prikazuju, ali koje su očito priprema za nešto što će doći kasnije. Ovaj put riječ je o posebnom zvuku koji je dobiven kombinacijom mumljajućeg ženskog zbora i violina (inače, ženski zbor i uopće ljudski glasovi upotrijebljeni su samo u ovoj sceni i u sceni spuštanja aviona na morski žal). No tu nema prave melodije — riječ je o širokim frazama koje nasumično lutaju poput Denysa i Karen u avionu nad Afrikom, dok se pred njihovim očima nižu nepregledna prostranstva. Kada ugleđaju veliko jato ružičastih flaminga koji uzlijeću nad vodom uznemireni pojavom malog aviona, prizor je toliko veličanstven da ostaje vječno zabilježen u mislima Karen Blixen. Ostaje zabilježen i u mislima filmskih gledatelja usmjerenih konačnom konkretizacijom najavljujućih melodijskih linija u temeljnoj melodiji glavne teme. Postupak je do krajnosti sličan postupku iz najavne glazbe, i to ne samo u načinu na koji uvodi u temu te načinu na koji glavnom temom ističe (filmski naslov, odnosno prekrasan prizor s jatom flaminga), nego i u načinu na koji završava. Naime, dok je glazba špice nestala u zvuku zaustavljajućega vlaka, glazba ovoga prizora nestaje tako da zaustavlja dah svakoga, pa i najobjektivnijeg gledatelja — u zvuku bijelih oblaka, visoko, visoko nad zemljom.

Glavnu temu *Moje Afrike* dovoljno je samo čuti, a kada je i vidimo, posve je jasno da ne predstavlja onu vrstu filmske glazbe koja najavljuje, komentira ili na bilo koji drugi način ilustrira filmsku sliku. Dapače, glazba se uopće ne obazire na događaje kao što su rat, smrt ili unutarnji nemir, ona gledatelju neprestano nudi lirske mir koji u filmu naizgled isključivo obavlja funkciju povezivanja kadrova. No kako se širina glazbe, u njezinim frazama i periodama, u njezinu tempu i njezinoj orkestraciji, uvijek podudara sa širinom filmske slike, redovito prelijepim prizorima afričkih prostranstava, čini se da je glavna tema zamisljena da se izjednači s Afrikom kao takvom. Glazba je Afrika, glazba je ugodaj koji svaki događaj objašnjava Afrikom i njezinom neizbjegnošću. Uostalom,



Meryl Streep i Robert Redford u *Moja Afrika*

zato se Karen i zaljubila u crni kontinent, kao što se zaljubila u Denysa, koji je u njezinim očima postao simbolom, odnosno ljudskim odrazom divne prirode.

U kontekstu prolazne ljubavi, kontekstu koji je jednak nevojrenom mužu, znancu koji samo povremeno navraća, kao i voljenom, ali mistično-tajanstvenom čovjeku koji češće odlaže nego dolazi, samoća i osamljenost, pamćenje i papir za pisanje postaju najbolji prijatelji. Stoga je pojava teme osamljene spisateljice Karen, u partituri koja ne voli teme u smislu lajmotiva, nešto razumljivo.

Karenina se tema prvi put javlja na prikladnu mjestu: ujutro, nakon mnogo dana samoće u očekivanju kiše koja će joj vratiti supruga, Karen se sprema i odlazi u lov. Njezina tema djeluje krhko, zbog instrumenta koji je donosi — flaute, ali i zbog uzlazna skoka za veliku nonu, što je čini iznimno neobičnom i zanimljivom. No možda — poznavajući Barryjev *credo* — to možda i nije tako neobično: kretanje melodijske linije učinilo je temu podesnom za često ponavljanje i variranje tijekom filma, omogućilo joj je da se nenametljivo nametne poput osamljenosti koja neprestano opsjeda, ali joj je omogućilo i da očvrsne, u različitim varijacijama i instrumentalnim kombinacijama, te da postane sastavnim dijelom Afrike, koju toliko ljubi.

Denys i Mozart

Dok Karen ima svoju temu, Denys nema teme, ali ima Mozarta. Što to znači? To znači da se ljubavna priča, koja se nazire kao mogućnost, ali ne i kao nužnost na početku filma, počinje razvijati u trenutku kada Denys donese Karen gramofon:

»Konačno su izumili nešto pametno«, njegov je komentar, jer, doista, radnja filma zbiva se oko Prvoga svjetskog rata, dakle u doba kada su izumi i izumiteljstvo bili u punom zamahu. No nije bitan izum, bitan je Mozart čiji će *Divertimento u D-duru* (prvi stavak) iznenaditi Karen u osamljeničkom lutjanju po obližnjem šumarku. Kada ju je jednom dozvao Mozartom, nije mu teško bilo dozivati je stalno glazbom istoga skladatelja. U međuvremenu, na nezaboravnom safariju, nakon eksperimenta s majmunima i otkrića njihove sposobnosti uživanja u glazbi klasičnoga majstora, te osobito nakon neočekivano brutalna napada lavova, Mozartov se *Divertimento* 'pretvorio' u prvi stavak *Sonate za glasovir u A-duru*.

Promjena je značila i promjenu osjećaja: uzajamno divljenje i poštovanje preraslo je u strastvenu ljubav. Uostalom, dok je divertimento, kao glazbeni oblik tipičan za razdoblje klasike, unosio dah 'civilizirane ljepote' u ljepotu 'necivilizirane'

Afrike, prvi je stavak *Sonate u A-duru* potkrijepio uljedno odupiranje normama — bilo društvenim, što su činili Denys i Karen premda su se družili s ljudima koji su te norme donosili i poštivali; bilo glazbenim, što je činio Mozart kada je umjesto uobičajenoga sonatnog oblika prvi stavak klavirske sonate zamislio kao temu s varijacijama. Tema s varijacijama, dakako, nije neobična za razdoblje klasike, ali je rijetkost da se pojavljuje u prvoj stavki sonate za koji je uobičajeniji oblik sonatna forma. Kršenje pravila i ujedno njihovo poštovanje označavalo je služenje normama da bi se pokazalo kako se nešto može učiniti i drukčije.

No *Divertimento u D-duru* i *Sonata za glazovir u A-duru* dje-
la su koja su u filmu uporabljena prolazno. Njihova je funkcija da pripreme, najave i dovedu to centralne Mozartove skladbe, djela kojim film započinje i koje njime dominira. To je *Koncert za klarinet i orkestar u A-duru K.V. 522*. Taj će koncert postati signalom Denysova dolaska na farmu: kada god čuje poznatu i dragu temu, Karen će s nekoga skrivena zakutka farme trčati kući. *Koncert za klarinet i orkestar* za nju će biti jasan poziv; komorni će zvuk Mozartove glazbe postati sastavnim dijelom zajedničke intime, izjednačujući se s osjećajem da osim njih dvoje i Afrike nema ničega drugog na svijetu.

Mozart i Barry

Budući da je primarni filmski skladatelj ipak John Barry, a ne Wolfgang Amadeus Mozart, a i budući da je film prepun glazbenih ulomaka koji se često nadovezuju jedan na drugoga, prožimanje Mozartove i Barryeve glazbe bilo je neizbjegljivo. Dapače, osim što se dodiruju razmaknuti kojim kadrom ili čak ponekom scenom, neke su filmske situacije takve da Mozartova glazba pretapanjem ulazi u glazbu Johna Barryja i obrnuto, da se Barryeva glazba nadovezuje na Mozartovu. Riječ je, dakako, o načelu glazbenoga pretapanja koje nikada nije slučajno i koje uvijek ima unutarnji filmski razlog.

U sceni u kojoj Denys nakon duljeg izbijanja ponovno dolazi na farmu, Karen ga dočekuje na trijemu, a zatim oboje, ljubeći se u strastvenom zagrljaju, bez riječi, odlaze u spavaču sobu, u toj sceni glazba sugerira — tajanstvo. Melodija gudača dugačkih notnih vrijednosti razvija se prema načelu ponavljanja širokih fraza iznad motiva harfe koji se u podlozi kreće. Zašto takvo glazbeno ponašanje, koje, k tome, ne smeta, nego se čini posve logičnim odrazom slike? Glazba, naime, intimnošću i nemametljivom mistikom predstavlja odraz prethodne scene, razgovora Karen s Berkeleyjem Coleom, koji je upozorava da je Denys neobičan čovjek. No Karen se ne može oduprijeti ljubavi (a, uostalom, to i ne pokušava), premda je na trenutak jasno da vodi ljubav sa stranom, čovjekom kojeg uopće ne poznaje.

Sljedeća je scena scena razgovora za večerom. S gramofona svira drugi stavak (ne prvi, kao prije) Mozartovog *Divertimenta u D-duru*, a Karen i Denys konačno razgovaraju (poslije će Karen objašnjavati da nikada zapravo nisu razgovarali o običnim stvarima i svojim svakodnevnim problemima, nego su to bili šturi razgovori koji su pokazivali koliko su njih dvoje bili dovoljni jedno drugome). No ono što nas u ovom trenutku zanima nije razgovor likova, nego glazbeni

prijelaz: Mozartova je glazba doslovno ušla u glazbu pretodne scene, prekrila je i preuzeila riječ u opisanoj sceni za večerom. U trenutku kada se zbiva prijelaz sasvim je jasno da je nova glazba posve drukčijih stilskih karakteristika od stare, ali pretapanje se ipak zbiva glatko, jer i Barry, poput Mozarta, primarno se koristi žičanim instrumentima. Doduše, Mozartov *Divertimento* svira gudački kvartet (dvije violine, viola i kontrabas), a u Barryjevoj glazbi sudjeluju gudači, harfa i povremeno glasovir. Posve je jasno da je skladatelj smanjio raskošni sastav velikog orkestra kako bi se približio intimno blisku zvuku Mozartovadjela.

U sljedećem je primjeru situacija obrnuta. Najprije svira Mozart, i to *Koncert za klarinet i orkestar u A-duru* (Karen, u šetnji obližnjim šumarkom, na zvuke poznate teme hita kući, nalazi zaspaloga Denysa te gasi gramofon, sjeda pokraj njega i hvata ga za ruku). Zatim, u sljedećoj sceni (Felicity se natječe u preponskom jahanju), svira Barry koji se koristi Mozartovim glavnim motivom, izvučenim iz teme klarineta, te ga uklapa u svoje glazbeno tkivo. Jasno je da se John Barry na nemametljiv način u ovakvim i sličnim situacijama nadoveziva na Mozartovu glazbu kako bi stvorio osjećaj glazbenoga jedinstva i kontinuiteta, odnosno kako Mozartova glazba ne bi zvučala odveć različito od njegova vlastitog glazbenog jezika. No ako razmislimo o prostornim i vremenskim oznakama koje nudi isprepletanje različitih glazbenih stilova, fascinantno je da se Mozart iz 18. stoljeća i John Barry iz druge polovice 20. stoljeća tako odlično slažu s pričom o Africi, koja počinje u Keniji godine 1913.

Putovanja — zvukovi opasnosti, zvukovi ljubavi

Osim vremenskog isprepletanja koje nudi kohezija glazbe i slike, u *Mojoj Africi* važno je i prostorno isprepletanje. Nai-
me, za razvoj Karenine ljubavi (i prema Africi i prema Denysu) bila su presudna putovanja: najprije, Karen je iz Danske oputovala u Afriku; zatim je, po početku Prvoga svjetskog rata, putovala suprugu u vojni logor na jezeru Natron; onda je, zbog bolesti, ponovno oputovala u Dansku ali se vratila u Afriku; i naposljetku, krenula je s Denysom na safari koji će pamtitи do kraja života.

Putovanje na jezero Natron poduzela je potaknuta jednim zahtjevom i jednom naredbom: suprug Bror, koji se pridružio vojnim snagama tijekom Prvoga svjetskog rata, tražio je putem glasnika da mu se u vojni logor na jezeru Natron posalje zaprega s volovima i još nekim potrepštinama. Istodobno je (po istom čovjeku) stigla zapovijed da žene i djeca moraju napustiti farme i, radi vlastite sigurnosti, preseliti se u grad. Bilo je sasvim protiv Karenine prirode da posluša zapovijed, pa je ideja o vodstvu karavane na jezero Natron došla sama po sebi, u filmu čak bez posebna dodatnog objašnjenja.

Putujući sa 'svojim' Kikuyima (njezino posjedovanje Kikuya, farme i supruga Denys je jednom mudro doveo u pitanje: »-Moji Kikuyi. Moj Limoges. Moja farma... Mnogo toga posjedujete. A što stvarno posjedujete?«), Karen, kao jedina žena i jedina bjelkinja u povorci prema jezeru Natron, često je moralna pokazivati više snage nego što je doista znala da posjeduje. Za Johna Barryja je, dakle, njezino putovanje znači-

lo stvaranje glazbe koja će i dalje biti vezana uz prostor (Afriku, prostranstva), dakle ugodajna, ali koja će istodobno odražavati opasnosti i neizvjesnosti situacija kroz koje je junakinja sa svojom pratinjom prolazila. To je postigao uplećući flautu (kojom se inače koristi kao simbolom krhkosti u temi koju proglašava Kareninom) u zgušnuti disonantni akord te ponavljanjem tog akorda u gotovo nepravilnim razmacima. Zapravo, akordi se nižu u pravilno ritmiziranim obrascima, a dojam njihove nepravilnosti stvaraju povremeni udarci timpana koji djeluju razbacano u tom dijelu partiture.

Budući da prizori putovanja imaju gotovo dokumentarni karakter (kamera slijedi dogadaje, prave priče gotovo i nema, a likovi uopće ne razgovaraju — jedino što se čuje prirodni su zvukovi i popratna glazba), Barry si je mogao dopustiti izgradnju troidjelne forme čiji tek središnji dio (jutro, Kikuyi tjeraju goveda dalje na put) donosi melodiju, dok vanjski dijelovi ugodajno, na malo prije opisan način, stvaraju dojam opasnosti i neizvjesnosti. Potkraj prvoga dijela (dan se bliži kraju, Kikuyi pale vatre i podižu logor) čuje se prizorno pjevanje Kikuya (riječ je o nekoj polugovorenoj-polupjevanoj tradicionalnoj melodiji) i oko tog pjevanja Barry plete svoju glazbu. Treći dio u glazbenoj formi vrlo je sličan prvome: ugodajan, statičan, motivički fragmentaran i prepun antipicitajuće opasnosti. U njemu, međutim, nema ni trunke dramatike, što bi se moglo očekivati s obzirom na sliku koja prikazuje opasan uspon (šljunčana zemlja odronjava se pod nogama teško natovarenih goveda). Upravo činjenica da glazba slijedi formu te tek neugodnom zvukovnom statikom (dominacija disonantnih intervala) dodiruje slikovno zblivanje, objašnjava natuknuti dokumentarni dojam. Paralelno, skladatelj proglašava svoju glazbu važnim vezivnim tkivom i jedinim pravim naratorom sekvene.

John Barry poslužio se sličnim glazbenim postupkom u sceni susreta karavane sa skupinom opasnih Masaija. Tijekom putovanja pustinjom, gdje zrak od vrućine titra, glazbena je statika još očiglednija: uz gudače koji zadržavaju jedan ton povremeno ga pomicući sitnim *glissandom* gore-dolje, pojavljuje se i motiv s tritonosom u linijskom središtu. Motiv se nad 'glissirajućom' podogom ponavlja tako da se s vremenom počinje doživljavati kao njezin sastavni dio, ali je ipak jasno da je riječ o glazbi koja je, doduše, statična (poput treperava i teška zraka), ali koja ima unutarnju napetost (što zbog opasnosti prisutne pustinjske okoline, što zbog opasnosti koja će u obliku Masaija tek doći).

Masai u prizor ulaze iz velike daljine, tako da u početku predstavljaju samo nejasne točkice na dalekom obzoru. Da je riječ o domorocima-ratnicima upozorava glazba, koja također iz velike daljine (dakle, *pianissimo*) donosi vrlo pravilne udarce bubnjeva praćene zvečkama. Ritmička pravilnost (posebno se očituje u akcentuaciji) odraz je načina na koji Masai trče: kretanje njihovih nogu posve je ujednačeno, što pokazuje da je riječ o dobro uvježbanim ratnicima-vojnicima. Što su Masai bliže, to je bубnjanje glasnije, pa se čini da zajedno s njima trči bubnjara koji ritmom određuje tempo trčanja i rad nogu. No, bубnjara nema. Ali Barryjeva ga glazba toliko vjerno sugerira da čovjek na tren pomišlja da se

bubnjevi nalaze skriveni u nizu ukrasa na nogama, rukama i glavama Masaja te da ti ukrasi ritmičkim njihanjem nekako stvaraju postojeći zvuk. Međutim, ni to nije točno. Jer u posljednjem kadru, kada Masai protriće pored ukocenih ljudi iz karavane ne obazirući se na njih (u tom trenutku svi su svjesni da se mala i premorena skupina Kikuya predvođenih ženom neće moći oduprijeti eventualnom napadu Masaja), uporna bубnjanja nestaje te je jedini preostali zvuk pravilan rad ratničkih nogu. Bубnjanje je, dakle, neprizorno, premda je skladateljeva namjera bila da prevari gledatelje i da ih uvjeri u prizornost dijela skladane glazbe (uz bубnjanje svejednako se čuje opisana statična podloga koja se doživljava kao vrlo efektna, ali ipak popratna glazba — skladateljeva vizija zvuka pustinje).

Druge je važno putovanje safari na koji Denys poziva Karen. Svjestan da krajolici Afrike neće zauvijek ostati isti, Denys je odlučan da Karen povede na safari i pokaže joj ljepote prirode. I ne želi čuti 'ne' kao odgovor. Dakako, to je putovanje tijekom kojega će se njihova ljubav konkretizirati, a započet će i odvijat će se uz glazbu Wolfganga Amadeusa Mozarta. Ipak, nije samo Mozart pozvan na putovanje: John Barry još je jednom širokom temom jasnih glazbenih cjelina (koje su idealne za montiranje prizora prekrasnih krajolika, putova u prostranstvima i velikih stada goveda) opisao ljepotu Afrike. Ona se javlja u nekoliko scena u kojima Denys i Karen putuju automobilom. Tema je, kao i sve ostale teme filma *Moja Afrika*, mirna, široka i spokojna te se ne uzbuduje ni zbog čega, a najmanje zbog situacije u kojoj se auto pokvari usred stada s govedima koja sumnjičavno promatraju dvoje ljudi i njihovo neobično prijevozno sredstvo. Kako bi sliku prepustila radnji i Denysovu šaljivu izlazu iz situacije (njegova replika »*Kako vi ono kažete? Iš?*« reminiscencija je na drugu sličnu situaciju), Barryjeva tema mirno nestaje. Uzbudnja nema, komentara nema — prisutan je samo ugodaj i dojam da dvoje zaljubljenih ima sve vrijeme ovoga svijeta.

Siyawe, ljepota i smrt

Kada je u životu sve savršeno, od predivnih krajolika, preko ljubavi do uroda kave koji nakon mnogih podbačaja iznenađi, jasno je da to tako ne može ostati i da će se prije ili poslije dogoditi nešto što će narušiti ljepotu, savršenstvo i mir. Najprije od teške bolesti umire blizak prijatelj. Zatim ljubav, upravo zato što se dvoje previše voli, počinje pucati po šavovima. Onda požar uništi neobično dobru berbu kave. I, napisljeku, nastupi smrt.

No smrt nije vezana uz još poneki glazbeni ugodaj Johna Barryja, jer takav pristup ne bi bio prikladan. Skladatelj se nije odlučio ni za ilustraciju osjećaja ili komentar, jer bi tada napsatio vlastiti *credo* o općoj ugodajnosti glazbe. A, opet, smrt je tako efektno prikazana glazbom, da sâma slika u tom prikazu nije ni bila potrebna.

Ipak, ovdje je potrebno vratiti se na početak filma i ponovno ga, glazbenim putem, slijediti do kraja. Dakle, kako bi ocrtili pravi ugodaj Afrike, skladatelj i redatelj odlučili su, uz popratnu skladanu glazbu, koristiti se i afričkim tradicionalnim pjesmama. Doduše, rad na farmi opisuje i John Barry specifično širokom orkestralnom temom. No ta se tema

isključivo pojavljuje u funkciji povezivanja kadrova, koji najčešće predstavljaju niz zbivanja u jednom danu. Pjesme domorodaca prisutne su prizorno, dakle stvarni su sastavni dio prizora, i vrlo se često čuju samo nekoliko trenutaka koliko traju prikazi polja, farme ili sajmische vreve. Većinom su to radne pjesme, koje Kikuyi pjevaju dok rade na farmi. Strofne su i vrlo malena opsega — uglavnom su recitirane ili pjevane na jednom tonu, a razvijaju se prema načelu izmjene solista i zbara.

Stoga, kada se u filmu pojavi afrička tradicionalna pjesma nešto šireg opsega, doduše jednakoj jednostavna i kružna, ali melodijski razvijenija od ostalih, te kada je takva pjesma uporabljena neprizorno, posve je jasno da joj filmski autor želi dati neko veće značenje. Riječ je o pjesmi *Siyawe*, koja se prvi put pojavljuje u sceni u kojoj Karen priča o svom privremenom odlasku u Dansku. No redatelj se, dok ona priča o teškoj borbi sa sifilisom i neprestanoj čežnji za dalekim i dragim kontinentom, odlučio na postupak koji je u *Mojoj Africi* vrlo čest — eliptično prikazivanje. Jer, dok Karen priča, slika ne pokazuje ono o čemu ona priča, nego ono za čim ona najviše čezne: Afriku koja čeka njezin povratak. Jednostavna domorodačka melodija *Siyawe* u tom trenutku plijeni pozornost rječitošću — jer i zvuk domorodačkih radnih pjesama još je nešto čega se Karen živo sjeća.

Sljedeće pojavljivanje jednostavne melodije još je teže: umro je zajednički prijatelj Berkeley Cole. U sceni Berkleyjeva sprovoda pjesma *Siyawe* ne ostavlja dojam tugovanja za izgubljenom dušom. *Siyawe* je Afrika, beskonačno jednostav-

na ljepota koja donosi bolest i neizbjegnu smrt. No ni Karen, ni Pollack ni John Barry ne smatraju to tragedijom. To je činjenica, životni krug koji jedino može i mora završiti smrću. Odatle čvrsti pogled Somalke, Coleove ljubavnice, koja ne smije prisustvovati sprovodu — odatle njezin ponos dok stoji po strani, izopćena i prepuna nevidljive boli.

Treći je i posljednji udarac konačan. No u tom trenutku Pollackovo izbjegavanje slikovnog prikaza i čvrsto oslanjanje na glazbu postaje realni prikaz Karenine točke promatranja u koju je, htio-ne htio, uvučen i gledatelj. Fotografija izlaska sunca mirna je, statična. Melodija *Siyawe* jednostavna je, nježna, dražesna, nevina... kao i uvijek. No njezin nagli i neочекivani prekid djeluje poput andela koji je iznenada prestao disati. Denys Finch Hatton na najljepši je mogući način izgubio život: u avionu, iznad Afrike, uživajući u slobodi i diveći se prostranstvima.

Najstrašniju rečenicu na svijetu izrekao je Bror, prijatelj i bivši suprug. No ni Karenina prva opaska, kao ni njezin iznenadeni pogled, nisu mogli odati stvarnu bol. Odavala ju je glazba, koja je ostala nemoćna, tiha i posve, posve nijema.

* * *

Denys Finch Hatton poginuo je poput Mozarta koji je umro pišući jedno od svojih najljepših djela, *Requiem* — u avionskoj nesreći nad mjestom Tsavo u Africi. Bilješka »prije Tsava« i »poslije Tsava« postala je za Karen Blixen vremenjskom oznakom. Otputovala u Dansku, preplavljena sjećanjima na Afriku, kojoj se nikada više nije vratila.

Filmografija

MOJA AFRIKA / OUT OF AFRICA, SAD, 1985. — sc. Kurt Luedtke (prema memoarima Isaka Dinesena), r. Sidney Pollack, k. David Watkin, mt. P. J. Herring, Sh. Kahn, F. Steinkamp, W. Steinkamp. — gl. John Barry; ton. G. Alexander, P. Handford, C. Jenkins, C. Kohlweck. — sfg. Stephen B. Brimes, C.

Grimes, C. Robinson, H. Westbrook, kostim. Milena Cano-nero, maska J. Roy Helland, N. Hill, M. Hillman, J. James, G. Liddiard, V. Mitchell. — ul. Meryl Streep, Robert Redford, Klaus Maria Brandauer i dr. — igrali, dgm. — film: 70 mm, Dolby, boja, 150 min

Elvis Lenic

Filmovi Terrencea Malicka



Sissy Spacek u Pustari

Američki redatelj, scenarist i producent Terrence Malick rođen je 30. studenoga 1943. u Teksasu. Egzotično prezime naslijedio je od oca libanonskoga podrijetla. Diplomirao je filozofiju na Harvardu, poslije radi kao novinar i predaje na prestižnom MIT-u. Godine 1969. režira svoj prvi film, kratkometražni *Lanton Mills*. Početkom sedamdesetih sudjeluje u izradi nekoliko filmskih scenarija, ponekad i nepotpisan, a najpoznatiji je *Džeparac* Stuarta Rosenberga. Njegov prvi cijelovečernji film, provokativna drama *Pustara* (*Badlands*, 1973), ubrzo stjeće kulturni status i nadahnjuje mnoge redatelje filmova ceste o serijskim ubojicama. Respektabilnu autorsku poziciju definitivno učvršćuje *Božanstvenim danima* (*Days of Heaven*, 1978), poetskom ljubavnom dramom pastoralna ugodaja. Nakon tajanstvene dvadesetogodišnje stanke, režirao je *Tanku crvenu liniju* (*The Thin Red Line*, 1998), epski razgranatu priču o bici za Guadalcanal (sukob američke i japanske vojske) prema romanu Jamesa Jonesa.

Ljudske sudbine prožete fatalizmom

U *Pustari* Martin Sheen i Sissy Spacek glume ljubavnike koji, nakon što Sheen ubije njezinu oca, bježe američkim prostranstvima. Tijekom njihove pustolovine poginut će još sedam ljudi, da bi najzad završili u rukama zakona. Zanimljivo da je Malick scenarij napisao prema stvarnom slučaju dvoje ljubavnika, koji su 1958. bez razloga ubili desetak ljudi. Motiv ljubavnika koji putuju donoseći užas i destrukciju prisutan je i u *Božanstvenim danima*. Mladić (Richard Gere), njegova djevojka (Brooke Adams) i maloljetna sestra (Linda Manz) dolaze kao nadničari na imanje bogata farmera (Sam Shepard) u Teksasu. Mladić saznaće da je farmer smrtno bolestan i nagovara djevojku da se uda za njega, na-

dajući se da će nakon njegove smrti naslijediti imanje. No, planovi se ubrzo izjalone, a njihova moralno neprilika pustolovina dolazi do pogubna završetka.

U *Tankoj crvenoj liniji* priča se proširuje na cijelu lepezu likova (Nick Nolte, Elias Koteas, Sean Penn, Woody Harrelson, Ben Chaplin, Jim Cavezel i dr.), započinje dolaskom američke vojske na Solomonske otoke, nakon čega slijede dugotrajne krvave bitke s utvrđenim japanskim jedinicama i osvajanje cijelog područja. *Tanka crvena linija* naglašeno je



Martin Sheen i Sissy Spacek u Pustari

nefabularno ostvarenje, koje često prelazi u esejističko propitivanje intimističkih i univerzalnih motiva, pojava u ljudskom društvu i nedokučivoj prirodi uopće. U Malickovim likovima uvijek nalazimo nešto duboko uznenmirujuće. Bilo da su žrtve okrutna nasilja ili agresori, čini se da nisu imali izbora izbjegći poteze koje čine i mesta na kojima se nalaze. Junacima Malickovih filmova prirođen je fatalizam, tragična predodređenost kojoj ne mogu pobjeći, a ne mogu se ni oduprijeti. Očito je riječ o filozofiji koja mu je svjetonazorno bliska, možda i zbog privatnih utjecaja (u djetinjstvu je imao teških obiteljskih tragedija), ali razlog i nije toliko bitan. Znakovita je sposobnost da takav pristup stilski ujednačeno i dosljedno provede do kraja. Pridržavajući se dosljedno umjetničkoga svjetonazora, Malick impresivnim načinom opisuje put kojim njegovi likovi kroče u propast. O njegovim kreativnim postupcima bit će više riječi u tekstu koji slijedi.

Epizodno izlaganje i sklonost naratoru

Pustara ostavlja dojam narativno najčvršćeg i najpovezanijeg Malickova filma. Priča se odvija strogo kronološkim redom



Sean Penn u *Tankoj crvenoj liniji*

sekvenci, u tragičnu slijedu okrutnih i krvavih događaja, gdje jedan događaj uvjetuje drugi. Pritom način izlaganja naratorice (Sissy Spacek) znatno pojačava tjeskoban dojam viđenih prizora. Djelomice zbog njezina distancirana i hladnokrvna opisivanja događaja, koje je u potpunoj opreci s viđenim, a većim dijelom zbog emocija koje unosi opisujući svojega ljubavnika, stvarajući drastičan sraz između tog opisa i njegovih okrutnih postupaka. *Božanstveni dani* narativno su razvedeniji, zamjetnijeg odstupanja od fabularne čvrstoće cjeiline. Priča je sastavljena od niza epizoda, koje međusobno djeluju naizgled diskontinuirano i djelomično kronološki nedodredivo, kao da su se pojedine epizode mogle odvijati i u drukčijem vremenskom slijedu. No, svaka je epizoda narativno i ugodađajno zbijena, pažljivo izvedenih i sklopljenih filmskih prizora. Narator je ponovno djevojčica (Linda Manz), ali njezine isповijedi više su usmjerene objašnjavanju stanja u kojima se nalaze pojedini likovi nego razvoju konkretnih događaja. U narativnom smislu situacija je još razvedenija u *Tankoj crvenoj liniji*. Radnja je epizodičnija, a pojedine dijelove ispunjene ratnom akcijom razdvajaju meditativne nенarativne dionice.

Kronološko slaganje epizoda ponegdje je narušeno umetanjem kadrova iz prošlosti Malickovih likova, koji vizualno prate njihove unutarnje monologe. Film je i nakon više gledanja gotovo nemoguće prepričati, u pamćenju ostaju ponajprije fragmenti priče, sjećanja na iznimno dojmljive slike i impresivne ugodađaje. Za razliku od prethodnih filmova, ovdje

nalazimo osam naratora, zapravo unutarnjih monologa američkih vojnika. Unutarnji monolozi pukovnika (Nick Nolte) otkrivaju beznađe njegovih neostvarenih ambicija, njegove profesionalne i ljudske frustracije, a njemu podređena časnika (Elias Koteas) humanistički pristup i osjetljivost prema načinu korištenja ljudskih života kao topovskog mesa. Naracija jednog vojnika (Jim Caveizel) ulazi u pokušaj metafizičkoga obuhvaćanja pitanja dobra i zla, odnosa prirode i ljudskog društva, drugi vojnik (Ben Chaplin) gotovo bolnim čuvtvom izvlači detalje ljubavnog odnosa sa svojom suprugom, dok ostali imaju kraće narratorske dionice antiratne orijentacije. Malicku su kritičari zamjerili što u *Tankoj crvenoj liniji* ratne okršaje odveć često prekidaju emotivno i filozofski orijentirani monolozi glavnih likova, jer taj postupak usporava i umrtvљuje radnju. Iako se navedeni prigovor može uvažiti, vrijedi istaknuti jednu neospornu činjenicu. Malick u najvažnija pitanja ljudske esencije ipak ne ulazi putem metafizičkih monologa, nego nadahnutom primjenom vizualnog i zvučnog izraza.

Osebujnost vizualno-auditivnog stila

Budući da vizualne i zvučne sastavnice u Malickovim filmovima imaju veliko značenje, također je zanimljivo pratiti njihov razvoj od prvoga do posljednjeg filma. *Pustara* je obilježena dojmljivom i vizualno ujednačenom fotografijom, iako su na njoj radila čak tri snimatelja (Tak Fujimoto, Stevan Larner i Brian Probyn). Interijerni su kadrovi naglašenih i

sugestivnih boja, napose u okružju pustara Dakote i Montane, tijekom druge polovice filma. Kadrovi su statični ili snimljeni nenaglašenim kretanjem kamere. Osim prepoznatljive originalno skladane filmske glazbe (Gunild Keetman, George Tipton), Malick se u nekoliko navrata koristi glazbenim brojevima popularnih izvođača (James Taylor, Nat King Cole, Mickey and Sylvia), koji imaju narativnu funkciju. Njihovim uvođenjem naglašava se popkulturna dimenzija filma, već definirana u liku buntovnika Martina Sheena, koji izgledom i mimikom podsjeća na Jamesa Deana. Stilski su najdorađenije Malickovo djelo *Božanstveni dani*. Snimatelj Nestor Almendros (suradivao je i Haskell Wexler) koristio se prirodnim, mekim osvjetljenjem, stvarajući koloristički iznimno bogatu i ugodajnu filmsku sliku. Dominiraju totali neba i nepreglednih žitnih polja, često u zagasitim bojama sumraka ili rađanja dana. Napose su dojmljivi kadrovi noćnog požara u žitnom polju, gdje su dramatični događaji među protagonistima osvijetljeni odsjajem plamena.

Kadrovi su nemametljivo uskladjeni s prizornim zbivanjima, kamera je pokretljivija u praćenju događaja koji se odvijaju pred njezinim objektivom, učestalija je primjena montažnih pretapanja. Morriconeova glazba kreće se od živahnih *country*-izvedbi, kao pratnja dinamičnijim i akciji usmjerenijim prizorima, do sugestivnih uznemirujućih tema, koje naglašavaju fatalizam filmskih likova. Ta sudbinska predodređenost često je auditivno dodatno naglašena šuštanjem žita na vjetru, žuborom rijeke ili drugim šumovima iz okoline. U *Tankoj crvenoj liniji* velika pozornost obraća se postizanju stilske autentičnosti ambijenta i prikazanih događaja. To je osobito vidljivo u radu snimatelja Johna Tolla, koji nastoji uhvatiti nadrealnost i mistiku okoliša bujne vegetacije, kao i stravične posljedice neposrednih ratnih sukoba. Učestalija je uporaba iznimno kaotične kamere i dinamične montaže, budući da se takvim postupcima najučinkovitije obrađuju žestoki borbeni prizori. Redatelj često primjenjuje prepoznatljiv stilski postupak, donji rakurs iz kojega vidimo lišće tropskoga raslinja i djelić neba, što je metafora umiranja njegovih likova. Vizualno-stilskom izrazu prilagođen je i rad skladatelja Hansa Zimerra, turobna ugodaja i dojmljive mističnosti, koji je pojedine glazbene dionice zasnivao na izvornim napjevima domorodaca Solomonskih otoka.

Uporaba kadrova flore i faune u kontekstu priče

Malick se već u *Pustari* bavi mistikom prirode i njezinim utjecajem na likove, iako je ta autorska sklonost u novijim filmovima izraženija. Početak *Pustare* odvija se u urbanom predjelu, koji odmetnici ubrzano napuštaju. Tijekom prvoga dijela filma logoraju u šumi, uz obalu rijeke. Prikaz njihovih životnih aktivnosti u tom prostoru montažno je prepleten kadrovima šumskoga bilja, ptica i kukaca. Redatelj stvara zaštitnički okoliš, ozračje koje likovima pruža nadu da će izbjegći progonitelje i utjecaj zakona, ali to traje kratko. Ubrzo su prisiljeni bježati nepreglednom pustarom u smjeru planina Montane. Odjednom se nalaze u potpuno drugičijem okolišu, okruženi kržljavim niskim raslinjem, lešinarima i pustinjskim gnezgovima. Takvim postupkom Malick naglašava njihovu otkrivenost i ranjivost, ujedno izostanak nade u mogućnost spasa. Prožimanje prirode s pričom i likovima inten-

zivnije je izvedeno u *Božanstvenim danima*. U tom filmu česti su kadrovi žitnih polja koja povija vjetar, konja, krupni planovi skakavaca, zečeva, fazana i drugih poljskih životinja. Na jednom mjestu Malick se koristi kadrom koji ubrzanim kretanjem prati razvoj prokljale biljke, što upućuje na smjenu godišnjih doba i neumoljiv protok vremena. Dosljednim isticanjem detalja Malick uspijeva stvoriti organsku povezanost protagonista priče i prirode u koju su smješteni. Ulaženjem u pojedinosti svijeta koji okružuje njegove likove polazi mu za rukom najizravnije predočiti njihova duševna stanja. Malickova općinjenost prirodom nastavlja se u *Tankoj crvenoj liniji*, za koju je iscrpno proučio biljni i životinjski svijet Solomonskih otoka. Filmsko tkivo prožeto je kadrovima kokosovih palmi, egzotičnih biljaka, šarenih ptica, šišmiša i gnezova, stvara se filmski prostor iznimno protuslovnih stanja i ugodaja. Krajolik egzotična ugodaja u jednom trenutku djeluje neodoljivo privlačno, poput tropskih mjesta s razglednicama, da bi već u sljedećem počeo širiti nesnosan trulež smrti, dijabolične i atavističke signale poput džungle u Conradovu *Srcu tame*.

Dovoljno se prisjetiti kadra ranjene ptice, koja se koprcu u blatu, montirana u sekvencu najžešće bitke. U kontekstu prožimanja filmske priče s prirodom ovde je osobito zanimljiva primjena uvodne i zaključne sekvence. Film započinje kadrom krokodila koji zaranja u močvaru, zatim slijede kadrovi prašumskoga raslinja. Nešto kasnije pojavljuju se do-



Slike prirode u *Božanstvenim danima*

moroci, među kojima žive dva odbjegla američka vojnika, i to je uvod u ratnu priču. Na kraju filma, nakon stravičnih ratnih sukoba, Malick primjenjuje ovaj postupak: američka vojska odlazi s otoka, kadar zapunjeno mora iza bojnog broda pretapa se u lagunu plovidbu kanuom među tropskim raslinjem, vidimo šarene papige na grani i završni kadar mladiće kokosove palme koja raste u morskom plićaku. Malick je zatvorio prirodni ciklus. Ljepota i strava oduvijek se medusobno prožimaju. Kada divlja životinja zgrabi drugu, u prašumi ili močvari, tome činu prethodi savršen mir i nedirnutu ljepota okoliša. Nakon utihnuća krvavoga prizora nastavlja se idiličan ugodaj, kao da ništa nije bilo. Malick ističe da su ljudi neizbjegni sudionici takvih ciklusa.

Zaključno o Malickovu opusu

Na početku teksta ustanovili smo da je Malickov tematski izbor uvjetovan fatalističkim pristupom, svjetonazorom koji

likove ne promatra kao slobodne pojedince nego sudbinski predodređene nadljudskom silom. Takve teme Malick uobličuje epizodnom naracijom, što je tendencija uočljivija u kasnijim radovima, kao što je uočljivija primjena narratora. Iako je iznimno sklon filmskom naratoru, paradoksalno je da se Malickovi likovi ne služe previše riječima, dijalazi su u njih prilično škrti i usmjereni najnužnijem. Najvažnije retoričke sastavnice njegovih filmova osebujni su vizualni i zvučni postupci. S pomoću njih stvara prizore nadrealnih ugoda, dojmove poetske naracije i stilski iznimno razradene metafore. Malick je dosljedan u spajanju impresivne vizualnosti i nepodnošljive unutrašnje mučnine, u nastojanju da postigne umjetnički izraz gotovo nepostojeće granice između ljepote i nedokučiva užasa. Najzad, u njegovim djelima iznimnu ulogu ima priroda. Učestali kadrovi biljnog i životinjskog svijeta skladno se stapaju s pričom i ljudskim sodbina-ma, tvoreći složenu organsku cjelinu.

Priroda u Malickovim djelima nema pomodarsku ili ekološku dimenziju, iako nas često zablijesne očaravajućom ljepotom. Postupak prožimanja ljudskih priča s prirodom ukazu-

je na njihovu iskonsku povezanost, na nemogućnost ljudi da žive izvan njima često neshvatljivih zakona prirode, a ujedno najvjerodstojnije potvrđuje fatalističku dimenziju redateljeva svjetonazora. Malick je nadasve neobična pojava suvremene kinematografije, iznimno pedantan i temeljit u pripremi i realizaciji svojih djela (*Božanstvene dane* montirao je gotovo dvije godine). Opsjednut romantičarskom vizijom umjetnosti i fanatično podređen estetskim kriterijima, ne obazire se na dobit, slavu ili bilo koju drugu dimenziju filmskoga medija. U vremenu kad se filmski dilektanti koriste svakom prilikom da se pojave pred kamerama ili na naslovnicu časopisa, Malick, poput J. D. Salingera u književnom svijetu, živi u medijskoj izolaciji, izbjegava intervjuve i novinare. Nasuprot agresivnoj produktivnosti koja se danas cjeni, režiji pristupa iznimno nerедovito i rijetko, a napravio je i neочекivanu dvadesetogodišnju stanku nakon najvećeg uspjeha u karijeri. To ga nije sprječilo da stvori jedan od najsnaznijih i najdojmljivijih opusa u suvremenoj svjetskoj kinematografiji.

Bibliografija

Lenić, Elvis, 2001, 'Ratni film na kraju tisućljeća: Spielberg i Malick', *Nova Istra*, 1/2001, str. 209-214.

Trušnovec, Gorazd, 1999, 'Terrence Malick', *Ekran*, 3, 4/1999.

Filmografija Terrencea Malicka

1. *Lanton Mills* (SAD, 1969)
2. *Pustara* (*Badlands*, SAD, 1973)
3. *Božanstveni dani* (*Days of Heaven*, SAD, 1978)
4. *Tanka crvena linija* (*The Thin Red Line*, SAD, 1998)

Kinoreperoar

Uredila: Katarina Marić

1. 21 gram (A) **116**
2. 50 prvih poljubaca (C) **156**
3. Barbarske invazije (A) **126**
4. Bitka za školu (D) **160**
5. Božji grad (A) **118**
6. Čudovište (B) **136**
7. Djevojke s duplerice (C) **152**
8. Duga mračna noć (B) **134**
9. Eksperiment (C) **150**
10. Elephant (A) **114**
11. Fanfan la tulipe (D) **160**
12. Gotika (B) **143**
13. Hidalgo (C) **151**
14. Holivudske svršetak (C) **150**
15. Isplata (C) **157**
16. Kajmak i marmelada (C) **153**
17. Kći mog bossa (D) **162**
18. Kockar (C) **154**
19. Koliba straha (C) **155**
20. Konjanik (B) **135**
21. Krupna riba (B) **142**
22. Kuća pjesaka i magle (B) **132**
23. Legenda o medvjedu (C) **149**
24. Lovina (B) **148**
25. Ludo krstarenje (D) **161**
26. Ljeto u zlatnoj dolini (C) **153**
27. Ljilja zauvijek (B) **133**
28. Ljubav nema pravila (C) **152**
29. Mačak: ne diraj mu šešir (D) **160**
30. Monsunsko vjenčanje (B) **131**
31. Mrak film 3 (D) **163**
32. Napokon Polly (C) **156**
33. Nigdje u Africi (A) **128**



21 gram



Zatoichi samuraj

34. Odmetnuta porota (C) **154**
35. Onaj koji će ostati neprimijećen (C) **155**
36. Pasija (A) **122**
37. Petar Pan (C) **149**
38. Popust na količinu (D) **162**
39. Posljednji samuraj (B) **144**
40. Rock 'n' Roll škola (D) **159**
41. Ruby i Quentin (D) **158**
42. Sanjari (A) **124**
43. Scooby Doo 2: Čudovišta su puštena (D) **161**
44. Skandal (B) **147**
45. Slatke prljave stvari (B) **141**
46. Studengora (B) **145**
47. Svjedoci (A) **120**
48. Sylvia (B) **138**
49. Španjolski apartman (C) **151**
50. Tajnica (B) **139**
51. Teksaški masakr motornom pilom (D) **162**
52. Torque: bijes na dva kotača (D) **163**
53. Tragovi na duši (B) **137**
54. U tudioj koži (C) **157**
55. Veličanstvena avantura Mortadela i Filemona (D) **159**
56. Vraćanje duga (D) **163**
57. Začarana kuća (D) **161**
58. Zapravo ljubav (B) **140**
59. Zatoichi samuraj (B) **130**
60. Zauvijek zajedno (D) **158**
61. Život Davida Galea (B) **146**

ELEPHANT

Elephant

SAD, 2003 — pr. Blue Relief Productions, Fearmakers Studios, HBO Films, Meno Films, Pie Films, Dany Wolf; izv. pr. Bill Robinson — sc. Gus Van Sant; r. GUS VAN SANT; d.f. Harris Savides; mt. Gus Van Sant — sfg. Benjamin Hayden — ul. Alex Frost, Eric Deulen, John Robinson, Elias McConnell, Jordan Taylor, Carrie Finklea, Nicole George, Brittany Mountain — 81 min — distr. Blitz

Još jedan običan dan u tipičnoj američkoj srednjoj školi. Nakon što je to jutro pomočao ocu alkoholičaru, John poziva Elija na subotnji tulum. Eli, koji je upravo u parku fotografirao školske kolege, odgovara da zbog roditeljske kazne možda neće doći na zabavu i odlazi razviti fotografije. S upravo završene nastave tjelesnog odgoja izlazi Michelle, neugledna djevojka od koje profesorica zahtijeva da na slijedeći sat dove odjevena u kratke sportske hlače. Tu su i bulimičarke Brittany, Nicole i Acadia, tri nerazdvojne prijateljice koje se spremaju u kupnju, ali i mnogi drugi učenici sa svojim željama, maštanjima i ljubavnim problemima. Sve njihove planove, međutim, prekinut će hici iz vatre nog oružja koji će učeničku svakodnevnicu pretvoriti u pakao, a školske hodnike u poprište stravična pokolja.



U travnju 1999. u gimnaziju Columbine u Littletonu, predgrađu Denvera, Eric Harris i Dylan Clebold, dvojica učenika te škole ušla su naoružana automatskim oružjem i počela nasumce pucati. Ubili su dvanaest učenika i jednog profesora, a potom počinili samoubojstvo. Taj tragični događaj, najgori školski pokolj u povijesti Sjedinjenih Država, poslužio je angažiranom dokumentaristu Michaelu Mooreu kao povod za dublje istraživanje razloga op-sjednutosti Amerikanaca oružjem u Oscarom nagrađenu dokumentarcu *Ludi za oružjem*. Za razliku od pretjerano populizmu i samoreklamerstvu sklona Moorea, redatelj Gus Van Sant u *Zlatnom palmom* na prošlogodišnjem Cannesu ovjenčanom *Elephantu*, isti događaj obrađuje na znatno primjerjeniji, samo naizgled dokumentaristički distanciran, a zapravo mnogo intimistički-

ji način. Već uznemirujućim uvodom u kojem promatramo automobil koji, u vožnji bez kontrole, udara druga vozila parkirana na ulici nekog prigradskog naselja, Van Sant nam daje do znanja da će se u idiličnoj američkoj suburbiji dogoditi nešto strašno. Slika svakodnevne školske rutine koja nakon toga slijedi gledatelja, koji je i sam tijekom školovanja nebrojeno puta proživio sličan dan, nenametljivo uvlači u film i upoznaje s učenicima. Tomu služi i promišljeno kretanje kamere koja se diskretno privlači nekom učeniku iza leđa i, u stopu ga slijedeći ili lagano kružeći oko njega, savršeno opisuje prostor škole i njezine okoline te sugestivno zbljižava gledatelja s osobom koju promatra. A promatra uistinu učenike najrazličitijih osobnosti. Od Johna i Elija, mirnih i 'običnih' momaka koje, međutim, ravnatelj smatra ne-

odgovornim klipanima, preko neu-
gledne, donekle iskompleksirane štre-
berice Michelle i nesimpatičnih bulimi-
čarki Brittany, Nicole i Acadie, do Ale-
xa, zbumjena šmokljana koji će se, s pri-
jateljem Ericom, u jednom trenutku
odlučiti oružjem osvetiti kolegama i
ravnatelju. Takav presjek učenika, po-
lagani ritam i dugi kadrovi koji ista zbi-
vanja u nekom prostoru opisuju iz različitih vizura, pomažu da promatrana
škola pred gledateljevim očima zaživi
kao zbiljsko, njemu poznato mjesto sa
stvarnim osobama i njihovim proble-
mima. Dojam autentičnosti Van Sant
dodatano želi postići imenima likova
koja su mahom identična imenima
mladih naturščika koji ih izvrsno glu-
me.

Posebno vrijedi istaknuti redateljevo
izbjegavanje dociranja i nametanja jed-
nostavnih rješenja. Premda suvremeno
američko društvo slika prilično ta-
mmim tonovima i precizno detektira
razloge sumorne socijalne patologije,
Van Sant inteligentno na tim razlozima
ne ustrajava. Iako su budućim ubojicama
Alexu i Ericu omiljena zabava kom-
pjuterske igrice s pucaњem i ubijanjem
(ironično, ponavljaju kukavički s leđa),
a oduševljava ih nacistička ideologija o
kojoj, međutim, nemaju pojma (jedva
da i znaju tko je bio Hitler), redatelj je
jasno da to nisu pravi uzroci bujanja
besmislena omladinskog nasilja. Njega
mnogo više brine činjenica da je svaki
Amerikanac u mogućnosti bez i najmanje
kontrole internetom nabaviti sofis-
ticirano oružje (u filmu donekle po-
jednostavljeno, jer je to moguće putem
chat-grupe). U liku aragonatne ravnate-
lja on kritizira i slabosti školskoga su-
stava, koji se prema učenicima, nerijet-
ko posve bezrazložno, odnosi podcje-
njivački i s omalovažavanjem. Sve su to
djelići mozaika koji daje sliku otuđena,
licemjernog društva, zajednice u kojoj
je moguće da mladić izražena slikar-
skog dara (među crtežima na zidu nje-
gove sobe je i crtež slona), koji u jed-
nom trenutku na glasoviru prebire akorde Beethovenove *Mondschein So-
nate*, već sljedećeg sata naoružan do
zuba ode u školu i počne ubijati kole-
ge.

Van Sant vrlo uspješno izbjegava bilo
kakve kliješe. Problematični u njegovu
filmu nisu mladi, koji bi za takvo pona-



šanje mogli pronaći nekakav, makar i vrlo nategnut, izgovor (primjerice John koji, vidimo to na početku, skrbi o ocu alkoholičaru), nego oni iz, pretpostavimo, stabilnijih obitelji. K tome, on na stranama (uvjetno rečeno) dobra i zla efektno kontrapunktira dvojicu mladića umjetničkih sklonosti, fotografa Elija (zasigurno najsimpatičniji lik, čija sudbina gledatelja ponavlja i zanima) i slikara i glazbenika Alexa. Time samo dodatno podcrtava temeljnu činjenicu da na složena i neugodna pitanja nije moguće ponuditi jednoznačne odgo-
re.

A, makar se ponekad i činilo drugačije, Van Sant takve odgovore u svojim fil-
movima nikad nije ni nudio. Još od pr-
venca *Mala Noche*, intrigantne drame o međurasnoj istospolnoj ljubavi, pre-
ko danas već kulturnih naslova *Drugstore Cowboy* i *Moj privatni Idaho*, te neu-
spjele ekranizacije posthipihevskog ro-
mana Toma Robbinsa *Blues kaubojki*, do izvrsne erotске triler-drame *Žena za
koju se umire*, Van Sant nudi subverziv-
nu, nerijetko crnoumornu sliku svijeta u kojem se njegovi protagonisti, najčešće marginalci, ne uspijevaju snaći. Priznajem da su doslovna kopija Hitchcockova *Psiha* i razmjerno benigne srednjostručke drame *Dobri Will Hunting* i *U potrazi za Forresterom* (Van Santov preposljednji film *Gerry*

nisam gledao) poljuljali moje povjere-
nje u darovita filmaša. No isto sam
tako, unatoč ponekoj manjoj zamjerki
koja bi se i ovom filmu mogla uputiti,
spreman priznati (štoviše, voljan sam
to priznanje i ovjeroviti kod javnog bili-
ježnika) da je *Elephant* remek-djelo,
najbolji Van Santov dosadašnji film i
naslov koji visoka očekivanja od njego-
vih budućih projekata čini posve opravdanima.

Josip Grozdanić

21 GRAM

21 Grams

SAD, 2003 — pr. This Is That Productions, Y Productions, Alejandro González Iñárritu; izv.pr. Ted Hope — sc. Guillermo Arriaga; r. ALEJANDRO GONZALEZ INARRITU; d.f. Rodrigo Prieto, Fortunato Procopio; mt. Stephen Mirrione — gl. Gustavo Santaolalla; sfg. Brigitte Broch; kgf. Marlene Stewart — ul. Sean Penn, Naomi Watts, Benicio Del Toro, Charlotte Gainsbourg, Melissa Leo, Clea DuVall, Danny Huston, Carly Nahon — 125 min — distr. Discovery

Prometna nesreća ispreplete živote i sudbine troje posve različitih ljudi. Liječena narkomanka Cristina u njoj gubi supruga Michaela i dvije kćeri, teško bolesni profesor matematike Paul dobiva 'preživjelo' Michaelovo srce, a Jack, kršćanski preobraženi bivši kažnjenik koji je upravljao volanom, teški teret krivnje.

Završni solilokvij Seana Penna o težini duše, koje se tijelo pokojnika navodno oslobođi kada izdahne, obavio je svojevrsnom mistikom naslov drugoga igranog filma Meksikanca Alejandra Gonzaleza Iñárritua. Taj meditativni oproštaj iscrpljena Pennova lika od ovoga svijeta pokazao se i djelotvornim šlagvortom za (mahom) pozitivno-emfatične reakcije, ali i mystifikacije u 'ozbiljne' publike, one koja će već samo bavljenje posvuda deficitarnom 'dušom' spremno proglatiti ozbilnjim ili, bolje, uvišenim poslom, pa tako i *21 gram* ozbilnjim i vrijednim filmom. No, kada bi se Iñárritu pouzdao u samo jedan (izgovoren) mamac, njegov prvi američki film (nakon hvaljena meksičkog debija *Pasja ljubav*) ne bi bio i uistinu ozbiljan kao što jest. Ne bi ga tada vjerojatno spasila ni odluka da usporedne priče o troje ljudi, još rastavljene na sastavne dijelove, promiješa kao špil karata i tako pomiješane baci pred publiku. Jer, gledatelj se, svjedočeći posljednjih godina protuli-

nearnim narativnim trendovima izvan mahom 'pravocrtog' Hollywooda, naučio čitati i odgonetati 'polifone' i mozaične filmove u svim oblicima i smjerovima pripovijedanja. Pitanje je jedino da li je uvijek imao što i pročitati; tj. stoje li iza takvih narativnih metoda supstancialni razlozi. Koliko je u njima u konstrukcije, a koliko, kažimo to i rječnikom filma *21 gram* — 'duše'?

Iñárritu i njegov scenarist Guillermo Arriaga zacijelo nisu *trend-seteri*, ali nisu ni isprazni *trend-glodavci*, premda se bave pomodno zapetljonom narativnom konstrukcijom, koja je već postala i svojevrsna konvencija, te stvarima koje se doista najbolje upoznaju na vlastitoj koži. Što znači čekati novo srce ili sigurnu smrt, ili pak živjeti s tudim organom, poput Paula (Penn)? Kako se osjeća muškarac / žena kada u jednom trenu izgubi cijelu obitelj, poput Cristine (Watts), ili nehotice skrivi takav gubitak, poput Jacka (Del Toro)? Sve tri situacije životno su vjerojatne, a pojedinačno već i filmski obradene. Jedna do druge ili međusobno ukrižane, daju moćan spoj za emotivno razdrmavanje gledatelja. Dodaju li se tim 'dušama' dodatni utezi, poput droge, alkohola i religije, puste li se s lanca sablasti prošlosti, teško će se iz svega izroditи opuštajuće, još manje optimistično djelo. A sve to *21 gram* priređuje svojim nesretnicima, prenoseći mučninu s neuljepšanih lica glumaca u gledalište.

Nastavimo li se ipak baviti 'mystifikacijama', naći ćemo u filmu još jednu prispođbu i za egzistencijalno stanje i za narativno 'tkanje' Iñárrituova filma, prikladnije od 'nominalne' težine duše. U jednoj od prvih međusobno nepovezanih scena/sekvenci, Jack, kojega prvi put vidimo, igra s mlađim prijateljem *jengu*, igru u kojoj se 'hazardira' izvla-



čenjem jedne od drvenih pločica una-
krnsno poslaganih tako da tvore stup.
Jenga se u osnovi igra dok se ne dobije
gubitnik. To je onaj igrač koji povlače-
ći jednu od triju vodoravno poslaganih
pločica, u 'najklimavijem' trenutku,
prouzroči neravnotežu i sruši cijelu
vertikalnu slagalicu.

Poput igrača koji su stigli do pola igre, kada je stabilnost konstrukcije već znatno razdrmana, pa je samo pitanje koji od sljedećih poteza će ga srušiti, Iñárrituovi novi likovi stoje pred osobnom, odavno načetom i uzdrmanom konstrukcijom. Svaki novi potez može je održati ili do temelja srušiti. Paul bira novo srce, a ono ga kobno vuče Cristini; Cristine bira osvetu Jacku; Jack iskuljenje pokorom pred Bogom. U toj 'igri' gube svi, jer izbori su teški, snažni i bolni. A takav je i cijeli film strukturiran od realističnih jenga-elemenata koji nemaju rednih brojeva. Zbog proizvoljnog miješanja fragmenata, film je čas u krevetu s Paulom i Cristinom, čas za Jackovim obiteljskim stolom; u jednom je trenutku blizu kronološkoga svršetka, a odmah potom u sredini priče, da bi se opet vratio unatrag ili preskočio naprijed k nekom drugom od trojca koji će se u filmu tek jednom kobno susresti. Čak i oni rijetki 'normalniji', smireniji trenuci (kronološki gledano, prije nesreće) bespomoćno se utapaju u mozaičnom nakupljanju tjeskobe, očaja i kaosa. Nakon Nolanova *Memento*, koji je sekvence zbnjujući vrtio unatrag potvrhanjujući klimavost sjećanja i vlastiti *whodunit*, 21 gram je, dakako, lakše i tek djelomice (uglavnom u prvoj 'zapetljanoj' polovici) enigmatsko štivo nelinearnoga tipa koje hrani 'stanje', ugodljivo i emotivno sugestivno u mnogim svojim hiperrealistički stiliziranim sastavnicama: vizualnim i auditivnim, glumačkim i scenografskim.

No, prije svega glumačkim. *Dead-man-walking*-Penn, još jednom 'osuđen' na smrt, trajno je i neutješno agoničan, čak i kada je njegovo srce u 'življoj' fazi. Izbrzdano lice i teški bolesnički udasi zlokobno se uklapaju u teksturu i fakturu filma. Fanatični Del Toro upisuje kaos u svoj isposnički lik već samom 'neurednom' pojavom, ali ponajviše skačući iz militantne (vjerničke) egzaltacije u pokajničku asketsku inhi-



biciju. Konačno, gradirano mijenjajući stanja i raspoloženja, Naomi Watts za likom Cristine stalno vuče repove prošlosti (otupjele i poročne djevojačke; brižne i 'čiste' majčinske). Uzevši zajedno, okruženi jednakog sugestivnim epizodistima, iznimno su depresivna trojka luzera, rijetko videna čak i u (ne)srećom obuzetim djelima suvremenе kinematografije. Ne ostavljaju mješta baš nikavu odmak ili ironiji.

Taj 'ideal' brani i vizualna strategija filma. Oživotvoruje je još jedan član ekipе iz Iñárrituova prvenca, snimatelj Rodríguez Prieta. Krupno zrno, krupni planovi glumaca snimljeni iz začudnih rakursa, suptilni potezi kamerom 'iz ruke', po potrebi izbljedjeli ili zagasiti

koloristički tonovi, kojima se u ambijent i raspoloženja upisuju prljavština, umor i nepodnošljiva nelagoda postojanja, ugođeni su sa psihološkom težnjom drame, koju nije uspjela razbiti ili razvodniti mahnita narativna fragmentacija.

Premda se nakon zbnjujućega prvog dijela, kada gledatelj 'pohvata konce' zdrobljene priče, enigmatski porivi znatno smiruju, Iñárritu uspijeva držati gledatelja prikovana uz taj depresivni univerzum. A što je za nadarena i spretna Meksikanka najvažnije, uspijeva sačuvati svoj kreativni '21 gram': barem za sada, nije ga stigao fragmentirati ili isisati američki transfer.

Diana Nenadić

BOŽJI GRAD

Cidade de Deus

Brazil, Francuska, SAD, 2002 — pr. Globo Filmes, Lumière Productions, O2 Filmes, Studio Canal, VideoFilmes, Wild Bunch, Andrea Barata Ribeiro, Mauricio Andrade Ramos; izv.pr. Elisa Tolomelli — sc. Bráulio Mantovani prema romanu Paulo Linsa; r. FERNANDO MEIRELLES; d.f. César Charlone; mt. Daniel Rezende — gl. Ed Cortês, Antonio Pinto; sgf. Tulé Peak; kgf. Bia Salgado, Inês Salgado — ul. Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phellipe Haagensen, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Jefechander Suplino — 130 min — distr. Discovery

Sredinom 60-ih godina prošloga stoljeća u Božji grad, sirotinjsko predgrađe Rio de Janeiro, s obitelji doseljava dječak Buscapé. Iako se njegova obitelj nada boljem životu, ubrzo shvaćaju da se naselje, isprva zamišljeno kao uredenija zamjena za neželjene favele, pretvorilo u leglo kriminala, kojim se nerijetko bave i djeca. Buscapéovi su prijatelji Bené i Zé, dječaci koji sa starijom braćom sudjeluju u amaterskim kradama plina. No Buscapé nije poput njih. On je senzibilan dječak koji ne želi poći stazom kriminala, zbog čega njihovo prijateljstvo neće dugo trajati. Desetak godina poslije, dok Buscapé priželjuje fotoaparat i posao reportera, Zé i Bené postaju najmoćniji kriminalci u Božjem gradu.



»Svi smo došli u Božji grad u nadi da ćemo pronaći raj«, riječi su mladića Buscapéa kojima započinje Božji grad, intrigantna ekranizacija istoimenog autobiografskog romana Paula Linsa u režiji Fernanda Meirellesa (kao suredateljica navedena je Kátia Lund), proze po kojoj je oskarovac Walter Sales (*Glavni kolodvor*) već snimio zapaženi dokumentarac. Vrlo brzo se, međutim, pokazalo, kako kaže i Buscapé, da je život posve drukčiji od raskošnih razglednica Rija i da se zamišljeni raj pred njihovim očima pretvara u pakao. A u tom paklu svatko preživljava kako zna i umije. Stariji momci organiziraju krađe plina, a mlađa im braća pomažu i uče. U takvoj sredini sretnih ljubavi praktički i nema, jer je sretna veza, kao i bijeg iz Božjega grada, jednostavno nemoguća. Ljubav Cabeleira i Berenice tragicno završava njegovom pogibijom na prašnjavoj ulici, a ljubomorni muž nevjernu ženu umlati lopatom i zakopa u zemljani pod kuće. Buscapéov prijatelj Zé već od malih nogu pokazuje prgavu narav i izrazitu sklonost kriminalu, osobine koje kulminiraju ubojstvom Buscapéova brata i bezrazložnim pokoljem koji izvede tijekom pljačke mletača. Buscapé je miran i povučen dječak, Zéova potpuna suprotnost, i njihovi životni putevi unaprijed su poznati. Desetak godina poslije Buscapé kupuje prvi fotoaparat i mašta o djevojci Angéliku, a Zé je zloglasni kriminalac, vođa opasne bande i hladnokrvni ubo-

jica kojemu je oduzimanje tuđega života patološko zadovoljstvo. Karakterne nijanse među njima pripadaju Benéu, Zéovu sudrugu kojega će ljubav prema Angéliku promijeniti, učiniti mekšim i natjerati na odustajanje od kriminala (u čemu će ga, međutim, sprječiti zalutali smrtonosni metak na vlastitoj oproštajnoj zabavi), i vođi suparničke bande Cenouri, slabicu koji priželjuje zauzimanje Zéova položaja. Buscapé i Zé ponovno će se susresti, no ovaj put u tragičnim okolnostima, da bi Buscapé naposlijetu fotoaparatom dokumentirao Zéovo ubojstvo.

Zanimljivo je da redatelj, a pretpostavljam da je tako i u Linsovoj knjizi, od same početka Buscapéa na određeni način izolira od sredine u kojoj živi. On nema pravih prijatelja među vršnjacima, ne sudjeluje u krađama plina ni u igranju nogometa, ne uspijeva se zbližiti s Angélikom, a prvo seksualno iskuštenje doživljava s bjelopotom novinaricom, pripadnicom srednje klase iz svijeta koji s Božnjim gradom nema nikakve veze. Tako je Buscapé dana donekle pasivna uloga promatrača i komentatora zbivanja u kojima gotovo uopće ne sudjeluje. Izbijanjem rata među bandama on će se, opet kao promatrač, naći u središtu krvavih događaja, a Zéovom smrću konačno će se osloboediti straha i na određeni način postati muškarcem. Zanimljivo bi bilo znati koliko





je takav prikaz događaja istinit, a koliko je plod piščeva uljepšavanja vlastite biografije.

Ipak, osim Buscapéa, Meirelles i Lins nikoga ne štede. Krijumčari oružjem i korumpirani policajci upotpunjaju mračnu i vrlo tjeskobnu sliku prljavoga grada u filmu gotovo dokumentarne vjerodostojnosti nalik onoj u djelima Hекторa Babenca (*Igra na poljanama Božjim*) ili Glaubera Roche (*Crni Bog (bijeli vrag)*). Ekonomičnom naracijom, frenetičnim ritmom i ekspresivnim vizualnim prosedecom jarkoga kolorita redatelj vrlo uvjerljivo dočarava svakodnevnicu sredine u kojoj ljudski život ponekad vrijedi manje i od lajne kokaina.

Osobito se uz nemirujućim doima prizor u kojem Zé zahtijeva od mladoga pripadnika svoje bande da izabere jednog od dvojice zarobljenih 'malaca-kriminalaca' (djeće ulične bande koja će napoljetku ubiti Zéa i iz čijih se redova unovačuju sutrašnji opasni kriminalci) i ustrijeli ga. Dok dječak suznih očiju bira žrtvu čijim će smaknućem steći ugled u šefovim očima, gledatelj promatra prestravljeni uplakana lica zarobljene djece. Pritom lice jednoga dječaka, upravo onog kojeg će egzekutor izabrati, postupno postaje zamućeno i

potpuno neraznazatljivo, da bi trenutak prije ubojstva sasvim nestalo iz vidokruga kamere. Užasnuti dječji pogledi gledatelju ostaju u sjećanju dugo nakon odgledana filma.

Svi su glumci naturščici i sami potekli iz Božjega grada, mladi ljudi koje su amaterske kazališne udruge spasile od ulice i kriminala. Oni svoj posao obavljaju savršeno, sugestivno utjelovljujući slikovite karaktere i upoznavajući nas s jednom sredinom, jednim vremenom i njegovim protagonistima.

Neki kritičari *Božji grad* nisu dočekali osobito blagonaklono. Zamjerali su mu stanovitu hladnoću i nedostatak emocija, kao i navodni glamurozni prikaz i iskorištavanje depresivnoga socijalnog stanja. Mislim da takvi prigovori uopće nisu na mjestu, jer ovakva tematika upravo i zahtijeva distanciran pristup i svojevrsnu bezosjećajnost. O bilo kakvu glamuru i uljepšavanju stvarnosti također nema ni govora. Jedina sekvenca koja se može donekle doimati glamurozno prikaz je diskoro groznice 70-ih godina, a i nju redatelj naglo prekida prizorom Benéova ubojstva.

Božji grad iznimno je uspio spoj gangsterske sage i sumorne naturalističke socijalne drame, film koji je opravdano imao četiri nominacije za *Oscara* (za

režiju, najbolji adaptirani scenarij, fotografiju i montažu). Premda su ga u konačnici Akademijini glasači zaobišli, riječ je o izvrsnu filmu vrijednu najtoplje preporuke.

Josip Grozdanić

SVJEDOCI

Hrvatska, 2003 — pr. Interfilm, HRT, Ivan Maloča — sc. Vinko Brešan, Živko Zalar prema romanu Jurice Pavičića; r. VINKO BREŠAN; d.f. Živko Zalar; mt. Sandra Botica-Brešan — gl. Mate Matišić; sfg. Mario Ivezić; kgf. Željka Franulović — ul. Leon Lucev, Alma Prica, Mirjana Karanović, Dražen Kuhn, Krešimir Mikić, Marinko Prga, Bojan Navojec, Ljubomir Kerekeš — 90 min — distr. Continental

1991. godine skupina hrvatskih vojnika izvrši zločin nad srpskom obitelji.

Nezgodnu vremenu nezgodno je biti svjedok. Svjedoći li se pritom hotimično, putem fikcije, još je nezgodnije. Hrvatski film najbolji je primjer. Proteklih desetak godina uglavnom smo mu udjeljivali proturječne prigovore: ili da je odveć inertan, ili da reagira brzopletno bez objektivna i kritičkog odmaka, da se pretjerano gura u mitove i prošlost, a ponajviše da histerizira kada ne treba, a šuti ondje gdje treba govoriti. Domaći film kao da je često u krivom *timingu*, a netko uvijek mora biti kriv jer se namjerno ili slučajno zatekne u krivome vremenu.

Kako s vremenskom, odnosno povijesnom orijentacijom stoji redatelj Vinko Brešan, hrvatski *hit-maker* devedesetih? Kada je odlučio snimati prviigrani film, *Kako je počeo rat na mom otoku*, vjerojatno je procijenio da je prošlo vrijeme za 'plakanje', pa je 'stavio pamet' na komediju. Čini se da mu je procjena u marketinškom smislu bila plodna: film je bio vrlo gledan, a hrvatskom kinematografijom potom je zavladala komedija. Bila je to i hrabra odsluka, jer je patos, izazvan Domovinskim ratom, u to vrijeme toliko zaokupio i hrvatski film i mentalni prostor općenito da mu čak ni Brešan nije uspio posve odoljeti (sjetimo se samo svršetka *Rata na otoku*, kada nakon silna



urnebesa na otvorenoj pozornici, sa čuvenim Aleksinim špagetima i ostalim ridikulijadama, mjesni pjesnik pada kao žrtva metka, a pritom mu se bijelom košuljom cijedi krv iscrtavajući kartu 'Lijepa naše'). *Maršala*, manje uspješna od prethodnika, Brešan je snimio u doba kada je 'kult ličnosti', zbog svojeg uskrslog, 'novokomponiranog' oblika, svima već bio dozlogrdio, pa bi se moglo reći da je i za uskršavanje diktatora, makar u šaljivu tonu prizivanja duha Josipa Broza i unosna političkog turizma, također bila potrebna određena doza hrabrosti pred vlastitom publikom. Eto nas i kod trećega Brešanova filma. I opet, ne može se reći da redatelj nema osjetljiv njuh: rasprave o hrvatskim ratnim zločinima nad krajinskim civilima s ove naše strane nisu baš na samu vrhuncu, ali nisu ni dovršene, pa haško kestenje još žari prste. Doduše, slučaj ubojstva obitelji Zec dogodio se prije Oluje, 1991, a nadahnuo je prije toga pisca Juricu Pavičića, koji s Brešanom i Živkom Zalarom supotpisuje scenarij prema motivima svojega romana *Ovce od gipsa*.

Posve orijentacijski, prisjetimo se i literarnih *Ovac*, Pavičićeva hvaljena romaneskogn prvenca. Riječ je o filmičnom, pitkom i narativno složenu štivu s nekoliko ukrižanih linija priče, izrazite realističke, djelomice i žanrovske orijentacije, a pisanu glatko, žurnalistički, bez naročitih stilskih zahvata. Roman je hvaljen zbog piščeve smjelosti i narativne vještine, no čini se da su to, u tipu teksta koji podrazumijeva moralni problem i reakciju, koliko strukturalno i formalno važne, ipak sporedne stvari. *Ovce od gipsa* čine se dojmljivije u onim rijetkim trenucima kada ispod svih tih novinskih i žanrovskih naslaga proviruje ono što bi se jekom i u duhu Grahama Greenea moglo nazvati 'ljudskim faktorom', a može i ne mora biti usko povezano s političkom orijentacijom ili etikom.

A to je polje s kojim se ponajprije redatelj Brešan morao suočiti i zbog aktualna raspoloženja u svojoj užoj okolini. Haške optužnice protiv hrvatskih generala podijelile su javnost, političare i politikante, ali oko pitanja koja su nespojiva s pravom i činjenicama ili bilo kakvom etikom. Nitko se, naime, ni

danas ne trudi saznati tko je uistinu harao tamo, na terenu, tek se želi opravdati ili osporiti procesuiranje branitelja zbog sumnje da su te zločine počinili, ili pak time zaraditi bolja politička pozicija u zemlji i inozemstvu. To je svakako problem koji film sa sličnom temom ne može zanemariti. I eto Brešana, koji je iz humorističnoga naglo zakrenuo u ozbiljno štivo, pred još jednim vremenskim testom. Istodobno su mu se podvrgnuli i koscenaristi: iskustni snimatelj Zalar te Pavičić kao svestrano angažiran kroničar svoga vremena — politički kolumnist, angažirani pisac i filmski kritičar sklon poetika ma otklona.

Pavičić je, vratimo li se još jednom predlošku, u romanu doista pripovijedao priču u klasičnom stilu, s obiljem potanko opisanih epizoda i razloženih situacija. Film ga je pretvorio u nešto posve drugo. Radnja je očišćena od sporednih rukavaca do temeljnih gradivnih motiva: vrativši se s bojišnice, trojica branitelja — 'nosati, glavati i ružni' (igraju ih Krešimir Mikić, Bojan Navojec i Marinko Prga) krenu postaviti eksploziv pod kuću susjeda Srbina, vjerujući da je navodni 'švercer i reketar' na putu u Mađarskoj. Zlosretnoga Vasića ipak zateknu na pragu kuće. Panično ga likvidiraju rafalom, a njegovu malu kćer, koja je sve vidjela, zadrže u podrumu susjedne kuće, kolebajući se oko uklanjanja neželjena svjedoka.

Tako reduciran siže sada postaje temelj iznimno hermetična i zamršena teksta. Naracija se nekoliko puta vraća na mjesto zločina i početak policijske istrage, uvodeći u priču onu podijeljenu hrvatsku javnost. Ona je ovđe personificirana likovima angažirane novinarke (igra je Alma Prica), savjesna, ali neefikasna policijaca (Dražen Kühn), korumpirana i bezdušna kirurga-gradonačelnika (Ljubo Kerekeš), dešperatna veterana-invalida (Leon Lučev) i, na kraju, njebove hrvatske majke (glumi je Mirjana Karanović), koja je ujedno i svježa udovica paloga branitelja (Ivo Gregurević). Karakterizacijska križaljka je, dakle, prilično zahtjevna: likovi imaju dvostrukе funkcije i uloge, povezani su višestrukim odnosima, a izabrane epizode varijantno se ponavljaju postupno dodavajući filmu poneku novu informaciju, a svakomu pojedinačnom liku

neki osobni teret, intimnu tajnu ili frustraciju. Sve to događa se u filmu od nepunih sat i pol, pa je logično da likovi ostaju na razini solidnih, ali nerazrađenih skica. A to je i prvi problem Brešanovih *Svjedoka*, koji se podjednako očituje i u portretima Vasićevih ubojica. Osim toga, ponavljanje radnje s umetanjem subjektivnih digresija i flešbekova različitih protagonistu ovdje nije u funkciji postavljanja rašomonske zamke činjenicama i istini, nego kumuliranja psihoze zbog straha počinitelja da će na kraju ipak biti denuncirani i otkriveni, a da pritom ni u jednom trenutku nisu istinski požalili zbog svoga čina.

Većina će likova ostati statična, nepromjenljiva, poput recimo nepopravljivo tvrde majke i glavne svjedokinje incidenata: zastrta crnim rupcem, kamena izraza lica i nesmiljena u zaštiti sinova, Mirjana Karanović figurira u filmu kao dijabolična Lady Macbeth, kojoj je programatska desna ruka groteskno ledeni Kerekeš. Navodna intimna epizoda na suprotnom polu, između novinarke i policijaca, spominje se u nekoliko navrata, ali ostaje neobjašnjena i dramaturški neiskorištena, a policijačevu nasmrt bolesnu ženu možemo shvatiti više kao dodatni moralni uteg jednoga lika i prilično bolesna svijeta, premda bi trebala biti konac koji zapleće radnju i otežava rješenje policijskoga slučaja. Posebno je nemotivirana iznenadna promjena ponašanja i razmišljanja novinarkina zaručnika Kreše (igra ga Leon Lučev): od živčana vojnika koji pravda bratov nepromišljeni čin, jer je Vasić po njemu ionako bio ološ, naglo se preobražava u sućutna spasitelja ugrožene djevojčice. I konačno, Brešan očito ima problema sa svrsecima u svim svojim filmovima, pa tako i u posljednjem: intonacijom uglavnom oduadaraju od dominantna raspoloženja filma, a vrlo su često na samoj granici kiča. U *Svjedocima*, umjerenim hepiendom, ali u uvišenom registru, podvучena je crta ispod niza iznimno mračnih i turobnih sastojaka, koji u konačnom zbroju i spiralnoj organizaciji filma mogu dati tek sliku moralno i fizički potrošena i bezizlazna svijeta.

Tom ozračju filma posebno pridonosi ukupna, dobro osmišljena vizualna strategija filma. Karlovački eksterijeri



pomno su odabrani, zatečena arhitektura ruševnih obiteljskih kuća i bolnice djeluju pljesnivo i zlokobno, a fotografija Živka Zalaria ustrajno se drži dojmljiva 'niskog ključa'. U filmu, osim za narativne i strukturalne eksperimente, ima mjesta i za virtuozne eskapade. Uvodeći u mrak ozvučen šumom kolone vojnih kamiona i osamljena automobil sa sumnjivim putnicima, početna sekvenca, snimljena u pokretu i u jednom kadru, loveći istodobna ili sukcesivna zbivanja u prostoru nekoliko uličica u kojima se događa veći dio filma, podsjetit će na čuveni početak Wellesova *Dodira zla*. Brešanovi *Svjedoci* u cjelini su uistinu dodirnuli metafizičko zlo rata, pa i prikazali njegove moguće fizičke manifestacije. No, njegovim pretencioznim, a nedostatno iskoristenim ili opravdanim narativno-strukturalnim konceptom, ostale su sputane mogućnosti djelotvornije 'moralne dezinfekcije'.

Uspjeh filma pred berlinskom publikom ne čudi i kao da hoće osporiti sve spomenute prigovore. *Svjedoci* su neuputno film artističkoga kroja, vjerovatno i hotimice dizajniran za strano tržiste, u koji je doduše preseljen udarni glumački ansambl Brešanovih komedija. No, inozemnoj publici bit će svejedno igra li Ivo Gregurević, poslovični utjelovitelj promućurnih Balkanaca, nijemoga mrtvaca ili ne, a vjerljatno i to tko je komu, što i zašto u prošlim balkanskim ratovima skrivio. Hoće li se uopće sjetiti da je Mirjana Karanović ('hrvatska majka') srpska glumica, pa iz toga čitati kojekakva zakopana značenja, kao što rade neki od nas ovđe? Brešanu su u Berlinu barem priznali da ima dobar osjećaj za *timing*, svjedočenje u slučaju Vasić zacijelo je uspjelo, film je nečim nagrađen, vjerljatno i utržen. Nije li to ono što svi danas zapravo žele?

Diana Nenadić

PASIJA

The Passion of the Christ

SAD, 2004 — pr. Icon Productions, Bruce Davey, Mel Gibson, Stephen McEveety; izv.pr. Enzo Sisti — sc. Benedict Fitzgerald, Mel Gibson; r. MEL GIBSON; d.f. Caleb Deschanel; mt. John Wright — gl. John Debney; sgf. Francesco Frigeri; kgf. Maurizio Mille-notti — ul. James Caviezel, Monica Bellucci, Maia Morgenstern, Hristo Naumov Shopov, Rosalinda Celentano, Hristo Jivkov, Luca Lionello, Francesco De Vito — 127 min — distr. Blitz

Film prikazuje dvanaest posljednjih sati u životu Isusa Krista.

S dosadašnjom svjetskom zaradom od više od milijardu dolara, *Pasija* je kinematografski fenomen. No, vrlo vjerojatno neće ostati zapamćena kao umjetnički fenomen. Njezino najveće dostignuće mjeri se u usporedbi s tradicijom biblijskih filmova, točnije, američkih biblijskih filmova. Naime, *Pasija* prikazuje Isusov život na drukčiji način od svojih prethodnika.

Prva razlika tiče se obujma priče. Dok je većina dosadašnjih filmova prikazivala Isusov život od rođenja u štalici do uskrsnuća ili čak do uzašašća, Gibsonov film usredotočuje se na posljednjih dvanaest sati Isusova života. Drukčije rečeno, radnja dosadašnjih filmova smještena je od Božića do Uskrsa, a radnja ovoga na Veliki petak. No, Gibson nije mogao zanemariti Isusov život i naukovanje, pa ga je, barem djelomično, prikazao u sjećanjima nekolicine likova u filmu, uključujući i sama Isusa.

Druga razlika tiče se stila. Dosadašnji američki filmovi o Isusovu životu trudili su se napraviti vizualni pandan stilu Evandželja, pa su bili snimani u uzvišenom tonu i povjesno pojednostavljeni. Gibsonu, dakako, nije palo napamet mijenjati tekst Evandželja ili mu dodavati neke posve nove aspekte (što se usudio Scorsese u svom *Posljednjem*

Krstovu iskušenju i doživio salve napada). To se od njega ne bi moglo ni očekivati, s obzirom da je on ortodoksnii katolik. No, odlučio je ignorirati uzvišenost biblijskoga stila (i stila biblijskih filmova) stvorivši film koji se kupa u krv i prašini. Djelomice je ignorirao i njegovu povjesnu pojednostavljenost umetnuvši u film niz detalja koji nisu spomenuti u Evandželju. No, realizam društveno-političkog i običajnog života Isusova doba, prisutan ponajviše u sceni suđenja Isusu u židovskom hramu i scenama pregovora između Židova i Poncija Pilata, manje je važan sastojak filma. On je više proizvod opće težnje filmske umjetnosti realističnom pristupu građi u posljednjih nekoliko desetljeća nego Gibsonova autorskog svijeta.

Međutim, naturalizam u prikazu Isusove muke Gibson je toliko dosljedno razradio da bez oklijevanja možemo reći da on čini stilski, ali i tematski temelj filma. Dok su prijašnji filmovi prikazivali bičevanje, križni put i sam čin pribijanja na križ vrlo šturo, Gibson ih je pretvorio u temelj filma, i prema vremenu trajanja i prema retoričkoj važnosti. Dok su se Isusove rane u prijašnjim filmovima svodile na nekoliko ogrebotina i nekoliko kapi krvi, Gibson nam nudi krv u potocima i otvorene rane iz kojih viri Isusovo meso, vrlo često snimane u krupnom planu. Naturalistični dojam redatelj stvara i izborom nepoznatih, ali izgledom prikladnih glumaca, te sjajnim izborom lokacija. Umjesto marokanskih ili tuniških krajolika, klasičnih za biblijske filmove, Gibson je kao lokaciju izabrao talijanski gradić Materu, koji asketskom izražajnošću arhitekture i okoliša slična dalmatinskom kršu daje prijeko potreban dojam sirove stvarnosti. Takav pri-

stup građi nije samo osobina *Pasije*, nego i Gibsonova cjelokupna autorskog svijeta, za što je dobar primjer njegov prethodni film, *Hrabro srce*. Žestoki naturalizam scena bitaka u tom filmu bio je toliko impresivan, da njegova utjecaja nije ostao pošteđen ni jedan ratni film nakon Gibsonova. Uz ostvarenja poput *Gladijatora* i *Pada Crnog jastreba*, kao primjere tog utjecaja spomenimo i dva filma u kojima je glumio sam Gibson — *Patriot* i *Bili smo ratnici*.

Vratimo se *Pasiji* i njezinim naturalističnim scenama. Ekstremni prikazi nasilja, pomoću kojih Gibson opisuje Isusovo stradanje, imaju opravdanje. U svim dosadašnjim filmovima o Evandželju Isusova muka prikazana je toliko ublaženo da se neizbjježno pretvarala u simboličan događaj kojim nam Bog želi reći da je spremjan otkupiti naše grijehe i 'privesti nas u život vječni'. Gibson je htio da osjetimo stvarnu težinu žrtve koju je Isus dobrovoljno prihvatio radi nas. Njegov prikaz mučna Isusova puta nedvojbeno je uvjerljiv i potresan i ne prelazi granicu nakon koje postaje degutantan i neukusan. Doista, riječ je o kvalitetno napravljenu prikazu okrutna procesa pogubljenja u Rimskom Carstvu, čija žrtva nije bio samo Isus, nego i niz drugih osuđenika.

No, upravo je u tome problem. Gibson toliko ustajava na tjelesnoj (i povijesnoj) strani Isusove muke, da gledatelj nakon nekog vremena više nije kadar doživljavati Isusa kao utjelovljena Boga, nego ga doživljava kao obična mučenika koji je, poput mnogobrojnih drugih kršćanskih mučenika, tvrdoglavovo branio svoja uvjerenja i zbog toga umro. Osim toga, do gledatelja Isusove poruke ljubavi teško dopiru, jer scene u kojima Isus propovijeda ili odgovara

svojim sucima gube snagu u usporedbi s mnogo uvjerljivijim scenama mučenja. Gibson je, očito, želio jedno, a napravio drugo. Božanska narav Isusova lika snažnije se osjeća u scenama u kojima on ili njegov Otac rade čudesa (Isus zalijeći uho koje je rimskom vojniku otrgnuo Petar u želji da obrani učitelja; nakon Isusove smrti Bog potresom uništava židovski hram), nego u scenama u kojima on šalje poruke ljubavi, što nije baš pohvalno za film koji smisao Isusova poslanja traži ponajprije u mudrosti Isusove poruke, a ne u njegovoj svemoći. Duhovnost Isusove poruke snažnije je izražena u dva sporedna biblijska lika — Veronike i Šimuna Cirenca — nego u liku same Isusa. Na sugestivan način prikazana je požrtvovnost i samilost Veronike, koja se probija kroz gomilu i nudi Isusu rubac i čašu vode. Uvjerljivo (i razrađenije nego u šturu izvještaju Evandelja) prikazan je preobražaj Šimuna Cirenca iz licemjera koji nevoljko prihvata Isusov križ u samiloštu prožeta pomagača na njegovu putu.

Lik Isusa, međutim, izgubio se u Gibsonovoj naturalističkoj koncepciji. Osim što su u takvoj koncepciji njegova božanska narav i njegova mudrost izgubili na uvjerljivosti, upravo svetost nebeskoga dijela njegove ličnosti onemogućila je Gibsonu da ga pretvori u složen lik rastrgan dvojbama poput likova Šimuna Cirenca, Jude ili Poncija Pilata. Da bi Isus postao složenim ljudskim likom, njegovi strahovi i dvojbe u vezi sa žrtvom koju mora podnijeti trebali bi biti mnogo razrađeniji nego u Bibliji, gdje se spominju samo u kratku razgovoru Isusa s Ocem u Getsemanskom vrtu i u njegovoj kratkoj replici na križu. Gibson, doduše, započinje film režijski intenzivnom i razrađenom scenom Isusove kušnje u Getsemanskom vrtu, ali se za razliku od Scorsesea ne usuđuje razviti i produbiti njegove osjećaje slabosti i dvojbe, pa je Isus u ljudskim mjerilima, kao i u božanskim, u *Pasiji* prikazan bez potrebine uvjerljivosti i složenosti.

Gibsonov film najuvjerljiviji je kad se obraća našoj sirovoj emocionalnoj strani. Tako su najdobjljivije scene mučenja, koje u nama izazivaju osjećaje zgražanja i samilosti. Osim tih scena, najsnažniji dojam ostavljuju prizori u



kojima se osjeća emocionalna povezanost likova s Isusovom patnjom. Osim scene s Veronikom i Šimunom, takva je scena u kojoj očajna Marija, potaknuta prizorom Isusa kako pada pod križem, u sjećanje priziva trenutke iz njegova djetinjstva u kojima je malog Isusa dizala kad bi se spotaknuo i pao. Dakle, *Pasija* mnogo sugestivnije izgleda kad se obraća fizičkoj i emocionalnoj strani biblijske priče i njezinih likova, nego njezinoj duhovnoj i božanskoj strani. Da je Gibson radio film s namjerom da posebice istakne Isusovu povijesnost i ljudskost, a njegovu božansku narav zanemari ili je dovede u pitanje, *Pasija* bi možda bila i sjajan film. No, Gibson, kao što smo spomenuli, nikad ne skriva da u filmu želi Isusa prikazati kao Boga.

Možda i svjestan da mu u tome nedostaje uvjerljivosti, Isusovo božansko podrijetlo pokušava nam sugerirati i prikazom sila suprotnih Božjima — sila zla. Da bi ih prikazao, koristi se vrlo izražajnim, pa čak i ušminkanim stilskim sredstvima. Sotona, koji se stalno mota oko Isusa i uzaludno čeka da u njemu pobijedi slabost, svojim bliјedim licem i izražajnim očima što proviruju iz crne kapuljače (glumi ga žena Rosalinda Celentano) podsjeća nas na demonske likove iz spotova grupe Prodigy. Da bi prikazao zlo koje je ovladalo Judinom dušom, Gibson digitalnim efektima stvara demone koji se pojavljuju u mraku ili na licima djece koja promatraju Judu. U tim trenucima čovjek se zapita da se možda ne nalazi u hororu, a ne u filmu o Isusovoj muci.

Doduše, ponekad takvi stilizirani dodaci stvaraju izazovne trenutke vizualne simbolike, ne samo u prikazu sila zla nego i u prikazu sila dobra. Što se tiče sila zla, takav je slučaj s početnom scenom u Getsemanskom vrtu, u kojoj je simbol đavoljeg iskušavanja Isusa zmija, ona ista koja je dovela u napast biblijsku Evu. Izazovnost scene u njezinu je intrigantnom spajaju starozavjetnog motiva i novozavjetne građe. Što se tiče sila dobra, impresivan je kadar Isusove smrti, u kojem se kamera diže s njegovog lica u perspektivu neba i gleda na zemlju kroz kap kiše, očiti simbol suze koju Bog proljeva za svojim sinom. No, unatoč vizualnoj i značajskoj privlačnosti tih scena, smeta njihova neprikladnost naturalističnom temelju Gibsonova filma. Takav se prijevor može uputiti i često uporabi usporene slike, koja pojedinačno daje snažne rezultate, ali je kao dio cjeline previelik stilski iskorak. Osim toga, umetanjem tih scena Gibson liku Isusa nije uspio bitno povećati uvjerljivost.

No, unatoč njegovim mnogobrojnim manama, film u cjelini ostavlja solidan dojam. Kako kaže kritičar Nenad Polimac, estetski i intelektualno *Pasija* je daleko od Pasolinijeva *Evangelija po Mateju* ili Scorsesejeva *Posljednjeg Kristova iskušenja*. No, uvjerljivim, dramatičnim prikazom posljednjih dvanaest sati Isusova života zauzima posve solidno mjesto medju, uglavnom projekcijama, biblijskim filmovima i prilično se razlikuje od većine njih. I to je već neki uspjeh.

Juraj Kuković

123

SANJARI

The Dreamers

Velika Britanija, Francuska, Italija, SAD, 2003 — *pr. Recorded Picture Company (RPC), Fiction Films, Peninsula Films; izv.pr. Jeremy Thomas — sc. Gilbert Adair; r.BERNARDO BETROLUCCI; d.f. Fabio Cianchetti; mt. Jacopo Quadri — sgf. Jean Rabasse; kgf. Louise Stjernward — ul. Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel, Anna Chancellor, Robin Renucci, Florian Cadiou, Lola Peploe, Ingy Fillion — 115 min — distr. VTI*

Mladi američki student u Parizu 1968. začinje neobično prijateljstvo s bratom i sestrom — filmofilima.



Prema Freudu, sanjarije su dnevne fantazije, romani bez publike u kojima, u više-manje rajskim ili paklenim tonovima, pripovijedamo svoje žudnje, oblikujući ih kontrapunktno svojim sudbinama. Stotinjak godina poslije, nikoga, dakle, ne bi trebalo posebno čuditi da film naslovljen *Sanjari* ne govori o zbilji na izravan način. Tim više ako ga je režirao Bernardo Bertolucci, autor djela zaokupljenih autorefleksivnim preispitivanjem proizvodnje povijesnih i osobnih obrazaca konstrukcije identiteta kao što su *Strategija pauka*, *Konformist*, *Mjesec* ili *Dvadeseto stoljeće*. No čak i ako zanemarimo paratekstualne pokazatelje kao što su redatelj i naslov, da je djelo o kojem je riječ usmjereno na promišljanje vlastitog ustroja, već na početku filma nedvojbeno ukazuju dva elementa. Nužno imaginativna konstrukcija domišljanja prošlih zbivanja, zbog konstitutivne nemogućnosti poimanja prošlosti 'kakva je doista bila,' istaknuta je postupkom koji dokumentarne crno-bijele snimke na kojima se Jean-Pierre Léaud megafonom obraća okupljenima na skupu organiziranu u znak protesta što je ministar kulture André Malraux smijenio direktora Cinématheque française, Henrija Langloisa, supostavlja fikcionalnoj rekreatiji toga događaja u kojoj trideset i nešto godina stariji Léaud glumi mlađega sebe. (U sličnoj je funkciji i Jean-Pierre Kalfon, glumac u

filmovima kao što su Godardov *Week-end* i Rivetteova *Luda ljubav.*) Kad protagonist filma, mladi Amerikanac u Parizu, na istom protestnom skupu upozna mladu Parižanku Isabelle, ona mu izgleda privežana lancem za vrata kinoteke, da bi se, međutim, odmah zatim pokazalo kako je zapravo riječ o pozicijskoj simboličkom činu, odnosno, glužni. Kada Matthew, nakon što upozna i njezina brata blizanca Théa, piše majci kako je napokon upoznao dvoje pravih Parižana, on, dakle, ustrajava na neproblematičnu povjerenju u ono što vidi, prepostavljajući žudenu sliku razotkrivanju iluzije, te iskazuje naivnost koju gledatelj ne bi trebao dijeliti, pogotovo stoga što mu je omogućeno vidjeti ono što lik ne može vidjeti, naime okvirno supostavljanje dokumentarnog i fikcionalnog prikaza.

Pristajući biti uključen u življenu fantastiju blizanaca koji tvore jedinstven androgini subjekt, Matthew briše granicu fikcije i zbilje, baš kao što sve troje filmofila ukidaju razlikovanje filmova i života, organizirajući svoje ponašanje beskonačnim nizom citata filmskih situacija. Umetnuti kadrovi klasika kao što su *Plava Venera*, *Nakaze*, *Lice s oziljkom*, *Kraljica Kristina*, *Mouchette* ili *Do posljednjega daha* funkcioniraju u takvu sklopku kao ikazi likova, a ne kao citatni sastojci sižejnog oblikovanja. Banalna prepoznatljivost dodatno



je naglašena neposrednom dijegetičkom identifikacijom, kao i kaznom koja slijedi onomu koji ih ne uspije prepoznati. Intertekstualni odnosi koje Bertoluccijev film uspostavlja s filmskom poviješću u oblikovanju fabule unutar koje se to prepoznavanje zbiva dakako, daleko su složeniji, u rasponu od Cocteauove adaptacije vlastitog romana *Les enfants terribles* za istoimeni Melvilleov film, De Sikine ekranizacije *Vrta Finzi-Continijevih*, Viscontijevog *Skupnog portreta u interijeru* ili *Posljednjega tanga u Parizu* sâmog Bertoluccija, na razini konstrukcije zapleta i uporabe tematsko-motivskih kompleksa, pa do citiranja *In Cold Blood* Richarda Brooksa ili *Trećeg čovjeka* u pojedinim mizansenskim rješenjima. Filmovi su neizravno prisutni i putem glazbe, koja osim značenja što ih ostvaruje unutar filma također aktivno oblikuje njegov odnos s interpretativno višestruko relevantnim ostvarenjima kao što su *Ludi Pierrot* i *Četiristo udaraca*, dok na primjer skladba *Dark Star* skupine Grateful Dead u završnim prizorima upućuje na Antonionijevu tematiziranje prikaza studentske pobune, *Zabriskie Point*. Svi su ti, kao i mnogo brojni drugi, citati brižljivo izabrani i suptilno integrirani u Bertoluccijev karakteristično fluidan vizualni rukopis, oblikovan složenim dugim vožnjama labirintom stana u kojem se fabula većinom odigrava, uz rijetku uporabu rezova, koji u takvu kontekstu, kad se rabe, postaju naglašenijim stilskim sredstvom nego što je uobičajeno u svremenoj produkciji podređenoj spottovsko-reklamnom montažnom ritmu.

Središnja važnost minucioznih kompozicijskih rješenja ostvarenih snimateljskom vještinom Fabija Cianchettija u odnosu na fabularni tok naglašena je prizorom u kojem otac dvoje blizanaca, nakon što Matthew demonstrira sposobnost uočavanja i oblikovanja obrazaca uklapanjem upaljača u uzorak na stolnjaku i demonstriranjem odnosa s dijelovima ljudskoga tijela, kaže: »Imate zanimljiva prijatelja. Zanimljiv je no što, čini mi se, i vi sami prepostavljate.« Kao vojeristička figura trećega, mladi će Amerikanac doista dvoma pariškim blizancima otkriti slijepo točke njihove svakodnevne sanjarije — što jasno predočuje kriza izazvana

na ishođenim ulaskom u Isabellinu sobu, koja, dakako, krije tajne oboje 'mentalnih sijamskih blizanaca' — da bi na kraju odustao od prenošenja uvjerenja oblikovanih u arkadijskoj izolaciji stana u ulične borbe s policijom. U



tom će smislu, dakako, ponoviti izdajničko ponašanje Patricije Franchini, Amerikanke u Parizu u Godardovu prvom filmu, te tako zapravo istodobno i nastaviti živjeti film u izvanfilmskoj zbilji. Činjenica da troje likova prije i iznad svega ujedinjuje ljubav prema filmu, te da u središnjem prizoru koji označava vrhunac njihova odnosa ponavljaju trku kroz Louvre iz jednog drugoga Godardova filma, *Neobična banda*, rekreirajući fikcionalni prolazak svijetom arhetipskog arhiva vizualnih predstavljačkih praksi, pritom je od presudna značenja. U analizi fetišizma Christian Metz ističe važnost trenutka 'neposredno prije' za fetišističku konstrukciju — taj trenutak označava otpor razvoju radnje, protoku vremena, kao i psihološkom razvoju subjekta. Završavajući film zamrznutim kadrom juriša u crno odjevene policije prema publici, Bertolucci naglašava zatvorenost idealističkoga doživljaja svijeta u imaginarnu prostoru izvan vremena. Time, dakako, razotkriva mehanizam putem kojega on funkcioniра te se ni u kom slučaju ne može reći da ga bezrezervno prihvata, kao što su pojedini komentatori brzopleto zaključili. Dok se fantastični pariški blizanci uključuju u ulične borbe uvjereni kako je život najveća filmska predstava koju režira, na primjer, Mao Ce Tung, nedvojbeno više potaknuti još jednim Godardovim filmom čiji plakat dominira Théovom sobom, *Kineskinja*, nego bilo kakvim društveno-političkim zanosom, Matthew odlazi u suprotnom smjeru, no njegov nam dalji razvoj ostaje nepoznat. Kao paradigmatski fetišisti, fil-



mofili mogu jedino bezrezervno prihvati dijegetičku iluziju ili pak pristati na razotkrivanje činova fingiranja koje znači nepovratan gubitak utopiskoga trenutka. Uključujući obje mogućnosti u svoj fikcionalni konstrukt, Bertolucci se ne odlučuje ni za jednu, nego se uporabom vizualnoga štiti od fantazije dok prikazuje njezinu logiku, promišljajući spekularno, kako Julia Kristeva opisuje filmove koji nisu tek žurnalistička dramatizacija vizualnih i psiholoških stereotipa.

Nemali broj profesionalnih, a vjerojatno i tzv. običnih gledatelja, filmu je predbacio manjak istinolikosti u predočavanju zbijanja te osobito oblikovanju likova. Takvu je reakciju prema likovima svoje pripovijesti već predviđio Cocteauov pripovjedač u *Les enfants terribles*: »Prosječni ispravni građanin smatrao bi ih absurdima, a oni su doista i bili absurdni; baš kao što je to i ruža; baš kao što su to i ozbiljni argumenti prosječnoga, ispravnog građanina.« Gledatelji koji u konцепciji i ponašanju likova troje adolescenata filma vide nedostatnu realističnost, te film pokroviteljski otpisuju kao fantaziju, ponašaju se, naime, upravo kao i likovi kojima se osjećaju superiornima: odbijaju razlikovati zbilju i fikciju. Pobunjeni pariški studenti šezdeset osme svoje su težnje sažeto izrazili sloganom *Budimo realni, zahtijevajmo nemoguće!* Velik dio današnje filmske kritike kao da, ustrajavajući na zbilji prikazanoga na ekranu, želi obrnuti tu formulu, ne shvaćajući ironiju takve inverzije: *Zahtijevajmo stvarnost, budimo nemogući!*

Tomislav Brlek

BARBARSKE INVAZIJE

Les Invasions barbares

Kanada, Francuska, 2003 — pr. Astral Films, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cinéma-ginaire Inc, Harold Greenburg Fund, Le Studio Canal+, Production Barbares Inc, Pyramide Productions, Société Radio-Canada, Société de Développement des Entreprises Culturelles (SODEC), The Harold Greenberg Fund, Téléfilm Canada, Daniel Louis, Denise Robert — sc. Denys Arcand; r. DENYS ARCAND; d.f. Guy Dufaux; mt. Isabelle Dedieu — gl. Pierre Aviat; sfg. François Séguin; kfg. Denis Sperdouklis — ul. Rémy Girard, Stéphane Rousseau, Dorothée Berryman, Louise Portal, Dominique Michel, Yves Jacques, Pierre Curzi, Marie-Josée Croze — 99 min — distr. Blitz

Remy je na samrti, te mu u posjet dolaze članovi obitelji i brojni prijatelji, s kojima provodi posljedne dane, a poseban odnos razvija s otudemim sinom.

Čitao sam nedavno intervju s Nealom Stephensonom, piscem koji se u posljednje vrijeme trudi preuzeti položaj najeklektičnjega pisca Amerike od velikog Thomasa Pynchona. Stephenson je počeo karijeru znanstvenofantastičnim romanom *Potpuni raspad*, pa ga je novinar magazina *Salon.com* pitao kako doživjava razliku između SF-a i beletrističkoga *mainstreama*, kakav danas piše. Odgovor me iznenadio: znanstvena fantastika se, zapazio je Stephenson, bavi *idejama*, izvornim zamislama o zapravo bilo čemu, dok se akademski prihvaćena književnost nadidejama kao takvima *gnusa*. To ne



može biti točno, pomislio sam. A onda, u drugu ruku... da, ima tu nečega. Da-pače. To bi zaista mogla biti razdjelni-ca. Nismo li izmislili postmodernu baš zato što nam se učinilo da su sve ključne misli već domišljene, da su sva bitna počela odavno započela i završila, da nas propitkivanje konačnih stvari može odvesti tek u zablude — baš zato što smo nekako umorni od ideja, zato što smo se opekli na njih i radije se u njih više ne bismo pačali?

Stephenson je dao pesimističnu definiciju, o da, sumornu u svojoj preciznosti. Još mi je palucala u kutku svijesti dok sam ulazio na projekciju *Barbarskih invazija* Denysa Arcanda, kanadskoga filma iz frankofonskog Quebeca, koji je upravo nagrađen Oscarom za najbolji neengleski film... Nije čudno da mi je to prvo gledanje bilo izrazito obojeno onim što sam doživio kao refleksiju Stephensonove uzgredne opaške o antiidejnosti suvremenog uma. Dapače, nekoliko dana nakon toga pogledao sam film ponovno, ne bih li se uvjeroj da Arcand govori to što mi se čini da govori.

I uvjeroj sam se: Arcand je u *Barbarskim invazijama* uprizorio bdjenje našoj civilizaciji. Ne nariče, ne buni se, opaža negativne pojave u njoj, ali ne poziva na borbu: za njega je ova civilizacija u kojoj živimo, svjetovna, pozitivistička, idealistička, egalitaristička, već mrtva. I on joj, stoga, uprizoruje bdjenje.

Ruku na srce, nisam još vidio ništa takvo na filmu. (Dobro, nisam vidio *Raspadanje američkog carstva*, Arcandovo film iz 1986., koji je predstavio ove likove i predvidio raspad *apartheida*. Unaprijed se ispričavam zbog analogija koje mi zbog nepoznavanja prethodni-

ka promiču.) Ovo je film koji se unutar posve realističkoga prosedea, nizom likova i minimalnom količinom zapleta, bavi idejama: ne zato što bi ih htio iznositi, poput idealističkih pregalaca sa žanrovske scene, nego zato što ih želi pokopati. U jednoj od češće citiranih scena *Barbarskih invazija* likovi okupljeni na bdjenju jedan za drugim recitiraju sve one *izme* kojima su godinama pripadali, od komunizma i maoizma do strukturalizma i postmodernizma, sričući nekakvo podrugljivo opijelo svemu na čemu se njihov (naš!) svijet zasniva. Nisam siguran želi li time Arcand raskrstiti sa samim idejama na kojima se *izmi* zasnivaju, ili pokapa tek predsmrtnu okoštalost koju su one dobine upravo u trenutku kad su postale *izmi*: ali za pomnije čitanje njegova filma to zapravo nije ni važno. Sto god bilo ono na čemu se temeljio život onoga komu se bdjenje uprizoruje, to je danas na umoru: novim naraštajima nas samih to nije više bitno, a okružuju nas Arcandovi 'barbari', oni kojima nikada do toga nije bilo ni stalo. Takvo stajalište nadilazi podjele na tradicionalne političke svjetonazore: Arcandovo će bdjenje jamačno biti odbojno i ljevičarima i desničarima, jer on njime diže ruke od ukupnosti našega svijeta kao takva... ali ne prije nego što pošteno sagleda, proživi, razloži i sažme.

Njegov protagonist sveučiljsni je profesor Rémy, obolio od raka. Rémy nije nikakav simbol zapadnog intelektualca, iako je njegova bolest neizlječiva i iako se većina ostalih likova okuplja kako bi uz njega provela njegove posljedne dane i olakšala mu ih: Rémy je vrlo konkretna i vrlo prepoznatljiva osoba, koja unutar Arcandove radnje omogućuje postavljanje motiva bdje-

nja, ali i koja unutar Arcanova prose-dea iz središta bdjenja prerasta u njegova najdinamičnijeg sudionika. I to kroz seks i drogu, dvije najčišće eksplikacije onog jednog *izma* koji sažima sve one spomenute, onoga koji današnjim političkim sustavima tako strasno nije drag, a ujedno i onoga kojem se nijedan Arcandov protagonist nikad neće podsmijehnuti, jer se upravo na njemu zasniva sve ono čemu ovdje otkucava smrtna ura.

Muslim na individualizam.

Rémy je u životu bio pustopašno smeće, odano hedonizmu, zavođenju studentica i epikurejskim nasladama. Time je upropastio svoj brak i otudio se od sina i kćeri. Sad, kad je pri kraju srednje dobi obolio od raka, on podvlači crtu pod svoja životna postignuća i — u trenucima očajanja — smatra da ništa od svojih saznanja i shvaćanja nije ostavio novim naraštajima, koji su, kako kaže, nepismeni, jer ih nije imao tko naučiti. Poput njegova sina, finansijskog stručnjaka Sébastiana, oni znaju da im knjige o apstrakcijama neće donijeti uspješnu karijeru, a Rémyja će posjetiti samo ako ih Sébastian potplati. Cinično, zar ne? Ključna nit vodilja radnje filma Sébastianovi su naporci da ocu učini posljednje dane podnošljivima, uglavnom tako što će obilnim količinama novca podmazivati korumpirani i raspadnuti sustav kanadskoga zdravstva. Sébastian je pritom dobar sin — mnogo bolji nego što je Rémy bio svome ocu, zapravo.

Jedan od razloga zbog kojih Arcando-vо bdjenje tako snažno djeluje na gledatelja jest niz ovako čvrstih portreta. Kao Rémy i Sébastian, oni su stvarni ljudi, mahom sredovječni, mahom pomireni sa svojim životima. Da nema Rémyja, ogorčena i izgubljena, ne bi se mogli fokusirati na suočenje s Arcandovom temom — bili bi niz spokojnih ljudi u zlatnim godinama iz nekoga filma Erica Rohmera, tek malo opsjednutiji seksom... Osim, možda, narkomanke Nathalie, koja pristaje nabavljati heroin za Rémyja (jer je to najsnažnije sredstvo za ublažavanje bolova) te kao pripadnica bdjenja pronalazi snagu da započne živjeti iznova. Opet kao individualna, okružena Rémyjevom bibliotekom individualnosti.



Ništa u Arcanda nije jednostavno i jednoznačno, a najmanje svakodnevne životne pobjede koje moramo postizati kako se ne bismo posve urušili u sebe. Svoje likove — iako ih vidljivo promatra s gledišta životne zrelosti — on ne vodi izricanju nekakvih pravorijeka. Arcandova veličina nije u tehničkom majstorstvu ili antologijskim prizorima, nego u načinu na koji uspijeva veliku ideju o kraju civilizacije, latentnu u filozofskim promišljanjima dvadesetog stoljeća, ali ujedno i poprilično odsutnu iz njegova ključnog medija, naposljetku pretočiti u film.

Htio bih se osvrnuti na još dva specifična momenta *Barbarskih invazija*. Prvi je okružje Quebeca. Ta frankofonska oaza na sjevernoameričkom kontinentu očito u sebi nosi tračak francuskog individualizma bez kojega bi sve ovo promišljanje bilo nemoguće: bitka za identitet osobe kao osobe, a ne kao pripadnika nacije, vjere, spolnosti i ostanoga, bitka je koju kao da vode još samo ljudi koji govore francuski. Američko carstvo na jugu već je ušlo u kolektivizam onog 'novog srednjevjekovlja', o kakvu je govorio Berdajev. *Amerikanci* su oni iz naslova koji smatraju da su im nekakvi barbari pred vratima, samo zato što su se ogradiili zidom izobilja i puškarnicama moći: tek se iz Quebeca moglo zorno zapaziti da propagiranje nužno mora početi iznutra.

A kao drugo, Arcand u film unosi barem jedan motiv koji s glavnim silnicama

ma radnje ima tako malo veze da ga nije spomenuo nijedan recenzent kojega sam čitao. Muslim na religiju: točnije, muslim na religiju kao institucionalni, kolektivni surogat individualne vjere. Religija se u filmu javlja samo dva put: motivom hostija koje bolnička kapelanica dijeli nesretnim pacijentima raspadnutoga zdravstva u ime utjehe i gotovo isprike te crkvenog podruma puna svetih kipova koje više nitko ne želi, jer su ljudi u jednom trenutku prije tridesetak godina prestali ići u crkvu. Kvebečki raspad te institucije, koja ostaku zapadne civilizacije još pruža utjehu i dojam zajedništva, bio je drugi ključni preduvjet za nastajanje nekoga kakav je Arcand. On još može održavati bdjenje nad sumrakom i polaganim odumiranjem ideja i idealja koji su stvorili sve ono sekularno što nas okružuje, izvana tako snažno, a iznutra već prilično šuplje; on, stoviše, može bdjeti nad smrću upravo svega toga i nadvladati gorčinu, naći neki svoj spokoj. Mi, ostali, našli smo već neka svoja masovna, intravenozna rješenja, i polako se pretvaramo u barbare...

Ako tako gledam ovaj film, kao bdjenje nad svime što je iznjedrilo dvadeset stoljeće — a čini mi se da je to neizbjegno — onda ga moram prozvat paragimatskim djelom za ovaj novi, sve tamniji milenij.

Vladimir C. Sever

NIGDJE U AFRICI

Nirgendwo in Afrika

Njemačka, 2001 — pr. Bavaria Film, Constantin Film Produktion GmbH, MTM Cineteve, Michael Weber; izv.pr. Andreas Bareiß — sc. Caroline Link prema romanu Stefanie Zweig; r. CAROLINE LINK; d.f. Gernot Roll; mt. Patricia Rommel — gl. Niki Reiser; sgf. Susann Bieling, Uwe Szielasko; kgf. Barbara Grupp — ul. Juliane Köhler, Merab Ninidze, Sidede Onyulo, Matthias Habich, Lea Kurka, Karoline Eckertz, Gerd Heinz, Hildegard Schmahl — 141 min — distr. Discovery

Istinita priča o židovskoj obitelji koja 1938. od nacističkog režima bježi na farmu u Keniji.



Nigdje u Africi film je vrlo zanimljiva scenarija. Nastalo prema autobiografskom predlošku Stephanie Zweig, to ostvarenje priča je o židovskim emigrantima koji se bježeći od nacista doseljavaju u Keniju i pokušavaju prilagoditi radikalno drukčijoj kulturi koja im se, iz perspektive borbe za vlastiti život, čini kao obećana zemlja: strana i nepoznata, ali ipak predstavlja sigurno utočište od ratnoga vihora. Walter je njemački pravnik koji je stjecajem okolnosti prisiljen biti upravitelj farme engleskog veleposjednika. Na njegov nagovor u Keniju dolaze njegova žena Jettel i kćи Regina, pobegavši brodom iz Europe u kojoj se sprema rat. Jettel se nikako ne uspijeva naviknuti na život u stepi i društvu toliko drukčijem od njemačkog, a djevojčica je također isprva vrlo nepovjerljiva. Stanje se dodatno pogoršava kad izbjije rat i Britanci zarobljavaju židovsku obitelj jer ih, kao pripadnike njemačkoga naroda, sada tretiraju kao ratne zarobljenike. Uz to, Walterov odnos spram Jettel sve

je lošiji, čemu pridonose i njezini česti flertovi. Sa završetkom rata, Walter je u dvojbi: ostati u zemlji u kojoj se naviknuo živjeti ili se vratiti u oslobođenu domovinu i kao sudac pridonijeti njezinoj netom uspostavljenoj demokraciji...

Gotovo dvoipolsatna trajanja, vizualno vrlo dojmljivih eksterijera (uporaba sinemaskopa), sjajna scenarija i suvislo ispričane priče, ta je drama slojevito ostvarenje koje u svakom trenutku zakuplja pozornost gledatelja. Slojevitost proizlazi kako iz odnosa među likovima, tako i iz društveno-kritičke kombinatorike koja je predstavljena na vrlo zanimljiv način. Provokativnost koja u precizno doziranim količinama intrigira gledatelje rezultat je međukulturalne i međurasne razlike, čemu valja pridodati i efekt začudnosti, odnosno prilično nekonvencionalnih situacija. Obitelj na koju se redateljica fokusira njemački su Židovi srednje klase koji se nastanjuju u Keniji kod britanskih kolonijalista i time su trostruko kodirani



kao stranci: prvo kao bijelci u Africi, zatim kao omraženi židovski izbjeglice te naposljetku kao njemački državljanji, dakle ratni neprijatelji. Fino tkanje koje Caroline Link isprepleće tijekom filma stoga nije lišeno ironije, a redateljica nikomu ne ostaje dužna: ne propušta prikazati Jettelinu malograđanstvu kad u trošnoj kolibi usred stepa raspakira obiteljski porculan i skupe haljine te na zidove vješa litografije alpskih brežuljaka. Duhovito prikazuje kolonijalni mentalitet Britanaca koji jednako preziru crnce, Židove i naciste, kao i ograničenost protagonista koji ne vjeruju da je jedan 'toliko kulturni narod' poput njemačkoga sposoban proizvesti zlo. Jedino blago koje je židovska obitelj ponijela sa sobom kulturne je naravi: sekvenca u kojoj Walter djevojčici prije spavanja recitira Heineovu *Lorelei* točka je konstrukcije identiteta koji će se uskoro morati rekonstruirati i postati više afrički, a manje europski: u tome je redateljica sjajno uspjela (za razliku od hrvatskoga kulturnog identiteta, koji se zasniva na tome da se u toj sekvenci Heineove stihove propušta prevesti: zato što su odveć teški za filmskog prevoditelja ili zato što bolje zvuče u originalu, teško je reći).

Glavna tema filma zapravo je konstrukcija identiteta, unatoč tome što je, barem sadržajno gledano, riječ o psihološkoj obiteljskoj drami. Polazišna je točka konfesionalna i retrospektivna: pripovjedačica je Regina, iako ona nije glavni lik u filmu. Iskustvo je višeslojno, neobično i začudno: židovsko dijete srednje klase u izbjeglištvu u srcu Afrike. Zaista originalna priča kakvu već neko vrijeme nismo vidjeli na filmskom platnu. Reginino odrastanje prevladavanje je kulturnih razlika i upijanje slojevitosti koje iz njih proizlaze: strogi engleski internat suprotstavlja se kenijskoj stepi i plemenskim ritualima; židovska krv suprotstavlja se pripadnosti visoko civiliziranu narodu koji je prošao vrlo kratak put od Heinea i Goethea do konclogora. Redateljica najviše simpatija iskazuje prema kenijskom identitetu. Kućnog pomoćnika Owuoru prikazuje kao odana i pametna službu; koristi se eksterijerima i totalima divljine naglašavajući čovjekovo mjesto u svijetu i besmislenost nacionalno-klas-

nih razlika. Redateljica to ne čini moralizirajući ili eksplisitno ukazujući na takve razlike; njezin je filmski rukopis iznimno profinjen i odmjeren, kultiviran i inteligentan, podjednako usredotočen na psihološke dvojbe likova i njihove međuspolne sukobe, kao i na socijalni kontekst unutar kojeg oni djeluju.

Međuspolni odnos jedan je od zanimljivijih u filmu: transformacija Jettel koja se od razočarane kućanice ubrzo pretvara u ljubiteljicu afričke stepa, od hladne i nezadovoljne supruge u ženu sklonu flertovima, kao i transformacija Waltera, koji je prvobitno zadovoljan pozicijom upravitelja farme da bi na svršetku rata ipak otisao u Njemačku, gdje će postati ono za što se školovao, okosnica je spolnog promašaja koji je zapravo traženje i potraga — za identitetom vlastite osobe, ali i identitetom muža / žene koji tu ulogu tek trebaju prihvati. Spolni identitet drukčije se oblikuje u divljim afričkim predjelima nego u građanskom salonu. Preobrazbe Jettel i Waltera ujedno su i solidne glumačke uloge, odigrane usredotočeno i bez prevelike patetike traženja adekvatnog izraza razočaranja (odlazak u nepoznato, ženina nevjera) ili eksplisitna naglašavanja promjene emocionalnog registra iz rezignacije u vjeru (povratak iz Afrike kući, odlazak u vojsku i želja da se pobijedi neprijatelj). Redateljica postiže maksimum uvjernjivosti upravo u emocionalno nabijenim situacijama kojima dominira kontrast; čineći to sa smislom za detalje i decentnim pristupom zasnovanim na vrlo dobroj montaži i fotografiji, uspijeva gledatelja istodobno zainteresirati, ali i distancirati od zbivanja. Stoga su nam svi likovi u filmu ujedno i hladni i bliski: hladni zbog prikazivačke distance (čestiti totali i kranske vožnje) i pripovijedanja koje je točno i informativno, a bliski zbog sposobnosti da u likovima koje promatramo prepoznamo i naše vlastite dvojbe bačenosti i izručenosti u sredinu koju ne poznajemo i spram koje ne možemo biti ravnodušni.

Pripovijedanje u prvom licu poziva nas na bliskost, ali i odbija. Regina svoju životnu priču pred nas iznosi kao informativan životopis više usredotočen na faktografiju nego na emfatičnost. Caroline Link stvari pretežno prikazuje

umjesto da ih komentira. Nema ideo-loške sugestije ni fatalizma: ostaje tek goli život koji treba živjeti. Kao što nacistički pogrom Židova ne treba shvaćati kao dio tajnoga kozmičkog plana, nego strašnu, ali ipak a-teološku povijesnu činjenicu, tako se ne treba pitati ni o smislu i koristi povratka u poslijeratnu Njemačku ili o smislu ritualnoga žrtvovanja ovce kojem prisustvuje Regina. Ono u bitnom smislu afričko u ovom filmu upravo je ta vještina pukog življenja; izostanak straha od smrti i besmislenost racionalizacije svijeta koji nastanjujemo. Sekvenca u kojoj Jettel zaprepašteno gleda staricu koja umire pod stablom jer joj nije dopušteno da umre u rodnoj kući zbog toga što bi prouzročila gnjev predaka savršeno predočava dva shvaćanja, u kojem pobjedu odnosi stav da su život i patnja ionako samo prolazni, strah od smrti besmislen, a najveće umijeće upravo je ono življenja u zajednici uz poštovanje i uvažavanje drugih.

Nigdje u Africi put je u srce tame, ali mnogo manje mračno i opasno od gla-



sovita Conradova predloška, koji je go-tovo donedavno ostao ideoškem fantazmom europske kulture. Za redateljicu srce tame ne nalazi se u Keniji, nego u mračnoj i ratom opustošenoj Njemačkoj. Film Caroline Link u osnovi je obiteljska i društveno-kritička priča o izgnanstvu kakvom bi se oduševio Fassbinder da je kojim slučajem imao ovakav scenarij. No da ga je on režirao, ostali bismo uskraćeni za barem dvije stvari: moćne totale u sinemaskopu i naivnu vjeru u to da između muškarca i žene uopće može biti međusobna razumijevanja.

Tonči Valentić

ZATOICHI SAMURAJ

Zatōichi

Japan, 2003 — pr. Asahi National Broadcasting Company, Bandai Visual Co. Ltd., Dentsu Inc., Office Kitano, Saitō Entertainment, Tokyo FM Broadcasting Co. Ltd. — sc. Takeshi Kitano prema romanima Kana Shimozawie; r. TAKESHI KITANO; d.f. Katsumi Yanagishima; mt. Takeshi Kitano, Yoshinori Oota — gl. Keiichi Suzuki; sfg. Norihiro Isoda; kfg. Yohji Yamamoto — ul. Takeshi Kitano, Tadanobu Asano, Yui Natsukawa, Michiyo Okusu, Gadarukanaru Taka, Yuuko Daike, Daigorō Tachibana, Ittoku Kishibe — 116 min — distr. Blitz

U japanskom zaledu slijepi maser Zatoichi zatjeće se u okružju strahovlade skupine razbojnika što nasiljem svom nadzoru podvrgavaju čitavo mjesto. Uz djelomičnu pomoć sporednih likova, Zatoichi se stoiceki iskazuje kao vrsni borac dostojan izbaviti zajednicu iz sužanstva.

Prestižan status Takeshija Kitana u filmskom okrilju nije upitan, a žanrovska raznolikost njegovih filmova zanimljiva je u iznalaženju stilskih povezniča stvaralaštva toga iznimnog japanskog redatelja, scenarista i glumca. I sve je tri dužnosti Kitano preuzeo u *Zatoichiju samuraju*, filmu radnje smještene u japansku prošlost. Scenariistički predložak često zanemaruje pravocrtnu narativnost, određuje se putem mjestimična prelamanja vremenskih razina sa stanovišta pojedinih središnjih ili sporednih likova. Takav postupak ima dvojaki učinak. Pravocrtna se narativnost ritmički prekida, izbjegava predvidljivost strukture i upotpunjuje, a s dramaturškoga stanovišta izmiče gomilanju dijaloških segmenata filma u kojem su suzdržanost izričaja i stoicizam svjetonazora glavne odrednice.

Film je to koji usprkos junakovu naglašenu značaju zagovara i širi raspon likova presudnih po zbijanja, likova čija se povezanost očituje razvojem narativ-



ne strukture. Te bismo likove mogli očitovati u raznovrsnim oprekama, za malo mitskim, a njihova povezanost oblikuje iznimnu kontekstualnu mrežu, koja tek pridonosi slojevitosti filmske grade. Usklađenost je postupaka likova primjerena, a razotkrivaju se oni ne samo kroz izravno djelovanje, već i kroz slikovni uvid prošlosti.

Bez poteškoća možemo ustvrditi da je *ritam* gotovo u glazbenom smislu parametar kojim možemo sagledati *Zatoichiju samuraju*. Izmjena vremenskih razina, ravnomjerno prožimanje djelovanja likova, uravnoteženost akcijskog i dramskog, ili čak i akcijskog i kontemplativnoga, tek su neki od segmenata koji bi zorno mogli dokazati tu tvrdnju. U ponekim je scenama i ritmičnost izmjene kadrova, pa i prisutnost redateljskih postupaka, toliko naglašena da oblikuje slikovni *mikrosvijet* koji se otvara u potpunosti tek u suglasju s cjenilom filmske grade.

A upravo je slikovni sastojak toga filma možda i najučinkovitiji. Pojednostavljenost, pa i ogoljelost slikovnih struktura nedvojbeno nas može uputiti na poveznice filmskih i slikarskih izvornika. Suzdržana je ugodajnost očita u nizu scena u kojem se *isprani* kolorit, te zagasitost osvjetljenja, primjereno preklapaju s postavkom kompozicija, a

pritom i prirodni element preuzima aktivnu ulogu. Kao što je preuzima i izrazita Kitanova stilizacija pri uprizorenju akcijskoga djelovanja likova. Mogli bismo pritom zamjeriti na određenoj *hipertrofiji* nasilja, nasilja koje mjestimice postaje pretjeranim, čak i zalihosnim.

Posljedica je to razmjerno hladna autorova odnosa spram likova, odnosa u kojem se više referira, a manje komentira, pa se i u gledateljevu poimanju stvara neka vrst odmaka u kojem nema mesta ni pretjeranoj empatiji. Takav pristup možemo smatrati zamalo i propustom, upravo zbog toga što gledateljeva pozornost kao pukog promatrača, a ne i svjedoka zbijanja, mjestimice kliži s temeljnoga dijela filmskog tkiva.

Glazbeno, čak i koreografski naglašen Kitanov pristup filmskom ritmu u *Zatoichiju samuraju* ne postiže i dostatno dojmljiv učinak. Ostvarenje je to u kojem je toliko pozornosti posvećeno strukturalnoj sredenosti, ravnoteži raznovrsnih dijelova filmske grade, da ono čak postaje i samodostatnim, odnosno ne uspostavlja ispravan odnos s gledateljem. Ipak, taj je film vrijedan pokazatelj raznovrsnosti stvaralaštva Takeshija Kitana, stvaralaštva u kojem gotovo i nema slabijih mjeseta.

Tomislav Čegir

MONSUNSKO VJENČANJE

Monsoon Wedding

Indija, SAD, Francuska, Italija, 2001 — pr. Delhi Dot Com, IFC Productions, Keyfilms Roma, Mirabai Films, Pandora Filmproduktion GmbH, Paradis Films, Caroline Baron, Mira Nair; izv.pr. Caroline Kaplan, Jonathan Sehring — sc. Sabrina Dhawan; r. MIRA NAIR; d.f. Declan Quinn; mt. Allyson C. Johnson — gl. Mychael Danna; sgf. Stephanie Carroll; kgf. Arjun Bhasin — ul. Naseeruddin Shah, Lillite Dubey, Shefali Shetty, Vijay Raaz, Tilotama Shome, Vasundhara Das, Parvin Dabas, Kulbhushan Kharbanda — 114 min — distr. Discovery

Opis nekoliko dana prije velikoga vjenčanja jedne indijske obitelji, u kojoj do izražaja dolaze brojni rodbinski odnosi ali i neki dotad skriveni problemi.

Indijska romantična komedija koja se nedavno našla na repertoaru domaćih kina u sklopu ciklusa Filmfilija poprilično je razočaranje, pogotovo uvezši u obzir činjenicu da je riječ o venecijanskom dobitniku. Tema je filma vjenčanje mlade Aditi, koja se, u skladu s tradicijom, treba udati za osobu koju su joj odredili roditelji. Otac spremi grandiozno vjenčanje; ne štedi ni truda ni novca vjenčanjem pokazati svoju pripadnost višoj klasi, pritom pozivajući rodbinu sa svih strana svijeta. Problemi nastaju kad mladenka prizna preljub s avanturistički raspoloženim TV-producentom. Ne mogavši se odlučiti s kime će provesti ostatak života, stjecajem okolnosti ipak prihvaća udati se za čovjeka kojega jedva poznaje, ali joj pruža sigurnost, umjesto ljubavnika, čije je shvaćanje ljubavi mnogo površnije i bez razumijevanja za suprotnu stranu. *Monsunsko vjenčanje* na zanimljiv način oslikava indijsko društvo podijeljeno između naslijedenih vrijednosti i suvremenih trendova. Nervozni i zabrnuti *pater familias* opušta se uz golf s poslovnim partnerima i posuđuje no-

vac ne bi li kćeri priušto raskošno vjenčanje; no ono prije svega služi kao strogo definiran obred čija je svrha učvrstiti rodbinske veze i obitelj održati na okupu. Muzika na vjenčanju svojevrstan je spoj MC Punjabija i britpopa, no sam obred vrlo je tradicionalan i konzervativan. Redateljica te suprotnosti rado prikazuje i ističe, ali u izboru suvremenog i klasičnog naličja Indije ne zauzima stranu, nego zadržava neutralno stajalište koje više teži prikazivanju nego društvenoj analizi.

Zanimljivo je da se komične situacije uglavnom ne zasnivaju na kontrastima urbanoga / globalnog i tradicionalnoga / zadanog, nego ponajprije na mimici likova, jednostavnim dosjetkama i stereotipnim muško-ženskim odnosima. Mira Nair više je stalo prikazati unutarnje dvojbe likova i njihove duhovite postupke nego izvor komike potražiti u opreci mentaliteta dvaju svjetova. Pritom ona slijedi klasičan obrazac tzv. visokog i niskog stila: bogatstvo Aditine obitelji i brak iz obveze suprotstavljen je braku iz ljubavi siromašne služavke i organizatora vjenčanja, koji se u tih tjedan dana zbljiže i odluče vjenčati. I sve to lijepo funkcioniра: zanimljiva priča, dinamična režija, solidna montaža, psihološki uvjerljivi likovi, skladno izmjenjivanje komičnosti i tragedičnosti. No, osnovni je problem filma u tome što nije dovoljno duhovit; koristi se stereotipnim situacijama i zasniva se uglavnom na nama pomalo stranoj komici, ponekad i grotesci. Osim toga, prevelik broj likova otežava praćenje zbivanja u filmu, a kako radnja postaje sve dinamičnija, gledatelj se prilično gubi pokušavajući zapamtiti sve rodbinske veze i odnose. Humor je često prenaglašeno tjelesan i eksplicitan, bez smisla za finoću detalja. A njih nedvoj-



beno ima, i bolji bi se redatelj na njih u potpunosti usredotočio. Film je naprsto prešaren i zgušnut: umjesto komedije koja bi prikazivala dvojbe mlađenke oko izbora ženika te suptilna priča za jednog društva u kojem se kolektivne i obiteljske vrijednosti uvijek stavljaju ispred individualnih, dobili smo prilično plitku komediju koja se zadovoljava tek facijalnom mimikom i nizanjem zgoda u tradiciji komedija zabluda. Redateljica doduše povremeno znaće biti vrlo zabavna i kritična: paralelno korištenje dvaju jezika kao simbol podijeljenosti Indije koja govori zapadnjački, a razmišlja orientalno, te gotovo dokumentarni prikazi ulica Delhija koji s pripadajućom muzičkom podlogom podsjećaju na meditativne francuske drame iz razdoblja modernizma, pripadaju među bolje prizore u filmu. Da ih je kojim slučajem bilo više, *Monsunsko vjenčanje* imalo bi štih sentimentalna putovanja prostorom i vrememom jedne civilizacije koja prateći globalne trendove ne zaboravlja višestoljetnu tradiciju koju je naslijedila. A to bi bio podjednako dobar predložak kako za komediju tako i za dramu.

Tonči Valentić

KUĆA PIJESKA I MAGLE

House of Sand and Fog

SAD, 2003 — pr. DreamWorks SKG, Bisgrove Entertainment, Cobalt Media Group, Michael London, Vadim Perelman; izv.pr. Nina R. Sadowsky, Stewart Till — sc. Shawn Otto prema romanu Andre Dubusa III; r. VADIM PERELMAN; d.f. Roger Deakins, David Stockton; mt. Lisa Zeno Churgin — gl. James Horner; sfg. Maia Javan; kgf. Hala Bahmet — ul. Jennifer Connelly, Ben Kingsley, Ron Eldard, Shohreh Aghdashloo, Jonathan Ahdout, Frances Fisher, Navi Rawat, Carlos Gómez — 126 min — distr. Discovery

Nakon što joj se raspadne brak depresivna bivša alkoholičarka Kathy Nicolo ne uspijeva pohvatati konce svog života. Stvari se dodatno zakompliciraju kad joj, zbog nemara i navodno neplaćena poreza, bude oduzeta roditeljska kuća i prodana na dražbi za četvrtinu stvarne vrijednosti. Novi je vlasnik trošne gradevine pukovnik Bahrani, iranski imigrant i nekadašnji pukovnik u vojsci šaha Reze Pahlavija, koji s obitelji kuću želi obnoviti, prodati je po stvarnoj cijeni i tako se izvući iz novčanih problema. Uz pomoć mladoga šerifa Burdona Kathy će ga u tome pokušati omesti.

Kuća pijeska i magle ekranizacija je hvaljenog istoimenog bestselera Andreja Dubusa III, romana za čija su se filmska prava otimali brojni veliki studiji. Naposljetku ih je dobio Vadim Perelman, 41-godišnji debitant podrijetlom iz Ukrajine, koji je redateljsku vještina stjecao režiranjem reklama i videospotova. Perelmana je knjiga privukla čim ju je pročitao, jer je u njoj prepoznao mnogo detalja iz vlastita života. I sam američki imigrant koji je u ranom djetinjstvu ostao bez oca i dobar dio života proveo živeći s obitelji u skućenim sobičcima, Perelman se smjesta zaljubio u knjigu i njezine likove. Iza američke distribucije filma stoji *Dreamworks*, moćna tvrtka koja osim eskapističke zabave gledateljima nudi i angažiranije



naslove (*Vrtlog života*), otvoreno računajući i na dio oskarovskoga kolača. Iako je *Kuća pijeska i magle* bila nominirana za Oscara u trima kategorijama — Ben Kingsley za glavnu mušku ulogu, Shohreh Aghdashloo za sporednu žensku ulogu te za filmsku glazbu — nijedan kipić nije osvojila. Recimo odmah, dobrim dijelom opravdano. Tema filma, slojevite karakterne studije koja bi se najkraće mogla opisati naslovom romana Jane Austen *Ponos i predrasude*, nedvojbeno jest intrigantna. Obitelj ponosnoga pukovnika Bahranija, nekad moćna, po svemu sudeći i okrutna iranskog vojnika koji nema baš čistu savjest, dolazi u sukob sa siromašnom Amerikankom, pripadnicom tzv. 'bijelog smeća' koja je na ponos odavno zaboravila. Oboje gaje predrasude prema drugoj kulturi. Dok su za Bahranija Amerikanci slabici koje zanima samo zabava, Kathy iznenađuje način života i običaji pukovnikove obitelji. Oboje su, međutim, prisiljeni na laž i samozavaravanje. Dok je Bahrani fizički radnik koji se stidi neimaštine i svoga posla, sav novac troši na kćerino vjenčanje i stvaranje privida života na visokoj nozi, Kathy je svojevrsna proleterka koja naivno vjeruje u ljude, pravdu i društvene institucije. No život ih oboje bolno prizemljuje i suočava s vlastitim

zablude. Administrativna pogreška pokrenut će događaje koji će, zahvaljujući ponajviše ljudskim slabostima, zbljižiti Bahranija i Kathy i kulminirati u tragičnoj, donekle ishitrenoj završnici. Iako su svi protagonisti filma nesretni, najtragičnijom se doima sudbina pukovnikove supruge Nadi. Ona je topla, emotivna osoba otvorena prema drugom i drukčijem, žena za koju slutimo da bi se htjela oslobođiti tradicijskih okova i stega patrijarhalne zajednice, i šteta je što joj redatelj nije posvetio više pozornosti.

Oskarovci Jennifer Connelly i Ben Kingsley prilično sugestivno utjelovljuju zahtjevne karaktere. Ipak, Kathy je odveć pasivan lik, neodgovorna i emocionalno labilna osoba, s kojom gledatelj ne uspijeva sasvim suošjećati. S druge strane, unatoč vrsnoj glumi, Ben Kingsley možda nije najbolji izbor za ulogu Bahranija, jer u liku iranskoga pukovnika prepoznajemo dr. Mirandu, nacističkog zločinca kojega je Kingsley tumačio u filmu *Djevojka i smrt Romana Polanskog*. U cjelini, *Kuća pijeska i magle* razmjerno je uznenirujuća drama koja, međutim, gledatelja stalno drži na distanci ne dopuštajući mu jači emotivni angažman.

Josip Grozdanić

LJILJA ZAUVIJEK

Ljilja 4-ever

Danska, Švedska, 2002 — pr. Det Danske Filminstitut, Film i Väst, Memfis Film Rights AB, Nordisk Film- & TV-Fond, Svenska Filminstitutet (SFI), Sveriges Television (SVT), Zentropa Entertainments, Lars Jönsson — sc. Lukas Moodysson; r. LUKAS MOODYSSON; d.f. Ulf Brantås; mt. Michał Leszczyłowski, Oleg Morgenov, Bernhard Winkler — gl. Nathan Larson; sgf. Josefín Åsberg; kgf. Denise Östholt — ul. Oksana Akinshina, Artjom Bogucharsky, Lyubov Agapova, Liliya Shinkaryova, Elina Benenson, Pavel Ponomaryov, Tomas Neumann, Nikolai Bentsler — 109 min — distr. Discovery

Ljilja je senzibilna šesnaestogodišnjakinja iz osiromašena grada u biševem Sovjetskom Savezu. Sredina u kojoj je nekad vencina stanovnika radila u velikoj vojnoj bazi danas tavori u neimaštini i bijedi. Kad dobije vizu za SAD, Ljilju napušta majka s obećanjem da će je, čim se malo sredi, pozvati k sebi. Ubroj je grubu i sebičnu teta tjeru iz stana, a nakon što je izda i najbolja prijateljica biva prisiljena, da bi preživjela, prostituirati se. Jednu utjehu pronađe u druženju s Volođom, dječakom nekoliko godina mlađim od sebe, a kad joj mladi poduzetnik Andrej obeća lagodan život u Švedskoj, pomisli da joj se sreća konačno osmijehnula.



Daroviti švedski filmaš Lukas Moodysson filmofilima je za oko zapeo 1998. intrigantnom lezbijskom tinejdžerskom dramom *Pokaži mi ljubav* (izvorna naslova *Fucking Åmål*), humorom minijaturom o dvjema djevojkama koje otkrivaju istospolnu ljubav. Kad se dvije godine poslije pojavio naslov *Zajedno*, duhovita retroposveta eri hipijevskih komuna iz 70-ih godina, bilo je jasno da je Moodysson senzibilan, inteligen-tan i zreo redatelj, tematski usmjeren ponajprije na društveno proskribirane skupine i marginalce, autor koji pseudodokumentarno-realističkim postupkom suosjećajno bilježi sudsbine protagonista, njihove kompleksne karaktere i emotivna vrludanja. U tom se smislu *Ljilja zauvijek*, pesimistična, opora naturalistička priča o trgovini bijelim robljem i turobnoj svakodnevici siromašnoga postkomunističkog tranzicijskog društva, doima stanovitim zaokretom u dosadašnjoj Moodyssonovoj filmografiji. Protagonisti, slični onima iz *Pokaži mi ljubav*, senzibilne su pubertetlje koji se, u možda najsjetljivijem životnom razdoblju, suočavaju s neugodnim istinama o samima sebi, društvenoj beščutnosti i lice-mjeru, ljudskoj uskogrudnosti, dvoličnosti i pokvarjenosti. Prilikom, za razliku od prethodnih filmova koje je privodio kraju makar lažnim sretnim završecima i u kojima je svojim 'junacima' ostavljao barem iluziju o mogućnosti ne-

kog drukčijeg, boljeg i sretnijeg života, u *Ljilji zauvijek* Moodysson ne nudi nikakav izlaz ili svjetlo na kraju tunela. Ljiljina je sudsina silazak u pakao, konstantni put prema dolje tijekom kojega je postupno izdaju i napuštaju svi životni suputnici. Ponajprije majka koja egoistički bježi na obećani Zapad da bi je se poslije odrekla, potom okrutna teta, a naposljetku i prijetvorna prijateljica, koja se i sama odala prostituciji. Kad se napokon, završivši u Malmöu, u paklu *traffickinga*, razočara i u Andreja, u kojega je naivno polagala sve nade, mogućnost izlaza navijestit će joj andeo Volođa, jedini prijatelj, koji je nakon njezina odlaska u Švedsku počinio samoubojstvo. Završni prizor u kojem se andeli Ljilja i Volođa loptaju na krovu zgrade u kojoj je Ljilja donedavno beščutno iskorištavana uznemirujući je 'sretni' završetak koji, jednakako kao i čitav film, gledateljevu utrobu grči dugo nakon projekcije.

Intrigantna aktualna tematika, sugestivan tjeskobni ugodaj i izvrsne uloge mlađih glumaca Oksane Akinšine (Ljilja) i Artjoma Bogučarskog (Volođa) vrline su filma koji, međutim, ima i jednu poveću slabost. Riječ je o odveć pojednostavnjenju, tipično zapadnjačkom pogledu na postkomunistički tranzicijski europski istok, vizuri prema kojoj su neimaština i egzistencijalni problemi u tamošnjem stanovništvu zatrli i posljednji tračak humanosti. Iako takva karikirana slika društva film čini razmjerno težičnim, *Ljilja zauvijek* potvrđuje 35-godišnjeg Lukasa Moodysona kao vrlo zanimljiva autora i možda najdarovitijega mladog europskog filmaša.

Josip Grozdanic

DUGA MRAČNA NOĆ

Hrvatska, 2004 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Mediteran film, Jadran film d.d., Antun Vrdoljak, Goran Višnjić, Mirko Galić — sc. Antun Vrdoljak; r. ANTUN VRDOLJAK; d.f. Vjekoslav Vrdoljak — gl. Igor Kuljerić, Siniša Leopold; sfg. Duško Jeričević, Ivan Ivan; kgf. Ika Škomrlj — ul. Goran Višnjić, Inge Apelt, Katarina Bistrović-Darvaš, Mirela Brekalo, Boris Dvornik, Tarik Filipović, Ivo Gregurević, Goran Grgić — 201 min — distr. Blitz

Koristeći se praznicima na studiju u Zagrebu mladi Ivan Kolar posjećuje roditelje u slavonskom selu, u kojem već dva stoljeća složno žive Hrvati i Nijemci. No, godina je 1940. i sve je jasnije da ni Kraljevinu Jugoslaviju neće mimoći rat. U takvim se prilikama mjesno stanovništvo dijeli na nacionalnoj i ideološkoj osnovi, a sam Ivan s početkom rata odlučuje otici u partizane ne znajući da će se ubrzo gorko razočarati.

Jedno je sigurno. Režirati kinofilmove i televizijske serije nije ista stvar. Uostalom, malo je redatelja u svijetu poput Mikea Nicholsa i Davida Lynch-a koji su jednako uspješni i u jednom i u drugom. U Hrvatskoj se pak Antun Vrdoljak među rijetkim može pohvaliti i vrhunskim kinonaslovima (*Ugori raste zelen bor*) i jednako takvim serijama (*Prosjaci i sinovi*). Nakon filma *Karneval, andeo i prah* i višegodišnje stanke iza kamera, redatelj je ponovno redatelj. Filma i televizijske serije istodobno. Dvadeset i pet godina nakon svoje ratne drame *Povratak* u kojoj je vrsno opisao početak Drugog svjetskog rata u slikovitu dalmatinskom mjestu, Vrdoljak je pripremio vlastiti povratak. Tematski ponovno vezan uz rat. Ovaj put uz slikovito slavonsko mjesto.

Riječ je o *Dugoj mračnoj noći*, koja je kao film privukla popriličnu pozornost domaće javnosti, ali i domaćih kinogle-

datelja, dok kao trinaestodijelna serija tek čeka male ekrane. Iako je filmu koji traje dvjesto minuta teško dati kratku ocjenu, Vrdoljakov je povratnički uradak spoj izvrsne produkcije, sigurne režije i slabe priče. Potonje ne čudi jer, s obzirom na broj likova i razdoblje, ni više od tri sata trajanja filma nije bilo dosta za pripovjednu cjelovitost. Ako je suditi po filmu i svemu onom što naznačuje, televizijska bi serija trebala ispraviti nedostatke priče. No, serija je serija, a film film. Zapravo dva filma u jednom.

Njegov je prvi dio scenski pedantan prikaz života u slavonskom selu uoči i tijekom Drugog svjetskog rata čiji su stanovnici Nijemci doseljeni u 18. stoljeću te Hrvati Šokci. Podjela njemačkoga stanovništva na patriote i naciste, njihov odnos s hrvatskim susjedima, ironiziranje svih priljepaka vlasti, karakterna raznolikost te nekoliko izvrsno režiranih prizora (stravičan pokolj seljana u polju, osveta oca nad sinom izdajicom) dokazano Vrdoljakovu višestruko potvrđenu vještinu kao redatelja filmova koji su podjednako snažni u slici i laki u praćenju. Premda sporiji i nepotrebno sentimentalniji od drugoga dijela, taj je dio *Duge mračne noći* cjeolina za sebe i šteta što redatelj nije stvao naglasak na njega.

Slično se može reći i za drugi dio, u kojem središnju ulogu preuzima partizanski junak Ivan zvan Iva, kojega šogorovo denunciranje kao kritičara poslijeratne komunističke uravnilovke učini patnikom i poretka i obiteljske tragedije. Komorniji i usredotočeniji od uvida, taj segment filma funkcioniра kao politička drama *per se*. Stoga nije jasno što ključno u prvom dijelu prethodi drugom, odnosno što drugi dio zaključuje u odnosu na prvi. »Svašta sam do-



živio«, kaže Goran Višnjić kao Iva aludirajući na rat. No, to se ne vidi.

Očito nedostaju dijelovi koje će vidjeti TV-gledatelji. Nedostaje i potpuni prikaz totalitarizama koji su brisali svaku ljudskost u vremenu i na prostorima o kojima film govori. I dok Vrdoljak nijansirano prikazuje nacizam i staljinizam, te derivat drugoga među jugoslavenskim komunistima, ništa se preciznije ne kaže o derivatu fašizma u obliku režima Ante Pavelića. Možda je i to ostavljeno za televiziju, tim više jer je jedan od slojevitijih likova u filmu ustaša Mata, kojega tumači Goran Navojec. On je usto jedno od brojnih hrvatskih glumačkih imena kojima je Vrdoljak povjerio uloge u filmu, a koji su opravdali redateljevo povjerenje. Među njima su i Boris Dvornik kao Ivanov otac, zatim Tarik Filipović kao Ivanov šogor denuncijant, te Katarina Bistrović-Drvaš u ulozi Ivanove supruge rastrzane osobnim željama i partiskim zadacima. Pritom Goran Višnjić u kontekstu svoje američke karijere htio je htio djeluje kao zvijezda. No, zašto bi to bilo loše.

Ukratko, *Duga mračna noć* film je kojem bi trebalo u potpunosti svanuti na malim ekranim. Osobito jer Antun Vrdoljak itekako dobro zna komunicirati s najširom publikom.

Boško Picula

KONJANIK



Hrvatska, 2003 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), MK Production, Ministarstvo Kulture, Ministarstvo Obrazovanja, Nauke, Kulture i Sporta, Telefilm, Stanislav Babić, Luka Babić — sc. Branko Ivanda, Ivan Aralica; r. BRANKO IVANDA; d.f. Slobodan Trninić; mt. Maja Rodica Virag — gl. Mojmir Novaković i Kries, Igor Savin i Igor Savin jr.; sgf. Ivića Trpić, Kemal Hrustanović; kgf. Jasna Novak, Vjera Ivanković — ul. Nikša Kušelj, Zrinka Cvitešić, Goran Grgić, Mladen Vulić, Božidar Orešković, Dejan Aćimović, Dragan Despot, Danko Ljuština — 105 min — distr. Blitz

Ljubavna priča iz 18. stoljeća, na razmeđi Mletačke Republike i Turskog Carstva, Hrvatske i Bosne, Kršćanstva i Islama, između konjanika Petra i Lejle — kćerke duvanjskoga bega.

Pojam geopolitike relativno je nov termin. Njegovo podrijetlo i nastanak, a također njegov opseg i doseg, vrlo dobro objašnjava Engdahl u knjizi *Stoljeće rata*. No, ono što taj pojam obuhvaća odavno je prisutno. Da je tako, pokazuje i *Konjanik* Branka Ivande i Ivana Aralice. Politika i njezina diplomacija, trgovina. Zapravo, ako se malo pažljivije pogleda, lako je uočljivo koliko su to krhkne djelatnosti, jer im može naškoditi ne samo ljubavna afera onih kojima je ona zabranjena, nego i jedno obično siroče, klinac bez roditelja. Sve su te stvari krhkne jer ih valja odigrati prema pravilima. Pravila nisu čvrsta, ali su ipak pravila. Jedino što ne trpe emocionalne su ekstravagancije, hirovi takva tipa. Kad se to dogodi, sve se strane udružuju kako bi stvari vratile u prvobitno stanje. Baš kao i u Fritz Langa, kad se i podzemlje i policijsko 'nadzemlje' udružuju u potrazi za emocionalno neuravnoveženim tipom koji narušava prešutne dogovore i interesne sfere. Dakako, da sve bude još delikat-

nije, svemu valja pridodati i kulturoške razlike koje se manifestiraju i u religijskom.

No, ako se samo malo pažljivije pogleda, uviđa se da je temeljna razlika između onih koji zastupaju interesne sferе i onih koji ih narušavaju zapravo nešto što se najopćenitije može nazvati neovisnošću, slobodom, povođenje za vlastitim, individualnim porivima. Dakako, individualno je uvijek podređeno općem, jer ako mislite globalno, onda i na lokalnoj razini morate tako djelovati.

U tom je smislu *Konjanik* i politički film, ali i ljubavni i odmetnički. Zemljopisna tromeda Venecije, Turskoga Carstva i Dubrovnika idealna je za bježanje i prelaženje granica u fizičkom, ali i prenesenom smislu. A upravo to čini Revač — protagonist filma kojega zbijanja teku između tri strane, a lako narušiva ravnoteža jedva se održava. Čim se pojavi netko Revačevih značajki, počinje smetati. A smeta jer je sirotinja, a sirotinja uvijek smeta. No, podobna je za novačenje — vojske ili crkve.

Konjanik jest priča smještena u određeno vrijeme, ali *Konjanik* je mnogo više film određenoga, specifičnog prostora. Čini se da je to ključna stvar i da Branko Ivanda u tome potpuno uspijeva. A prostor je hirovit kao i vremena, a vremena kao i vrijeme: visoravan, vjetrometina na kojoj se izmjenjuju kiša, snijeg, sunce, vjetrovi i zatišja. Ako su ljudi krajevi, a krajevi ljudi, onda grubost kraja odgovara i naravi ljudi.

No, sve je još i dobro kada se događa na visoravni, području bez vizualnih zapreka u kojima neprijatelja ili prijatelja možete vidjeti na kilometre. Sve se zamrsi kad se stvar premjesti u diplo-

matske prostore. Onda nastupa i ono što se zove geopolitika. Taj smjer slijedi i film. Kako odmiče, tako se zbijanja sve više premještaju iz otvorenog u zatvoreni prostor. Prijelomnica je kratka sreća ljubavnika u njihovoj osamljenosti na široku polju. Nakon toga film se sve više zatvara u interijere, u kojima je intrigama određena i njihova sudbina. Od raskošna zara koji slobodno lelju na vjetru dok jaše pustopoljinom, do Lejline isposničke odjeće u čeliji zadarskoga samostana. Nakon toga slijedi mučko ubojstvo — vrlo logična posljedica.

Branko Ivanda odlično se koristi topografijom, podnebljem, njegovim značajkama, vizualnom ekspresijom. Film je snimateljski savršen, a to primarno znači funkcionalan: ekspresivnost svakoga kadra veže na sebe informacije ključne za narativni razvoj. Dakako da je vrhunac upravo opći kontrast između prvog i drugog dijela filma: između svijetlih totala visoravni i tamnih eksterijera diplomatskih i samostanskih prostorija.

Tek kod ovakvih pametnih filmova potpuno je uočljiva kriva pretpostavka o filmski lošim hrvatskim glumcima. Kad je tekst pametan, nebitno je da li je riječ o književnom ili dijalektalnom. Logični turcizmi obogatili su izraz, ali to nije samo po sebi vrijednost. Ključno je kako ih, primjerice, Danko Ljuština izgovara, a izgovara odlično. Uz odlične protagoniste Zrinku Cvitešić i Nikšu Kušelja još nekoliko glumaca sjajnim pojavama veže gledateljevu pozornost: odličan glumački par Božidar Orešković i Dragan Despot te Dejan Aćimović, za kojega je šteta što nije više iskorišten u filmu.

Dario Marković

135

ČUDOVIŠTE

Monster

SAD, Njemačka, 2003 — pr. Media 8 Entertainment, DEJ Productions, K/W Productions, Denver and Delilah Productions, VIP 2 Medienfonds, MDP Worldwide, Zodiac Productions Inc., Mark Damon, Clark Peterson, Charlize Theron, Brad Wyman; izv.pr. Andreas Grosch, Stewart Hall, Sammy Lee, Meagan Riley-Grant, Andreas Schmid — sc. Patty Jenkins; r. PATTY JENKINS; d.f. Steven Bernstein; mt. Arthur Coburn, Jane Kurson — gl. BT; sgf. Edward T. McAvoy; kgf. Rhona Meyers — ul. Charlize Theron, Christina Ricci, Bruce Dern, Lee Tergesen, Annie Corley, Pruitt Taylor Vince, Marco St. John, Marc Macaulay — 109 min — distr. UCD

Biografija Aileen Carol Wuornos, prostitutke koja je osudena na smrt zbog ubojstava sedmorice muškaraca u Floridi tijekom osamdesetih.

»Ona je jako važna glumica«, izjavio je prije nekoliko godina ogorčeni bivši dečko Charlize Theron, nakon što ju je tisak brzopletu opisao kao praznoglavu lutku. No, premda njezin talent nipošto nije bio doveden u pitanje kad je u *Kućnim pravilima* portretirala prekrasnu plavušu Candy Kendall, ona ipak nije mogla odoljeti, a da nam ne dokazže svoju 'važnost'. A da bi se upalo u takvu zamku, trebalo je pokazati mnogo duhovne taštine, staviti umjetno zubalo, potrošiti dvije boce peroksida, nabaciti koji kilogram više i malo uvježbati *white-trash-gestikulaciju*. Uostalom, sličnu torturu već su prošle Hilary Swank (šifra: *Dečki nikad ne plaču*) i Kim Basinger (*8 milja*). Ljepotica se, dakle, preko noći pretvorila u zvijer, od koje bi se uplašio i onaj klinac s bendžom na kojega je u *Oslobađanju* naletio Jon Voight. Dakako, problem leži u perverznim pokušajima da se takvim mimikrijama dokaže Hollywoodu kako je vanjština ipak spojiva s talentom. Poput njezina muškog panda-



na Erica Bane u *Chopperu*, koji je doživio sličnu preobrazbu iz ljepuškasta komičara u spektakularna klauna s austarskog dna, Charlize Theron naprsto voli 'biti', ne bi li se što više uživjela u lik koji tumači. No, koliko god ona pokušavala putem takvih preobrazbi biti stvarnija od drugih, njezin portret nije ništa manje stiliziran. Sve to samo dokazuje da nijedna stvar ne stari brže od 'jučerašnjeg realizma'. Ono što je jučer bilo realnije od realnog danas se može doimati artificijelno i preglumljenom.

U njezinim mazohističkim pokušajima da se što snažnije identificira s likom naprsto se osjeća pretjeran trud. A i njezin balast holivudske zvijezde bio je pretežak da bismo joj do kraja povjerovali, koliko god igrala na emfatičnu kartu, natjeravši nas da suosjećamo s njezinim postupcima, ali i da 'čudovišta' razotkrijemo u njezinim klijentima. Dobar dio posla obavili su tabloidi koji su njezinu preobrazbu iskoristili u predoskarovskoj groznici kao ponajbolju medijsku atrakciju. A ostatak posla obavila je Patty Jenkins, koja igra na provjerenu formulu: *white trash + lezbijka + kurva + serijski ubojica = Oscar*. Uostalom, budimo malo cinični pa priznajmo da za dobar dio konzervativne Akademije kombinacija 'lezbijka i kurva' koju utjelovljuje Theron, gotovo ima isti učinak kao i 'mentalna retardacija', koja u njezinih članova tako-

der jako dobro pali. Formula je najprije upalila na dodjeli *Zlatnih globusa*, gdje su najveći dio nagrada kupili upravo oni filmovi koji portretiraju živote seksualnih manjina, dakle, živote 'drukčijih'. Tom politički korektnom trendu pridružila se i Jenkins. A autoričine kalkulacije pokazale su se uspješnima i na večeri *Oscara*.

Zato se tragičnom sudbinom Aileen Wournos daleko sugestivnije pozabavio Nick Broomfield, posvetivši joj čak dva odlična dokumentarna filma. No, za razliku od Broomfielda, koji je usredotočen na njezino nasilno djetinjstvo, Jenkins se tek usput dodiruje njezine nasilne prošlosti u obliku kraće ispovijedi, dok najveći prostor ostavlja njezinoj lezbijskoj pustolovini u društvu prepredene Selby Wall, oživljavajući njihove eskapističke fantazije à la Bonnie & Clyde. U tim prizorima maestralna i vrlo autentična Christina Ricci uspjela je čak odgurati Theron u drugi plan, gotovo nadmašivši čudesnu Amandu Plummer iz Clarkova *Ken Parke* kao jedinu doista autentičnu vladaricu celuloidnoga trailer-park miljea. Dok promatramo Christinu Ricci odjevenu u onaj jeftini komad *stone-wash jeansa*, ona u njemu djeluje prokletno stvarno, a ne poput neke manekenke koja nam pokazuje najnoviju *white-trash-chic* kolekciju razvikana dizajnera.

Dragan Rubeša

TRAGOVI NA DUŠI

The Human Stain

SAD, Njemačka, Francuska, 2003 — pr. Cinepsilon, Cinerenta Medienbeteiligungs KG, Lakeshore Entertainment, Miramax Films, Stone Village Productions, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Scott Steindorff; izv.pr. Ronald M. Bozman, Steven Hutensky, Eberhard Kayser, Andre Lamal, Michael Ohoven, Rick Schwartz, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Nicholas Meyer prema romanu Philipa Rotha; r. ROBERT BENTON; d.f. Jean-Yves Escouffier; mt. Christopher Tellefsen — gl. Rachel Portman; sgt. David Gropman; kgf. Rita Ryack — ul. Anthony Hopkins, Nicole Kidman, Ed Harris, Gary Sinise, Wentworth Miller, Jacinda Barrett, Clark Gregg, Mili Avital — 106 min — distr. Discovery

Ugledni sveučilišni profesor klasične književnosti Coleman Silk biva prisiljen napustiti koledž jer je zabunom prozvan zbog rasističkih izjava. Istodobno mu umre supruga, pa Silk napusti grad pokušavajući vratiti umutarnji mir životom u prirodi. Ondje upozna pisca Zuckermana te lijeput Fauniu, s kojom ubrzo započne strastvenu vezu. No, i ona i on kriju bolne tajne iz prošlosti, koje im uvelike određuju svakodnevnicu.

Nakon tolikog broja 'tragova na duši', gledatelj uistinu mora suošćeati s likovima filma *Tragovi na duši*. Stoga je prava sreća da se prilagodbe istoimenoga romana Philipa Rotha prihvatio oskarovac Robert Benton, jednako pribran i kada je riječ o pisanju slojevitih scenarija i kada je u pitanju režija osobnih drama (*Kramer protiv Kramer*, *Mjesta u srcu*). Ovaj put Benton nije scenarist, ali se i u tekstu Nicholasa Meyera osjeća redateljev utjecaj. Zato se lako može ustvrditi da su upravo pod njegovim kreativnim nadzorom *Tragovi na duši* izbjegli opasnu zamku emotivnog pretjerivanja. I to unatoč činjenici da priča poput lavine kotrlja sve nevjerojatnije tragove prošlosti svojih izmučenih junaka i junakinja.

Poglavitno glavnog junaka sveučilišnog profesora antičke književnosti. Tako je on — uglađeni, cinični i impulzivni Coleman Silk — prvi Židov na svojoj katedri u povijesti novoengleskog koledža, zatim prvi profesor koji će zbog bezazlene igre riječi biti optužen za rasizam i tako biti prisiljen podnijeti ostavku te prvi član akademske zajednice koji će se javno upustiti u romantičnu vezu s dvostrukom mlađom spremaćicom na koledžu. Pritom nije riječ o Sjedinjenim Državama McCarthyjeve ere progona vještica, nego o Americi u vrijeme Clintonove afere s haljinom Monike Lewinski. Dakle, bezbrižne Amerike nakon pada svjetskoga komunizma, a prije strahota svjetskoga terorizma, kako to objašnjava narator u filmu i ujedno jedan od likova, pisac Nathan Zuckerman u izvedbi Garyja Sinisea.

U takvim društvenim okolnostima koje, barem na papiru, ne bi smjele implicirati licemjerje i zadrtost, profesor Silk i njegova mlada ljubavnica upast će u pravi žrvanj i licemjerja i zadrtosti. Tim bolnije jer će socijalni purgatorij uzrokovati i njihovo osobno čišćenje od nagomilanih laži i trauma iz prošlosti. Redatelj Benton to čišćenje izvodi scenski veoma suptilno, no sadržajno vrlo neuvijeno. Tako gledatelj u elegantno režiranim *flashbackovima* doznaje da je Silk zapravo afroameričkoga podrijetla, a da mu je svjetla boja kože omogućila da se u rasno nesnošljivoj Americi poslije Drugog svjetskog rata predstavlja kao Židov.

Zašto? Zato jer ga je prva ljubav napustila doznavši da mu je majka crnkinja, a trener omiljenoga boksa uvjerio da će se kao Židov lakše probiti u sportskoj javnosti. Iako iznadprosječno inteligen-



tan i sposoban, Silk će popustiti pritisku hipokrizije i odreći se vlastite obitelji u ime neizvjesnosti laganja cijeli život. Njegova pak sadašnja ljubavnica Faunia također nosi tragove na duši od očuhova seksualnog zlostavljanja u ranoj mladosti preko smrti dvoje djece u požaru do svakodnevnog maltretiranja bivšeg supruga. I eto onog zajedničkog u životima tako različitih ljudi. Spojeni tragedijama Silk i Faunia naposljetku će shvatiti da su im klasne, obrazovne i svjetonazorske razlike minorne prema onom što ih spaja. A to je i poenta Bentonova filma.

Sam je redatelj u svemu tome najvažnije ime filma, jer su *Tragovi na duši* mnogo bolje realiziran negoli odgumljen film. Iako može zazvučati heretički da glumačka imena poput Anthonyja Hopkina u ulozi Silka i Nicole Kidman kao Faunie interpretativno ne daju sve od sebe, dojam je da njih dvoje nisu bili najsretniji izbor za glavne likove. I to isključivo u kontekstu priče. Anthonyja Hopkina je, naime, gotovo nemoguće zamisliti kao odraslu inačicu Wentwortha Millera, koji izvrsno glumi Silka u mlađenačkoj dobi, dok je Nicole Kidman odveć distancirana u izvedbi junakinje koju je štošta pregazilo i još je gazi u životu.

Zato je osnovni nedostatak filma svojevrsna hladnoća u središnjim likovima i oko njih, koji su upravo suprotno trebali rasplamsati strasti ljudskog poriva za istinom, iskupljenjem i međusobnim prihvaćanjem. Tragova je takve strasti, nažalost, pre malo u inače intrigantnim *Tragovima na duši*.

Boško Picula

SYLVIA

Sylvia

Velika Britanija, 2003 — pr. BBC (British Broadcasting Corporation), British Film Council, Capitol Films, Ruby Films, Alison Owen; izv.pr. Jane Barclay, Sharon Harel, Robert Jones, Tracey Scoffield, David M. Thompson — sc. John Brownlow; r. CHRISTINE JEFFS; d.f. John Toon; mt. Tariq Anwar — gl. Gabriel Yared; sgf. Maria Djurkovic; kgf. Sandy Powell — ul. Gwyneth Paltrow, Daniel Craig, Jared Harris, Blythe Danner, Michael Gambon, Amira Casar, Andrew Havill, Lucy Davenport — 100 min — distr. VTI

Amerikanka Sylvia Plath tijekom studija u Engleskoj i prihvati pjesničkih pokušaja upoznaje pjesnika Edwarda Hughesa i započinje emotivnu vezu. Preseljenje u SAD, zatim povratak u britansko okrile, usprkos njihovom razmijernom stvaralačkom uspjehu, ne pomaže njihovom zajedništvu, upravo zbog emocionalnih, pa i psihičkih poteškoća Sylvije Plath.

Sylvia je, nakon filma *Kiša* (2001), drugi redateljski pokušaj Christine Jeffs. Nastao prema scenarističkom predlošku Johna Brownlowa, više pozornosti posvećuje uvjetovanosti psihičkog stanja središnjega ženskog lika emotivnim odnosom s muškarcem, pa tako i usponu i rasapu njihova zajedništva, negoli samom pjesničkom uspjehu. I bez poteškoća možemo ustvrditi da je ta početna postavka i glavnim uzrokom necjelovitosti filmske građe. Redateljska izvedba, kao i scenaristički predložak usredotočuju se gotovo isključivo na središnje likove, opsensivni karakter odnosa, a zanemaruju sporedne likove bez prihvatanja njihove važnosti u svojevrsnom osvjetljavanju glavnih protagonisti.

Nedvojbeno je da takav pristup zahtjeva izrazitu disciplinu u razradi karaktera, primjereno dijalosko nadahnuće, kao i potpunu ravnotežu redateljskih



postupaka. Međutim, ni Brownlow ni Jeffsova, čini se, ne mare isuviše za središnje likove, posvećuju se provedbi ideje a ne karakterima i njihovo priči, a uočljivo je da i sam lik pjesnika Edwarda Hughesa zaostaje u razradi za likom Sylvije Plath. Promatraju ih oni s razmjerne distance, bez određenog suočavanja, pa tek referiraju o njihovim postupcima i društvenom ili povijesnom zaledu. Na taj način ne mogu postići nužno potrebnu razinu gledateljeve *empatije*, jer mu je onemogućen izravniji stupanj *percepcije*. Gledatelj tako ostaje tek *izvanjskim promatratčem*, koji usprkos tegobnom putu središnjeg ženskog lika od emocionalne nesigurnosti do potpunog psihičkog rasapa, tek može bilježiti zbivanja s prenaglašenim odmakom. Tako i završni čin samoubojstva Sylvije Plath ostaje puka informacija, a ne tjeskobni svršetak neusklađenog ustroja pjesnikinje.

Međutim, slikovnost je ovog filma iznimna. Snimateljski rad Johna Toona naglašava ne samo ugodaj okružja i vremena zbivanja, već uporabom boja odražava i psihička stanja likova. Slikovnost je potpomognuta i scenografskim rješenjima Phillipa Harta, koji nema poteškoća u predočavanju značajki određenih prostora, kao i kostimografijom Sandy Dowell u primjerenom iskazu razdoblja. Ta nadgradnja ipak ne može nadoknaditi nedostatke

predloška, pa njezina dojmljivost postaje nesvrhovitom u daljem narativnom slijedu. Pozornost preuzima mjestimice izrazito patetična glazba Gabriela Yareda i montažerski učinak Tariqa Anwara. Slikovnost filma temeljena je u tom dijelu na nizanju *znakovitih* prizora, a naglašeno uočavanje postupaka montaže jasnim je pokazateljem posve mašnjeg napuknuća scenarističkog temelja.

Glumačka je izvedba Gwyneth Paltrow u tumačenju Sylvije Plath i Daniela Craiga u liku Edwarda Hughesa više temeljena na načelima ekspresivnosti, otvorenijem iskazu osjećaja. Ipak, Gwyneth Paltrow lakše doseže nužno potrebnu izražajnost nego Daniel Craig, a takav je položaj uvjetovan prije svega šturom razradom karaktera koji tumači.

Redateljski postupci Christine Jeffs primjereni su filmskoj građi, ali kako temi pristupa s odmakom, dojam je više *intelektualan* nego *emotivan*. Neupitno je izražena slikovnost filma provedena pod njenim nadzorom i u sagledavanju njena stvaralačkog nadahnuća. Bez poteškoća možemo ustanoviti da je takva nadgradnja ostala na razini strukture, strukture u kojoj u sagledavanju celine filmskog tkiva *Sylvije* bilježimo i previše izraženih propusta i praznina.

Tomislav Čegir

TAJNICA

Secretary

SAD, 2002 — pr. Slough Pond, TwoPoundBag Productions, double A Films, Andrew Fierberg, Amy Hobby, Steven Shainberg; izv.pr. Jamie Beardsley, Joel Posner, P.J. Posner, Michael Roban — sc. Erin Cressida Wilson prema kratkoj priči Mary Gaitskill; r. STEVEN SHAINBERG; d.f. Steven Fierberg; mt. Pam Wise — gl. Angelo Badalamenti; sfg. Amy Danger; kgf. Marjorie Bowers — ul. James Spader, Maggie Gyllenhaal, Jeremy Davies, Lesley Ann Warren, Stephen McHattie, Patrick Bauchau, Jessica Tuck, Amy Locane — 102 min — distr. Blitz

Mlada Lee Holloway upravo je otpuštena iz psihijatrijske ustanove gdje je bila na liječenju od sklonosti samoranjanju. Ona je senzibilna djevojka koja na stres, ponajviše uzrokovani narušenim obiteljskim odnosima, reagira povlačenjem u osamu i samozljeđivanjem. U želji za prevladavanjem takva stanja odlučuje potražiti posao, a idealnim joj se čini oglas kojim odvjetnik E. Edward Grey traži tajnicu. Kad postane Greyeva tajnica, Lee i ne sluti da njezin odnos sa šefom neće biti samo strogo poslovan.

Tajnica je uspjela humorna romantična drama čiji se scenarij zasniva na



kontroverznoj kratkoj priči Mary Gaitskill. Riječ je o energičnu, zabavnu i iznenadujuće nježnu i romantičnu filmu koji inteligentno propitkuje moralne regule i konvencije muško-ženskih odnosa. Za razliku od većine suvremenih, osobito tinejdžerskih komedija, koje uglavnom vulgarno ismijavaju ljudske nedostatke i slabosti, *Tajnica* je film čiji se humor zasniva na suošćenju s ljudskim manama, djelo s čijom se protagonisticom gledatelj identificira upravo zbog njezine nesavršenosti i nesigurnosti. Redatelj Steven Shainberg drugim filmom (njegov prvenac *Udari me* iz 1996. u nas nije distribuiran) nudi intrigantan crnouhumorni pristup mazohizmu i sadizmu, nimalo pritom ne osudujući svoje protagoniste. Već pri samu početku, nakon izlaska iz bolnice, Lee čezne za bolničkom sigurnošću i svakodnevnom rutinom, znajući da je kod kuće čekaju odveć brižna, zapravo posesivna majka i alkoholu sklon otac. Štoviše, na nju će i zabava priredena u čast njezina povratka djelovati stresno, za što će odušak opet biti samoranjanje. Svesna da to nije prihvatljiv oblik poнаšanja, odlučuje se na korjenite promjene i traženje posla. No njezin poslodavac, odvjetnik E. Edward Grey, introvertirana je, opsesivno-kompulzivna osoba, koja odmjerenim tonom glasa, hladnoćom i distanciranim odnosom prikriva stalnu potrebu za

dominacijom i sklonost sadizmu. Umjesto bijega od svoje prave naravi, Lee će u Greyu pronaći svoj zrcalni odraz i upustiti se s njim u bizarni sado-mazohistički ljubavno-poslovni odnos. Dok ona u 'kaznama' za strojopisne pogreške pronalazi zadovoljavajući supstitut samoozljedivanju, Edward se istine o samome sebi boji i ne želi priznati vlastite slabosti. On se boji i otkrivanja osjećaja, a u konačnici se boji i Lee, koja je u žrtvovanju za ljubav, višednevnom samoponižavanju u njegovu uredu, spremna oticiti mnogo dalje od njega. A upravo su patnje koje je Lee spremna podnijeti da bi 'zaslužila' šefovu ljubav možda jedini dvojni motiv u dotad vrlo solidnom filmu. Ne samo zbog toga što bi tom činu feministice mogle štošta opravdano prigovoriti, nego ponajprije iz razloga što je iz dotad viđenog prilično jasno da Edward nije vrijedan tolike muke.

I James Spader i Maggie Gyllenhaal odlično utjelovljuju kompleksne karaktere. Spaderu su uloge pomaknutih likova postale gotovo zaštitni znak (*Sudar*), a u *Tajnici* razvija i nadograđuje vlastiti lik iz Soderberghova filma *Seks, laži i videovrpce*. Sugestivan nastup Maggie Gyllenhaal, čija Lee ni u jednom trenutku ne zapada u patetiku, čini je pravim glumačkim otkrićem, sposobnim za znatno više domete od sekundiranja Juliji Roberts u *Osmijehu Mona Lise*. U cijelini, *Tajnica* je hrabra i subverzivna humorna romantična drama čiji će specifični šarm zasigurno razočarati ljubitelje holivudskih romantičnih limunada.

Josip Grozdanić

ZAPRAVO LJUBAV

Love Actually

Velika Britanija, SAD, 2003 — pr. Universal Pictures, Working Title Films, DNA Films, Tim Bevan, Eric Fellner, Duncan Kenworthy; izv.pr. Mohamed Al-Fayed, Richard Curtis — sc. Richard Curtis; r. RICHARD CURTIS; d.f. Michael Coulter; mt. Nick More — gl. Craig Armstrong; sgf. Jim Clay; kgf. Joanna Johnston — ul. Hugh Grant, Colin Firth, Liam Neeson, Emma Thompson, Bill Nighy, Keira Knightley, Laura Linney, Alan Rickman — 135 min — distr. Discovery

Tijekom predbožićnoga razdoblja pažljivo se prikazuju emotivne priče čak osam parova, a sve ih povezuje strmoglavi uspon nove skladbe ostarjelog rock-pjevača.

Kako scenaristička ostvarenja Richarda Curtisa uključuju i tri izrazito tržišno uspjela filma *Četiri vjenčanja i sprovod* (Mike Newell, 1994), *Ja u ljubav vjerujem* (Roger Michell, 1999) i *Dnevnik Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001), ne mora nas čuditi da se taj prokušani engleski filmski pisac upravo filmom *Zapravo ljubav* domogao i redateljskoga prvenca. I taj film, baš kao i najuspjelija uprizorenja scenarističkih predložaka, bez ikakvih poteškoća možemo uvrstiti u zasebne odrednice žanra romantične komedije. Nećemo pogriješiti ustvrdimo li da su prelošci prvih dvaju filmova izrazito učinkoviti, jer Curtis primjerenom karakterizacijom i smislim za filmski ritam lako razvija priče više likova čijom je temeljnom poveznicom ipak ostvarenje emotivne povezanosti središnjih junaka. Te je filmove označavala i raskošna kontekstualnost, pa ih možemo odrediti kao *klasične* u suvremenom razdoblju žanra.

I upravo zbog toga *Zapravo ljubav* možemo označiti *manirističkim*. Predložak toga filma, naime, zagovara ne samo veći broj likova koji bi poduprli



emotivnu priču središnjih, nego i neražlučivo povezan niz naizgled odvojenih emotivnih parova koji u razmjerno kratku razdoblju nastoje dosegnuti zajedništvo, ili ga pak pokušavaju održati. Neupitno je da se Richard Curtis pokazao uspješnim u razgovijetnu prikazivanju scenarističke strukture. Parove središnjih likova predočava bez poteskoća, karakteri su prepoznatljivi, a njihove priče ravnomjerno teku prema razrješenju. Takva je struktura, međutim, mjestimice odveć namjenska, odveć podrazumijeva nužne narativne postupke poput vremenskih uvjetovanosti potrebnih za uskladivanje različitih razina priča, odnosa pojedinih likova koji se svode na šture žanrovske obrasce ili pukih dijaloških segmenata koji bi njihovo provesti morali pridonijeti. Takvi narativni postupci, naime, proizlaze više iz potrebe za učinkovitom dramaturškom strukturu, a manje iz dosljedne karakterizacije.

Kako je Curtis sam režirao predložak, njegovo se uprizorenje ipak s lakoćom prati. Bez oklijevanja možemo ustvrditi da ne kani biti znatno više no redatelj *pripovjedač*. Jasno je da zazire od bilo kakvih začudnijih redateljskih postupaka, ne tek zbog činjenice da bi time naštetio razgovijetnosti uprizorenja većeg broja likova, već i zbog uvjetovanosti odrednicama žanra, u kojima

gledatelju ništa ne smije zasmetati u praćenju temeljnoga filmskog tkiva. Snimateljski rad Michaela Coultera osvjetljenjem i primjenom boja pridaje razlučivosti prikazanih priča i svrhotivo upotpunjuje redateljski učinak Curtisa. I zanatska je učikovitost montažera Nicka Moorea vrijedna spomena, upravo zbog toga što svojim ostvarenje održava čitavu strukturu filmske građe na okupu.

U glumačkom postavu možemo očitovati niz izraženih osobnosti britanskoga filma. Njihov je učinak uglavnom standardno visoke razine, umjerenih izvedbenih značajki uz tek pojedina preglumljivanja koja se tiču ponajprije uvriježenih obrazaca glume. Ekstrovertiranog zbujenjenog Huga Granta tako možemo suprotstaviti suzdržanost Colina Firtha, iako ih u glumačkom postavu muškog predznaka osobnošću ujverljivo nadmašuje Liam Neeson. Rajnijost Laure Linney, emocionalna težina Emme Thompson ili samozatajni šarm Lucije Montiz svakako produbljuju raspon glumačkih izvedbi. Glazbeni kontekst pokazuje da je *Zapravo ljubav* možda ipak maniristička nadgradnja *Četiri vjenčanja i sprovod*. Strukture su im različite, a prvobitni cilj sličan, predočiti širok raspon emocija.

Tomislav Čegir

SLATKE PRLJAVE STVARI

Dirty Pretty Things

Velika Britanija, 2002 — pr. BBC (British Broadcasting Corporation), Celador Productions, Jonescompany Productions, Robert Jones, Tracey Seaward; izv.pr. Julie Goldstein, Teresa Moneo, Alton Reich, Tracey Scoffield, Paul Smith, David M. Thompson — sc. Steven Knight; r. STEPHEN FREARS; df. Chris Menges; mt. Mick Audsley — gl. Nathan Larson; sgf. Hugo Luczyc-Wyhowski; kgf. Odile Dicks-Mireaux — ul. Audrey Tautou, Sergi López, Chiwetel Ejiofor, Sophie Okonedo, Benedict Wong, Zlatko Buric, Kriss Dosanjh, Sotigui Kouyaté — 97 min — distr. UCD

Nigerijski imigrant, soberica i prostitutka istražuju bizarno uboštvo.

Europski angažirani film voli koketirati s ispranim sudbinama azilanata i drama-mama 'ekonomskih izbjeglica' (*economic refugees*), kako ih vole nazivati političari. Među najutjecajnije autore koji su se u posljednjih nekoliko godina pozabavili njihovom problematikom pripadaju Paweł Pawlikowski (*The Last Resort*), Michael Winterbottom (*In This World*), Damjan Kozole (*Rezervni deli*) i Ruth Mader (*Struggle*). Tom trendu pridružio se i Stephen Frears, izludivši britansku antiemigracijsku propagandu okupljenu oko desničarskoga tabloida *The Daily Mail*, koji već godinama vodi prljavi križarski rat protiv azilanata. Oni su neželjeni na ovom svijetu, premda nam ironični Okwe pokušava u uvodnoj aerodromskoj sekvenci *Slatkih prljavih stvari* objasniti da je doputovao u London kako bi spasio one koje je pregazio sustav. Inače liječnik po struci, on voli pomagati kolegama iz taksi-službe kad dobiju gonoreju. A njegov prijatelj zaposlen u bolničkom krematoriju potrudit će se da krišom nabavi antibiotike. No, Okwe je i idealan izbor kad treba očistiti poplavljenu zahodsku školjku u

koju je netko u panici sakrio trulu voćku ilegalne trgovine ljudskim organima po dobro uhodanu sustavu 'bubreg za putovnicu'. Ali grad u kojem živi Okwe, neželjen na ovom svijetu, mogao je isto tako biti Pariz, Rim ili neka druga europska metropola, ali i zatucana hrvatska provincija, što bi bilo još depresivnije (sjetimo se ksenofobičnih reakcija vezanih uz nedavni slučaj izgradnje centra za azilante blizu metropole svih Hrvata).

Frearsov dokumentaristički koncept naizgled se ne razlikuje od onoga na kojem počiva rukopis društveno angažiranih TV-filmova i reportažnih emisija snimljenih u produkciji televizijske kuće Channel Four. No, autor vješto razvija priču u smjeru romantičnoga trilera, kako bi njome zaintrigirao i širu publiku, a ne samo onu koja hodočasti u art-kina. Zato njezin okvir počiva na holivudskoj formuli, premda su njezini temelji neholivudski. Antipatični službenici emigracijskog ureda podsjećaju na one koje smo upoznali kod Pawlikowskog, nalik na plaćene ubojice buljavih očiju. Londonska policija leglo je korupcije, a fluorescentni krajolici West Enda sjaje poput mokre karoserije na reklamnom spotu za BMW. Frearsov London depresivan je i prljav, posve drukčiji od Pariza očišćena od grafita i poderanih plakata u kojem se zatekla njezina junakinja Audrey Amelie Tautou. Ovdje je ona gotovo neprepoznatljiva u impresivnoj ulozi sramežljive ilegalne turske emigrantice. A francuski glumac

španjolskih korijena Sergi López dobro se zabavlja u odjeći Engleza Sneakyja (nadimak *Podmukli* sve nam kazuje). No, dok je Ruth Mader (*Struggle*) u poigravanju s identičnim motivima posve distancirana, dok baca urin u lice austrijskih političara, trezveni Frears pokušava učiniti sve ne bi li nas natjerao da se emotivno identificiramo s njegovim protagonistima, pri čemu ih često postavlja u ekstremne situacije.

Ipak, autorov je stil daleko od subverzivnoga, što mu je osiguralo zeleno svjetlo za ulazak u Miramaxov klub europskih akvizicija. Moral priče jasan je i oslobođen retorike militantnoga pamphleta: živimo u prljavu svijetu! A taj se svijet strogo dijeli na 'dobre' i 'loše'. Oni 'dobri' obojeni su multietničkim koloritom (nigerijski liječnik, turska krojačica/soberica, jamajkanska prostitutka, kineski radnik u mrtvačnici, ruski portir). A 'loši' su engleski policiacci, engleski šef hotelskog osoblja, engleski vlasnik ilegalne radnje i engleski političari. Ono što su, dakle, za eru tačerizma bili Frearsova *Moja lijepa pronica* i *The Snapper*, to su *Slatke prljave stvari* za eru Tonyja Blaira.

Dragan Rubeša



KRUPNA RIBA

Big Fish

SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, The Zanuck Company, Jinks/Cohen Company, Bruce Cohen, Dan Jinks, Richard D. Zanuck; izv.pr. Arne L. Schmidt — sc. John August prema romanu Danielle Wallacea; r. TIM BURTON; d.f. Philippe Rousselot; mt. Chris Leibenzon — gl. Danny Elfman, Dana Glover, sfg. Dennis Gassner; kgf. Colleen Atwood — ul. Ewan McGregor, Albert Finney, Billy Crudup, Jessica Lange, Helena Bonham Carter, Alison Lohman, Steve Buscemi, Danny DeVito — 125 min — distr. Continental

Mladi Will Bloom sa svojom družicom, Francuskinjom Josephine, posjećuje smrtno bolesna oca Eda Bloomu, kojega nije video godinama i o kojem nema najbolje mišljenje. Naime, Eda nikad nije bilo kod kuće, uvijek je putovao u potrazi za vlastitim snovima, i Will je osjećao da su on i majka mu Sandra zakinuti. No ponovni susret s ocem i njegovim maštovitim pričama, koje je Will otkako je odrastao smatrao djetinjarijama neprimijerenima zrelim ljudima, mijenjaju sinov pogled na oca i njegov svijet.

Posebnost Tima Burtona unutar holivudske industrije uvijek je bila ponešto precijenjena. Burtonov rad nikad nije bio (pro)avangardni iskorak iz holivudske matrice: njegova se osebujnost višemanje bezbolno uklapala u postavljene *entertainment*-parametre. Ta tvrdnja



ne umanjuje relevantnost Burtonova autorskoga svijeta, samo uravnotežuje ponekad prenaglašene ispade oduševljenja nad njegovim kreativnim dosezima. Burton je svoje priče o ekscentričnim individualistima u nesporazumu sa svijetom oko sebe gotovo redovito znao upakirati na način privlačan širokoj publici, odnosno njegova osobna vizija nudila je onakve iskorake iz uobičajene vizure koje je masovni auditorij mogao pratiti. U tom smislu ključni su sastojci njegove poetike bili smisao za spektakularnu atrakciju i predanost (toplom) emocijama, ono što na široku publiku obično ima sugestivno djelovanje. O tome koliko je Burton dijete Hollywooda najbolje svjedoči *Krupna riba*, film koji pokazuje da on možda nikad nije bio tako daleko od Spielberga kao što se mnogima činilo, samo što je njegova oblikovna izvedba pomažnuta, a senzibilitet plemenitiji.

Krupna riba polazi od sinova kritičkog odnosa prema ocu, zbog onoga što je sin video kao očevo zanemarivanje obitelji, odnosno njega i njegove majke / očeve supruge. Sin je oca doživljavao kao samoziva i nezrela čovjeka koji ponajprije skrbi o vlastitim užicima te usput maže sinu oči izmišljenim pričama nedostojnima ozbiljna odrasla čovjeka. No posljednji susret s ocem sve mijenja. Sin shvati da su nevjerojatne očeve priče zapravo više-manje istinite, tek malo 'dotjerane' sitnim uljepšavanjima i uzbudjenjima, što čine plemenito maštovit začin, a ne nedostojno eskapski iluzionistički višak. Slijedi spoznaja da je otac zapravo bio idealan čovjek visoke plemenitosti koji je čitav život volio samo svoju suprugu te skrbio o njoj i njihovu sinu, a da je sin poznava-

jući očeve (maštovite i duboko bezazlene) priče morao poznavati i oca sama, jer njegove su priče bile esencija njegova bića. Uglavnom, sin spozna ispravnost očeva puta pa naposljetku preuzeme njegovu ulogu, nastavljajući pričati srodne priče vlastitoj djeci.

Burtonov film slavi patrijarhat u njegovoj 'nježnoj' izvedbi (bržni, vjerni i mobilni *pater familias* skrbi o obitelji, dok prostodušnoj suprudi ostaje statična uloga kućanice i odgajateljice), nastavljajući se na *par excellence* holivudski diznijevski model, a još više slavi pričanje priča kao egzistencijalnu kvintesenciju, što je također bit holivudskoga svijeta, štoviše ima drskosti tvrditi da su iluzionističko-eksplicitičke holivudske priče zapravo tek korak do istine. Koliko god takva idejnost bila infantilna, pa i reakcionarna (premda, kao djelomično olakšavajuću okolnost, u aspektu afirmacije patrijarhata, treba imati na umu da se radnja filma kroz flesbekove odvija u rasponu od 1930-ih do 1960-ih, dakle u vrijeme kad 'nježni patrijarhat' ipak ima ponešto drukčije konotacije nego danas), njezin je doživljaj mogao biti više nego ugodan da autorske poruke nisu toliko eksplicitne, a veći dio filma, za Burtona nekarakteristično, oblikovno izrazito suh, pri čemu se intenzivniji emotivni angažman javlja tek u posljednjem dijelu. Ukratko, Tim Burton bio je daleko zanimljiviji dok je pričao priče, nego sad kad drugima docira da bi i oni trebali pripovijedati srodne priče. Njegov je film vjerojatno kritika današnjih 'bezdušnih' holivudskih priča, ali u osnovi Burton nema previše razloga biti nezadovoljan Hollywoodom: tamo je u biti uvijek vladala idejnost koju i on podupire.

Damir Radić

GOTIKA

Gothika

SAD, 2003 — pr. Dark Castle Entertainment, Columbia Pictures Corporation, Warner Bros., L. Levin, Susan Levin, Joel Silver, Robert Zemeckis; izv.pr. Don Carmody, Steve Richards, Gary Ungar — sc. Sebastian Gutierrez; r. MATHIEU KASSOVITZ; d.f. Matthew Libatique; mt. Yannick Kerfoot — gl. John Ottman; sgf. Graham 'Grace' Walker; kgf. Kym Barrett — ul. Halle Berry, Robert Downey Jr., Charles S. Dutton, John Carroll Lynch, Bernard Hill, Penélope Cruz, Bronwen Mantel, Kathleen Mackey — 98 min — distr. Continental

Uspješna psihijatrice Miranda Grey jednoga se dana budi kao pacijentica u bolnici u kojoj radi, optužena za umorstvo supruge, no ničega se ne sjeća.

Svojevrsna tanka crvena nit spaja u nas viđene filmove *La Haine* (1995), *Les Rivieres pourpres* (2000) i *Gothika* (2003) mладога francuskog redatelja Mathieua Kassovitza, ali bojim se da nije riječ o tankoj crvenoj niti autorstva. Prvi film bio je snažna, neovisno producirana socijalna analiza; drugi, razmjerno uspješan i hiperstiliziran francuski triler; treći, razmjerno uspješan i hiperstiliziran holivudski horor. Odnosno, Kassovitz pokazuje sve simptome harna upadanja u kolotečinu sve većih kompromisa, u čemu njegova uspješna glumačka karijera teško da može pomoći: film poput *Gothike*, napokon, može stvoriti tek nadareni mlađi redatelj koji se navikao na status seks-simbola.

Gothika slijedi predložak filma *Alien: Uskršnje*, utoliko što je jedna franžizna američka kuća i ovdje režijski posao povjerila cijenjenom francuskom stilistu, a zatim ga kreativno posve spustala. U Kassovitzovu slučaju rezultat je čudnovato sličan samu filmu. Kako je sapet u luđaku košulju klišaja koji se taru kao poslovični rogovi u vreći, ne



preostaje mu drugo nego izmaštati vrlo živopisne vizije koje će njegovu talentu dati barem nekakvo utočište.

Evo nekih spomenutih rogova. Film se zove *Gothika* — ali za razliku od filma *Gothic* Kena Russella, ovdje nema ni traga senzibilitetu gotskoga romana; naslov je očito izabran iz koša s generičkim imenima hororaca, a Kassovitz se upinje da ga opravda nizom vizualnih ključeva, od mraka i kiše do 'atmosferičnog' ugodaja modre tame, od nemogućih pokreta kamere do agresivne zvučne stilizacije. Noseći je lik psihijatrice optužena za mučko umorstvo i strpana u ludnicu u kojoj je do jučer radila; to je jedna od klasičnih situacija iz noćne more, i vidljivo je kako bi Kassovitz htio dublje ući u tu priču o racionalnoj ženi koja se upinje samoj sebi i svojim kolegama objasniti nešto stvarno, a iracionalno. Scenarij se, s druge strane, ne zanima ni za kakvu karakterizaciju, jer mora u manje od sto minuta od priče o ludničkoj mori prijeći na priču o osveti jedne *skube*, te razulareno ponašanje spomenute utvare — ubočljene u djevojčici — objasniti posve ljudskim (i posve američkim) motivom osvete zbog nasilnog umorstva. Odnosno, od podsvjesnog i arhetipskog straha radnja prelazi na elementalni i paranormalni, da bi završila na tjelesnom i kriminalnom. Nekako imam dojam da ni prvi, ni dru-

gi, ni treći motiv nisu pritom dobili poštenu priliku za stjecanje ikakva kreditibiliteta.

Kako glumački postaviti takav dramski slijed? Najproračunatija glumica u filmu — Halle Berry, koja nakon Oscara pošto-poto želi postati *megastar* — oduzima svojoj protagonistici i intelektualnu težinu i čuvstvenu ranjivost. Najrazulareniji glumac — Robert Downey Jr. — igra njezinu kolegu psihijatra kao bastion racionalnosti i suzbijene emotivnosti, što bi bilo sjajno kad se od njega ne bi tražilo da pri kraju filma svome liku skoči u usta. John Carroll Lynch, legendarni Norm iz *Farga*, i Charles S. Dutton, moralna potka *Aliena 3*, izabrani su načelom *casting against type*, kao i svi ostali negativci u trilerima još od *RoboCopa* (horore da i ne spominjem). A Bernard Hill ovdje se najvjerojatnije našao jer se direktor *castinga* sjetio njegove potresne izjave »Nijedan roditelj ne bi smio biti primoran da sahrani svoje dijete« iz *Dvije kule*. Odnosno, postava je ovdje ziheraška kao i sve ostalo.

Sve mi se čini da bi Kassovitzu bilo najpametnije da se u idućem filmu vrati na Montmartre. Em što bi mu, *quid pro quo*, glavnu ulogu mogao igrati Jeunet, em što bi jednim totalom mogao obuhvatiti više stvarne gotike nego u cijelom trajanju *Gothike*.

Vladimir C. Sever

POSLJEDNJI SAMURAJ

The Last Samurai

SAD, Novi Zeland, Japan, 2003 — pr. Warner Bros., The Bedford Falls Company, Cruise-Wagner Productions, Radar Pictures Inc., Tom Cruise, Tom Engelman, Marshall Herskovitz, Scott Kroopf, Paula Wagner, Edward Zwick; izv.pr. Ted Field, Charles Mulvehill, Richard Solomon, Vincent Ward — sc. John Logan, Edward Zwick, Marshall Herskovitz; r. EDWARD ZWICK; d.f. John Toll; mt. Victor Du Bois, Steven Rosenblum — gl. Hans Zimmer; sgf. Lilly Kilvert; kgf. Ngila Dickson — ul. Tom Cruise, Ken Watanabe, Timothy Spall, Billy Connolly, Tony Goldwyn, Masato Harada, Togo Igawa, Shun Suga-ta — 154 min — distr. Intercom-Issa

Veteran američkog građanskog rata Algren odlazi u Japan pomoći stvoriti novu japansku vojsku, no tu upoznaje prave samuraie i ostaje fasciniran.

Edward Zwick zasigurno ne pripada redu uglednijih filmskih autora koji vam prvi padnu na pamet kada pokusate sortirati redatelje koji danas djeluju unutar suvremenoga Hollywooda. No, taj je filmaš, premda relativno neverika opusa, mnogima ostao u ugodnu sjećanju zahvaljujući Oscarima nagrađenoj ratnoj drami *Rat za slavu*, premda ne treba zaobići ni emocijama prožetu dramu epskih proporcija, *Legende o jeseni*. Usprkos pozornosti koju je taj film dobio, Zwick je sljedećih godina tek sporadično snimao igrane filmove, ali zato ostavlja traga na televiziji sudjelujući na cijenjenim projektima poput nizanke *Thirtysomething*.

U *Posljednjem samuraju* Zwick se vraća tematici, koja mu, očito, najbolje leži. Naime, on je sklon propitivanju ishodišnih pitanja ljudske egzistencije, a pogotovo pitanja časti, sagledanih iz perspektive ratnih događanja. Dakako, budući da je ipak riječ o tipičnom hollywoodskom proizvodu, uvelike determiniranu i glamuroznom glumačkom zvi-

jezdom (glavnoga junaka tumači unosni Tom Cruise), Zwickov film tek naznačuje autorove tematske preokupacije, odnosno pokušaj znakovita povlačenja paralela između doba romantizma i časti koje nestaje potisnuto modernim vremenima što nameće svoje zakonitosti. Dakako, Zwick svoje ideje nastoji ponajviše prezentirati putem glavnih karaktera, osobnosti kojima su lojalnost i čast daleko važnije od puke političke ideologije.

Posljednji samuraj uistinu jest impresivan povijesni film, koji nerijetko gledatelja ostavlja bez daha intrigantnom i detaljnog rekonstrukcijom povijesnoga razdoblja, kao i izvrsono koreografirom scenama borbe. Zwickova je režija u najistaknutijim trenucima filma doista dinamična, nerijetko i spektakularna, te usprkos činjenici da je riječ o ponešto ambicioznijem projektu, po svojoj atraktivnosti nimalo ne zaostaje za uobičajenim vizualnim dosezima novoholivudskoga komercijalnog filma. Opaska se posebice odnosi na grandiozne scene bitke, čija dojmljivost i veličina, u sprezi s glazbenom podlogom Hansa Zimerra, priskrbljuje *Posljednjem samuraju* epske proporcije.

Ruku na srce, i na toj je razini Zwick ipak napravio veći odmak, vizualno potencirajući brutalnost, te se ne susprežući od grafičke prikazbe nasilja, izdvajajući svoje ostvarenje iz dometa vještih koreografiranih, ali ipak spottovski nemuštih dosega komercijalnije orijentiranih projekata. Šteta je jedino što se on impozantnim povijesnim okvirom koristi tek kako katalizatorom zbijanja i pokretačem obojice protagonistova, ali ga vrlo brzo i na-

pušta, pa čak i zaboravlja, posve se usredotočujući na sudbine junaka.

Ipak, upravo će neporeciva spektakularnost Zwickova filma, označena i karižmatičnim glumačkim nastupima već spomenutoga Cruisea, ali i japanskoga veterana Kena Watanabea, omogućiti i posve neambicioznim gledateljima uživanje u cjelinu, a nije naodmet pripomenuti kako se filmaš doista potruđio dinamizirati cjelinu te tako učiniti trajanje filma (gotovo dva i pol sata) praktički neprimjetnim.

Ambiciozna će publika, pak, ipak doći na svoje, jer će nedvojbeno znati povuci paralele između *Posljednjeg samuraja* i opusa legendarnog Akira Kurosawе. Ujedno će znati uživati u vještosti i dojmljivoj glumačkoj međuugri Cruisea i Watanabea, temelju na kojem počiva veći dio *Posljednjega samuraja*, koji se ipak ne doima ni razvučenim, ni dosadnim.

Nažalost, u samoj završnici, natopljenoj sentimentom na tragu patetike, ponovno bivamo svjedoci novoholivudskih kompromisa, koji odvode film emocionalnom stranputicom i ostavljaju nadu kako će nepravdu eventualno ispraviti neko autorski označeno DVD-izdanje.

Mario Sablić



STUDENGORA

Cold Mountain

SAD, 2003 — pr. Miramax Films, Mirage Enterprises, Bona Fide Productions, Albert Berger, William Horberg, Sydney Pollack, Ron Yerxa; izv.pr. Bob Osler, Iain Smith, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Anthony Minghella prema knjizi Charlesa Fraziera; r. ANTHONY MINGHELLA; d.f. John Seale; mt. Walter Murch — gl. Gabriel Yared; sfg. Dante Ferretti; kgf. Carlo Poggioli, Ann Roth — ul. Jude Law, Nicole Kidman, Renée Zellweger, Brendan Gleeson, Philip Seymour Hoffman, Natalie Portman, Giovanni Ribisi, Donald Sutherland — 152 min — distr. Continental

U sumračju Američkoga građanskoga rata južnjak Inman nakon bijega s ratnog poprišta pokušava se domoći Studengore, mjesto prijeratnog opstojanja, a potaknut je i ljubavlju prema Adi koja je ostala u tom okružju.

Američki redatelj i scenarist Anthony Minghella upravo od nizom Oscara nagrađenog filma *Engleski pacijent* (1996) pokazuje izrazitu naklonost uprizorenju književnih predložaka. Tako je izvornik i njegovog, zasada posljednjeg filmskog ostvarenja *Studengora* književni, a potpisao ga je Charles Frazier. Nedvojbeno je da možemo povući usporedbu između ta dva filma, i ne samo zbog toga što im zalede predstavljaju ratni sukobi — Drugi svjetski rat u slučaju *Engleskog pacijenta* te Američki građanski rat u slučaju *Studengore*. Sklonost je epskom načinu prikazivanja priče očitovana u oba ostvarenja, a u takvom sagledavanju *Studengora* iskazuje čak i pretjeranu promišljenost Anthonyja Minghelle u pristupu temi.

Probleme filma pronalazimo već na razini strukture. Zaplet koji narativne umjetnosti rabe još od Homerske Grčke ne mora nužno predstavljati poteskoču, ali zahtijeva znatno više disciplini



ne u oblikovanju, prije svega osmišljeniju karakterizaciju i motivaciju primarnih postupaka. Središnji likovi Inmana (Jude Law) i Ade (Nicole Kidman) tako ne uspijevaju doseći višu razinu od arhetipa, a u svojem djelovanju neprestano se susreću s likovima koji predstavljaju njihove opreke. Ti se središnji likovi nalaze u prostornoj suprotnosti, a njihova je nedovoljno ostvarena emotivna povezanost ocrtana okružjem ratnog sukoba. Ako je emotivno pokretačem postupaka središnjih likova, ratni žrvanj uvjetuje i njihovo djelovanje koje ne mora nužno biti društveno opravdano. Tako središnji muški lik zbog nagona za samoodržanjem i čežnje za zajedništвом postaje dezerterom, odmetnikom u pokušaju povratka u nekad idilično, a zbog ratnog sumračja sve sumornije zalede u kojem nastoji opstati središnji ženski lik.

Junakovo je opstojanje aktivno, jer mora savladati razne prepreke da bi dosegao željeni cilj. A one su ne samo prirodne, nego obuhvaćaju i bespuća ljudske egzistencije, gotovo mračne ponore nasilnog preživljavanja. I junakinjina prvotna pasivnost mora izmijeniti predznak, mora ona postati aktivnom, a čini to uz pomoć sporedne protagonistice. No namjenska struktura književnog pa i scenariističkog predložka onemogućava likovima pročišćenje djelovanja, pa zatire i mogućnost potpunog zajedništva.

Zbog šturosti se karakterizacije uvjernljivost likova svodi na nadahnute glušački osobnosti, a čini se da je Jude Law ponajbolje utjelovio svoj lik glušačkim minimalizmom, koji je u potpunoj suprotnosti također uspješno ekstroveriranosti Renee Zellweger. Ta je glumica svojom izvedbom filmu pridodala i nužno potrebnu razinu gotovo *primitivnog stoicizma*, čime je suprostavljena *rafiriranom* pasivnom gubitništvu središnjeg ženskog lika u umjerenou nadahnutoj izvedbi Nicole Kidman. Snimateljski je rad Johna Sealea uspješan u oblikovanju nadgradnje predloška. Zagatljost boja i sumračna ogoljelost okružja u primjerenu izboru kompozicija kadra ispravno predočavaju nužno potreban tjeskoban ugadjaj filma. Uspješnim možemo smatrati i glazbeni zapis u kojem se prije svega ističu prizorne skladbe prokušanog predstavnika američke glazbe otklona T-Bone Burnettea. Redateljskim postupcima Anthony Minghella zahtjevnu cjelinu filmske grade duljeg trajanja razmjerno uspješno održava svrhovitom. No, *Studengora* je ipak prenaglašeno promišljen film u kojem redateljeva ideja zauzima više prostora no sami protagonisti i njihova priča. I upravo je to razlog ne pretjerano visokih ocjena kritike i gledateljstva, te film ostaje tek na rubu solidnog.

Tomislav Čegir

ŽIVOT DAVIDA GALEA

The Life of David Gale

SAD, Njemačka, 2003 — pr. Dirty Hands Productions, Intermedia Films, Mikona Productions GmbH & Co. KG, Saturn Films, Universal Pictures, Nicolas Cage, Alan Parker; izv.pr. Moritz Borman, Guy East, Nigel Sinclair — sc. Charles Randolph; r. ALAN PARKER; d.f. Michael Seresin; mt. Gerry Hambling — gl. Alex Parker, Jake Parker; sgf. Geoffrey Kirkland; kgf. Renée Ehrlich Kalfus — ul. Kevin Spacey, Kate Winslet, Laura Linney, Gabriel Mann, Rhona Mitra, Leon Rippy, Matt Craven, Melissa McCarthy — 130 min — distr. Blitz

Sveučilišni profesor i borac za ukidanje smrte kazne David Gale biva optužen za umorstvo kolegice aktivistice i osuden na smrtnu kaznu.

■ako je u dvadeset i pet godina redateljske karijere snimio četrnaest tematski, žanrovske i stilski vrlo različitih filma, u rasponu od mjuzikla preko trilera, pa čak i horora, do snažnih društvenokritičkih drama, Alan Parker je zahvaljujući visokim dometima većine svojih ostvarenja jedan od iznimno cijenjenih suvremenih redatelja. Moglo se očekivati da će taj ugled potvrditi i njegov najnoviji film *Život Davida Galea*, spoj trilera i društveno angažirane drame o opravdanosti smrte kazne, tim više što su mu tumači glavnih uloga bile zvijezde Kevin Spacey i Kate Winslet.

Spacey na način kako je glumio u *U vrtlogu života* tumači Davida Galea, ugledna profesora filozofije na sveuči-



lištu u Austinu i jednog od čelnika organizacije *Deathwatch* koja se bori za ukidanje smrte kazne, osuđena na smrt zbog silovanja i okrutna ubojstva prijateljice i također čelnice iste organizacije (Laura Linney, uvjerljivo najdomljivija interpretacija u filmu) u procesu na kojem ga je branio nesposoban odvjetnik kojega je sam odabroa i na kojem se on branio šutnjom. Prvi put odlučio se progovoriti nekoliko dana prije egzekucije, i to u intervjuu popularnoj novinarki visokotiražnog tjednika (Kate Winslet neurotično je i usredotočeno na vanjske detalje više no na bit lika pokušala dokazati da može uvjerljivo tumačiti i suvremenu Amerikanku). U uvodnim sekvcencama novinarka najprije ne vjeruje u profesorovu nevinost, a onda na odveć predvidljiv način počinje dvojiti o svom sudu i konično nastoji naći dokaze za profesorovu nevinost. Njihovi višednevni razgovori tako postaju okvir za priču na dvjema razinama. U suvremenosti je to triler u kojem napetost proizlazi iz pitanja hoće li ona pronaći dokaze, što je dodatno potencirano čestim pojavljivanjem čovjeka koji je prati i o kojem se do sama kraja ne zna tko je, da bi se tek tada otkrilo da su sve vrijeme ključevi priče bili u njegovim rukama. Flešbekovi nižu nedavne situacije iz Galeova života — tu je najbitnija njegova aktivnost protivnika smrte kazne, posebice TV-dvoboja s guvernerom Teksasa, u kojem on djeluje superiorno do trenutka kada ne može navesti nekoga tko je bio nevin i smaknut, što je i ključ čitave priče, jer baš zbog toga on sa svojom na smrt bolesnom kolegicom aranžira njezino samoubojstvo (i snima ga) kao ubojstvo nakon kojega će biti nevin osuđen na smrt. No na toj razini priče postoji i velik (i vrlo iskonstruiran) dio koji se odnosi na nevjernost njegove supruge, a i težnja da se kritički progovori osim o smrtnoj kazni i o nizu fenomena suvremene Amerike (za što bi vjerojatno trebalo još nekoliko filmove) — represivnom državnom aparatu, pogubnom senzacionalizmu medija, hipokriziji akademske zajednice, alkoholu kao jedinom izlazu... Uz to je scenarist debitant Charles Randolph očito više pozornosti pridavao nastojanju da mu tekst bude što pametniji, dok ga je mnogo manje zanimala njegova filmska uvjerljivost.

Parkerovo redateljsko umijeće priopćilo je da *Život Davida Galea* bude barem donekle gledljiv, ali to zasigurno nije film koji će imati važnije mjesto u njegovu opusu, pa se ipak — i pored toga što u njemu ima elemenata koji su prisutni i u većem broju Parkerovih filmova — postavlja pitanje kako se on odlučio za taj scenarij. Vjerojatno je objašnjenje da je to u početku bio projekt Nicolasa Cagea (ostao je samo producent), koji nije osamljen među holivudskim glumačkim zvijezdama u težnji da kao redatelji i(l)i glumci naprave nešto mudrije od filmova kojima su stekli slavu. Među takvim pokušajima ima i uspjeha i promašaja, a Cage se, jer zbog drugih obveza nije stigao realizirati ovaj film, sretno izvukao na Parkerov račun.

Tomislav Kurelec

SKANDAL

People I Know

SAD, Njemačka, 2002 — pr. Chal Productions, Galena, GreeneStreet Films Inc., In-Motion AG Movie & TV Productions, Myriad Pictures Inc., South Fork Pictures, World Media Fonds V (WMF V), Michael Nozik, Karen Tenhoff, Leslie Urdang; izv.pr. Kirk D'Amico, Robert Redford, Philip von Alvensleben — sc. Jon Robin Baitz; r. DAN ALGRANT; d.f. Peter Deming; mt. Suzy Elmiger — gl. Terence Blanchard; sgf. Michael Shaw; kgf. David C. Robinson — ul. Al Pacino, Kim Basinger, Ryan O'Neal, Téa Leoni, Richard Schiff, Bill Nunn, Robert Klein, Mark Webber — 100 min — distr. Blitz

Pravnik s Harvarda i nekadašnji politički aktivist Eli Wurman radi u New Yorku kao stručnjak za odnose s javnošću, shvaćajući sve više da je njegovo vrijeme isteklo. Najvažniji ga klijent — holivudski glumac Cary Launer — upravo napušta kako bi se kandidirao za Kongres. No, Launerova je ljubavnica narkomanka ubijena pred Elijevim očima, pa zataškavajući slučaj Eli i ne sluti da se upleo u mrežu opasnih političkih igara.

Jedan glumac, jedan film. Koliko su se samo puta te riječi mogli vezati uz ime Ala Pacina, jednog od ponajboljih američkih glumaca proteklih četrdesetak godina. Čak i onda kada je tumačio ljkove u filmovima koji su po svemu ostalom bili prosječni ili ispodprosječni, Pacinova ih je gluma spasila od zaborava. Slično se može ustvrditi i za dramu *Skandal*, premda je ovaj put glavni glumac ostale, ne baš doradene, segmente filma tako dobro spojio u cjelinu da ona u završnici djeluje mnogo bolje no što ju je redatelj Daniel Algrant režirao, a scenarist Jon Robin Baitz napisao.

Zato i za film *Skandal* vrijedi prva rečenica. U slučaju je Algrantova uratka glumac, zapravo glumčina Al Pacino, a film priča o stručnjaku za odnose s jav-

nošću koji se pred sam kraj karijere neoprezno uplete u zakulisne događaje, čije je značenje iznad njegovih mogućnosti. Ipak, ni mogućnosti Elija Wurmana, kojega Pacino tumači svakim djeličem svog tijela i svakim trenutkom svoje koncentracije, nisu male. Wurman je u mladosti bio jedan od najuspješnijih studenata prava s Harvarda, a zatim i jedan od najgorljivijih političkih suradnika Martina Luthera Kinga. Nakon njegova ubojstva okrenuo se šoubiznisu i postao jednako uspješan promotor svega i svačega podno blistavih reflektora od Hollywooda do Broadwaya.

Upravo u tom dijelu priče — reskom prikazu američkih estradnih zakonitosti — *Skandal* plijeni veoma dobrim spojem ritma, ironije i očite upućenosti o temi. Film je, naime, nadahnut životom Bobbyja Zarema, stvarnoga njujorškog PR-agenta. Otuda i žal da se redatelj nije u potpunosti posvetio sećanju kulturne javnosti, koju je Zarem imao u malom prstu. A što to znači zorno prikazao je Al Pacino u izvrsnoj sceni lobiranja za kazališnu predstavu kojoj unatoč debaklu zdrušno pokušava priskrbiti barem neku povoljnu kritiku. Ili u sceni gdje iz zatvora izvlači klijentovu ljubavnicu koja je s jedne strane omiljena televizijska glumica, a s druge nepopravljiva ovisnica o svim vrstama opijata.

U tim je dijelovima *Skandal* poprilično vješto vođen. Problemi nastaju kada priča skrene prema politici, a drama prema trileru. Iako je scena ljubavnica umorstva u hotelskoj sobi pred očima drogiranoga Wurmana vrsno režirana, od toga trenutka film gubi dah, jer su i redatelj i scenarist previše htjeli u odnosu na ono što su pružili. Htjeli su, očito, slojevit povezati tamnu stra-



nu šoubiznisa s još tamnjom stranom politike, a pružili su tek površinsko grebanje po uistinu intrigantnoj temi.

Likovi koji su dotad dobivali sloj po sloj odjednom postaju figure, a neki i karikature. Sva sreća da je gluma Ala Pacina izdržala do kraja, jer je završni metaforički kadar s okretanjem kamere za 180° izvrstan. Ono što je bilo čvrsto tlo postalo je simbolično nebo. Ono što je bila karijera jednog u biti poštena čovjeka postalo je isparavanje doslovce preko noći u to isto nebo.

Uz Pacina u *Skandalu* glume probrana imena koja filmu itekako daju na kakvoći. Ryan O'Neal je otrcani holivudski superstar Launer koji grčevito želi ostati ispred kamera, ubuduće kao političar. Kim Basinger žena je Wurmanova brata samoubojice koja ne krije naklonost prema djeveru. Téa Leoni sjajno tumači Launerovu ljubavnicu, čija će dječja kamera i mutni snimci uglednika u dimu opija uzrokovati naslovni skandal. Napokon, tu su i Richard Schiff i Bill Nunn u efektnim ulogama predstavnika židovske i afroameričke zajednice u New Yorku, koji je, uza sve ostalo, i velika jabuka etničkoga prepucavanja.

Da je redatelj Daniel Algrant sve njih povezao isključivo kao protagoniste svijeta i polusvjeta šoubiznisa, *Skandal* bi bio jedan od najboljih filmova u karijeri Ala Pacina. Ovako je glavni glumac ponovno spasio stvar. Ali i u ovom slučaju to vrijedi pune pozornosti.

Boško Picula

LOVINA

The Hunted

SAD, 2003 — pr. Alphaville Films, Lakeshore Entertainment, James Jacks, Ricardo Mestres; izv.pr. Sean Daniel, David Griffiths, Peter Griffiths, Marcus Viscidi — sc. David Griffiths, Peter Griffiths, Art Monterastelli; r. WILLIAM FRIEDKIN; d.f. Caleb Deschanel; mt. Augie Hess — gl. Brian Tyler; sfg. William Cruse; kgf. Gloria Gresham — ul. Tommy Lee Jones, Benicio Del Toro, Connie Nielsen, Leslie Stefanson, John Finn, José Zúñiga, Ron Canada, Mark Pellegrino — 94 min — distr. Blitz

Nakon sudjelovanja u ratnom krvoprolíču na Kosovu, specijalac Aaron Hallam ne uspijeva se ponovo prilagoditi mirnodopskim uvjetima života. Kad nakon nekoliko godina dezertira i počne ubijati lovce na plemenitu divljač, policija je prisiljena u pomoć pozvati poručnika Bonhamu, njegova nekadašnjeg zapovjednika i čovjeka koji ga je obučio.

Redatelj William Friedkin zasigurno se ubraja među kontroverzni autore u holivudskoj tvornici snova druge polovice 20. stoljeća. Filmaša koji je kao



23-godišnjak 1962. snimio zapaženi dokumentarac o smrtnoj kazni *Narod protiv Paula Crumpa*, a karijeru redatelja dugometražnih filmova započeo 1967. zaboravljenim naslovom *Dobra vremena*, kritika je počela uvažavati nakon filma *Noć kada je nestao striptease* iz 1968. No do pravog uspjeha valjalo je pričekati sve do 1971. i filma *Francuska veza*, intrigantna krimića o narkotrgovini između Marseillea i New Yorka, djela koje je osvojilo četiri Oscara, u prvu glumačku ligu lansiralo Genea Hackmana, a Friedkinu promoviralo u instantnoga klasika. Kad se slična stvar ponovila i dvije godine poslije s hororom *Istjerivač davola*, uzne-mirujućom i subverzivnom ekranizacijom književnoga bestselera Williama Petera Blattyja, činilo se da je Friedkinu samo nebo granica. Pokazalo se, međutim, da nebo uistinu može čekati, jer slijedio je nezaustavljiv kreativni i komercijalni pad, od kojeg se redatelj praktički do danas nije oporavio. Solidne naslove *Brinkov posao*, *Mamac* i *Posao stoljeća* hladno su dočekali i publika i kritika, a odlična krimi-drama *Živjeti i umrijeti u L.A.-u* iz 1985. neopravdano je komercijalno propala. Iako se tada činilo da je Friedkin ponovo u redateljskoj formi, uslijedilo je nekoliko slabih TV-naslova i kinofilm *Bijes*, drama čijem su neuspjehu kumovali i financijski problemi producenta Dina De Laurentisa. Tavorenje se nastavilo i tijekom 90-ih filmovima *Blue Chips* i *Jade*, a ponovni kreativni uzlet mogao se naslutiti odličnom televizijskom verzijom sudske drame *Dvanaest gnjevnih ljudi* i vrlo solidnim *Ratnim pravilima*, sudsко-ratnom dramom o američkom angažmanu u Jemenu. *Lovina*, nažalost, stvari vraća na početak. Riječ je, naime, o zbrkanu akcijskom trileru koji nemušto pokušava reći po-

nešto i o ozbiljnijim temama. Sudjelovanje u ratu i PTSP, važnost obitelji i ekološka osviještenost, za Friedkina i scenariste Davida i Petera Griffithsa odveć su krupan zalogaj s kojim nikako ne mogu izići na kraj. Iako se isprva doima svojevrsnim slojevitijim *remakeom* *Ramba*, *Lovina* razmjerno visoka gledateljeva očekivanja ubrzo primljuje trivijalnom pričom, klišeiziranim karakterima, nezainteresiranom glumom i neutraktivnim i loše režiranim akcijskim prizorima. Teško je gledati izvrsne, karizmatične oskarovce Tommyja Leeja Jonesa i Benicija Del Tora kako se muče s površno napisanim ulogama i s izgovaranjem filmu neprimjerenih biblijskih citata i Nietzscheovih misli. Ostarjeli Tommy Lee Jones u gotovo karikaturalnom liku poručnika Bonhamu parafrazira ulogu Sama Gerarda iz *Bjegunca*, pritom Gerardove ironiju i cinizam neuspješno nadomještajući rezigniranošću i mizantropijom. O tragičnom karakteru i predživotu Aarona Hallama, kao i o njegovoj transformaciji od nekad hrabri i požrtvovna vojnika u okrutna ubojicu, ne saznajemo praktički ništa, jer se sve svodi na objašnjenje da je on jednostavno 'puknuo'. Dodamo li sve mu navedenom da je filmu nespretno pridodan i patetični okvir o Bonhamovoj skrbi za ranjenog bijelog vuka, razvidno je da *Lovina* nije celuloidni kapitalac kojim bi se William Friedkin mogao hvaliti. Štoviše, valja ga što prije zaboraviti.

Josip Grozdanić

LEGENDA O MEDVJEDU

Brother Bear

SAD, 2003 — ANIMIRANI — pr. Walt Disney Pictures; izv.pr. Chuck Williams — sc Steve Bencich, Lorne Cameron, Ron Friedman, David Hoselton; r. AARON BLAISE i BOB WALKER — gl. Phil Collins, Mark Mancina — glasovi: Franjo Dijak, Edo Maajka, Davor Gobac, Filip Šovagović, Tin Rožman (Joaquin Phoenix, Jeremy Suarez, Jason Raize, Rick Moranis, Dave Thomas, D.B. Sweeney) — 85 min — distr. Continental

Mladi Indijanac Kenai žarko želi postati ratnikom, ali uzbudjenje oko inicijacije iznenada prekida bratova smrt u sukobu s medvjedicom. Ubišvi životinju Kenai izazove bijes duhova, koji ga pretvaraju u medvjeda.



Čak i kad gubi komercijalnu utrku s tehnološki nadmoćnjom 3D-računalnom animacijom, klasična se 2D-tehnika u pravim rukama može podićiti pobjedičkim mentalitetom. Jedini su uvjeti lijepa slika i dobra priča. I jedno i drugo krasí Legendu o medvjedu, uz Pobunu na farmi posljednji dugometražni uradak tvrtke Walt Disney koji su njezini producenti odlučili realizirati bez uporabe moćnih softvera za 3D-računalnu animaciju. Svi sljedeći filmovi bit će snimljeni upravo na taj način.

U međuvremenu dječja, ali i odrasla publika može uživati u filmu koji većim dijelom baštini ono što je Walt Disney ostavio naslijednicima. Legenda o medvjedu, naime, evocira likovnost i sadržajnost klasičnih radova Disneyja i njegovih nastavljača, premda su joj ti isti radovi nedostizni uzori. No ipak uzori. Tako film zadivljuje crtežom likova i osobito pozadine, glazbom takoder, dok je zaplet o mladiću Kenajiju koji u tijelu medvjeda mora spoznati smisao života osmišljen u najboljoj tradiciji basni, odnosno bajki. Iako je metamorfoza čovjeka u životinju lajtmotiv gotovo svih svjetskih predaja, ona je u filmu dvojice redatelja debitanata (ne i početnika u animaciji) Aarona Blaisea i Roberta Walkera osmišljena dovoljno pedantno i duhovito kao da je i sama dio neke predaje. Konkretno sjevernoameričkih Indijanaca, o čijem je životu u netaknutoj prirodi pretkolumbovske Amerike u filmu riječ.

Slabost je pak filma neodlučnost autora oko toga koliko patetike neće štetiti cjelini. Kako su u sentimentima ipak preterali, a u profiliranju se likova, ponajprije Kenajija i njegova pratitelja medvjedića Kode, zaustavili na sloju-dva, Legenda o medvjedu nije ono što je mogla biti. Srećom, u domaća je kina stigla izvrsno sinkronizirana na hrvatski jezik, pa su ovdašnji gledatelji svjedočili još jednoj uspješnoj dimenziji filma. Primjerice, glasovne su interpretacije Davora Gobca i Ede Maajke kao dva brata losa prava komičarska predstava u predstavi. A to, zasad, nijedno računalo ne može zamijeniti.

Boško Picula

PETAR PAN

Peter Pan

SAD, 2003 — pr. Universal Pictures, Revolution Studios, Red Wagon Productions, Allied Stars Ltd., Columbia Pictures Corporation, Lucy Fisher, Patrick McCormick, Douglas Wick; izv.pr. Mohamed Al-Fayed, Gail Lyon, Jocelyn Moorhouse — sc. P.J. Hogan, Michael Goldenberg prema knjizi J.M. Barrieja; r. P.J. HOGAN; d.f. Donald McAlpine; mt. Garth Craven, Michael Kahn, Paul Rubell — gl. James Newton Howard; sfg. Roger Ford; kgf. Janet Patterson — ul. Jason Isaacs, Jeremy Sumpter, Rachel Hurd-Wood, Lynn Redgrave, Richard Briers, Olivia Williams, Ludivine Sagnier, Carseen Gray — 113 min — distr. Continental

Djeca Wendy, Michael i John Darling s Petrom Panom dožive nevjerojatnu pustolovinu i suoče se sa strašnim gusarom kapetanom Kukom u Nigdjezemskoj.

Najnovija verzija klasične bajke o Petru Panu još je daleko od nedostizna savršenstva cijelovečernjega Disneyeva crtića, ali je zasigurno daleko zanimljivije djelo od svojedobno razvикane Spielbergove visokobudžetske celuloidne ekstravagancije pod naslovom Hook. Spielbergovu se ostvarenju u području raskošnosti produkcije i uvjerenosti specijalnih efekata doista nije imalo što prigovoriti, ali je bilo itekako vidljivo da je tehnologija u sprezi s grandioznim glumačkim imenima posve potisnula izvoristični spleen J. M. Barriejeva romana, čiji je glavni junak već odavna postao sinonimom za odrasle sklone djetinjem sanjanju.

Petar Pan P. J. Hogana, filmaša koji se proslavio komedijom gorkasta prizvuka, Murielino vjenčanje, vrlo uspješno na filmsko platno prenosi pisani izvornik. Njegov film vrlo neposredno svjedoči o dobu odrastanja, vremenu kada djetinjstvo zauvijek ostaje iza nas, te lako uspostavlja kontakt sa vremešnjim filmofillima. Mlada će publika ovdje ipak ponajviše uživati u pustolovnoj osnovi filmske cjeline, pogotovo zbog činjenice da je najdobjljivije prizore Hogan dostatno atraktivno uprizorio, pritom zadržavajući vizualnu bajkovitost i potencirajući preglednost zbivanja. Hoganov je Petar Pan, uostalom, likovno bespriječoran i impresivno prenosi na celuloidnu vrpcu vizure viktorijanskoga Londona, ali je i vrlo maštovit u prikazivanju svijeta fantazije.

Kao jedini problem filma izdvaja se glumačka podjela, pogotovo dodjela uloge zloslutnog Kuke Jasonu Isaacsu. Premda o njegovim glumačkim kvalitetama uistinu nema dvojbe, on jednostavno nije dovoljno karizmatičan, pa čak ni zastrašujući, za ulogu negativca većeg od života, pa se zapravo tijekom čitava filma čini kako glavnom junaku i ne prijeti neka ozbiljnija opasnost od Kuke i njegove karikaturalno prikazane gusarske družbe. Ostatak glumačke ekipe više-manje solidno funkcioniра, premda ne bi bilo naodmet da se u nekoj sporednoj ulozi pojavilo kakvo zvučnije ime.

Hoganov Petar Pan djelo je koje će s lakoćom okupiti čitavu obitelj i nudi nekoliko impresivnih prizora koji ostaju u pamćenju gledatelja svih generacija. Treba li više očekivati od ekranizirane bajke?

Mario Sablić



HOLIVUDSKI SVRŠETAK

Hollywood Ending

SAD, 2002 — pr. DreamWorks SKG, Gravier Productions, Perdido Productions, Letty Aronson; izv.pr. Stephen Tenenbaum — sc. Woody Allen; r. WOODY ALLEN; d.f. Wedigo von Schultzendorff; mt. Alisa Lepseter — sgf. Santo Loquasto; kgf. Melissa Toth — ul. Woody Allen, Téa Leoni, Treat Williams, George Hamilton, Debra Messing, Douglas McGrath, Isaac Mizrahi, Mark Rydell — 112 min — distr. VTI

Ishlapjeli redatelj ponovno dobiva priliku snimiti film, no usred akcije — oslijepi, što je činjenica koju uspijeva održati tajnom.

Nakon *Kletve škorpiona*, filma u kojem kriminalne, ljubavne i ine zaplete pokreće takva vrhunská bedastoća kao što je hipnoza (pritom još vrhunski bedasto napisana i odgumljena), u hrvatska kina došao je još jedan Allenov film koji se može pohvaliti jednakom blesavim, ako ne i blesavijim zapeptom. Iako ni *Kletva škorpiona* ni *Holivudski svršetak* nisu imali osobita uspjeha u publike i kritike, riječ je o vrlo zabavnim filmovima, koje resi prekrasan sklad najprofinjenijih i najbanalnijih oblika humor. Za Allena, naime, ne postoji više i manje vrijedan humor; *Holivudski svršetak* pun je sjajnih dosjetki i replika te padanja, sudaranja, razbijanja i ostalih filmskih radosti koje ovdje uzrokuje sljepoča.

Priča o Valu Waxmanu (Woody Allen), neurotičnu i hipochondričnu (zar može biti drukčiji?) redatelju koji snima svoj povratnički film i od silnog stresa psihosomatski oslijepi te tako slijep režira, tako je vesela i suluda, kao da ju je smislio neki neopterećeni klinac, a ne čovjek na pragu sedamdesetih. Iako mu mnogi zamjeraju površnost (valjda zato što je sljepoča tako moćna metafora, a u spoju s holivudskim filmom nudi podteksta na bacanje), Allenov je najveći uspjeh upravo taj da nije zaranjao u prevelike dubine. Čitavu stvar smjestio je u stari dobri muško-ženski okvir, u kojem mu Téa Leoni u ulozi bivše supruge Ellie savršeno odgovara. Vodeći priču nizom zabavnih peripetija, sudaranja s pokućstvom i urnebesnih dijaloških scena u kojima Val uvijek gleda u kriju točku, Allen čitavu stvar raspleće kao što je i zapleće;

Valu se vratí vidjedanako neobjašnjivo kao što je i nestao. I tad napokon uspije pogledati film koji je režirao. Mi, nažalost, ne dobivamo tu priliku, ali Valovov izraz lica govori dovoljno. I ne, unatoč tomu što je smeće, film ne postaje slavan u Americi, ali zato ga u Francuskoj proglašavaju remek-djelom, pa Val i Ellie odlaže živjeti u Pariz.

Blesavo? Jako. Svaka čast.



Jelena Paljan

EKSPEIMENT

Das Experiment

Njemačka, 2001 — pr. Fanes Film, Senator Film Produktion GmbH, Seven Pictures, Typhoon Film AG, Marc Conrad, Norbert Preuss, Friedrich Wildfeuer; izv.pr. Philip Evenkamp — sc. Don Bohlinger, Christoph Darnstädt, Mario Giordano; r. OLIVER HIRSCHBIEGEL; d.f. Rainer Klausmann; mt. Hans Funk — gl. Alexander von Bubenheim; sgf. Andrea Kessler; kgf. Claudia Bobsin — ul. Moritz Bleibtreu, Christian Berkel, Oliver Stokowski, Wotan Wilke Möhring, Stephan Szasz, Polat Dal, Danny Richter, Ralf Müller — 120 min — distr. Blockbuster

Obični građani sudjeluju u eksperimentu za veliki novac — simulaciji zatvora. Dvanaestorica njih izabrani su za 'zatvorenike', a osmorica za 'čuvare' zatvora, no eksperiment izmiče kontroli.

Njemački film posljednjih godina, počevši od Toma Tykewera i filma *Lola trči*, doživljava kvalitativni i recepcijski ushit. Niz imena koja su se pojavila potkraj devedesetih, poput Andreasa Dresena, Caroline Link, Dominicka Grafa ili Wolfganga Beckera, nisu nepoznata ni hrvatskoj publici. U taj niz valja pridodati i ime Olivera Hirschbiegela, mladoga redatelja čiji je dugometražni prvijenac *Eksperiment* našao put i do domaćih kina. No, i to vjerojatno ima dobre razloge. Riječ je o filmu koji pozornost privlači kontroverznom tematikom te vizualnošću koja koketira s američkim suvremenim filmom (čitaj: David Fincher).

Film je nastao na temelju istinitoga događaja iz 1971., kada su na Sveučilištu Stanford napravili sličan zatvorski eksperiment u kojem su sudjelovali studenti. Izdržali su tri dana. 'Čuvari' su se počeli divljački ponašati, a 'zatvorenici' su pali u depresiju. Takva sociološka studija predložak je za sjajan film. No, polazna ideja izrodila je na mahove neuvjerljivim filmom, poglavito u dramaturškoj razradi. Događajima koji se u zatvoru redaju jedan za drugim nedostaje čvršća motivacijska potka. Nečovječni postupci likova zatvorskih 'čuvara', izazvani osjećajem gubitka autoriteta nad 'zatvorenicima', u mnogim trenucima prenaglašeno su naprasiti, što izaziva nevjemu u njihov intenzitet. S druge strane, u trenucima kada se 'zatvorenik', glavni lik Tarek (odličan Moritz Bleibtreu znan iz filma *Lola trči*) zbližava s osamljenim kolegom 'zatvorenikom', rada se odnos koji odveć zadire u holivudsko izazivanje emocija na filmu, što u njemačkoj verziji dje luje vrlo neuvjerljivo.

Velika prednost filma njegova je vizualnost. Scenografsko rješenje zatvora čiji hodnici podsjećaju na labirint za eksperimente s miševima te snimatelski rad koji rasvjetnim rješenjima evocira Fincherove filmove (*Alien 3* i *Sedam*), odlični su u stvaranju klaustrofobične i depresivne atmosfere. *Eksperiment* je jedan od onih europskih filmova koji nakon nekog vremena u Hollywoodu zažive kao *remake*, ali ako se on i ne dogodi, redatelj se vrlo brzo zaputi na to čarobno mjesto. A potom ili mu slijedi odlična redateljska karijera ili pada u zaborav. Sredine tu nema.

Goran Kovač

HIDALGO — NEBESKI JAHAČ

Hidalgo

SAD, 2004 — pr. Touchstone Pictures, Hidalgo Productions, Casey Silver Productions, Casey Silver; izv.pr. Don Zepfel — sc. John Fusco; r. JOE JOHNSTON; d.f. Shelly Johnson; mt. Robert Dalva — gl. James Newton Howard; sgf. Barry Robison; kgf. Jeffrey Kurland — ul. Viggo Mortensen, Zuleikha Robinson, Omar Sharif, Louise Lombard, Adam Alexi-Malle, Saïd Taghmaoui, Silas Carson, Malcolm McDowell — 136 min — distr. Continental

Nakon što vojnici pobiju pleme Sioux-a koje ga je odgojilo, kurir Pony Expressa Frank T. Hopkins ponizavajuće nastupe u cirkusu Buffalo Billa prekinut će pristankom da s vjernim mustangom Hidalgom sudjeluje u legendarnoj višestoljetnoj utrci Ocean tre u arapskoj pustinji.

Viggo Mortensen glumac je neobične karizme, kojega pažljiviji gledatelji pamte po efektnim ulogama negativaca u filmovima *G. I. Jane i Savršeno ubojsvo*, ali i po dojmljivim epizodnim nastupima u trileru *Grimizna plima*, drami *Portret jedne dame* Jane Campion i solidnoj triler-drami *Albino aligator*, redateljskom prvijencu glumca Kevinu Spaceyju.



Potaknuti iznimnim komercijalnim i kritičarskim uspjehom trilogije *Gospodar prstenova*, hollywoodski su producenti odlučili od Mortensena, dojmljiva Tolkienva Aragorna, po-

kušati stvoriti vrhunskoga pustolovnog junaka. I tako je nastao *Hidalgo*, slobodna obrada navodno istinitih događaja iz života kauboja Franka T. Hopkina, razmerno zanimljiva i prilično uzbudljiva posveta klasičnom hollywoodskom postolovnom filmu iz 30-ih i 40-ih godina prošlog stoljeća i junacima kakve su nekad utjelovljivali legendarni Errol Flynn ili Douglas Fairbanks. Nevolja je, međutim, što se *Hidalgo* donekle anakronom i nepotrebnom reciklažom odavno prežvakanih priča kojoj nasušno treba više humora i autoironičan odmak kojima obiluju, primjerice, *Pirati s Kariba* ili oba nastavka *Mumije*. Mortensen, pak, ostavlja dojam ciničnog gubitnika koji ni sam odveć ne vjeruje u ono što radi i očito nema kapaciteta za uloge punokrvnih akcijskih junaka. Ipak, solidna režija Joea Johnstona, dojmljiva fotografija Shellyja Johnsona koja sugestivno dočarava pustinjska prostorija, začudo korektan odnos prema Arapima, kao i duhovita Hopkinsonova komunikacija s pametnim mustangom Hidalgom, dostatna su preporuka ne odveć zahtjevnu gledatelju.

Josip Grozdanić

ŠPANJOLSKI APARTMAN

L'Auberge espagnole

Francuska, Španjolska, 2002 — pr. Bac Films, Ce Qui Me Meut Motion Pictures, France 2 Cinéma, Mate Films, Mate Producciones S.A., Studio Canal, Vía Digital, Bruno Levy — sc. Cédric Klapisch; r. CEDRIC KLAPISCH; d.f. Dominique Colin; mt. Francine Sandberg — gl. Loïc Dury; sgf. François Emmanuelli; kgf. Anne Schotte — ul. Romain Duris, Judith Godrèche, Audrey Tautou, Cécile De France, Kelly Reilly, Cristina Brondo, Federico D'Anna, Barnaby Metschurat — 122 min — distr. Blitz

Francuski student ekonomije Xavier dobiva jednogodišnju stipendiju, oprašta se od svoje djevojke i odlazi u Barcelonu, gdje se usejava u stan koji će dijeliti sa još šestero studenata — Talijanom, Nijemcem, Španjolkom, Dancem, Belgijankom i Engleskinjom. Xavier upoznaje udanu Francuskinju i ostvaruje vezu.

Zamislimo ljetno poslijepodne i slijed misli francuskoga redatelja Cedrica Klapicha o još nesnimljenu filmu *Španjolski apartman...*

— O čemu će biti moj novi film? — upita se Klapich — Hm... Kao student bio sam u Barceloni, godinu dana. Ekipa s kojom sam živio bila je cool i svi smo se super zezali. Pa, mogao bih napraviti film o tome — razmišlja dalje Klapich.

— To je u redu, ali hoću da film bude i ozbiljan. Svaki film mora govoriti o nečemu. Želim da to bude velik film i da traje više od dva sata... Hm, mora trajati više od dva sata, svi ozbiljni filmovi toliko traju... — očito zabrinut Klapisch uveče dim cigaretne — Sjetio sam se! U stanu sa mnom bili su ljudi iz raznih zemalja Europe... Svi na jednom mjestu. Tako je... Ujedinjenje Europe i te spike... To je fora! Kao, svi bi u tu Uniju, a ne razumiju se. Oko toga treba smisliti nekoliko fora. Nešto ironično. Ha! Biti će to jak i kritičan film, no treba biti oprezan! Dovraga, sa mnom su u stanu bili, čekaj... Ja Francuz... Španjolka... Talijan... Danac... Ma da, i dva Poljaka i Hrvat — naglo se uozbilji te nastavi — Vidiš... Hm... umjesto Poljaka i Hrvata, stavit ću da u filmu bude Nijemac, Belgijanac i Britanac... Ali treba ipak imati nekog tko još nije u Uniji, bilo bi previše diskriminirajuće. Ma ne... ne treba. Ovako je dobro — nesigurno i s nevjericom otpuhne dim.

— A Barcelona tek... Romantičan grad... Ah, i poznata Gaudijeva katedrala. Tamo treba napraviti nekoliko lijepih snimaka. To pali. Da, i snimit ću film većinom iz ruke, HDV kamerom, u stilu *Dogme*. To je cool. A da, fakat, kvragu, treba tu i neka ljubavna priča. Dva sata moram popuniti, jer ako traje manje, neće biti dovoljno jak. Ma nategnut ću priču. Neka glavni lik pati za djevojkom koju ostavlja doma... I ostvari flert u Barceloni. To je guba — uzima dim i zadovoljno otpuhne. — I tako se oni vole... i vole... i svi se dobro zezaju... i zezaju... i na kraju filma on se vraća doma, napušta svoju djevojku, napušta dosadan posao koji ga je čekao, jer shvaća da nema ništa ljepše od pisanja i... to je to... To je jako. Savršeno!

Klapisch pljesne rukama, ugasi cigaretu, digne se sa stolca i promrmlja: Ajmo snimati! Bit će to veliki film!

Goran Kovač

DJEVOJKE S DUPLERICE

Calendar Girls

Velika Britanija, 2003 — pr. Harbour Pictures, Touchstone Pictures, Nick Barton, Suzanne Mackie — sc Tim Firth, Juliette Towhidi; r. NIGEL COLE; d.f. Ashley Rowe; mt. Michael Parker — gl. Patrick Doyle; sfg. Martin Childs; kfg. Frances Tempest — ul. Helen Mirren, Julie Walters, John Alderton, Linda Bassett, Annette Crosbie, Philip Glenister, Ciarán Hinds, Celia Imrie — 108 min — distr. Continental

Nakon što jednoj od njihovih prijateljica muž umre od leukemije, članice ženske udruge u mjestu u Sjevernom Yorkshireu odluče novčano pomoći mjesnoj bolnici. I to prodajom kalendara sa svojim aktovima.

Zivot počinje u pedesetoj! A po onom što se vidi u britanskoj humornoj drami *Djevojke s duplerice* redatelja Nigela Colea, taj život izgleda izvrsno. Riječ je o zabavnoj i nimalo banalnoj ekranizaciji stvarnoga događaja, čije su agilne protagonistice odreda ušle u šesto desetljeće života i — pritom odlučno izašle iz svoje odjeće. Naime, članice ženske udruge Rylstone Women's Institute iz jednog sjevernojorkširskoga mjestašca došle su 1999. na originalnu zamisao kako pomoći mjesnoj bolnici na ekipiranju odjela za onkologiju. Odlučile su izdati kalendar sa svojim aktovima, i to u pozama u kojima se svakodnevno nalaze u kućanstvima. Malo je reći

da je njihov projekt bio senzacija. Još je bolje da su prikupile stotine tisuća funta za doista humani projekt.

Film o njihovim dogodovština poprilično vjerno slijedi sve ono što su Chris, Annie i

ostale članice udruge doživljavale tih nekoliko mjeseci međijske slave. Redatelj Cole očito je bio potanko upućen u zbivanja, a njegova je odluka da *Djevojke s duplerice* budu ozbiljan film o nečemu što na prvi pogled djeluje neozbiljno pun pogodak. Tako priča počinje sjetno smrću muža jedne od članica, da bi upravo ta tragedija potaknula zamisao o razgoličenim damama u najboljim godinama. Cole veći dio filma vješto spaja dramu i komediju i, da nije nepotrebitna otklizavanja u senzacionalizam u posljednjoj trećini priče, *Djevojke s duplerice* zasigurno bi zavrijedile još bolje ocjene. No, i uz to je Coleov film u mnogome ženski pandan hita *Skidajte se do kraja*, u kojem su 'do kraja' išli sredovječni Britanci, a ne sredovječne Britanke.

Predvodi ih ponovno uvjerljiva Helen Mirren, koja s jednako lakoćom glumi u filmovima najširega žanrovske raspona. Njezina je sućutna, energična i kreativna Chris slojepit i besprijeckorno odglumljen lik, koji itekako pomaže da cijela priča ima konkretnu junakinju. I time karakter s kojim se gledatelji(ce) lako mogu poistovjetiti. Osobito vrijedi li i za njih ono o početku života u pedesetoj.



Boško Picula

LJUBAV NEMA PRAVILA

Something's Gotta Give

SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, Warner Bros., Waverly Films, Bruce A. Block, Nancy Meyers. — sc. Nancy Meyers; r. NANCY MEYERS; d.f. Michael Ballhaus; mt. Joe Hutshing — gl. Hans Zimmer; sfg. Jon Hutman; kfg. Suzanne McCabe — ul. Jack Nicholson, Diane Keaton, Frances McDormand, Keanu Reeves, Amanda Peet, Jon Favreau, Paul Michael Glaser, Rachel Ticotin — 128 min — distr. Intercom-Issa

Stariji zavodnik koji stalno mijenja žene nakon srčanog udara se zaljubi u ženu svojih godina, koja medutim ima puno mladeg udvarača.

Ljubav nema pravila ponešto je neobičnija romantična komedija, barem ako o filmu Nancy Meyers (*Zamka za roditelje, Što žene vole*) sudimo sa gledišta recentnih ovovrsnih novoholivudske radova. Naime, osvježavajući čimbenik filma počiva na činjenici da se u ishodištu priče ne nalazi kakva adolescentkinja, ili barem žena u najboljim godinama, nego je riječ o sredovječnoj junakinji. Upravo zahvaljujući tom polazištu *Ljubav nema pravila* izmiče ponešto ubičajenim predodžbama vezanim uz tu filmsku vrstu. No, valja nagnati kako je riječ samo o kozmetičkim žanrovskim mijenama, jer se ovo djelce po svim svojim ostalim karakteristikama lako veže uz standardiziranu formulacijsnost, odnosno odanost prokušanim konvencijama.

Jaka strana filma nedvojbeno su glavni junaci, poglavito stoga što ih tumače dobrodržeca Diane Keaton i vječni šarmer Jack Nicholson. Njih dvoje vrlo dobro funkcioniraju u duetu i daju zapravo romantični *spleen* cjeline. Njihovo verbalno nadmetanje većim se dijelom filma čini zanimljivim i lucidnim te je zapravo razlog za preporuku filma.

No, ništa se slično ne može utvrditi glede ostalih, sporednih junaka, redom ovlaš skiciranih, nedostatno zanimljivih i nedovoljno motiviranih. U tom je kontekstu najkraći kraj izvukao Keanu Reeves, koji je, ruku na srce, i inače glumac osrednje kvalitete. Problematičan je također i kraj filma, jer se u raspletu redateljica pokazuje iznimno sklonu posezanju u žanrovske obrusce, čime pod znak pitanja stavlja potencijalnu provokativnost i ambicioznost cjeline. Odveć sklona kompromisima redateljica je dovukla svoj film putem srednjostrujaškog Hollywooda, ali ne treba sumnjati kako će ovo djelo zaintrigirati odrasliju publiku.



Sve u svemu, riječ je o solidnu ostvarenju koje iznenađuje ishodišnim zapletom, ali i razočarava nemaštovitom završnicom.

Mario Sablić

KAJMAK I MARMELADA

Kajmak in marmelada

Slovenija, 2003 — pr. Ata Producija d.o.o., TV Slovenija, Janez Jauh — sc. Branko Đurić; r. BRANKO ĐURIĆ; d.f. Sven Pepeonik; mt. Miran Miošić — gl. Sasa Losić; sfg. Greta Godnjić; kgf. Alan Hranitelj — ul. Branko Đurić, Tanja Ribić, Dragan Bjelogrlić, Igor Samobor, Vlado Novak, Teja Glažar, Rene Bitorajac, Sasha Dragas — 100 min — distr. Discovery

Božo je Bosanac koji sa ženom, slovenkom Špelom, živi u Ljubljani i dane provodi ispred televizora ispijajući pivo i ne radeći ništa korisno, sve dok ga jednoga dana ljubav njegova života ne napusti. Božo se odlučuje promijeniti.

Outsider, Zujanje u glavi, Pornofilm, Rezervni dijelovi, a pogotovo U ljeru i Kruh i mljeko, odličan su pokazatelj kako mala zemlja poput Slovenije može imati itekako dobru i zanimljivu kinematografiju, a u slučaju posljednja dva spomenuta filma, ne i skup. Riječ je naprosto o dva vrlo dobra filma, u kojih se kvaliteta ne mjeri količinom utrošena novca, nego količinom truda uložena u razradu ideje, razradu scenarija te dobrom glumom. I sve to s mnogo uspjeha.

Film *Kajmak i marmelada* pripada također u tu skupinu malih produkcija, koji je najbolje opisati kao jednostavan, gnutljiv, komičan, ali i ozbiljan film Bosanca sa slovenskom putovnicom, sarajevskog 'nadrealista' Branka Đurića. Okošnica filma ljubavna je priča Bože (Đurić) i Špele (odlična Tanja Ribić) koja služi kao dramaturški temelj za ocrtavanje slovensko-bosanskih odnosa i u širem kontekstu. Na samu početku filma, motivom kajmaka i marmalade, za koje Špele ne zna da se ne jedu zajedno, Đurić daje naglašeno simboličnu distinkciju kulturnih različitosti i načina života Slovaca i Bosanca, a i podcrtava neprežvakani stereotip o negativnu mišljenju jednog naroda o drugom. Iako u nekim dijelovima naglašavanje negativnih navika na račun Bosanca Đurić odveć samoironizira (predvidljivo lijeni, priprosti, ne peru se), on se ne pokorava olako negativnu mišljenju Slovaca o zemljama južnije od njih, nego relativizira stvar, kritički se osvrćući i prema Slovincima, ocrtavajući ih kao hladne, proračunate, krute u odnosima te pomalo ksenofobične. U svemu tome oni su njemu i smiješni, što najbolje pokazuje ironiziranjem komične situacije u sceni u kojoj, Slovenci okupljeni oko stola za večerom u restoranu, pjevaju slovensku narodnu pjesmu i rade smiješnu koreografiju koja nakon nekog vremena postaje ironični automatizam. Iako se na prvi pogled može učiniti kako Đurić problematični filma prilazi površno (istina, on se i ne pokušava baviti analizom uzroka problema), malo pažljivije gledanje potvrdit će da ispod površine Đurić ipak zna što radi. I to radi jako dobro, mudro, elegantno, promatrački svjesno i, poput Slovenaca, proračunato. I na kraju samo kratka opaska: Hrvatskoj treba takva kinematografija!

Goran Kovač

LJETO U ZLATNOJ DOLINI

Ljeto u zlatnoj dolini

Bosna i Hercegovina, Francuska, Velika Britanija, 2003 — pr. Clubdeal Ltd., Fildebroc SA, Refresh Production, Ademir Kenović; izv.pr. Pierre Spengler — sc. Srđan Vuletić; r. SRĐAN VULETIĆ; d.f. Slobodan Trninić; mt. Catherine Kelber — gl. Simon Bowell; sfg. Kemal Hrustanović; kgf. Amela Vilić — ul. Haris Sijarić, Kemal Čebo, Zana Marjanović, Svetozar Ćetković, Aleksandar Seksan, Sadžida Šetić, Emir Hadžihafizbegović, Admir Glamočak — 105 min — distr. Jadran film

Nakon što mu umre otac, šesnaestogodišnji se Fikret iznenada nade u velikim problemima. Na sprovodu se, naime, pojavljuje čovjek koji tvrdi da mu je pokojnik ostao dužan pedeset tisuća maraka, i da on taj dug nema namjeru oprostiti. Da bi izbjegao obiteljsku sramotu, Fikret prihvata ponudu korumpiranoga policijskog prijatelja Tikijem sudjeluje u otmici bogataševe kćeri.

Izniman komercijalni i kritičarski uspjeh Oscarom nagrađene *Ničije zemlje* Danisa Tanovića na posustalu je kinematografiju BiH djelovao poput injekcije adrenalina. Sredina čiji su film mnogi još poistovjećivali s davnim uspjesima Emira Kusturice uspjela je u kratku vremenu iznjedriti nekoliko vrlo zanimljivih

naslova. Nakon *Remakea* Dina Mustafića i *Gori vatra Pjera* Žalice, *Ljeto u zlatnoj dolini*, debitantski film Srđana Vuletića nagrađen na festivalima u Rotterdamu i



Sofiji, treći je film s putovnicom BiH na domaćem kinorepertoaru u posljednjih godinu dana. Riječ je o solidnoj humornoj tinejdžerskoj krimi-drami, razmjerno uspjelu žanrovskom križancu izražena socijalnog konteksta, kojem kvalitativno, od tri spomenuta naslova, pripada zlatna sredina. A 'zlatna dolina' ironičan je naziv za Sarajevo, grad za koji stjuardesa putnicima aviona što slijede poručuje da ga ne gledaju, jer nemaju što ni vidjeti, samo jad i bijedu.

Jad i bijedu protagonista, pak, redatelj prilično uspješno oslikava crnim humorom i reperskim buntom, tarantinovsku tematiku i poetiku obogaćujući obilnom dozom sjete. Vuletiću se opravdano može prigovoriti zbog mjestimične prefabuliranosti, neelaboriranosti nekih naznačenih motiva, karikiranosti pojedinih likova i želje da o očajnoj bosanskohercegovačkoj sadašnjosti kaže što više, no držim da sve to ponajprije valja pripisati redateljevu neiskustvu. Vjerujem da će neka buduća *Jesen u zlatnoj dolini* donijeti još ukusnije plodove.

Josip Grozdanić

KOCKAR

The Good Thief

Velika Britanija, Francuska, Kanada, Irska, 2002 — pr. Alliance Atlantis Communications, Double Down Productions Ltd., Metropolitan Films, TNVO, Seaton McLean, John Wells, Stephen Woolley; izv.pr. Kristin Harms, Neil Jordan, Thierry de Navacelle — sc. Neil Jordan prema originalnom scenariju Jean-Pierre Melvillea; r. NEIL JORDAN; d.f. Chris Menges; mt. Tony Lawson — gl. Elliot Goldenthal; sfg. Anthony Pratt; kgf. Penny Rose — ul. Nick Nolte, Tchéky Karyo, Nutsa Kukhianidze, Ouassini Embarek, Emir Kusturica, Marc Lavoine, Saïd Taghmaoui, Patricia Kell — 108 min — distr. Blitz

Kockar i narkoman Bob odlučuje izvesti posljednju pljačku, a usput i spasiti mladu prostitutku od života na ulici.

Labavo nadahnut klasičnim francuskim film-noiroom iz 1955. godine — *Bob Le Flambeur* Jean-Pierre Melvillea, *Kockar* Neila Jordana (potpisnika *Mona Lise, Plaćljive igre, Kraja ljubavne priče* ili *Intervju s vampirom*) u prvoj je redu karakterna studija, a tek potom film pljačke; te je kao suptilan portret čovjeka koji balansira na razmedu vlastitih slabosti i vrlina, mnogo i uspješniji. (*Peak* ili kulminaciju suspensa, naime, doživljava radije za kockarskim stolovima kasnina negoli za vrijeme operacije.)

Pritom je riječ o protagonistu kakav savršeno pristaje *personalityju* Nicka Noltea i kakav izvire iz dubine njegova bića čime glumac ostvaruje jednu od ponajboljih izvedbi u karijeri, čineći to u vrhunskoj formi te daje svom Bobu novu dimenziju u iščitanju tradicionalnog (ikonološkog) emotiv-



no ranjena (anti)heroja, time samo pridonoseći njegovoj punoći i uvjerljivosti. I dvadesetogodišnja Nutsa Kukhianidze kao mlada prostitutka Anne, ako i nije glumački zablistala, pokazala je snažnu i dojmljivu osobnost, svakako vrijednu pozornosti.

Međuodnosi likova time su potpuni — ni zbrzani, a ni s predugim uvodom u iste (odnos Bob-Anne radije je onaj otakčići negoli išta drugo; a Bob-policajac Roger Tchekyja Karyoja decentno si pomažu te su prije kolege negoli protivnici), no zaplet kao cjelina nepotpun je i ponešto anemičan. Doda li se tomu noćna, zadimljena, jazzy-atmosfera snimatelja Chrisa Mengesa, dobiva se začudna mješavina, čiji je proizvod ipak vrlo solidan i posve vrijedan gledanja.

Katarina Marić

ODMETNUTA POROTA

Runaway Jury

SAD, 2003 — pr. New Regency Pictures, Gary Fleder, Christopher Mankiewicz, Arnon Milchan; izv.pr. Jeffrey Downer — sc. Brian Koppelman, David Levien, Rick Cleveland, Matthew Chapman prema romanu Johna Grishama; r. GARY FLEDER; d.f. Robert Elswit; mt. William Steinkamp — gl. Christopher Young; sfg. Nelson Coates; kgf. Abigail Murray — ul. — 127 min — distr. Continental

Nick Easter je član porote u slučaju sudeњa proizvođaču oružja, te iz tajanstvenih razloga pokušava izmanipulirati ostale porotnike da glasuju onako kako bi on htio.

Filmovi proistekli iz pisane riječi Johna Grishama (*Tvrta, Klijent, Slučaj Pelican*) nisu se baš mogli pohvaliti osobitim estetskim ili umjetničkim dosezima, ali su redovito bili opisivani kao punokrvni trileri koji gledatelja drže prikovana za sjedalo. Uostalom, ne može li se takvo što ustvrditi i za Grishamovu literaturu, djela koja zasigurno nikada neće biti uvrštena među klasičke, ali su dobra razbibriga?

Isti je slučaj i sa sudskom dramom *Odbjegla porota*, cijelom koja se može pohvaliti za-



mjetnim brojem neočekivanih obrata, kao i napetom atmosferom, koja će poklonike takvih filmova zasigurno nagnati na davanje prolazne ocjene. Dakako, film s potpisom Garyja Fledera (*Imposter, Kiss the Girls*) ne treba usporedivati s najboljim takovrsnim dijelima, mahom nastalim u doba zlatnog Hollywooda, a koji su pored intrigantna zapleta znali ponuditi još ponešto, a, ruku na srce, takva sazvuka u Flederovu filmu nema.

U *Odbjegloj poroti* redatelj se ponajviše pouzdaje u neporecivo visoke glumačke dosege kompletnе ekipе, sastavljene dijelom od iskusnih veterana (Gene Hackman, Dustin Hoffman), kojima izvrsno sekundiraju John Cusack i Rachel Weisz. S takvim imenima ispred kamere Flederu doista nije bilo teško formirati protagonistе, premdа valja kazati kako su likove očito izgradili samo glumci, izvlačeći maksimum iz tek skiciranih karaktera.

Tako se glamurozna glumačka ekipa uspostavlja kao ishodišni čimbenik kvalitete Flederova djelca. Istini za volju, filmaš je uredno i profesionalno odradio svoju zadaću, ostavivši dovoljno prostora glumcima, ujedno održavajući fabulu pregleđnom i dinamičnom, te veštvo akcentirajući njezine najdojmljivije trenutke. Odbjegla porota stoga je filmsko djelo nalik Grishamovim romanima: uzbudljivo i napeto, ali bez nekog većeg značaja i lišeno bilo kakvih dodatnih primislja.

Mario Sablić

KOLIBA STRAHA

Cabin Fever

SAD, 2002 — pr. Black Sky Entertainment, Deer Path Films, Down Home Entertainment, Tonic Films LLC, Evan Astrowsky, Sam Froelich, Lauren Moews, Eli Roth; izv.pr. Susan Jackson — sc. Eli Roth, Randy Pearlstein; r. ELI ROTH; d.f. Scott Kevan; mt. Ryan Folsey — gl. Angelo Badalamenti, Nathan Barr; sgf. Franco-Giacomo Carbone; kgf. Paloma Candelaria — ul. Rider Strong, Jordan Ladd, James DeBello, Cerina Vincent, Joey Kern, Giuseppe Andrews, Robert Harris, Hal Courtney — 94 min — distr. Blitz

Tri mladića i dvije djevojke odlaze na izlet u šumsku divljinu te se smještaju u brvnari, gdje ih zatjeće očito vrlo bolestan čovjek i očajnički zatraži pomoći. U strahu da ih ne zarazi, oni ga grubo otjeraju, a u tom sukobu onesposobljen im je kamionet. Stoga ostaju odsjećeni u divljini, izloženi riziku zaraze.

Prema vlastitoj priči i u vlastitoj produkciji Eli Roth sunapisa je i režirao horor *Kolibra straha*, još jedan inferioran derivativni uradak tog žanra, čiji minibum nakon silnih uspjeha *Projekta vještice iz Blaira* i trilogije *Vrisak* (čiji parodijski segment nije marginalizirao punokrvnu horor-oštricu) nažalost nije pratila odgovarajuća razina kvalitete. Roth je pokušao motive za svoj film s raznih strana, najčešće iz klasična *Oslobadanje* (nasilni primitivni gorštaci), *Noć živih mrtvaca* (skupina koja se raspada zbog vanjske opasnosti, primitivni predstavnici zakona koji s preživjelima postupaju kao sa zombijima) i prva dva *Evil Dead* (koliba u šumi koja postaje poprište strašnih događaja čije su žrtve mladići i djevojke),

a odmorište u šumi s mladima koji čeznu za dobroim seksom, što ne može proći bez kazne, upućuje dakako i na arhetipski *Petak 13.*

Umjesto inventivna pristupa posuđenim motivima, Roth je zaglibio u teškim klišeima — od karakterizacije likova (mladići: jedan geek, jedan sebični ljepotan, jedan moron; djevojke: eksplisitno seksepilna crnka, 'nevino' erotična plavuša) do njihova predvidljivo neuverljiva ponašanja (uvijek čine ono što nitko normalan ne bi činio u danoj prilici), no film ima i svjetlijih točaka. Uobičajeni psihopatološki ili fantastični negativci, relativno sveže, zamijenjeni su zaraznim mikroorganizmima, a produkcijske vrijednosti visoke su usprkos skromnu budžetu. Onima koji u Peteru Jacksonu vide genija bit će zanimljiva spoznaja da je film oduševio razvika tvorca razvikanje trilogije, a onima pak koji visoko cijene interes publike bit će korisno znati da je film na uloženih milijun i pol zaradio gotovo 22 milijuna dolara.

Damir Radić



ONAJ KOJI ĆE OSTATI NEPRIMIJEĆEN

Hrvatska, 2003 — pr. Propeler Film, HRT, Boris T. Matić — sc. Zvonimir Jurić; r. ZVONIMIR JURIĆ; d.f. Vjeran Hrpka; mt. Dubravka Turić — gl. Domagoj Ložina; sgf. Nedjeljko Mikac; kgf. Ante Tonči Vladislavić — ul. Daria Lorenci, Nataša Dangubić, Bojan Navojeć, Rakan Rushaidar, Krešo Mikić, Asja Potočnjak — 92 min — distr. Discovery

Kad mu prijatelji 'namjeste' prostitutku, robusni mladić naizgled bezrazložno nasrće na njih. Oni ne znaju da je noćna dama njegova otudena supruga, do koje mu je još stalo. A u mirenju dvoje mladih ljudi na zagrebačkim ulicama te će noći pokušati intervensirati zagonetni dječak neobičnih moći.

Mladi redatelj Zvonimir Jurić autor je cijenjenih dokumentara iz 90-ih godina. *Nebo iznad Osijeka*, autentični osobni pogled na osječku ratnu svakodnevnicu, na Danima hrvatskog filma 1995. donio mu je Oktavijana za najbolji dokumentarni film, a kritičarske su pohvale pobrali i dokumentarci *Tvrda* i *Crnici su izdržali, a ja?*. Na srednjometražni horor-eksperiment *Die, Die My Darling* nitko se nije odveć osvrtao, a takva je soubina, nažalost uglavnom zasluženo, zadesila i njegov igranofilmski prvenac *Onaj koji će ostati neprimijećen*, film koji je Juriću prošle godine u Puli donio nagradu za najboljega debitanta. Riječ je o razmjerno nemuštoj, predugoj i nerijetko zamorno repetitivnoj egzistencijalističkoj drami s elementima nadnaravnog. Pohvalno je što Jurić priču filma smješta u urbani milje i što se bavi emotivnim i egzistencijalnim problemima mladih ljudi, temom od koje domaći filmaši bježe 'kao vrag od tamjana'. Nevolja je, međutim, što o tome nema bog zna što reći, a i ono što govori ne doima se osobito artikuliranim. Par za koji ne znamo zašto su se razišli i zašto se ona prostituirala vrijeme gubi u neplodnim svađama (odveć teatralnim improvizacijama) iz kojih ih pokušava izvući eterično androgino biće (sugestivan nastup Darije Lorenci). Uvođenjem lika djevojčica svodnika (ljubavnika?) posljednja trećina filma



dobiva na intrigantnosti i dinamičnosti, a potencijalno vrlo zanimljiv ljubavni trokut daje naslutiti da je *Onaj koji će ostati neprimijećen*, s pročišćenim scenarijem i uz više redateljske discipline, mogao biti mnogo zanimljiviji film.

Josip Grozdanić

50 PRVIH POLJUBACA

50 First Dates

SAD, 2004 — pr. Columbia Pictures Corporation, Happy Madison Productions, Flower Films, Anonymous Content, Jack Giarraputo, Steve Golin, Nancy Juvonen, Larry Kennar, Adam Sandler; izv.pr. Scott Bankston, Allen Covert, Michael Ewing, Daniel Lupo, Jay Roach — sc. George Wing; r. PETER SEGAL; d.f. Jack N. Green; mt. Jeff Gourson — gl. Teddy Castellucci; sgf. Alan Au; kgf. Ellen Lutter — ul. Adam Sandler, Drew Barrymore, Rob Schneider, Sean Astin, Lusia Strus, Dan Aykroyd, Amy Hill, Allen Covert — 99 min — distr. Continental

Lucy je djevojka koja se iz dana u dan ispočetka zaljubljuje u Henryja jer pati od neurološkoga poremećaja nastala kao posljedica potiskivanja sjećanja prometnu nesreću. Lucy naime zaboravlja dogadaje koji su se zbili protekloga dana.

Kada gledate američke romantične komedije poput *50 prvih poljubaca*, morate odagnati predrasude i gledati takve filmove ne opterećujući se smislenošću prikazane grade. Jedino ćete na taj način moći (kako opet tko), uživati u toj vrsti filmova, jer je trajnost realiteta u njima vrlo upitna. Stoga kritika na situacije u filmu koje se kose s postupcima u zbilji (poput činjenice da je Lucy otac svaki dan kod kuće trudeći se podrediti njezinoj bolesti i novi dan učiniti jednakim prethodnom — svaki dan pripeđuje proslavu svoga rođendana, priprema sobu koju će Lucy ličiti, itd. — a ne čineći pritom ništa kako bi priskrbio novac za život) bila bi suvišna.

Ako tako prihvativimo gledanje filma, koji nam je uz to serviran uz popriličan broj uistinu duhovitih situacija (od kojih je najbolja ona kada svaki dan Lucy, njezin otac i brat gledaju isti film, *Šesto čulo*, a Lucy se iz dana u dan oduševljava završnim obratom u filmu), uz simpatični dvojac Barrymoore — Sandler i niz smiješnih sporednih likova, film je šarmantan i gledljiv.

No, problem nastaje u drugom dijelu filma, kada autori ozbiljnije prilaze problematici Lucyna poremećaja te pokušavaju naći izlaz — izlječenje putem suočavanja s prošlošću (Henry se trudi na svaki način povratiti Lucy u normalan život). Komedia u tom trenutku zadobiva okus drame o bolesti koja odveć počinje koketirati s realnošću. Upravo taj postupak kosi se sa neozbiljnošću drugih momenata u filmu te u tim trenucima film postaje patetičan, neopravданo ozbiljan i dosadan.

50 prvih poljubaca podsjetit će nas na odličnu komediju Harolda Ramisa *Beskrajan dan*, u kojem je glavnom junaku Philu svaki dan isti (razlika je u tome što je Phil svjestan situacije u kojoj se nalazi, a Lucy nije), no Ramis se ne bavi uzročima toga ponavljajućkog čina, nego se nastala situacija uzima 'zdravo za gotovo' i film, dakako, besprijekorno funkcioniра. Recimo da su se teme ovog djelca dočepala braća Farrelly, zasigurno bismo dobili mnogo smisleniji i zabavniji film.



NAPOKON POLLY

Along Came Polly

SAD, 2004 — pr. Jersey Films, Loofah Productions, Danny DeVito, Stacey Sher; izv.pr. Jane Bartelme, Daniel S. Levine — sc. John Hamburg; r. JOHN HAMBURG; d.f. Seamus McGarvey; mt. William Kerr, Nick Moore — gl. Theodore Shapiro; sgf. Andrew Laws; kgf. Cindy Evans — ul. Ben Stiller, Jennifer Aniston, Philip Seymour Hoffman, Debra Messing, Alec Baldwin, Hank Azaria, Bryan Brown, Jsu Garcia — 90 min — distr. Blitz

Odveć oprezna službenika osiguravajućeg društva Reubena na medenom mjesecu prevari žena te on utjehu pronade u druženju sa znanicom iz škole. No, lijepa je Polly njegova karakterna suprotnost.

Tko kaže da televizijska imena ne mogu uspjeti na velikom ekranu? Atraktivna Jennifer Aniston najbolji je dokaz da mogu. Simpatična se Rachel iz TV-serije *Prijatelji* glumeći uz svoje muške kolege gotovo preko noći pretvorila u komičarsku kinovizijedu, koja će uskoro i sama biti dovoljan mamac za publiku. Zasad joj pomažu Jim Carrey, kao u prošlogodišnjem hitu *Svemogući Bruce*, te Ben Stiller, kao u ovogodišnjoj uspješnici *Napokon Polly*. Još samo da je taj film barem malo bolji, sve bi bilo sjajno. Eh, kad bi...

Naime, *Napokon Polly* nezgrapan je spoj tipične holivudske romantične komedije 40-ih s tipičnom holivudskom vulgarnom komedijom 90-ih. I to slabijih predstavnika jedne i druge. U prvom je slučaju riječ o (ne)suđenom ljubavnom paru brojnih karakternih suprotnosti, zbog čega gledatelj sve do posljednjega kадra ne zna hoće li njegovi mlijenici završiti

zajedno. U drugom je slučaju riječ o ismijavanju svih mogućih fizioloških procesa u organizmu, konkretno probavnih smetnji nesretnoga Reubena. Premda nije daleko od istine da ljubav ide kroz želudac, redatelj John Hamburg očito je odveć doslovno shvatio tu mudrost, te u njegovu slučaju romantični osjećaji klize li klize sve do crijeva i još i dalje.

Srećom po ono malo dobra ukusa u filmu, Jennifer Aniston je kao fatalna Polly zaobiđena u fizilogijom nadahnutim posalicama, pa barem ona podsjeća na šarmantne junakinje *screwball*-komedija, koje su očito nekad davno zabavljale i redatelja. U svemu tome Ben Stiller djeluje odveć preglumljeno da bi izazvao bilo kakvo suosjećanje publike. Pritom taj nedvojbeno darovit američki komičar prije podsjeća na nepodnošljivu ulogu u *Zoolanderu* nego na zbumjena romantika u *Dozvoli za brak*. Začudo, oba su filma scenariističko djelo Johna Hamburga.

Iako realizacija Hamburgove zamislji o pedantnom čangričavcu i flegmatičnoj bonvivanki nije bez šarma, većina je prizora, čak i onih romantičnih, reducirana na goli geg. Šteta što se redatelj nije ugledao na braću Farrelly i snimio nešto poput *Svi su ludi za Polly*. Uostalom, Jennifer Aniston idealna je zamjena za Cameron Diaz.

Goran Kovač

Boško Picula

ISPLATA

Paycheck

SAD, 2003 — pr. Paramount Pictures, DreamWorks SKG, Davis Entertainment, Frantic Films, Lion Rock Productions, Solomon/Hackett Productions, Terence Chang, John Davis, Michael Hackett, John Woo; izv.pr. Stratton Leopold, David Solomon — sc. Dean Georgaris prema kratkoj priči Philipa K. Dicka; r. JOHN WOO; d.f. Larry Blanford, Jeffrey L. Kimball; mt. Christopher Rouse, Kevin Stitt — gl. John Powell, James McKee Smith, John Ashton Thomas; sfg. William Sandell; kfg. Erica Edell Phillips — ul. Ben Affleck, Aaron Eckhart, Uma Thurman, Paul Giamatti, Colm Feore, Joe Morton, Kathryn Morris, Ivana Milicevic — 119 min — distr. Blitz

Michael Jennings računalni je stručnjak koji nakon tri godine rada na strogo povjerljivu projektu prolazi proces brisanja pamćenja kako ne bi otkrio tajne podatke projekta. No, umjesto obećane velike svote novca, dobiva omotnicu s raznim predmetima koji će ga navoditi da povrati obrisano pamćenje.

Hi-tech filmovi uvijek se trude da uz odlično zamišljenu tehnološku inovaciju oko koje se vrti radnja ponude i kvalitetnu ideju koja će tu inovaciju potkrijepiti te kvalitetno razrađeni scenarij koji će ideju zakuhati i osigurati gledatelju dobru zabavu. Osim toga, kao vrlo bitan sastojak, nude simpatične i zaigrane protagoniste (uglavnom, riječ je o muško-ženskom odnosu), koje ćemo pratiti sa strepnjom i simpatijama. Dakako, tu su i nezaobilazni antagonisti, koji po prirodi trebaju biti okrutni i antipatični.

U slučaju filma *Isplata* stvari stoje ovako. Tehnološka je inovacija stroj koji predviđa buduće događaje i svojom namjenom tjera nas na pozitivna, ali i negativna razmišljanja o njemu. Ideja o mogućnosti predviđanja budućih događaja i što nam ona u našim životima ostavljuju za posljedice scenaristu nije bila veći problem, s obzirom da je film zasnovan na kratkoj priči legendarnoga Philipa K. Dicka. Dramaturška razrada priče, njezinih uzročno-posljedičnih veza, besprijeckorno funkcioniра i film se, u toj zamršenoj mozgalici, s lakoćom gleda. Iako manji prigovor ide na račun nepotrebne razvучenosti pojedinih situacija, pogotovo uvodnoga dijela. No, pravi problem izbjiga kada dođemo do likova protagonisti, Jenningsa (Ben Affleck) i njegove ljubavi Rachel (Uma Thurman), koji su riječju nezanimljivi. Ljubavni odnos, kao i bezizlazna situacija u kojoj su se zatekli, ni u jednom trenutku ne pobuduju u gledatelja želju da se s njima saživi. Bljedunjava i prozaični dijalazi kao i glumačka prosječnost Afflecka i Thurmanove uvjetovala je da je tomu tako. A antagonist ovaj je put već odavno prežvakano, stereotipno oličenje ludila i zla te ne donosi ništa osvježavajuće. Najzanimljivijim na kraju ostaje razotkrivanje, čemu će poslužiti sljedeći predmet koji Jenningsa uporabi da riješi svoj problem. A to za film nije dovoljno.

I na kraju, gdje je nestao John Woo, redatelj kojega jedva ovde spominjemo? Ostao je samo bijeli golub koji potkraj filma, u sceni obračuna, u *slow motionu* uleti kroz vrata iza kojih probija bijela svjetlost. Vremena kada smo gledali *Face / Off* odavno su iza nas.

U TUĐOJ KOŽI

Taking Lives

SAD, Kanada, 2004 — pr. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Taking Lives Films, Mark Canton, Bernie Goldmann; izv.pr. Bruce Berman, David Heyman — sc. Jon Bokenkamp prema romanu Michaela Pyea; r. D. J. CARUSO; d.f. Amir M. Mokri; mt. Anne V. Coates — gl. Philip Glass; sfg. Tom Southwell; kfg. Marie-Sylvie Deveau — ul. Angelina Jolie, Ethan Hawke, Kiefer Sutherland, Gena Rowlands, Olivier Martinez, Tchéky Karyo, Jean-Hugues Anglade, Paul Dano — 103 min — distr. Intercom-Issa

Illeana Scott je FBI-ova stručnjakinja za psihološko profiliranje zločinaca, koja će se, loveći opasnoga serijskog ubojicu u Montréalu, suočiti s emotivnim problemima, ali i dovesti u životnu opasnost.

Psihološki triler *U tuđoj koži* osrednja je ekranizacija zanimljivoga romana Michaela Pyea. Prizor pri početku filma u kojem Angelinu Jolie vidimo kako, istražujući mjesto zločina, leži u otvorenom grobu, crnouhumorno je podsjećanje na njezinu najpoznatiju ulogu 'pljačkašice grobova' Lare Croft. U ulozi Illeane Scott ona seksepilom i odmijerenim, premda mjestimice neuvjerljivim nastupom, uspješno nadoknađuje predvidljivost priče i mnoštvo scenarističkih nedostataka. Uvjerljiva kao pomalo hladna i distancirana analitičarka koja se ponavljaše oslanja na intuiciju, Jolie je znatno slabija kad treba dočarati emotivne dvojbe i karakterne mijene protagonistice. Solidno joj sekundira Ethan Hawke, razmjerno blijeđ u ulozi slika-ra, no mnogo zanimljiviji kao dijabolični negativac. Iznimke u pouzdanoj glumačkoj postavi čine tek maniristički nastup dežurnog negativca Kiefera Sutherlanda i povremeno preglumljivanje Oliviera Martinea (*Nevjerna*). Nažalost, scenarist Jon Bokenkamp i redatelj D. J. Caruso (*Krv i sol*) potencijalno intrigantnu storiјu gotovo od sama početka razvodnjavaju otvorenim sugeriranjem identiteta negativca, nepotrebnim umetanjem horor-prizora (iznenadno pojavljivanje leša, napad ubojice skrivenog pod krevetom,...) i ubacivanjem dramaturški potpuno suvišnih i nerazrađenih motiva poput onog o ubožićinu bratu blizancu. No, sugestivan tjeskoban ugodaž za postizanje kojeg su najzaslužniji dojmljiva fotografija ugledna Amira Mokrija (*Plavi čelik*, *Klub sretnih žena*) i glazba Philipa Glassa, solidan ritam, kao i razmjerno efektna hičkokovska završnica, u cijelini ipak rezultiraju uzbudljivim filmom vrijednim gledanja.



Goran Kovač

Josip Grozdanić

ZAUVIJEK ZAJEDNO

Stuck On You

SAD, 2003 — pr. 20th Century Fox, Conundrum Entertainment, Bobby Farrelly, Peter Farrelly, Bradley Thomas, Charles B. Wessler; izv.pr. Marc S. Fischer — sc. Peter Farrelly, Bobby Farrelly; r. BOBBY FARRELLY I PETER FARRELLY; d.f. Daniel Mindel; mt. Matthew Cassel, Christopher Greenbury, Dave Terman — gl. Michael Andrews; sgf. Sydney J. Bartholomew Jr.; kgf. Deena Appel — ul. Matt Damon, Greg Kinnear, Eva Mendes, Wen Yann Shih, Pat Crawford Brown, Ray 'Rocket' Valliere, Tommy Songin, Cher — 118 min — distr. Continental

Složna braća Bo i Walt ne mogu jedan bez drugoga, a kako bi i mogla kad od rođenja žive kao sijamski blizanci. Problemi iskrnu nakon što Walt odluči postati holivudskim glumcem, u čemu ga Bo nesebično podupre.

Na samo nekoliko riječi o zapletu komedije *Zauvijek zajedno* prosječni bi filmoljubac otprva pogodio da su film osmislila braća Bobby i Peter Farrelly. Jer — komu bi inače pala na pamet zamisao o sijamskim blizancima koji i u četvrtom desetljeću života sve rade zajedno. Zajedno vode uspješan restoran brze hrane. Zajedno džogiraju ulicama rodnoga grada. Zajedno odlaze u Hollywood tražeći sreću. Zajedno izlaze na sastanke s djevojkama. A nisu odvojeni ni kada jedan od njih vodi ljubav. Da nema zastora na krevetu, tko zna kako bi sve to izgledalo. Urnebeno? Vulgarno? I jedno i drugo?

Sasvim neočekivano, najuspješniji predstavnici tzv. WC-humora u američkoj kinematografiji 90-ih svoj posljednji uradak nisu zamislili ni kao urnebesnu komediju ni kao paradu vulgarnih doskočica. Naprotiv. *Zauvijek zajedno* dosad je njihov najosobniji film, čija je luckasta priča tek povod da darovita braća filmaši progovore o ljudskom zajedništvu i tjelesnoj različnosti. I dok je potonja u njihovim pretvodnim hitovima redovito služila za svakojake, ali redovito lucidne gegove, sada je dvojac Farrelly krenuo obrnutim smjerom. Naoko nepremostiv tjelesni hendikep poslužio im je za propitivanje o samoj biti ljudskosti te o ljud-



skoj zaluđenosti šoubiznisom ispred i iza kamara.

Iako je njihov stil i dalje nešto poput hardcore-inačice *slapstick*-komedija, on je ovdje u drugom planu. U prvom su planu, baš poput samih autora, dva brata koja su istodobno veoma različita i veoma bliska. I to manje svojom fizicom datošću, a više poštivanjem osobnosti onoga drugog. Zato svakako treba istaknuti Matta Damona i Grega Kinneara i njihove uvjерljive interpretacije glavnih likova, pravih minijatura tragikomedije. I Cher u autoironizirajućem izdanju također zasluguje plus, pa da radnja na kraju nije otklizala u suvišnu patetiku, *Zauvijek zajedno* možda bi postao zaštitnim znakom Farrelly filmografije.

Boško Picula

RUBY I QUENTIN

Tais-toi

Francuska, 2003 — pr. UGC Images, Saïd Ben Saïd — sc. Serge Frydman, Francis Veber; r. FRANCIS VEBER; d.f. Luciano Tovoli; mt. Georges Klotz — gl. Marco Prince; sgf. Dominique André; kgf. Jacqueline Bouchard, Radja Zeggai — ul. Gérard Depardieu, Jean Reno, André Dussollier, Jean-Pierre Malo, Richard Berry, Jean-Michel Noirey, Laurent Gamelon, Aurélien Recoing — 85 min — distr. UCD

Nakon što završi u zatvoru, opasnom kriminalcu Rubyju na umu je samo bijeg i osveta ubijene voljene žene. Kad ga smjesti u čelju s priglupim pljačkašem banaka Quentinom, Rubyjevi će se planovi izjaviti.



Scenarist i redatelj Francis Veber autor je u Francuskoj vrlo popularnih, i u nas rado gledanih komedija (*Večera s idiotom*, *Ormar*), filmačiji su scenaristički predlošci doživjeli vjerojatno najviše holivudskih prepravaka (*Kavez ljudaka*, *Moj otac heroj*, *Dan očeva*). Njegov recentni uradak *Ruby i Quentin* inteligentno spaja Gherarda Depardieua i Jeana Renoa, dvojicu zasigurno najpoznatijih francuskih glumaca, duhovito ih psihološki i karakterno kontrapunktirajući i stvarajući duo nalik legendarnim Stanleyju i Oliju. Zabava počinje već od montaptonovskog uvoda u kojem budalasti i nespretni, no iznimno dobroćudni Quentin, greškom pljačkajući mjenjačnicu umjesto banke, sa službenicima raspravlja o stanju japanskoga jena na tečajnim listama. Redatelj svjesno gotovo u potpunosti zanemaruje kriminalistički zaplet, prepustajući sve filmsko vrijeme raspoloženim glumcima i njihovoj nerijetko urnebesno duhovitoj međugri. Vidno omršavjeli Depardieu kao Quentin i namrgođeni Reno u autoironičnu parodiranju grubih karaktera kakve najčešće tumači suprotnosti su koje se neodljivo privlače i čije verbalno nadmudrivanje uspjeloj kombinaciji komedije situacije, karaktera i burleske daje popriličan šarm.

Josip Grozdanić

VELIČANSTVENA AVANTURA MORTADELA I FILEMONA

La Gran aventura de Mortadelo y Filemón

Španjolska, 2003 — pr. Canal + España, Películas Pendleton S.A.L., Sogecable, Telecinco, Luis Manso; izv.pr. Fernando Bovaira, Enrique López Lavigne — sc. Guillermo Fesser, Javier Fesser; r. JAVIER FESSER; d.f. Xavi Giménez; mt. Iván Aledo — gl. Rafael Arnau, Mario Gosálvez; sgf. César Macarrón; kgf. Tatiana Hernández — ul. Benito Pocino, Pepe Viyuela, Dominique Pinon, Paco Sagarzazu, Mariano Venancio, Janfri Topera, Berta Ojea, María Isbert — 102 min — distr. UCD

Opasni izum dospio je u ruke još opasnijega diktatora, kojemu mogu stati na kraj samo dvojica otkvačenih superšpijuna, Mortadelo i Filemón.

Stripovi su univerzalno omiljeno štivo. Treba li uopće napominjati koliko su holivudski producenti zahvalni stripovima svojih sunarodnjaka, čije su ekranizacije posljednjih godina najgledaniji naslovi u američkim kinima. Isto vrijedi i za francusku kinematografiju i dva veoma gledana filma o zgodama Astérixa i Obéliska.

Sada se sličnim rezultatima mogu poхvaliti i Španjolci. Pustolovna komedija *Veličanstvena avantura Mortadela i Filemona* iz 2003. dospjela je među najgledanije španjolske filmove svih vremena, a jasno je i zašto. Predložak joj je popularni strip Francisca Ibáñeza, čiji su obožavatelji jedva dočekali filmsku inaćicu. Na njihovu je radost uradak redatelja Javiera Fessera poprilično uspješno oživotvorio humor i ozračje izvornika, što u tankočutnim odnosima filma i stripa i nije baš česta pojava.



Naime, film je upravo ono što je trebao biti. Razigrana i duhovita prilagodba koja nimalo ne podcjenjuje Ibáñezov naoko trivijalni zaplet o dvojici šašavih špijuna na najtežem mogućem zadatku. Zadatku spašavanja čovječanstva, dakako.

Fesserov je film usto iznimno stiliziran i začudo pun dobro osmišljenih gegova, čija je jedina bitna slabost da vizualna zasićenost u jednom trenutku postaje sama sebi svrhom. U naslovnim ulogama solidni Benito Pocino i Pepe Viyuela, a tu je, kada su u pitanju groteske svih vrsta, i uvijek pouzdani Dominique Pinon. Veličanstveno? Ne. Zabavno? Da!

Boško Picula

ROCK 'N' ROLL ŠKOLA

The School of Rock

SAD, Njemačka, 2003 — pr. Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Scott Rudin; izv.pr. Scott Aversano, Steve Nicolaides — sc. Mike White; r. RICHARD LINKLATER; d.f. Rogier Stoffers; mt. Sandra Adair — gl. Craig Wedren; sgf. Jeremy Conway; kgf. Karen Patch — ul. Jack Black, Adam Pascal, Lucas Papaelias, Chris Stack, Sarah Silverman, Mike White, Lucas Babin, Joan Cusack — 108 min — distr. Blitz

Glazbenik Dewey Finn prijevarom dobiva posao učitelja, te s učenicima iz razreda osniva rock-bend s kojim želi pobijediti na lokalnom natjecanju.

Rock'n'roll škola posve je neuobičajeno ostvarenje za Richarda Linklatera, redatelja koji se dosad pokazao zanimljivim autorom zahvaljujući od kritike hvaljenim djelima poput *Before Sunrise*. Očito je riječ o filmu kojim Linklater nastoji ostvariti znatni i komercijalni odziv te tako, nadajmo se, steci mogućnost snimanja još nekog autorski označena projekta.

Uspriks Linklaterovim smanjjenim ambicijama, Rock'n'roll škola pitko je djelce, zaba na komedija namijenjena mlađim adolescentima, koju na svojim plećima nosi karizmatični Jack Black. Pored njegove neobuzdanosti i sklonosti ekscentričnom humoru, Linklaterov film zavreduje pozornost i na osnovi nekoliko atraktivno režiranih glazbenih prizora, koji se izdvajaju iz formulaična, posve pojednostavljena zapleta. Ipak, djelce je to vrijedno gledanja jer sentimentalno evocira uspomene na rock divove iz prošlih desetljeća, pa vjerujemo kako će nakon gledanja filma nemali broj tinejdžera posegnuti za soundtrackom Rock'n'roll škole.



Mario Sablić

FANFAN LA TULIPE

Fanfan la tulipe

Francuska, 2003 — pr. Centre National de la Cinématographie (CNC), Europa Corp., Le Studio Canal+, Open Art, TF1 Films Productions, Luc Besson, Michel Feller; izv.pr. Bernard Grenet — sc. Luc Besson, Jean Cosmos; r. GERARD KRAWCZYK; d.f. Gérard Simon; mt. Nicolas Trembasiewicz — gl. Alexandre Azaria; sfg. Jacques Bufnoir; kfg. Olivier Bériot — ul. Vincent Perez, Penélope Cruz, Didier Bourdon, Hélène de Fougerolles, Michel Muller, Lilon Beau, Philippe Dormoy, Jacques Frantz — 97 min — distr. Blitz

Veliki se pustolov i nepopravljivi romantik Fanfan la Tulip pridružuje postrojama kralja Luja XV. kako bi se oženio jednom od njegovih kćeri.

Kada se iz neholivudskih kinematografija čuju povici na trivijalnost brojnih holivudskih produkcija, čovjek pomišli kako kritičari odreda imaju pravo. No, nakon ogledana povjesnopočestolovnog spektakla *Fanfan la Tulipe* čovjek se poželi preplatiti na sve što stiže iz Hollywooda. Jer — unatoč novcu, uglednim imenima i moćnoj francuskoj kinematografiji, taj uradak na tragu evociranja klasičnih holivudskih filmova o mušketirima zasljužuje samo zaborav.

A trebalo je biti drukčije. Osobito jer je koscenarist filma Luc Besson, a redatelj njegov pouzdanik Gérard Krawczyk, pravi stručnjak za furioznu akciju. Namjeravajući priču o mačonoši kralja Luja XV. i njegovim mačevalačko-mačističkim zgodama prilagoditi ukusu publike s početka 21. stoljeća, njih su dvojica odlučila snimiti prepravak istoimenoga filma iz 1952. I dok su prije pola stoljeća *Fanfan la Tulipe* i njegove filmske pustolovine u uratku redatelja Christian-Jaquea djelovale svježe, drsko i uzbudljivo, suvremenu je inačicu najtočnije opisati lijepom i praznom. Za film koji smjera oduševiti žestinom i u mačevanju i u poljupcima to nije nikakav kompliment. Naprotiv.

Krawczykov je film stoga tek solidno soliranje Vincenta Pereza u naslovnoj ulozi i Penélope Cruz u ulozi fatalne Adeline u skupnoj scenografiji i kostimima. Priča, ritam i likovi očito nisu bili među većim stavkama ni proračuna ni angažiranosti autora.

Boško Picula

BITKA ZA ŠKOLU

The Battle of Shaker Heights

SAD, 2003 — pr. LivePlanet, Miramax Films, Jeff Balis, Chris Moore; izv.pr. Ben Affleck, Matt Damon, Joel Hatch — sc. Erica Beeney; r. EFRAM POTEKLE, KYLE RANKIN; d.f. Thomas E. Ackerman; mt. Richard Nord — gl. Richard Marvin; sfg. Lisa K. Sessions; kfg. Bega Metzner — ul. Shia La Beouf, Elden Henson, Amy Smart, Billy Kay, Kathleen Quinlan, Shiri Appleby, William Sadler, Ray Wise — 90 min — distr. UCD

Inteligentni mladić Kelly pokušava se nositi s brojnim problemima — od zaljubljenosti u stariju sestru najboljega prijatelja Barta do bolesti oca-ovisnika.

Nastao u sklopu projekta Greenlight, *Bitka za školu* drugi je film te akcije (prvi je bio *Stolen Summer*, 2002). U osnovi osmišljen kao redateljsko-scenaristički online-natječaj koji pruža priliku mladim neafirmiranim umjetnicima da pokažu što znaju — pri čemu najbolji od njih finalno snima pravi pravcati holivudski film, on ujedno sadrži kvaku čistokrvnoga reality-show-identiteta: bilježenje nastanka djela od pretprodruke do same premijere istog, na taj način najširoj javnosti prezentirajući brainstorming procese njegovih studiovika, ali i njihova neslaganja, odlučivanja, mimoilaženja i greške — u nizu TV-emisija. Na taj je način za *Bitku za školu* moguće pronaći i opravdanje i odmaknuti se od prvoloptaške jednoobrazne ocjene kako je riječ o lošem filmu (dovoljno govori podatak po kojem je mlada scenaristica Erica Beeney finalno dotučena frustrirajućim reduciranjem vlastite priče proglašila emotivnu *detačiranost* od filma, nevoljko i robotizirano ga odradivši do kraja), te radije uočiti potrebu boljeg osmišljavanja projekta *Zeleno svjetlo* (jer i sami njegovi utemeljitelji Ben Affleck i Matt Damon prikrivaju činjenicu višegodišnjega životarenja i stvaranja veza u industriji prije no što su se domogli svoja scenarističkog Oscara — radije tu činjenicu prikazujući kao ostvarenje američkoga sna).

Katarina Marić

MAČAK: NE DIRAJ MU ŠEŠIR

The Cat in the Hat

SAD, 2003 — pr. Universal Pictures, DreamWorks SKG, Imagine Entertainment, Alphaville Films, Brian Grazer; izv.pr. Karen Kehela, Eric McLeod, Maureen Peyrot, Gregg Taylor — sc. Alec Berg, David Mandel, Jeff Schaffer prema knjizi Dr. Seussa; r. BO WELCH; d.f. Emmanuel Lubezki; mt. Don Zimmerman — gl. David Newman; sfg. Alex McDowell, kfg. Rita Ryack, Kacy Treadway — ul. Mike Myers, Alec Baldwin, Kelly Preston, Dakota Fanning, Spencer Breslin, Amy Hill, Sean Hayes, Danielle Ryan Chuchran — 80 min — distr. Blitz

Brat i sestra Conrad i Sally Walden sami su doma i ne znaju što bi radili, ali samo do trenutka kad im se na vratima pojavi mačak sa šarenim šešrom.

Mačak: ne diraj mu šešir još je jedan film proistekao iz književne baštine dr. Seussa, ponajviše poznata po brojnim ekranizacijama bajke o Grinchu. No, za razliku od recenzone ekranizacije spomenutoga predloška, koja je poznjela znatan komercijalni uspjeh ponajviše zahvaljujući razigranu Jimu Careyu u naslovnoj ulozi, film Boa Welch-a baš i ne drži vodu. Problem je očito u pretanku predlošku, koji ne sadrži dovoljno građe za snimanje cjebovečernjeg filma.



Ipak, holivudski producenti dosjetili su se rješenja te naslovnu ulogu povjerili još jednom komičaru koji je sada u trendu, Mikeu Myersu. Redatelj (debutant) vjerojatno je pomislio kako će Myers nadahnuto prikriti sve nedostatke nevjesto smisljene fabule, usput se pouzdajući u raskošne scenografske zahvate (Welch je inače iskusni scenograf), koji filmsku cjelinu čine oku ugodnom. Ipak, lišen bilo kakvih ambicija i posve okrenut najmlađoj publici, Welchov uradak vrlo se brzo pokaže zamornim i razvučenim, pogotovu za iole odrasliju publiku.

Mario Sablić

SCOOBY DOO 2: ČUDOVIŠTA SU PUŠTENA

Scooby Doo 2: Monsters Unleashed

SAD, 2004 — pr. Warner Bros., Mosaic Media Group, Charles Roven, Richard Suckle; izv.pr. Brent O'Connor, Kelley Smith-Wait — sc. James Gunn; r. RAJA GOSNELL; d.f. Oliver Wood; mt. Kent Beyda — gl. David Newman; sfg. Bill Boes; kfg. Leesa Evans — ul. Freddie Prinze Jr., Sarah Michelle Gellar, Matthew Lillard, Linda Cardellini, Seth Green, Peter Boyle, Tim Blake Nelson, Alicia Silverstone — 88 min — distr. Intercom-Issa

Scooby i njegova ekipa istražuju nerede koje u gradu izaziva čudovišni stroj koji ozivljava klasična čudovišta.

Cjelovečernjiigrani nastavak dogodovština animiranoga četveronošca i njegove humanoidne ekipe zasigurno će oduševiti poklonike crtanih izvornika Hanne i Barbere, jer je redatelj Raja Gosnell ponovno uspio na filmsko platno prenijeti *spleen* crtanih originala. Dakako, na svoje će doći i publika, koja je ne odveć impresivan prvenac smjesta uvrstila među klasične vlastite kućne kolekcije. Dakako, opaska se odnosi na klince, vjerojatno ne starije od osam godina, kojima se jednostavni zapleti koji pomalo koketiraju sa strašnim te simpatični četveronozac i blesava ekipa koja ga prati čine vrhunski zabavnim.



In ače,
Scooby Doo 2
djelce je
koje i ne
nastoji
promociju

virati išta povrh razuzdane razbibrige za najmlađe. Zboriti o fabuli ili glumačkim dosezima posve je nepotrebno u cjelini koja kakvoću gradi na intenzivnim kolorima, dopadljivim specijalnim efektima i odlično animiranu naslovnom junaku. Ukratko, volite li originalne crtiće,igrani nastavak neće vas razočarati.

Mario Sablić

ZAČARANA KUĆA

The Haunted Mansion

SAD, 2003 — pr. Walt Disney Pictures, Gunn Films, Doom Buggy Productions, Andrew Gunn, Don Hahn; izv.pr. Barry Bernardi, Rob Minkoff — sc. David Berenbaum; r. ROB MINKOFF; d.f. Remi Adefarasin; mt. Priscilla Nedd-Friendly — gl. Mark Mancina; sfg. John Myhre; kfg. Mona May — ul. Eddie Murphy, Terence Stamp, Nathaniel Parker, Marsha Thomason, Jennifer Tilly, Wallace Shawn, Dina Waters, Marc John Jefferies — 99 min — distr. Continental

Uspješni se trgovac nekretninama Jim nade sa ženom i dvoje djece u staroj južnjačkoj kući koju opsedaju duhovi.

Eddie profesor. Eddie doktor. Eddie odgajatelj. I sada Eddie trgovac nekretninama. Riječ je dakako o Eddieju Murphyju, koji dodvoravanje predškolskoj i pučkoškolskoj publici nastavlja pričom o brižnu ocu koji s obitelji zaglavi u kući prepunoj slikovitih duhova. Horor-komedija *Začarana kuća* osmišljena je u prepoznatljivoj tradiciji igranofilmskog odjela tvrtke Walt Disney, što znači da redatelj Rob Minkoff nije imao mnogo manevarskoga prostora na producentskoj kinobijušnici: red kvazistrave, red kvazihumora, red kvazisentimenata.

Premda je od toliko puta videne priče o ukletoj kući u kojoj se ljudi od krvi i mesa bore protiv utvara bez krvi i mesa bilo teško očekivati išta novo, *Začarana kuća* razočaranje je i za svoje ciljne gledatelje. Jer niti zastrašuje niti nasmjava, premda je upravo to bila temeljna zadaća Minkoffova filma. Nezgrapan spoj tobože jezivih prizora i neduhovitih dosjetki, novo je pojavljivanje Eddija Murphyja na velikom platnu končna potvrda da ovom inače izvrsnom komičaru treba što prije ponuditi scenarij filma koji se ne preporučuje mlađima od dvanaest godina. Ili se i preporučuje, uz uvjet da se ta ista djeca ne podcjenjuju u svom poimanju što je strašno, a što smiješno.

Zato ni sva parada specijalnih efekata ne može prikriti infantilni zaplet i još infantilniju realizaciju. Djeca su često zrelja od onih koji im se obraćaju. *Začarana kuća* to višestruko dokazuje.

Boško Picula

LUĐO KRSTARENJE

Boat Trip

SAD, Njemačka, 2002 — pr. ApolloMedia, Boat Trip LLC, Erste Productions KG, Gemini Filmproduktions GmbH, International West Pictures (IWP), Motion Picture Corporation of America (MPCA), Frank Hübner, Brad Krevoy, Gerhard Schmidt, Andrew Sgerman; izv.pr. Sabine Müller — sc. Mort Nathan, William Bigelow; r. MORT NATHAN; d.f. Shawn Maurer; mt. John Axness — gl. Robert Folk; sfg. Charles Breen; kfg. Tim Chappel — ul. Cuba Gooding Jr., Horatio Sanz, Roselyn Sanchez, Vivica A. Fox, Maurice Godin, Roger Moore, Lin Shaye, Victoria Silvstedt — 94 min — distr. Blitz

Potišten jer ga je ostavila djevojka, Jerry prihvati prijateljevu ponudu da odu na krstarenje. No, umjesto žena okruženi su homoseksualcima.

Lako je zamisliti zašto je komedija *Neki to vole vruće* klasik. Još je lakše zamisliti zašto komedija *Ludo krstarenje* to nikad neće biti. I dok se u prvom slučaju teško odlučiti što je bolje u filmu — zaplet, humor ili gluma, u drugom je slučaju sve jasno. Jednako su loši i zaplet i humor i gluma. Čemu uopće usporedbe? Zbog toga jer sličnosti ne neodstaje. No, te su sličnosti realizirane tako da se gledatelj nakon odgledana filma debitanta Morta Nathana jedva čeka oporaviti uz novo gledanje hita Billyja Wildera.

Nathan se zacijelo nadahnuo Wilderovim remek-djelom o dvojici ženskara koji se preodjeveni u žene pokušavaju spasiti iz nezavidne situacije i pritom romantično profitirati. Slično čeka i njegove junake. Dvojica se prijatelja Jerry i Nick, zabunom nadu na krstarenju namijenjenu homoseksualcima, pa se pretvarajući da su ono što nisu upadaju u same nevolje. Usto Jerry pokušava zavesti jednu od rijetkih djevojaka na brodu, a Nick malo-pomalo shvaća da mu glede vlastite seksualnosti štosta nije jasno. Nitko nije savršen zaključuje se u filmu *Neki to vole vruće*. Sto se zaključuje u *Ludom krstarenju*? Apolutno ništa.

Premda je film mogao biti zabavna komedija zabune, šale su spuštene na razinu osnovnoškolskih stereotipa, dok su likovi potpuno isprazni. Prava je šteta da oskarovac Cuba Gooding Jr. troši i dar i vrijeme na ovakve projekte.

Boško Picula

POPUST NA KOLIČINU

Cheaper by the Dozen

SAD, 2003 — pr. 20th Century Fox, Robert Simonds Productions, Michael Barnathan, Ben Myron, Robert Simonds — sc. Sam Harper, Joel Cohen, Alec Sokolow prema romanu Frank B. Gilbretha Jr. I Ernestine Gilbreth Carey; r. SHAWN LEVY; d.f. Jonathan Brown; mt. George Folsey Jr. — gl. Christophe Beck; sgf. Nina Ruscio; kgf. Sanja Milkovic Hays — ul. Steve Martin, Bonnie Hunt, Piper Perabo, Tom Welling, Hilary Duff, Kevin G. Schmidt, Alyson Stoner, Jacob Smith — 98 min — distr. Continental

Trener sveučilišne momčadi američkoga nogometnog kluba Tom i njegova žena Kate odgajaju ni manje ni više nego dvanaestero djece.

Tko s djecom ide u krevet, ustaje... pun dolara! To nedvojbeno vrijedi za nekoliko američkih komičara koji su mladenačku sklonost bezobraznom humoru zamijenili sredovječnom sklonosću lakopernom humoru. Tako se nakon Eddieja Murphya sve mlađoj kinopublici počeo ukazivati i Steve Martin, čiji je posljednji glumački angažman u obiteljskoj komediji *Popust na količinu* najbolja potvrda da su djeca najvrijednija publika.

Film je postao jedan od najvećih hitova u Martinovoj karijeri koja na taj način doživljava svojevrsnu komercijalnu renesansu. Nažalost, šuškanje zavodljivih dolara nije popratilo i pucketanje intelligentnoga humora, koji je od najranijih dana zaštitni znak Martinovih komičarskih nastupa. Ukratko, *Popust na količinu* pravi je kalkulantski uradak lukavih producenata u kojem ludiranje jednog tate, jedne mame i njihovo dvanaestero djece ima za svrhu privući u kina brojne tate, brojne mame i njihovu još brojniju djecu.

Podzaplet o ostvarenju sna — tata postaje trenerom na sveučilištu, a mama objavljuje knjigu — služi tek kao generiranje središnjeg zapleta oko odgoja tolikog broja djece. U svemu se tome redatelja Shawna Levyja svodi na namještanje preslatke djece na pravo mjesto u kadru te nizanje gegova tipa 'tata pada', 'tata viče' i 'tata zna najbolje'. Kada je u pitanju kako u kina privući mnogo više od dvanaestero mališana, Steve Martin očito zna najbolje. Na drugo ćemo pričekati.

Boško Picula

KĆI MOG BOSSA

My Boss's Daughter

SAD, 2003 — pr. Dimension Films, John L. Jacobs, Gil Netter; izv.pr. Paddy Cullen — sc. David Dorfman; r. DAVID ZUCKER; d.f. Martin McGrath; mt. Samuel Craven, Patrick Lussier — gl. Teddy Castellucci; sgf. Andrew Laws; kgf. Daniel Orlandi — ul. Ashton Kutcher, Tara Reid, Michael Madsen, Terence Stamp, Mark Aisbett, Jon Abrahams, Molly Shannon, Andy Richter 85 min — distr. UCD

Uzorna mlađica Teda privlači šefova kćи Lisa, i kad ga ona zamoli za uslugu čuvanja kuće njezina oca kako bi mogla tulumariti, Ted pristaje. No tek tada počinju nevolje.

Ashhton Kutcher, ljepuškasti glumac koji s obzirom na osrednji talent te isključivo katastrofalni izbor uloga i filmova u kojima nastupa (a do gledljiva *Domino efekta* nataložio je svakojakog smeća — od serijala *Lude sedamdesete* do legendarno imbecilnog *Čovječe gdje mi je auto te Upravo vjenčani*) uistinu ničim (pa ni vezom s Demi Moore) ne zaslužuje medijsku pozornost koja se oko njega stvorila, za uradak *Kći mog bossa* bio je nominiran za *Zlatnu malinu* u kategoriji najgorega glumca (istu titulu zaslужila mu je i kolegica iz filma *Tara Reid*, ali i njih dvoje zajedno kao najgori filmski par). Riječ je o filmu uistinu ispod svake kategorije, a čiji užas, pozna li se činjenica da ga je režirao isti onaj David Zucker zasluzan za humor *Ima li pilota u avionu* i *Goli pištolj*, time postaje veći i pada i niže.

Začudno izrazita neduhovitost i odsutnost humoru (riječ je o komediji) ovo ga *patchworka* sramotno iritantnih skećeva sve su što on nudi. A to je neprobavljivo i vrlo mlađoj i vrlo neprobirljivoj publici.



TEKSAŠKI MASAKR MOTORNOM PILOM

The Texas Chainsaw Massacre

SAD, 2003 — pr. New Line Cinema, Next Entertainment Inc., Platinum Dunes, Radar Pictures Inc., Michael Bay, Mike Fleiss; izv.pr. Jeffrey Allard, Ted Field, Andrew Form, Brad Fuller — sc. Scott Kosar prema originalnom scenariju Kim Henkel i Tobe Hoopera; r. MARCUS NISPEL; d.f. Daniel Pearl; mt. Glen Scantlebury — sgf. Greg Blair; kgf. Bobbie Mannix — ul. Jessica Biel, Jonathan Tucker, Erica Leerhsen, Mike Vogel, Eriq Balfour, Andrew Bryniarski, R. Lee Ermey, David Dorfman — 100 min — distr. Discovery

Pet prijatelja pokušava potražiti pomoć nakon iznenadnog samoubojstva autostopisticke koju su primili u automobil, no nađu na najgoru noćnu moru — poremećenu obitelj kanibala i ubojicu s motornom pilom.

Nadahnuta kulnim filmom Tobe Hoppea iz 1974. godine, *Teksaški masakr motornom pilom* posveta je koja je izazvala popriličan broj oprečnih reakcija svjetskih kritičara (osim nominacija za najgori remake bilo je i onih za horor godine i slično) — od njezina doživljavanja kao nepodnošljive vježbe okrutnosti i bezrazložna nasilja u testiranju gledatelja prema načelu 'tko će izdržati do kraja' do hvalospjeva njegovim visokim produkcijskim vrijednostima koje su niskobudžetnom originalu nedostajale (ponajviše pritom toj uzne-mirujućoj atmosferi pridonosi prekrasno turobna, močna fotografija Daniela Pearla, koji je direktor fotografije bio i u prvome filmu).

No iako nije riječ o inovativnome postavljaču novih standarda (prenapučenost reciklažom žanrovske *boo-trenutaka*, sugestivnim fetišima i rastrganim udovima), novi *Teksaški masakr motornom pilom* promatran u zasebnom kontekstu konvencionalnoga filma strave — posve je solidan i kao takav itekako zanimljiv poklonicima i ponešto suvišnog uzbuđenja i nasilja.

Katarina Marić

Katarina Marić

MRAK FILM 3

Scary Movie 3

SAD, 2003 — pr. Dimension Films, Brad Grey Pictures, Robert K. Weiss; izv.pr. Andrew Rona, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Brad Weston — sc. Craig Mazin, Pat Proft; r. DAVID ZUCKER; d.f. Mark Irwin; mt. Malcolm Campbell, Jon Poll — gl. James L. Venable; sgf. William Elliott; kgf. Carol Ramsey — ul. Anna Faris, Charlie Sheen, Queen Latifah, Leslie Nielsen, Eddie Griffin, Pamela Anderson, Jenny McCarthy, Jeremy Piven — 84 min — distr. UCD

Televizijska reporterka Cindy Campbell istražuje tajanstvenu videovrpuču čiji posjednici umiru sedam dana nakon gledanja njezina sadržaja.

Nakon što nas je *Mrak film 2* zatrpaо gomilom ljudskih izlučevina još svježih u mojoj sjećanju, vođen nepoznatim mazohističkim porivima uputio sam se na projekciju *Mrak filma 3*. I ostao iznenađen. Uspio sam se nasmijati! Čak dva puta. Autoparodija Pamele Anderson na račun silikonskih umetaka i glasovitog *kućnog videa* zabavna je, no sve ostalo razvučeno je, dosadno, neproboavlјivo i brzo zaboravljivo. Nazovipava



rodiranje filmskih hitova proteklih sezona (*Misteriozni znakovi*, *Krug*, *8 milja*, *Matrix*...) svedeno je na ponavljanje u njima viđenih scena u slabijoj izvedbi uz tek poneki neuspjeli pokušaj ironijskog odmaka, a jedino što je u cijeloj *Mrak* priči uistinu *scary* jest da nas vjerojatno čeka i njezin nastavak.

Goran Ivaniš

TORQUE: BIJES NA DVA KOTAČA

Torque

SAD, 2004 — pr. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Original Film, Brad Luff, Neal H. Moritz; izv.pr. Bruce Berman, Graham Burke, Mike Rachmil — sc. Matt Johnson; r. JOSEPH KAHN; d.f. Chris Hayes, Peter Levy; mt. David Blackburn, Howard E. Smith — gl. Trevor Rabin; sgf. Peter J. Hampton; kgf. Elisabetta Beraldo — ul. Martin Henderson, Ice Cube, Monet Mazur, Matt Schulze, John Doe, Jay Hernandez, Will Yun Lee, Lance Gilbert — 81 min — distr. Intercom-Issa

Lažno optužen, strastveni vozač motora Cary mora dokazati da nije ubojica brata močnoga Treya, koji se nalazi na čelu zloglasne bande.

U odnosu na očiti uzor akcijski spektakl *Brzi i žestoki*, te njegov jednakо furoznan nastavak *Prebrzi prežestoki*, film se debitanta Josepha Kahna slobodno može nazvati najbržim i najžešćim. Kako i ne bi kada u odnosu na automobile u prethodnicima motori u Kahnovoј oktanskoj ekstravaganciji djeluju kudikamo žešće i močnije. Stoga ne čudi da se film izvornoga naslova *Torque*, u hrvatskim kinima pojавio s dodatkom *Bijes na dva kotača*.

Još je zanimljivije da je Kahn u vlastitoj viziji cestovnih jurnjava uspio realizirati ne tako loš naslov koji, iako ne može pobjeći od logike i estetike B-filmova, dosljedno pruža ono čemu je namijenjen. A to je čisti eskapizam popraćen gledateljevim osjećajem kako i sam juri prometnicama kojima u filmu jure njegovi protagonisti. Glavni je pak među njima tipičan junak tih istih B-filmova — nevin, progonjen i spreman na borbu do posljednje kapi krvi. Pardon, benzina. Tumači ga Martin Henderson, čija pojava nije ni predviđena da zasjeni 'zmajeve na dva kotača'. Za ovakav tip filma mnogo je uvjerljiviji Ice Cube kao gangster Trey, dok su brojne ljepotice u filmu savršeno odglumile srž svojih uloga. Da budu lijepe.

Vizualno spektakularan i sadržajno spektakularno prazan, *Torque* potvrđuje svog redatelja kao darovitu estetu MTV-ove škole filmskog izraza. Kada uskoro bude imao i dobroj priču, o Josephu Kahnu još će se sigurno čuti.

Boško Picula

VRAĆANJE DUGA

Gomez & Tavarès

Francuska, 2003 — pr. Hugo Films, Les Productions de la Guéville, M6 Métropole Télévision, Nataxis Banques Populaires Images 3, TPS Star, Stéphane Marsil; izv.pr. Alain Peyrollaz — sc. Renaud Bendavid, Gilles Paquet-Brenner; r. GILLES PAQUET-BRENNER; d.f. Denis Rouden; mt. Bertrand Collard — gl. David Moreau; sgf. Alain Veyssier; kgf. Veronique Bataille, Sandrine Weill — ul. Stomy Bugsy, Titoff, Elodie Navarre, Jean Yanne, Noémie Lenoir, Etienne Chicot, Philippe Lemaire, Tony Amanni — 109 min — distr. UCD

Istragu o slučaju ubojstva gangsterskoga knjigovode marsejska policija povjerava Gomezu i Tavarесu, dvojici najboljih agenta. A oni naizgled nemaju ništa zajedničko. Dok je Tavarès korumpirani lokalni murjak sklon kocki i lagodnu životu, Gomez je odlučni, nepotupljivi policijac lak na okidaču. Tijekom istrage će se, međutim, pokazati da stvari i nisu onakve kakvima se čine.

Bučna i besmislena akcijska komedija *Vraćanje duga* doima se još jednim bezličnim uratkom nastalim pod producentskom palicom Luca Bessona. Iako glasoviti redatelj i zloglasni producent s filmom nema ništa, razlika jedva da se i zapaža. Svi su sastojci na broju: neprekidna, često i bezrazložna pucnjava, bjesomučne automobilske jurnjave, potjera gliserom i helikopterom, pa čak i kung-fu-obračun. Ipak, prilično antipatični protagonisti, stupidni dijalazi, beškrvna režija Gillesa Paquet-Brennera i očit nedostatak atraktivnijih akcijskih prizora razlogom su da je *Vraćanje duga* donekle inferiornije nekom Bessonovu producentskom čedu. Iako redatelj kao svoje uzore u spajanju naizgled potpuno suprotnih karaktera navodi *blaxplotation*-filmove iz 70-ih godina, remek-djelo Waltera Hilla *48 sati* i Donnerov akcijski *Smrtonosno oružje*, razvidno je da iz navedene filmske lektire nije naučio baš ništa.



Josip Grozdanić



Donnie Darko

Videoizbor

Uredila: Katarina Marić

1. 10 minuta stariji: Truba (B) **172**
2. Agent Cody Banks (C) **179**
3. Amarov zločin (B) **173**
4. Boemski dani (C) **176**
5. Chopper (B) **170**
6. Dobra djevojka (B) **169**
7. Dok me moje noge nose (C) **177**
8. Donnie Darko (B) **168**
9. Još jedan dan u Raju (B) **175**
10. Moje prvo bogatstvo (C) **178**
11. Nepobjedivi (B) **171**
12. Pet lopova u Chicagu (C) **178**
13. Snovolovka (C) **177**
14. Stanar (A) **166**
15. Tajna Parallaxe (B) **174**
16. U potjeri za zavodnikom (C) **179**
17. Wendigo (C) **176**



Agent Cody Banks



Snovolovka

STANAR

La Locataire

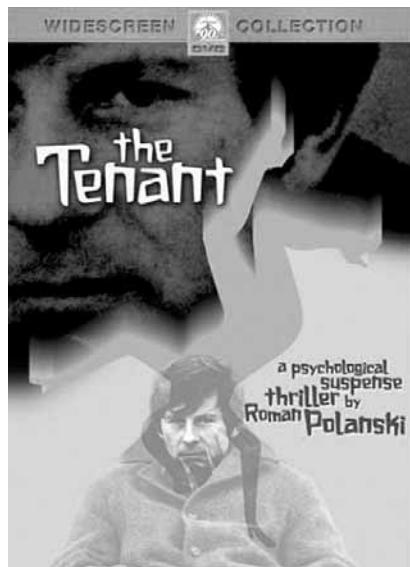
SAD, Francuska, 2004 (1976) — pr. Marianna Films, Marianne Productions S.A., Andrew Braunsberg; izv.pr. Hercules Bellville — sc. Gérard Brach, Roman Polanski prema romanu Rolanda Topora; r. ROMAN POLANSKI; d.f. Sven Nykvist; mt. Françoise Bonnot — gl. Philippe Sarde; sgf. Pierre Guffroy; kgf. Jacques Schmidt — ul. Roman Polanski, Isabelle Adjani, Melvyn Douglas, Jo Van Fleet, Bernard Fresson, Lila Kedrova, Romain Bouteille, Patrice Alexandre — 125 min — distr. VTI

Povučeni mladić Trelkowski unajmi stan u zgradu u kojoj je prethodna stanarka počinila samoubojstvo.

Stanar (*La Locataire*) Romana Polanskog iz 1976. je horor, doduše vrlo sofisticiran, ali horor. To 'ali' ne povlači za sobom podcjenjivanje jednog od najpopularnijih žanrova u povijesti kinematografije. Film Romana Polanskog samo pokazuje koliko je taj žanr složen i u kolikoj mjeri filmovi koji mu pripadaju mogu varirati kvalitetom i značajem. No, horor zapravo pripada žanru fantastike budući da je zlo koje se u hororima pojavljuje u velikoj mjeri nadnaravno ili ekstremno patološko.

Film ima nekoliko motiva karakterističnih za žanr koji prepoznaće i površni poznavatelj: npr. najamna kućerina, opskurna, s isto takvim neobičnim stanarima. Oni su, barem u početku filma, vrlo slični onima koji se pojavljuju u još jednom filmu istog autora: *Rosemarynoj bebi* nastaloj 1968. godine. Početna situacija vrlo je slična: tamo bračni par, ovdje samac, useljava(ju) se u iznajmljeni stan u kući u kojoj se počinju zbivati tajnovite, vrlo neobične stvari. Da stvar nekako bude povezanija, referentnija, novi stanar morat će izrijekom stanodavcu naglasiti da nema namjeru osnivati obitelj i da je, u načelu, seksualno i socijalno osamljen pojedinač. Dakle, posrijedi je neka tajna. Tamo žena, ovdje muškarac, osjećaju stanovitu ugrozu koju oboje sumnjevaju kao neku vrstu urote. I još jedna najopćenitija sličnost: oboje osobu za koju su, manje ili više, emocionalno vezani prepoznaju među urotnicima: ona svog supruga, on Stellu, djevojku koja mu se erotski nametnula već prvoga dana poznanstva, i to u kinodvorani za vrijeme gledanja filma *U zmajevom gnijezdu*, u kojem Bruce Lee vrhunskom spretnošću savladava i ubija niz protivnika.

Ipak, postoji i ključna razlika: dok je mladi bračni par koji očekuje dijete



okružen (lažnom) pažnjom susjeda, osobito starijega para, dotle je protagonist *Stanara* ne samo samac nego se nalazi, budući da je imigrant, u potpuno stranoj zemlji, iako posjeduje njezino državljanstvo. I dok su susjadi u *Rosemarynoj bebi*, lažno ili ne, vrlo dobrohotni, stanar po imenu Trelkowski nepriateljski je dočekan od većine susjeda od prvoga dana.

I, dakako, još nešto bitno: on se useljava u stan u kojem se njegova prethodnica bacila kroz prozor i umrla u bolnici od posljedica pada. Djevojka za koju će se vezati po posjetu unesrećenoj njezini je prijateljica.

Trelkowski ima ipak određen društveni život: prijatelje s posla. Njegova proslava u povodu useljavanja bit će prekinuta intervencijom jednog od stanara koji se došao požaliti na buku. U susjeda nikakvi argumenti nisu prihvativi: čak ni oni da nije kasno i da je subota, a sutra neradni dan — jednostavno, zabava se mora prekinuti i Trelkowski

ostaje napušten dok se društvo odlazi zabaviti na drugo mjesto. Na poslu slijedi zafrkavanje, a jedan mu kolega, odvevši ga u svoj stan i pojačavši glazbu do kraja, pokazuje kako se to radi sa susjedima. Vrlo slično događa mu se i na zabavi na koju ga odvodi Stella. Objasnivši vlasniku stana svoje probleme sa susjedima, Trelkowski dobiva vrlo jednostavan odgovor: njegov sugovornik jednostavno ne razumije o čemu on govori. Da stvar bude još gora, stanodavac mu sve više zamjerava buci koju on, navodno, proizvodi, dok mu razni susjedi kucaju na vrata okrivljujući jedni druge za razna podmetanja.

Ipak, još gore stvari zbivaju se na drugoj razini: u kafiću sjeda baš za pokojničin stol, počinje piti čokoladu umjesto kave baš kao i ona, zamjenjuje svoju marku cigaretu — njezinom. No, ono što ga najviše zbujuje mirno je stajanje susjeda u WC-u točno nasuprot njegova stana te čudnovat pronašak zuba u rupi na zidu. Upravo to će ga potaknuti da kod Stelle započne razglašati o identitetu sa zaključkom: otakud mojoj glavi pravo da se poistovjećuje s mojim identitetom. Nije uspio spavati sa Stellom koja ga je zbog toga dovela k sebi, a po povratku u svoju kuću kućepaziteljica mu daje pokojničinu poštu: razglednicu sarkofaga iz Louvrea koju joj šalje tajni obožavatelj, kojega je Trelkowski utješio. Istodobno pojavljuje se i žena koja traži da potpiše peticiju protiv stanarke što neprestano pravi buku. No, susjedi su sve neprijateljski raspoloženi i ona se čak mora javiti policiji. Taj će dan prvi put lakom povući potez po svom noktu. Iste noći, prenuvši se u svom stanu, ovaj put vizualno potpuno izmijenjenom, otici će u WC preko puta svoga stana, pronaći тамо egipatske hijeroglifne i ugledati sebe u svom stanu preko puta kako se promatra dalekozorom. Njegova preobrazba počinje, a manifestira se kupnjom perike i odijevanjem pokojničin haljinama. Od tog trenutka polako se gubi jasno razlikovanje zbiljske opasnosti od protagonistovih tlapnji. Horor Romana Polanskog upravo ustrajava na nerazlučivanju tih dvaju fenomena: s jedne strane objektivnoga, opipljivog, zbiljskog, a s druge onoga što proizvodi subjektova

svijest. No, ključna stvar svakog osjećaja užasa, tjeskobe i ugroze jest u tome što je potaknuta upravo izvanjskim, objektivnim. Tijek filma *crescendo* je upravo tog osjećaja, povezana s izvanjskim: nizanje srazova sa stanarima, s kolegama koji nemaju nikakva razumijevanja, s površnim, slučajnim znancima, s ljudima u kafiću, umnožava se prema kraju filma. Vrhunac sraza između senzibilne osobnosti s jedne i nesenzibilne okoline s druge strane opredmećena je u pronalasku i drugog zuba u rupi u zidu, dakle njegova/njezina. Potpuni gubitak izvanjskog — prijateljsko-emocionalnog oslonca — otkrivanje je fotografije svih njegovih susjeda, na kojoj je i Stella. Bio taj podatak objektivan ili ne, on je ključni element za totalnu preobrazbu u pokojnicu.

Sve to vodi Trelkowskog jednom jednom izlazu: samoubojstvu. I kao što pronalazi dva zuba u rupi na zidu, on će se kroz isti prozor baciti ne jedanput kao ona, nego dva puta.

Sam kraj filma, u kojem se ponavlja sekvenca u kojoj se Poljak uz krevet samoubojice upoznaje sa Stellom i u kojoj samoubojica ispušta krik kao i u sekvenci na početku filma, razlikuje se u jednoj ključnoj stvari: u sekvenci na početku filma nakon krika slijedi rez i njihov izlazak iz bolnice. U posljednjoj sekvenci kamere ulazi u tamu usta osobe koja krik ispušta.

U trećem susretu sa Stellom ona će Trelkowskom pred svojim društvom reći da je nesretna djevojka, njezina prijateljica koja se bacila kroz prozor, gledala upravo njega. Ta rečenica ključna je u filmu, jer upravo se nakon nje, u Stellinu stanu, Trelkowski prvi put pita o identitetu i započinje sumnjati u vlastiti.

Dakako, da se film može razumjeti kao studija o gubitku identiteta, osobito stranca, jer nekoliko njegovih sugovornika izjavljuje da poznaje prefekta policije kod kojeg Trelkowski i mora na razgovor. Osobito ga na to upozorava njegov stanodavac, koji mu izrijekom govori da su stvari za njega otežavajuće jer je, iako ima francusko državljanstvo, ipak stranac.

Bitno je pitanje zašto Trelkowski gubi identitet. Možda jest senzibilan, no on se vrlo dobro snalazi najprije u razgo-

voru s kućepaziteljicom, a potom i sa stanodavcem, kojega vrlo spretno uvjeri, čak ga pomalo i ucjenjujući prijatom stanara — dakle i porezom, da mu iznajmi stan. Isti je slučaj i sa scenom u kinu, u kojoj odmah prihvata Stellinu ljubavnu igru. I, napokon, već u poodmaklu stadiju straha on odbija potpisati peticiju, a njegov posljednji pokušaj izbjegavanja sudbine sukob je s ljudima u kafiću koji su ga 'prisili' na navike pokojne djevojke.

Odgovor leži, čini se, u sekvenci u kojoj Trelkowski otkriva provalu u svom stanu. Bacivši bjesno cipelu na pod, odmah slijedi reakcija: stanari ga lupanjem o zidove upozoravaju da prestane bučati. Njegova reakcija začuđuje, jer izgovara rečenicu: 'znam da bučim', koja sugerira postupno, ali još nesvesno prihvatanje krivice. Naime, problem jest u tome što je netko, recimo stanari i stanodavac — odlučio da je njegov identitet zapravo — biti krivac. U tom kontekstu odbijanje krivice znači zapravo borbu za vlastiti identitet, za dokazivanjem vlastitoga ja. Uklapanje u okolinu značilo bi suprotno — odbacivanje vlastitog identiteta i prihvatanje novoga, nametnutog. Stoga je samoubojstvo u oba slučaja jednakom nemogućnosti očuvanja identiteta. To potvrđuje i njegova repeticija, jer Trelkowski se najprije ubija kao ona, a tek potom i kao on. I kao što je svaki klasični vestern mit o onome kako je trebalo biti, tako je i svaki horor alegorija o onome kako jest.

Dario Marković

DONNIE DARKO

Donnie Darko

SAD, 2001 — pr. Adam Fields Productions, Flower Films, Gaylord Films, Pandora Cinema, Adam Fields, Nancy Juvonen, Sean McKittrick; izv.pr. Chris J. Ball, Drew Barrymore, Casey La Scala, Hunt Lowry, William Tyrer — sc. Richard Kelly; r. RICHARD KELLY; d.f. Steven Poster; mt. Sam Bauer, Eric Strand — gl. Michael Andrews; sgf. Alexander Hammond; kgf. April Ferry — ul. Jake Gyllenhaal, Maggie Gyllenhaal, James Duval, Patrick Swayze, Jena Malone, Noah Wyle, Drew Barrymore, Katherine Ross — 113 min — distr. Blitz

Psihički nestabilan mladić, na granici između ludila i genijalnosti — Donnie Darko, pati od grozomornih halucinacija velikoga zeca, interesa za putovanje kroz vrijeme i opsesije po kojoj za 28 dana nastupa smak svijeta.

Statistike o zaradama filmova omiljenja su grada tabloidnoga tiska, iako ne znače gotovo ništa, te najčešće štete nekom naslovu, jer unaprijed oblikuju vrijednosni sud o njemu. Ali ako neki film zaradi milijun dolara u kinima, a više od deset milijuna na DVD-u, te ako tri godine nakon premijere doživi ponovno objavlјivanje u redovitoj distribuciji (i u nešto preinačenoj verziji), onda suha statistika ukazuje na suprotan fenomen — na postojanje naslova koji se othrvao medijskom sudu i postao stvarni kulturni fenomen.

Donnie Darko, film na koji mislim, danas se i ne može gledati iz drukčijega rakursa. Što također šteti, na neki način, jer postavlja razinu očekivanja onamo gdje je autor nije mogao postaviti, uz imalo skromnosti: scenarist i redatelj Richard Kelly imao je, napokon, tek 25 godina života, 28 dana snimanja i 6 milijuna dolara na raspolaganju. A film koji je snimio u prvom je redu jedna od najelokventnijih razrada funkcionaliranja tinejdžerskog uma —

hipersenzibilna, sklona razradi divljih zamisli o vlastitoj važnosti u svijetu ljudi koji ga okružuju. Što vrijedi za ambicioznoga Kellyja, vična baroknoj filmskoj naraciji jednako kao i Hawkingovim teorijama anomalija u prostorno-vremenskom kontinuumu i Campbellovim analizama strukture mita. A vrijedi i za njegova protagonista, naslovnoga Donnieja Darka, srednjoškolca s dijagnosticiranim psihološkim poremećajem.

Što bi bilo da sam večeras poginuo? I to ne iz perspektive samosažaljenja — jer tako je otrcano razmišljati tko bi žalio za mnom, a komu bi bilo svejedno — već, recimo, objektivno gledano? Bi li nastavak moga bitka i nehotice donio nesreću drugima? Bi li, onda, moj najherojskiji čin bio vratiti vrijeme i pognuti, kako bih spasio druge? Bih li, pri tom, imao vodiča da mi na to ukažu? I sve u tom stilu — cijeli film prožima ono polupatološko, polumaštovito razmišljanje kakvo od adolescencije čini najformativnije razdoblje čovjekova života. Fascinantno je, jer ga je Kelly ubličio u spektakularno složen scenarij ubličen poput rebusa: a filmovi-rebusi bez lakih rješenja neizbjježno stvaraju kultno poklonstvo. Pitajte Davida Lynchha, s kojim Kellyja već uspoređuju. Za razliku od Lynchha, ipak, Kelly polaže ponešto previše sigurnosti u vlastitu domišljatost — sastavnice njegova rebusa razradene su unaprijed i do kraja, ma koliko eklektično njihovo nadahnuće bilo. U *Donnieju Darku* nema, zapravo, mjesta za veće misterije — za ono nešto onostrano što prosijava iz djela istinskih nadrealista poput Buñuela ili Lynchha. Kellyjeva neprijepona bistrina i vještina pokazuju se kao ključne prepreke za sama autora: ovo



je posve racionalan film o nadracionallnim motivima.

Što ga — zadržimo li se na mistagogijskoj terminologiji — čini sjajnim nižim misterijem. A to, samo po sebi, nije nimalo pejorativan pojam. Dapaće, *Donnie Darko* razmeće se onim pristupom razmišljanjima o konačnim stvarima kakav i prerijetko uspijeva biti pretocen u film. Ubličen u veliku zagonetku, on stvara fascinaciju motivima koji palucaju na rubovima složene dramaturške petlje — od sumraka osamdesetih, u koje je film smješten, do pitanja slobodne volje ubličena u američku sklonost propitkivanju socijalno nametnutih datosti. Kelly i njegovi glumci pritom uspijevaju ne izgledati poput pukih figura na ploči nekakva četverodimenzionalnog šaha. A iako *Donnie Darko* već u gambitu intrigira, on u završnici postaje ključno mjesto suvremenе američke gotike: instrument Darkova žrtvovanja biva ujedno i jedini zaostatak iz vremenskoga tijeka koji je on svojom smrću sprječio, čime se životi svih protagonisti preslagaju u novu, drukčiju glavolomku pri ponovnim gledanjima.

Vladimir C. Sever

DOBRA DJEVOJKA

The Good Girl

SAD, Njemačka, Nizozemska, 2002 — pr. Flan de Coco Films, Hungry Eye Lowland Pictures B.V., In-Motion AG Movie & TV Productions, Myriad Pictures Inc., World Media Fonds V (WMF V), Matthew Greenfield; izv.pr. Carol Baum, Kirk D'Amico, Philip von Alvensleben — sc. Mike White; r. MIGUEL ARTETA; d.f. Enrique Chediak; mt. Jeff Betancourt — gl. Tony Maxwell, James O'Brien, Mark Orton, Joey Waronker; sfg. Daniel Bradford; kfg. Nancy Steiner — ul. Jennifer Aniston, Jake Gyllenhaal, John C. Reilly, Tim Blake Nelson, Zooey Deschanel, John Carroll Lynch, Deborah Rush, Mike White — 93 min — distr. Discovery

Tridesetogodišnja Justine radi kao prodavačica kozmetičkih preparata u malom teksaškom gradu sve teže podnoseći svakodnevnu rutinu i isprazan brak s ličiocem Philom. Pozornost joj privuče osam godina mlađi kolega u dućanu Holden koji se u slobodno vrijeme bavi pisanjem, a uzor mu je roman Lovac u žitu prema čijem se junaku i zove. Justine i Holden uskoro započnu vezu, no za nju dozna Philov najbolji prijatelj Buba.

»Kao djevojka svijet vidiš kao golemi dućan sa slatkisima, prepun slatkih bombona. No, jednoga dana ugledaš zatvor i među osuđenima si na smrt. Želiš pobjeći. Vrištati. Plakati. Međutim, nešto to sprečava... Sve dok napokon ne isplaniraš bijeg.« Riječi su to Jennifer Aniston u filmu *Dobra djevojka*, koji je tu etabliran maloekransku i sve etabliraju velikoekransku komičarku predstavio u posve novoj ulozi. A to je uloga frustrirane tridesetogodišnjakinje Justine koja ustajalost života u američkoj provinciji odlučuje prekinuti novim emotivnim i socijalnim angažmanom. Usprkos mogućim skepsama glede dosadašnjega tijeka njezine karijere, Jennifer Aniston je u potretiranju svoje intrigantne junakinje pružila maksimum.

Uostalom, ispred sebe imala je obećavajući gorko-slatki scenarij Mikea Whitema, koji nakon filma *Chuck & Buck* ponovno suraduje s redateljem Miguelom Artetom, itekako vještim u slagaju i preslagivanju komičnih, satiričnih i tragičnih sadržaja (*Star Maps*). Whitemova je priča, baš kao i Artetina režija, iznenađujuće koherentna, iako se katkad čini da je o nezadovoljnim ženama na početku srednjih godina sve već napisano i sve već snimljeno. Nije. Konkretnih je primjera toliko da bi daroviti tekstopisci i redatelji svaki dan mogli započeti po jedan projekt.

U slučaju drame *Dobra djevojka* primjer je, dakle, prodavačica kozmetičkih preparata u teksaškoj inačici 'maloga mista'. Justine je pritom priklijestena vlastitim statusom dobre djevojke kojoj se u životu ništa posebno dobro nije dogodilo i posvemašnje usporenosti sredine u kojoj živi. Zapravo preživljava. Kako u takvoj društvenoj poziciji utjehu ne može pronaći ni u braku s inertnim i nezanimljivim suprugom, Justine se okreće drukčijem i zanimljivom biću, dvadeset dvogodišnjem kolegi s posla Holdenu. Strast — i tjelesna i intelektualna — nakratko će dovesti Justine do bijega navedena na početku, ali će tipična ljudska zloba, zapravo osjećaj manje vrijednosti muževa najboljeg prijatelja, otežati njezinu odлуku da se više ne miri sa stanjem koje ju frustrira godinama. Točnije »*oduvijek i jedan dan*«, kako to kaže sama Justine u filmu.

Premda zaplet (i rasplet) asocira na turbo raščlanjivanje anomalija u bračnim, obiteljskim i prijateljskim odnosima, redatelj Arteta ponudio je pomaknutu verziju tih istih odnosa stavljajući naglasak na studiozno profiliranje likova i pametno ironiziranje nečega što



je sve samo ne smiješno. Tako je lik Justine lik žene koja će spavati s mladim ljubavnikom jer je nezadovoljna spavanjem s mužem, a spavat će i s muževim prijateljem jer ne želi da itko drugi dozna da spava s ljubavnikom. Nadalje, lik je Holdena lik introvertirana mladića koji može podnijeti Justinu intimnost s mužem, ali ne i njezin tjelesni dodir s muževim prijateljem. On pak ni unatoč učenjivanju Justine ne želi povrijediti voljenu ženu jer je to jedini način ostvarivanja vlastitog poimanja američkog sna. Pa makar i u prašini teksaške zabitvi.

Uz Jennifer Aniston koja je baš onako kako je trebala — suzdržano, ispod površine, ali duboko emotivno — utjelovala naslovnu junakinju, glumački je u *Dobroj djevojci* sve posloženo s mjerom i uz vrstan izbor interpreta. Jake Gyllenhaal kao deprimirani Holden potvrđuje da je riječ o glumcu iznimnih sposobnosti, uvjerljiva i u dramskim (*Ljubav na mjesecini*) i u blokbasterovskim rolama (*Dan poslije sutra*). John C. Reilly kao Phil također je dojmljiv u svom kutu ljubavnoga četverokuta, dok je Tim Blake Nelson kao Buba nešto poput glumačkog džokera iz rukava.

Namjerno spor ritam okreće gledatelja likovima i njihovim odnosima, pa je za *Dobru djevojku* teško pronaći ocjenu koja se odveć udaljava od ocjene dobro. Veoma dobro.

Boško Picula

CHOPPER

Chopper

Australija, 2000 — pr. Australian Film Finance Corporation (AFFC), Mushroom Pictures, Pariah Entertainment Group, Michele Bennett; izv.pr. Al Clark, Martin Fabinyi — sc. Andrew Dominik prema knjizi Marka Brandona Read-a; r. ANDREW DOMINIK; d.f. Geoffrey Hall, Kevin Hayward; mt. Ken Sallows — gl. Mick Harvey; sgf. Paddy Reardon; kgf. Terry Ryan — ul. Eric Bana, Simon Lyndon, David Field, Daniel Wyllie, Bill Young, Vince Colosimo, Kenny Graham, Kate Beahan — 94 min — distr. Continental

Godine 1978. u nekom zatvoru u Australiji Mark 'Chopper' Read, višestruki ubojica, nožem izbode drugoga kriminalca, zbg čega u podzemlju raspisnu nagradu na njegovu glavu. Izvršitelj je Chopperov najbolji prijatelj Jimmy Loughnan, no on prezivljava i u strahu od novih napada zahtjeva transfer u drugi zatvor. Kad biva odbijen, nagovori kolegu da mu odreže usi kako bi dospio u zatvorsku bolnicu. Godine 1986. Chopper izlazi iz zatvora i obnavlja vezu s bivšom djevojkom te susreće dilera droge Nevillea Bartosa, kojega je prije deset godina ustrijelio. U strahu od osvete ponovno ga ustrijeli, no Bartos angazira Jimmyja Loughnana da ubije Choppera. Tom prigodom Chopper ubija jednoga plaćenika i sam se prijavljuje policiji. Osuđuju ga, međutim, zbg napada na Bartosa, a u zatvoru izdaje knjigu o svom životu, koja postaje bestseler.

Priča o Chopperu nije samo priča o još jednom psihopatskom ubojici, kakvih se u filmskoj povijesti već poprilično nakupilo, nego i priča o australijskom narodnom junaku i jednom od najčitanijih tamošnjih pisaca, iako po vlastitim riječima jedva pismenom. Mark 'Chopper' Read istinski je fenomen, slučajno australski, ali zamisliv i na bilo kojem drugom dijelu planeta, od Čaruge do Teda Bundyja, no to mlađoga redatelja Andrewea Dominika nije

nadahnulo na fenomenološko, eseističko razmatranje društvene fascinacije kriminalcima, nego se umjesto toga zadovoljio ionako dovoljno fascinantnim činjenicama i detaljima iz Chopperove životne priče. Chopper, naime, nije običan kriminalac, čak ni serijski ubojica, iako sam tvrdi da je ubio devetnaest ljudi, nego svojevrstan otpadnik iz kriminalnoga miljea, čija se ubojstva ne mogu objasniti uobičajenom psihološkom aparaturom. Za razliku od većine likova slična životopisa, Chopper je posve nepredvidljiv i alogičan tip, koji malokad planira postupke unaprijed, pa je u jednom trenutku sposoban iskazivati istinsko prijateljstvo i toplinu, a već u sljedećem počiniti okrutno ubojstvo. Emotivno je središte filma njegov odnos s Jimmyjem Loughnanom, dugogodišnjim najboljim prijateljem koji, kad više ne može podnijeti Chopperovo ludilo, postaje njegov neuspješni ubojica. Scena koja najdulje ostaje u sjećanju jest ona u kojoj Jimmy u zatvorskoj ćeliji uzastopce zabada nož u Chopperov želudac, dok Chopper nastavlja razgovarati kao da se ništa ne događa, a zatim i s nepatvorenim osjećajem prijateljstva zagrli Jimmyja. Chopperova emotivna ambivalentnost prenosi se u filmu i na etičko područje, pa Dominik izbjegava moralistički pristup glavnom liku, ispravno shvaćajući da sam Chopper nije sposoban za moralne sudove. Istdobro, film ne pruža ni društveni kontekst, odrastanje, frustracije iz mladosti, nerealizirane ambicije i druge uobičajene izvore patološkoga ponašanja, koji bi omogućivao razumijevanje Chopperova ponašanja. A baš je u tom izbjegavanju interpretacije i valorizacije, kao i u izostanku koketiranja s gledateljem, snaga Dominikova filma; on



nam pruža tek uvjerljiv i fascinantan prikaz okrutna egomanijaka, rođena ubojice koji je istodobno sposoban i za čupanje prstiju i za najsnažnije emocije. Iako naglašeno vizualno obilježen, osobito izmjenjivanjem dominantnih boja u pojedinim segmentima filma, film nerijetko ostavlja dojam dokumentarnosti, što je osim redateljskoga postupka, uvelike zasluga i glavnoga glumca Erica Bane. Mladi Australac hrvatskoga podrijetla, koji će se poslije proslaviti ulogom Hulka u istoimenom filmu Anga Leeja, prije Choppera bio je vrlo popularan lokalni komičar, no ovaj ga film predstavlja u posve drugom svjetlu. Nevjerojatna energija, potpuna odsutnost glumačkog akademizma te svojevrsna sirovost u izrazu podsjeća na mlađoga Russella Crowea iz *Diviljeg koraka*, pa ne bi trebalo začuditi ako Bana ostvari i jednak uspješnu hollywoodsku karijeru.

Igor Tomljanović

NEPOBJEDIVI

Invincible

SAD, Velika Britanija, Njemačka, Irska, 2001 — pr. Channel Four Films, Fine Line Features, Jan Bart Productions, Little Bird Ltd., Tatofilm, Werner Herzog Filmproduktion, Gary Bart, Werner Herzog; izv.pr.

James Mitchell, Christine Ruppert, Lucki Stipetić — sc. Werner Herzog; r. WERNER HERZOG; d.f. Peter Zeitlinger; mt. Joe Bini — gl. Klaus Badelt, Hans Zimmer; sgf. Ulrich Bergfelder; kgf. Jany Temime — ul. Tim Roth, Jouko Ahola, Anna Gourari, Max Raabe, Jacob Wein, Gustav-Peter Wöhler, Udo Kier, Herbert Golder — 133 min — distr. UCD

Snažni Židov nastupa u Berlinu kao atrakcija — najjači čovjek na svijetu, u lozi junaka Siegfrida, skrivajući pritom svoje potrebljeklo.

Do Nepobjedivog (2001) prošlo je deset godina od prethodnog igranog filma Wernera Herzoga *Krik iz kamena* (*Schrei aus Stein*) i gotovo dvadeset od posljednjega njegova velikog uspjeha u toj vrsti filma *Fizcaralda* (1982). Iako je u međuvremenu Herzog realizirao nekoliko vrlo dobrih cijelovečernjih dokumentaraca, većina filmofila koja ponajprije prati igrani film doživljavalala ga je kao klasika, velikog autora, važna po djelima koja je ostvario prije četvrt stoljeća. Pojava Nepobjedivog nakon tolike stanke bila je prilično iznenadjenje



koje je odmah izazvalo pitanje da li taj film označava njegov povratak i koliko se približio nekadašnjim Herzogovim filmovima.

Nedvojbeno je da je *Nepobjedivi* dramaturški bliži *mainstreamu* no njegovi najvažniji filmovi sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Utemeljena na stvarnim događajima, priča je to o iznimno snažnu kovaču Ziskeu Breitbartu (Jouko Ahola), Židovu iz maloga poljskog mjesta, kojega pronalazi lovac na talente i odvodi ga u Berlin 1932, neposredno prije dolaska nacista na vlast, da bi ga kao 'najjačeg čovjeka na svijetu' zaposlio u iznimno popularnu okultističkom noćnom klubu vidovnjaka i hipnotizera Erika Jana Hanussema (fascinantna interpretacija Tima Rotha s na glaskom na dijaboličnu stranu toga lika, o kojem je István Szábo 1988. snimio vrlo dobar film).

Mnogi kritičari zamjeraju filmu baš razliku u glumačkim dometima dvojice protagonisti, jer Jouko Ahola, finski snagator dobroćudna izgleda, ponajprije priziva asocijacije na prve glumačke korake Arnolda Schwarzeneggera. Meni se ipak čini da su to površne i ne baš pravedne optužbe. Hanussen je virtuoz glume i u životu, čovjek koji je sugestivnošću postao karizmatična osoba, iznimno omiljena u simpatizera nacizma, jer navješćuje predstojeći Hitlerov uspon na vlast i dominaciju germanskoga natčovjeka, iako je zapravo Židov koji je prikrio svoju nacionalnost (a kada se ona otkrije, nacisti ga zvijerski ubiju). No, on nacionalnost i vjeru ne samo da prikriva nego i nijeće postavljajući kao vrhunski kriterij novac (koji zarađuje u velikim količinama). Zato Breitbartu navlači na glavu plavu periku i predstavlja ga kao Siegfrida, koji će svijetu pokazati fizičku



snagu Nijemaca. No, Breitbart, inače naivan i duševno nedozreo čovjek koji se zapravo čudi svemu što vidi u svijetu koji se potpuno razlikuje od njegova, odbacuje tijekom predstave periku i obznanjuje svoju nacionalnost te se vraća u rodnu zemlju i pokušava uvjeriti sunarodnjake da se približava velika opasnost i da se trebaju spremiti za borbu. U tako postavljenim likovima puno opravdanje ima i Rothova virtuznost i Aholina neglumstvenost, koja tek površno podsjeća na mladoga Schwarzeneggera, dok je zapravo mnogo bliža nekadašnjoj Herzogovoj zvijezdi Brunu S. (*Tajna Kaspara Husera, Stroszek*), jer na gotovo jednak način uspostavlja distancu ne samo između protagonista i njegova okruženja nego i gledatelja i prikazanih zbivanja, što je nedvojbeno blisko znamenitom kazališnom efektu otuđenja Bertolta Brechta.

Ipak, taj odmak u okviru tradicionalističke dramaturgije *mainstreama* ne funkcioniра najdomljivije, a možda su se i mentalitet gledatelja i kretanja *art-filma* znatno promijenili u posljednjih dvadesetak godina, tako da rezerve i kritike i publike dovode do pitanja kada će se i da li će se uopće Herzog vratiti cijelovečernjem igranom filmu. Njegovo odustajanje ipak bi bilo nesretno, jer — iako *Nepobjedivi* zasigurno ne ulazi u krug njegovih najboljih ostvarenja — ipak je riječ o zanimljivu djelu koje mnogim elementima pokazuje da ga je radio veliki redatelj.

Tomislav Kurelec

DESET MINUTA STARIJI: TRUBA

Ten Minutes Older: The Trumpet



Velika Britanija, Njemačka, Španjolska, Nizozemska, Finska, Kina, 2002 — pr. Atom Films, Emotion Pictures, Filmförderungsanstalt (FFA), JVC Entertainment, Kuzui Enterprises, Matador Pictures, Odyssey Films, Road Movies Filmproduktion, WGBH Boston, Ulrich Felsberg, Aki Kaurismäki, Spike Lee, Nicolas Mc Clintock, Samson Mucke, Cecilia Kate Roque, Lucki Stipetic, Nigel Thomas — sc. Victor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Wim Wenders, Tan Zhang; r. KAIGE CHEN, VICTOR ERICE, WERNER HERZOG, JIM JARMUSCH, AKI KAURISMÄKI, SPIKE LEE, WIM WENDERS; d.f. Frederick Elmes, Angel Luis Fernández, Chris Norr, Phedon Papamichael, Vicente Ríos, Timo Salminen, Olli Varja, Shu Yang; mt. Joe Bini, Mathilde Bonnefoy, Barry Alexander Brown, Julia Juaniz, Aki Kaurismäki, Fang Li, Jay Rabinowitz — gl. Paul Englishby; sfg. Juiping Cao; kfg. John A. Dunn — ul. Markku Peltola, Kati Outinen, Ana Sofia Liaño, Chloë Sevigny, Charles Esten, Yuanzheng Feng, Le Geng, Qiang Li — 92 min — distr. VTI

Sedmorica možda najuglednijih art-filma — ša današnjice na sebi se svojstven način, temema tipičnim za njihove opuse, bave prolaznošću vremena, desetominutnim filmovima još jednom potvrđujući riječi Marka Aurelija o nepovratnu protjecanju vremena i starenju čovjeka i svega onog što ga okružuje.

Tempus fugit ili 'Vrijeme leti' izreka je kojom se svatko od nas, često i ne razmišljajući, koristi gotovo svakog dana. U nemilosrdnu protjecanje vremena odsječak od deset minuta nerijetko nam se čini nevažnim, praktički zanemarivim. No 'sedmorica veličanstvenih' redatelja svjetskog art-filma ovim

nam djelom, prvim dijelom duologije čiji je nastavak podnaslovjen Čelo, zorno dokazuje da u tako malo vremena ponekad može stati vrlo mnogo, go tovo cijeli jedan život.

Omnibus čiji su filmovi razdijeljeni pri zorom protječe rijeke i zvukom trube Hugh Masakele otvara Finac Aki Kaurismäki filmom *Za pse nema pakla*. Topla, tipično kaurismakijska gorkoslatka priča donosi kratak pogled na važan trenutak u životu dvoje društvenih marginalaca (Kati Outinen i Markku Peltola), novopečenih zaručnika koji odlučuju zajednički otpotovati u Sibir. Poetski, stilski i podjelom uloga film se doima kao zanimljiv, no ne osobito uspio epilog redateljeva prošlogodišnjeg cjelovečernjeg naslova *Čovjek bez prošlosti*.

Victor Erice priču *Linije života* smješta u seosku sredinu Španjolske lipnja 1940. godine, nedugo nakon Građanskog rata. Crno-bijelom fotografijom prikazana slikovita svakidašnjica seoskog života odvija se oko usnula djete ta, čiji pupak iznenada počinje kvariti. Širenje krvave mrlje znak je nadolazeće nesreće, a Ericeov je film najpoetičniji i najtjeskobniji naslov omnibusa.

Kratki dokumentarac Wernera Herzoga *10 000 godina stariji* govori o tragičnoj sudbini donedavno zaboravljenog plemena iz srca Amazone, nekad ponosnih ljudi koje je susret s civilizacijom i nagli skok iz kamenoga doba u kompjutersku eru suočio s neizlječivim bolestima, smrću i nestankom. Iako se doima pomalo težičnim, Herzogov je film u vremenu globalizacije uznemirujući, dragocjeni memento.

U prikolici. Noć Jima Jarmuscha ironični je kroki koji nam prikazom desetominutnog odmora filmske glumice

Chlöe Sevigny, tijekom kojeg je neprestano prekidaju članovi ekipe s raznim zahtjevima, nudi crnoumoran uvid u donekle neemotivan i otuden glumački život.

U filmu *12 milja do Trone* Wima Wendersa pratimo priču o slučajno predoziranu čovjeku koji, pokušavajući stići do bolnice, u strahu od smrti želi izglatiti nesporazum sa ženom. Wenders gledatelja vodi na halucinantno putovanje koje završava neuvjerljivim, slatkastim happy-endom, postavši tako još jednom zornom potvrdom redateljeve kreativne krize.

Prevarilo nas još je jedan minidokumentarac, angažirani *joint* Spikeja Leeja o namještanju rezultata predsjedničkih izbora na Floridi 2000. Lee je prevareni glasač pred čijom kamerom članovi izbornog stožera Ala Gorea cinično komentiraju činjenice o proglašenju osam tisuća potencijalnih birača zločincima, ili o neispravnim strojevima za brojenje glasova. Leejev je pristup dogadajima pristran i selektivan, no isključuju ga energičnost i provokativnost.

Omnibus zatvara Chen Kaige naslovom *Sto cvjetova skrivenih u dubini*, crnoumornom sličicom o doslovnom i metaforičkom povlačenju starog Pekinga pred suvremenovošću. Slično Herzogu, i Kaige prikazuje nemogućnost čovjeka uništenu doma da slijedi brze društvene promjene koje, osim krajolika, neizbjježno mijenjaju i ljudske sudbine, a ponekad i umove.

U cjelini, *Truba* je neujednačeno, no svakako vrijedno djelo čiju će ugodnu glazbu, nadajmo se, na domaćem repertoaru uskoro slijediti i zvuk Čela.

Josip Grozdanic

AMAROV ZLOČIN

El Crimen del padre Amaro

Meksiko, Španjolska, Argentina, Francuska, 2002
 — pr. Alameda Films, Artcam, Blu Films, Cinecolor, Foprocine, Gobierno del Estado de Veracruz, Ibermedia European Community Program, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Videocolor, Wanda Films S.L., Daniel Birman Ripstein, Alfredo Ripstein; izv.pr. Laura Imperiale — sc. Vicente Leñero prema romanu *Eça de Queirós*; r. CARLOS CARRERA; d.f. Guillermo Granillo; mt. Oscar Figueroa — gl. Rosino Serrano; sfg. Carmen Giménez Cacho; kgf. Mariestela Fernández — ul. Gael García Bernal, Ana Claudia Talancón, Sancho Gracia, Angélica Aragón, Luisa Huertas, Ernesto Gómez Cruz, Gastón Melo, Damián Alcázar — 118 min — distr. Blitz

Politika i tjelesna ljubav prijete izopaćiti mladog neiskusnog svećenika koji službuje u malome meksičkom gradu.

Nominiran za Zlatni globus i Oscar 2003, *Amarov zločin* bio je još jedan dokaz o povratku (nakon pola stoljeća) meksičke kinematografije među najcjenjenije u svijetu. Autor filma Carlos Carrera, iako rođen 1962, već je uz niz nacionalnih priznanja stekao i međunarodni ugled, jer je za *Benjamínovu ženu* još 1991. nagrađen u Montrealu, a od značajnih festivala ušao je u službenu konkureniju i u Locarnu 1993. s *Braćnim životom*, Veneciji 1995. sa *Sin remitente*, San Sebastianu 1998. s *Un embrujo* i 2002. s *Amarovim zločinom*, dok je u Cannesu 1994. čak osvojio i Zlatnu palmu s *Herojem*, ali u kategoriji animiranoga filma, kojim se počeo baviti i prije nego igranim.

Amarov zločin ekranizacija je romana portugalskoga pisca José María Eça de Queiróza iz 19. stoljeća, smještena u suvremeni Meksiku. Uz zapažene međunarodne uspjehe bio je to i najgledaniji meksički film u vlastitoj zemlji, unatoč tome (ili možda baš zbog toga)



što je izazvao niz prijepora o tome kako prikazuje katoličku crkvu. Tako je dio javnosti, a i znatan dio svećenstva (čak i u SAD) tražio da se film zabrani zbog negativne slike crkve, dok je na suprot tome predstavnik meksičke biskupske konferencije iznio stajalište kako je potrebno kritički govoriti i o deformacijama da bi ih se moglo ukloniti.

Te su kontroverze pridonijele gledanosti filma o zabranjenoj ljubavi između mladoga svećenika Amara i vrlo pobožne mlade djevojke u meksičkoj provinciji, kojom vladaju katolička crkva i mafija, koja se bavi drogom. Dvije 'organizacije' nerijetko međusobno surađuju, izazivajući revolt siromašnih slojeva, trajno na rubu pobune i gerile, uz koje je (kao što je to često u cijeloj Latinskoj Americi) onaj dio svećenstva koji se više brine za probleme svoje pastve no za crkvenu hijerarhiju. No, iako Carrero u režiranju pojedinih sekvencija nedvojbeno potvrđuje redateljsko umijeće, ne uspijeva mu u potpunosti ostvariti cijelovito i uvjerljivo djelo, koje će ljubavnu priču obogatiti slojevitošću značenja i kritičkim sagledavanjem velikoga segmenta suvremenе meksičke zbilje, jer se ti slojevi ne prožimaju na najbolji način i djeluju kao da su mehanički posloženi jedni uz druge.

Dijelom to proizlazi iz izabranoga književnog predloška, jer je društvena moć crkve u Portugalu 19. stoljeća ipak bila znatno veća nego u današnjem Meksiku, bez obzira na to što je riječ o izrazito katoličkoj zemlji. Zbog toga je nekada trudnoća svećenikove ljubavnice mogla biti životno pitanje, dok sada ugrožava tek njegovu karijeru, pa su stoga njegova kolebanja između idealizma i oportunizma, strasti i životnoga realizma, ljubavi i koristi, manje dramatična no što su svojedobno mogla biti. No, još je veći problem što tumač te uloge Gael García Bernal (najavljen već nakon filma *I twoju mamu takoder* kao potencijalna velika svjetska zvijezda) djeluje više kao promatrač i pasivni sudionik zbivanja no što mu uspijeva dojmljivo prenijeti strasti i dvojbe koje lome njegov lik.

Zato i pored vizualne dojmljivosti i pojedinih vrlo uspjelih rješenja *Amarov zločin* uspjeh manje zahvaljuje vlastitim visokim dometima, a više vanjskim okolnostima — gledanost u Meksiku žestokim suprostavljenim stajalištima o njegovu prikazu katoličke crkve, a u svijetu ponajprije sve većem zanimanju za meksičku kinematografiju.

Tomislav Kurelec

TAJNA PARALAKSE

The Parallax View

SAD, 2004 (1974) — pr. Doubleday Productions, Gus, Harbor Productions, Paramount Pictures, Alan J. Pakula; izv.pr. Gabriel Katzka — sc. David Giler, Lorenzo Semple Jr. prema romanu Loren Singer; r. ALAN J. PAKULA; d.f. Gordon Willis; mt. John W. Wheeler — gl. Michael Small; sgf. George Jenkins; kgf. Frank Thompson — ul. Warren Beatty, Hume Cronyn, William Daniels, Kenneth Mars, Walter McGinn, Kelly Thorsen, Jim Davis, Bill McKinney — 102 min — distr. VTI

Novinar Joseph Frady iz Los Angelesa istražuje urotu vezanu uz atentat na političara Carrolla.

Kao i većina političko-paranoidnih trilera o urotama i mrežama tajnih, nemilosrdno ubođitih organizacija uz pomoć kojih su vladajuća tijela i kojekakvi moćnici iz sjene 'demokratski' utjerivali vrstu vlasti kakva im odgovara, *Tajna Parallaxe* pati od boljke tipične za tu vrst filmova, koja je u Hollywoodu na osobito plodno tlo nailazila 1970-ih godina — sadržajno je nerazumljiv, nedokučiv, tajnovit i zburjuje, baš kao i tema kojom se bavi. Iz dobromanjerna gledišta, moglo bi se reći da su se autori tih filmova (potpisnik *Parallaxe* režirao je odličnoga *Klutea* 1971, zapažene *Sve predsjednikove ljudi* 1976, a dvadesetak godina poslije u sličnom duhu *Slučaj Pelikan* 1993. i *Sjeme zla* 1997) vodili mišiju da će složenost okolnosti gledatelju najbolje dočarati ako ga putem filma i stave u takvu zapetljalu situaciju u kojoj mu ništa nije jasno, a takva je taktika često bila uspješna. Spomenuti *Svi predsjednikovi ljudi*, kao i, primjerice, *Tri kondorova dana*, 1975, Sydneya Pollacka imaju ugled vrijednih ostvarenja. No ako se prisjetimo djela koja sličnu tematiku obrađuju uz suvrsli priču s promišljenom dozom tajanstvenosti i nerazumljivosti — a takvi

su, primjerice, onovremeni Z, 1968, Costa-Gavrasa ili *Prisluškivanje*, 1974, F. F. Coppole, te kasniji *JFK*, 1991, Olivera Stonea ili *Državni neprijatelj* 1998, Tonyja Scotta — nije teško zaključiti da je pristup 'prodavanja magle' zapravo linija manjeg otpora ili manjeg truda, odnosno izraz svojevrsne nemoći scenarista i redatelja da ispunе osnovnu zadaću — da idejama daju konkretni i primjeren oblik.

Vratimo se *Parallaxi*. Tanka vlas priče kao središnji lik nudi Josepha Fradyja, novinara koji se zatekao u prostoriji u kojoj je počinjen atentat na guvernera Carrolla. Državna komisija zaključuje slučaj ocijenivši da je ubojstvo bilo čin mentalno poremećena pojedinca, koji je djelovao samostalno. Tri godine poslije, šest od osamnaest svjedoka atentata je mrtvo. Uplašen za vlastiti život, Frady krene u istragu...

Izveden s obiljem vizualnoga stila te razmjerno maštovitih i znalačkih pogravanja s izborom objektiva, kadrova i osvjetljenja, uz razmjerno dojmljivo stvaranje osjećaja paranoidne nelagode i tajanstvenosti skrivanjem likova iza nečega ili 'isključivanjem' tona, Pakulu se nipošto ne može optužiti za rutinski pristup poslu. No, iako nas u konačnici uspijeva ostaviti pod dojamom da Sjedinjenim Državama vladaju beskrupulozni ljudi iz sjene, te da su izvještaji državnih komisija i sudova po potrebi čista laž, *Tajna Parallaxe* gotovo je nepodnošljivo (i nepotrebno) spor film, koji se u cjelini doima više pretencio-

znim nego zanimljivim, a osobito neoprostivim čine se neuvjerljivosti u bavljenju pojedinostima. Premda je spomenuto da radi u 'malim novinama', teško je zamisliti da postoje baš tako male novine, jer u uredništvu nikada nema nikoga osim Fradyja i njegova urednika. Zatim se, primjerice, vrlo olako prelazi preko pitanja kako je Frady stigao do kopna nakon eksplozije broda ili kako i od čega živi nakon što je 'poginuo' te nema ni dokumenta, niti može doći do novca. A nalazi se pod nadzorom svemoćne i sveznajuće organizacije! Doduše, oni možda i znaju za njegov tajni život i to im odgovara zbog budućih spletki (što nije prikazano), ali zašto se onda on sam ne zapita kako mu 'skrivanje' tako lako ide od ruke? Itd., itd...

U svemu, riječ je o filmu koji dosta govori o filmskim vremenima i trendovima u kojima je nastao, a ne o djelu trajnije vrijednosti.

Janko Heidl



JOŠ JEDAN DAN U RAJU

Another Day in Paradise

SAD, 1998 — *pr.* Chinese Bookie Pictures, Stephen Chin, *Larry Clark, James Woods — sc.* Christopher B. Landon, Stephen Chin prema knjizi Eddieja Littlea; *r.* LARRY CLARK; *d.f.* Eric Edwards; *mt.* Luis Colina — *gl.* Howard Paar; *sfg.* Aaron Osborne; *kgf.* Kathryn Morrison — *ul.* James Woods, Melanie Griffith, Vincent Kartheiser, Natasha Gregson Wagner, James Otis, Brandon Williams, Brent Briscoe, Peter Sarsgaard — 101 min — *distr.* MG film

Otprište 1970-ih, na američkom Srednjem zapadu, par sredovečnih kriminalaca i narkomana udruži se sa sličnim tinejdžerskim parom, te zajedno 'uživaju' u odmetničkom životu pljačkanja, ubijanja i drogiranja.

Manje izazovan, izravan i izvoran od njegova neobično dojmljiva prvenca *Klinci* (1995), drugi film Larryja Clarka, fotografa koji je filmskim redateljem postao u 52. godini, u osnovi je razmjerne poznata priča o putujućim kriminalcima-odmetnicima koja se može smjestiti u kategoriju kojoj pripadaju *Ludi za oružjem* (1949) Josepha H. Lewisa, *Bonnie i Clyde* (1967) Arthura Penna, *Prava romansa* (1993) Tonyja Scotta ili *Roden ubojice* (1994) Olivera Stonea.

Kako sam Clark kaže, riječ je o njegovu 'holivudskom' filmu, što će reći da je pristao na poznate glumce u glavnim ulogama i na popriličnu količinu konvencija. Ipak, kao anarhoidno-dekадentan, intelligentan i svojeglav individualac s velikim iskustvom života u području društvenog otpadništva, nije se dao potpuno pripitomiti. U matricu kriminalističkoga filma ceste utisnuo je poveliku količinu pojedinosti i slojevitosti u opisu događaja, karaktera i odnosa, čiji okus zbilje prevladava nad okusom scenariističko-pripovjedačkog imperativa funkcionalnosti. Gledajući

film čiji junaci svjesno čine zlo i egzistiraju od danas do sutra, svjesni da će kad-tad završiti iza rešetaka, malo će tko pomisliti kako bi bilo dobro živjeti takvim životom, no Clark im ne sudi odveć oštro i uspijeva prokrijumčariti umjerenog zavodljivo i romantično razmišljanje o tome kako život s druge strane zakona može ponuditi više uzbuđenja, zabave i slobode od dosadne i uobičajene svakodnevice u kojoj traje većina stanovnika Zemlje.

Uostalom, film ceste ionako je izumljen kako bi formalno (slobodna, epizodična struktura u suprotnosti s narativnim konvencijama) i sadržajno (junaci su putnici nezadovoljnji postojećim okolnostima koji vidike šire upoznavanjem različitih ljudi i sredina) veličao nezavisnost i neukalupljenost, a u tom svjetlu možda je zanimljivo povući pokoju (nategnutu, ali moguću) usporedbu s velikim poglavicom svih filmova ceste — *Golima u sedlu* (1969) Dennisu Hopperu.

Najuočljivija su dodirna točka dva filma prizori suprotnoga predznaka smješteni na zabačeno imanje. Dok u *Golima u sedlu* putujući dvojac u hipijevskoj komuni na osami pronalazi kratkotrajno ostvarenje idealno zamišljena načina života, višednevni boravak junaka *Raja* na planinskom posjedu (na kojem s malom vojskom živi Propovjednik, inače preprodavač oružja) u jednog od junaka izaziva strašan osjećaj nelagode te se žali kako mu nepodnoljivo nedostaju grad, ulice, vreve i prostori u kojima ne vidi nebo.

Dok su Hopperovi jahači motocikala bili neka vrst romantičnih suvremenih kauboja koji, hipijevski uvjereni u mogućnost mira, ljubavi i razumijevanja, bijeg od gradskoga kaosa i zatvorenosti

idealistički pokušavaju pronaći u otkrivanju sklada i ljepote u prirodnim prostranstvima podnošljivo zagađenima suvremenom civilizacijom (ceste, farme, benzinske crpke, mještaća više nalik selu nego gradu), u čemu im pomazu halucinogene droge koje »pogled na svijet čine ljepšim«, junaci *Još jednog*



dana u Raju deziluzionirani su proizvodi društva u kojem individualnost mogu pokazati samo agresivnošću i zlodjelima, a od njegova pritsika mogu pobjeći samo koristeći se 'prljavim' i 'zatpljujućim' drogama poput heroina.

Bez obzira na tragičan završetak, svijet *Golih u sedlu* dopušta je optimizam, a bez obzira na ne tako izravno tragičan završetak, po smještaju radnje tek nekoliko godina stariji svijet *Još jednog dana u Raju* više ne nudi ni tračak vjere u svjetliju budućnost.

Janko Heidl

WENDIGO

Wendigo

SAD, 2001 — pr. Antidote Films, Glass Eye Pix, Jeffrey Levy-Hinte — sc. Larry Fessenden; r. LARRY FESSENDEN; d.f. Terry Stacey; mt. Larry Fessenden — gl. Michelle Dibucci, Tom Laverack; sgt. Stephen Beatrice; kgf. Jill Newell — ul. Patricia Clarkson, Jake Weber, Erik Per Sullivan, John Speredakos, Christopher Wynkoop, Lloyd Oxendine, Brian Delate, Daniel Sherman — 91 min — distr. UCD

Rimski vikend u provinciji, zamišljen kao idiličan odmor od užurbane gradske svakodnevice, za tročlanu ē njujoršku obitelj završiti tragično.

■ako završnica ne donosi željeni vrhunac, nego neku vrst razočaranja, i premda stvaralački pokretač iz naslova (mitska figura iz indijanskih predaja) radnji više smeta nego što je obogaćuje, *Wendigo* je iznimno zanimljiv i maštovito izveden mješanac drame, fantastike, trilera i strave, ostvarenje koje iz spomenutih žanrova — prečestih žrtava sklonosti ostvarivanja jeftinih kvazižbuđenja površnim i nedomišljenim rješenjima — izvlači najbolje. Priča o tragičnom snježnom vikendu gradske obitelji u 'idiličnoj provinciji' neke je izazvana



prosti stanovnici provincije mrze 'umišljene' gradske izletnike), a ovdje dodajmo da po gradenju napetosti na sukobu svjetonazora čovjeka iz grada sa čovjekom sa sela u sjećanje priziva i Pse od slame. Vještina scenarista i redatelja Fessenden-a očituje se ponajprije u pretvaranju običnih životnih situacija u prizore tihe prijetnje i jezovite neizvjesnosti. Osjećaj straha i napetosti stvara tako rekuć ni iz čega, služeći se osnovnim filmskim oruđem, tj. mogućnostima koje nudi samo filmska umjetnost, a to je stavljanje slike i zvuka u određene odnose koji stvaraju određeni učinak. A to je nešto što bi trebao činiti svaki filmotvorac, premda mnogi na to zaboravljaju. Svaku pohvalu zaslужuje zapažanjima bogat, a scenariistički ekonomičan i točan opis obiteljskih i bračnih odnosa, te frustracija izazvanih životom pod neprestanim poslovnim pritiskom, osobito zadivljujuće zbog činjenice da glavne junake nikad ne vidimo ni na poslu ni u svakodnevnoj okolini.

la na usporedbe s *Isijavanjem* (sin s vizijama, otac i majka u snijegom okruženoj kući), *Vješticom iz Blaira* (legendarno čudovište u šumi) i *Oslobadanjem* (pri-

BOEMSKI DANI

Igby Goes Down

SAD, 2002 — pr. Atlantic Streamline, Crossroads Films, Igby Productions Inc., Lisa Tornell, Marco Weber; izv. pr. Helen Beadleston, Fran Lucci, David Rubin, Lee Solomon — sc. Burr Steers; r. BURR STEERS; d. f. Wedigo von Schultzen-dorff; mt. William M. Anderson, Robert Frazen, Padraic McKinley — gl. Uwe Fahrenkrog Petersen; sgt. Kevin Thompson; kgf. Sarah Edwards — ul. Kieran Culkin, Claire Danes, Jeff Goldblum, Jared Harris, Amanda Peet, Ryan Phillippe, Bill Pullman, Susan Sarandon — 99 min — distr. Continental

Njujorski tinejdžer Jason Slocumb zvan Igby uživa u blagodati-ma bogatstva svojih roditelja, ali samo naizgled. U biti, Igby je emotivno shrvani adolescent bez pravoga rješenja za obiteljske probleme.

Noblesse oblige? Možda, ali ni približno u crnohumornoj drami *Boemski dani* debitanta Burra Steersa. Jer što drugo zaključiti nakon uvodnih kadrova filma u kojima dva brata pokušavaju (i uspijevaju) umoriti vlastitu majku na samrti. »Za sve je kriv tenis«, kaže mladi od njih srdeći se što se bolesnica zbog prijašnje dobre forme još drži, pa se s bratom utječe omatanju najljonske vrećice oko njezine glave. Mladi se brat zove Igby i središnji je junak (može li se to uopće tako reći?) hvaljena prvijenca redatelja i scenarista Burra Steersa, prethodno stasala ispred kamara svog očitog uzora Quentina Tarantina.

Dakle, film je ubojit spoj cinizma, kriminala i društvene anomije koje sve zajedno utjelovljuje mladi Igby kao pripadnik njujorske visoke klase s Upper West Sidea. Pritom redatelj Steers razlaže kronologiju Igbyjeva osobnog sunovrata u *fleshbackovima* u kojima primjerice doznajemo da mu se otac Jason (Bill Pullman) zbog višegodišnje depresije pokušao ubiti, majka Mimi (Susan Sarandon) neprestance ošamućivala alkoholom i sedativima, a brat Oliver (Ryan Phillippe) izrastao u beščutna *američkog psa*, kojega samo okolnosti dijele do umorstava. U takvim je okolnostima Igby zarana zaključio da je svijet odraslih i svijet bogatih samo paravan za opći trulež te je svemu tome odlučio dati vlastiti prinos. Pri tako postavljenu

zapletu, redatelj i ujedno scenarist filma i ne pokušava docirati ili prepisivati moralne imperative. Ne. Njegovi su *Boemski dani* doduše pomalo kulturalni, ali zato ni malo banalni.



U glavnoj je ulozi poprilično dojmljivi Kieran Culkin, čijeg pak Igbyja u desetogodišnjoj inačici glumi brat Rory. Očito je da su braća slavnoga Macaulaya jednako darovita kao i on te da uz glumačka imena poput izvrsne Susan Sarandon, Jeffa Goldbluma i Claire Danes uistinu imaju 'petlje' preuzeti inicijativu.

Janko Heidl

Boško Picula

DOK ME MOJE NOGE NOSE

So weit die Füße tragen

Njemačka, 2001 — pr. B & C Filmproduktion GmbH, Cascadeur Filmproduktion GmbH, KC Medien AG, Jimmy C. Gerum, Hardy Martins; izv.pr. Bastian Clevé, Robert Pellegrino, Roland Pellegrino — sc. Bastian Clevé, Hardy Martins, Bernd Schwamm prema romanu Josefa Martina Bauera; r. HARDY MARTINS; d.f. Pavel Lebeshev; mt. Andreas Marschall — gl. Eduard Artemev; sgf. Valentin Gidulanov; kgf. Tatyana Konotopova — ul. Bernhard Bettermann, Michael Mendl, Irina Pantaeva, Iris Böhm, Anna Hermann, Hans Peter Hallwachs, Hans Uwe Bauer, Simon Beckord — 158 min — distr. VTI

Nakon završetka Drugoga svjetskog rata Sovjeti su zarobili njemačkoga časnika Clemensa Forella i osudili ga na dvadeset i pet godina prisilnog rada u Sibiru. Nakon višegodišnjega zatočenja Clemens uspijeva pobjeći i kreće na dug put vođen željom da se vrati obitelji.

Dok me moje noge nose epska je ekrанизacija istoimenoga romana Josefa Martina Bauera, koji se temelji istinitoj priči o njemačkom časniku koji je nakon bijega iz sibirskoga rudnika propješačio više tisuća kilometara kako bi se vratio kući u Njemačku obitelji, supruzi i dvoje djece, od kojih mlađe nije ni vidio. Krećući se beskrajnim prostranstvima sovjetske Azije Forell će sresti različite ljudi, od kojih će mu mnogi neočekivano ponuditi pomoći i sklonište pred upornim progoniteljem, sovjetskim časnikom Kamenjevom.

Zbog toga što je glavni junak nacistički časnik film je imao problema s distribucijom, no riječ je o iznimno snažnu ostvarenju koje veliča neslomljivost ljudskoga duha, upornosti i izdržljivosti, a ne nacizam. Forella upoznajemo kao žrtvu okrutnog mučenja sovjetskih časnika (što se ipak ne može usporediti s iskustvima Karla Štajnera opisanima u knjizi *7000 dana u Sibiru*), a kako ne saznajemo ništa o njegovu djelovanju u doba nacizma, lako možemo razviti simpatije za njegov lik.

Redatelj Hardy Martins s proračunom mnogo manjim od razvikanih holivudske blokbastera, stvorio je vizualno raskošan film s iznimno lijepo snimljenim eksterijerima, ledenim bespućima tundre i krajolicima srednje Azije te uvjerljivim likovima. Bernhard Bettermann odličan je, istodobno snažan i uplašen kao Clemens Forell, a tu je i dojmljiva galerija sporednih likova, u kojoj se izdvajaju Anatolij Kotenyov (Kamenjev) i egzotična Irina Pantaeva (ruska Eskimka Irina).

Riječ je o filmu koji svakako treba vidjeti, a najveći mu je kompliment činjenica da ga tijekom više od dva i pol sata trajanja gledamo s punim zanimanjem.



SNOVOLOVKA

Dreamcatcher

SAD, Kanada, 2003 — pr. Castle Rock Entertainment, NPV Entertainment, Village Roadshow Pictures, Lawrence Kasdan, Charles Okun; izv.pr. Bruce Berman — sc. William Goldman, Lawrence Kasdan prema romanu Stephena Kinga; r. LAWRENCE KASDAN; d. f. John Seale; mt. Raúl Dávalos, Carol Littleton — gl. James Newton Howard; sgf. Jon Hutman; kgf. Molly Maginnis — ul. Morgan Freeman, Thomas Jane, Jason Lee, Damian Lewis, Timothy Olyphant, Tom Sizemore, Donnie Wahlberg, Mikey Holekamp — 135 min — distr. Issa

Četiri su prijatelja iz djetinjstva razvila telepatske moći pomažući hendikepiranom dječaku. U odrasloj su dobi sva četvorica u životnim krizama dok Zemlji prijete agresivni izvanzemaljci.

Kolika je moć rada kao dijela terapije nakon traume ili bolesti, najbolje pokazuje slučaj romanopisca Stephena Kinga koji je 1999. gotovo izgubio život u teškoj prometnoj nesreći. Nekoliko je mjeseci poslije uezao olovku u ruke (i to doslovce jer se zbog prijeloma nije mogao koristiti računalom) i počeo pisati svoj novi potencijalni bestseler. Riječ je znanstveno-fantastičnom hororu *Snovolovka*, za koji je King ponovio dobro prokušani recept: obični ljudi neobičnih moći u još neobičnijoj situaciji. Roman je doista postao hit, pa su velikom brzinom otkupljena i prava na njegovu filmsku priagodbu.

Nje se pak prihvatio cijenjeni scenarist Lawrence Kasdan (*Slučajni turist*) koji ne bježi ni od redateljskog posla (*Wyatt Earp*). Rezultat je, nažalost, još jednom potvrđena činjenica da je fantastični odvojak Kingovih priča kudikamo filmičniji u književnom obliku negoli u stvarnom prenošenju na malo ili veliko platno. I dok se televizijskim inaćicama donekle i može oprostiti statičnost pri ekranizacijama, igrano-filmski pristup zahtijeva dosljednost i kada je u pitanju *suspens* i kada je riječ o dinamici. U tom smislu Lawrenceova *Snovolovka* počinje



jako dobro. Četvorica prijatelja koja štite hendikepiranoga dječaka od nasilnih vršnjaka shvate da su obdareni telepatskim moćima. U toj su postavci i pisac i redatelj naglasili ljudskost, ali i ranjivost svojih junaka, pa se moglo očekivati da će se upravo te njihove osobine u zapletu i raspletu pokazati ključnima. No, Kasdan je u trenucima kada priča poprima još imaginarniji tijek, s invazijom izvanzemaljaca, odustao od početne drame i zakoracio — posve nepotrebno — u jednodimenzionalni računalni *freak-show*.

Zato je nezahvalno gledati Morgana Freemana i kolege kako se bore s dijalozima i situacijama, dok sliku istodobno razvlače pretjerani računalni efekti. I nakon *Snovolovke* san se o dobrom SF-filmu na temelju Kingove proze nastavlja.

Goran Ivanis

Boško Picula

PET LOPOVA U CHICAGU

Crime Spree

Kanada, Velika Britanija, 2003 — pr. GFT Entertainment, Hannibal Pictures, Studio Eight Productions Ltd., Vision View Entertainment, Jamie Brown, Gary Howsam — sc. Brad Mirman; r. BRAD MIRMAN; d.f. Derek Rogers, Matthew Williams; mt. Eddie Hamilton — gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Gordon Barnes; kgf. Gersho Phillips — ul. Gérard Depardieu, Harvey Keitel, Johnny Hallyday, Renaud, Saïd Taghmaoui, Stéphane Freiss, Shawn Lawrence, Albert Dray — 98 min — distr. MG film

Šestorica nespretnih francuskih kriminalaca poslani su obaviti 'jednostavan zadatak' u Chicagu. Mnogo toga krenut će mimo plana.

Redateljski prvenac tada pedesetogodišnjeg Brada Mirmana bitno je bolji, odnosno ima više potencijala no što bi se moglo očekivati pogledamo li popis od desetak filmova na kojima je suradivao kao scenarist, primjerice, *Potez lovca*, *Tijelo kao dokaz* ili *Goršak 3*.

Riječ je o krimi-komediji koja ponajbolje funkcioniра kada naglašava komično te u takvim dijelovima nudi povelike količine suha, pomalo apsurdna, podigrano karikirana humora, a najbolji je primjer odlično tempiran uvodni prizor u kojem na djelu upoznajemo bandu šeprtljavih francuskih kradljivaca. Da je odlučno nastavio u tom smjeru, Mirman bi možda dosegao razinu alanfordovski duhovita djeleca o bandi nespretnjakovića *Dobro došli u Collinwood*. No, kako očito nije bio siguran u to što želi i u kojem ključu želi ugoditi film, dopustio si je preveliku količinu petljanja i mijenjanja smjera, nadajući se povremeno da bi mogao napraviti nešto kao *Drž te maloga*, a tu i tamo kliznuo je u prezbiljne vode u kojima je uvelike omalovažio bezbrižnu, ali ne i bedastu duhovitost, koja se pokazala kao najveća snaga *Pet lopova u Chicagu*.

Zanimljiva glumačka postava na čelu s karizmatičnim 'prirodnim silama filmske glume' Gerardom Depardieuom i Harveyem Keitelom, te dvjema francuskim pjevačkim zvjezdama Johnnyjem Hallydayem i Renaudom, daje zgodan prienos šašavosti i zabavnosti. U cijelini filmić možemo ocijeniti na dva načina — pohvaliti ga jer se donekle izdigao iz kaljuže besramno besprizornih ostvarenja namijenjenih plitkoj zabavi ili ga donekle pokuditi, jer se čini da su mu potencijali bili veći od onoga što je u konačici ostvareno.

Zanimljivo je da je naslov *Crime Spree* (nešto kao *Val kriminala*) preveden kao *Pet lopova u Chicagu*, iako lopovsku družinu čine šestorica.



MOJE PRVO BOGATSTVO

The First \$20 Million Is Always the Hardest

SAD, 2002 — pr. 20th Century Fox, Ocean Pictures, Trevor Albert; izv. pr. Neil A. Machlis, Harold Ramis — sc. Jon Favreau, Gary Tieche prema romanu Po Bronsonu; r. MICK JACKSON; d. f. Ronald Víctor García; mt. Don Brochu — gl. Marco Beltrami; sgf. William Sandell; kgf. Jill M. Ohanneson — ul. Adam Garcia, Rosario Dawson, Jake Busey, Enrico Colantoni, Ethan Suplee, Anjul Nigam, Gregory Jbara, Dan Butler — 105 min — distr. Continental

Dvadesetrogodišnji Andy napokon želi kapitalizirati svoj informatički genij. S nekolicinom prijatelja odluči sastaviti dosad nevideno hologramsko računalo po maloprodajnoj cijeni od samo 99\$.

S obzirom koliko je tijekom 1990-ih informatička revolucija promijenila svijet, pravo je čudo da nisu snimljene na desetine filmova o utjecaju čipova na ljudsku svakodnevnicu. Osobna su računala doista postala osobna stotinama milijuna ljudi, a zahvaljujući internetu svijet je napokon postao globalno selo. No, što rade filmaši? Zar svijet računala, ne onih iz *Matrixa*, nego svakodnevnih družbenika brojnih pojedinaca nije dovoljno atraktivan za filmska platna? Očito nije, pa prve ozbiljnije pokušaje o toj temi treba vrednovati blagonaklono. Tako komedija *Moje prvo bogatstvo* u režiji Micka Jacksona zasljužuje mnogo bolji prijam zbog duhovite teme negoli izvedbe.

A tema je nedvojbeno dobra. Naime, glavni je junak filma genijalni informatičar Andy u interpretaciji solidnog Adama Garcije, kojemu su u njegovu poslu dvadeset i tri godine velika prednost, a ne velika slabost. Želja mu je u srcu svih računalnih čuda — u kalifornijskoj Silicijskoj dolini — osmislići i sastaviti savršeno osobno računalo. Umjesto ograničavajućeg hardvera računalo ima hologramski projektor, pa ga je moguće rabiti doslovce svagdje i uvijek. Dakako, Andy će se naći na udaru ljubomornih kolega, ali će, kao u svakoj pravoj bajci, ljubav i požrtvovnost ishodovati *happy end*. Kako je očito da kvaka o moćnu i jeftinu računalu ima potencijalno milijunski auditorij, redatelj je Jackson imao idealnu priliku realizirati i zapletom inovativan i likovima zabavan film. Tematska je invencija bila i ostala na papiru, dok je element zabave osmišljen i izведен u stilu tinejdžerskih komedija 1980-ih. Dakle, anakrono.

Unatoč tome, komedija *Moje prvo bogatstvo* nije bez duha, a još manje bez dobra uvida u elektronička čudesu. Možda bi je zato trebalo preporučiti odlikašima iz informatike da u njoj pronadu nadahnuće za vlastite izume.



Janko Heidl

Boško Picula

U POTJERI ZA ZAVODNIKOM

Chasing Papi

SAD, 2003 — pr. Fox 2000 Pictures, Robert Simonds Productions, Spirit Dance Entertainment, Laura Angélica Simón, Tracey Trench, Forest Whitaker; izv. pr. Tajamika Paxton — sc. Laura Angélica Simón, Steven Antin, Alison Balian, Elizabeth Sarnoff; r. LINDA MENDOZA; d. f. Xavier Pérez Grobet; mt. Maysie Hoy — gl. Emilio Estefan Jr.; sfg. Candi Guterres; kgf. Salvador Pérez Jr. — ul. Eduardo Verástegui, Roselyn Sanchez, Sofía Vergara, Jaci Velasquez, Lisa Vidal, Freddy Rodríguez, D.L. Hughley, Maria Conchita Alonso 90 min — distr. Continental

Reklamni je stručnjak Thomas zvan Papi još od najranije mladosti poznat kao veliki zavodnik. Održavajući potajno romantične veze sa čak trima djevojkama, Papi i ne sluti da će one uskoro znati pravu istinu.

Da nije romantična komedija u trajanju od osamdesetak minuta, scenarij bi se filma *U potjeri za zavodnikom* u rukama promoćurna televizijskog producenta iz Meksika lako mogao pretvoriti u telenovelu sa stotinjak ili više epizoda. U tom bi slučaju priča bila neusporedivo patetičnija i dramatičnija, ali teško da bi ponovila šarm kojim osvaja debitantski igranofilmski uradak redateljice Linde Mendoze. Sama je redateljica profesionalno stasala na televiziji, pa je očito znala što smije, a što ne smije raditi želi li da njezin film bude film, a ne maloekranski supstrat. *U potjeri za zavodnikom* puno-krvna je filmska komedija. I to komedija autentičnoga tipa humora. Ima li što bolje?



Riječ je zapravo o ironiziranju zapleta latinoameričkih TV-sa-punica, pri čemu je Linda Mendoza pametno zaključila da, ako hoće dobar rezultat, mora vrlo ozbiljno pristupiti strukturi predmetnih televizijskih serijala. Ukratko, mora ponoviti njihov obrazac te u njemu ispisati vlastito stajalište. Ustražavajući na tome, redateljica je uz pomoć scenarista osmisila glavnoga junaka, koji je tipičan *latino lover*. Ime mu je Papi, živi u Los Angelesu, ekspert je za oglašavanje, a još bolji poznavatelj ženske psihologije. No, kada svaka od tri njezove djevojke iz tri različita američka grada (odvjetnica Lorenaz iz Chicaga, konobarica Cici iz Miamija i zamozatajna Njujorčanka Patricia) otkrije da ih Papi vara s druge dvije, eto prigode da se dobra zamisao pretvori u urnebesnu komediju. Unatoč povremenu posrtanju u ritmu, redateljica Mendoza učinila je upravo to. Istakne li se da je kroz cijelu priču provukla i položaj hispanoameričke zajednice u SAD, završna je ocjena neupitno dobra.

Zasluge za taj dojam pripadaju, dakako, i glumačkoj ekipi na čijem je čelu pravi junak meksičkih telenovela Eduardo Verástegui, koji se, slučajno ili ne, proslavio serijalom *Tres mujeres*.

AGENT CODY BANKS

Agent Cody Banks

SAD, Kanada, 2003 — pr. Dylan Sellers Productions, Maverick Entertainment Inc., Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Splendid Pictures, David C. Glasser, Andreas Klein, David Nicksay, Guy Oseary, Dylan Sellers; izv. pr. Jason Alexander, Jennifer Birchfield-Eick, Kerry David, Danny Gold, Michael Jackman, Madonna, Mark Morgan, Bob Yari — sc. Ashley Miller, Zack Stentz, Scott Alexander, Larry Karaszewski; r. HARALD ZWART; d. f. Denis Crossan; mt. Jim Miller — gl. John Powell; sfg. Rusty Smith; kgf. Suzanne McCabe — ul. Frankie Muniz, Hilary Duff, Angie Harmon, Keith David, Cynthia Stevenson, Arnold Vosloo, Daniel Roebuck, Ian McShane — 102 min — distr. Continental

Srednjoškolac Cody Banks, tajni agent CIA-e, preko kolegice Natalie špijunira njezina oca nanotehnologa, koji za zločinačku organizaciju E.R.I.S. izrađuje svemoćne mikroskopske robe.

»Banks, Cody Banks«, kaže u svom sportskom kabrioletu maloljetni glavni junak akcijskog trilera redatelja Haralda Zwarta i time, zapravo, kaže sve. Ipak, nije sve tako plošno kao što se isprva čini. A isprva se čini da su brat i sestra Cortez iz serijala *Spy Kids* dobili nekoliko razreda starijega kolegu. I to bez redateljske i scenarističke domišljatosti Robera Rodrigueza. Početne sumnje rasprši istodobno urnebesna i zastrašujuća ideja da CIA novači tinejdžere tijekom ljetnih praznika, i to u posebnim kampovima da bi ih aktivirala kada zatrebaju. Primjerice, u slučaju kada genijalnoga nanotehnologa zloupорabi zločinačka organizacija E.R.I.S. Njezin je cilj iskoristiti znanstvenikove mikrorobote kako bi uništili cjelokupnu infrastrukturu američke vojske. Tada, dakle, nastupa Banks, Cody Banks, naizgled šmokljan iz mješne srednje škole, a u biti vrhunski operativac za kojega ni vlastiti roditelji ne slute čime se u biti bavi.

Taj kontrast — maloljetni genijalac vs. obični srednjoškolac — već je prije proslavio glavnoga glumca u filmu Frankieja Muniza. Riječ je o humorističnoj seriji *Malcolm u sredini*, čiji je Frankie zaštitni znak. Iako je serija neusporedivo intrigantnija i provokativnija, mladom glumcu ni u *Agentu Codiju Banksu* nije nedostajalo prigoda pokazati svoj komičarski dar. To su ponajprije scene u kojima se isprepleće Codjiev pubertetski fenotip i špijunki background. Njihov se humor zasniva na iznenadjujuće reskim dijalozima, dok je akcijska komponenta filma, unatoč poneko majstorski režiranoj vratolomiji (izvrsna uvodna sekvenca u kojoj Cody spašava dijete u automobilu), zapravo niz već viđenih dosjetki.

Stoga je film bolje preporučiti kao novi pokušaj da se neprijeporno daroviti Frankie Muniz nakon malog otisne i na veliki ekran. Samo što se čini da mu više leže filmovi u stilu Woodyja Allena negoli Arnolda Schwarzeneggera.



Boško Picula

Boško Picula



Tex Avery

M i d h a t A j a n o v ić A j a n

Tex Avery – diznijevska negacija Disneya

Pišući svojedobno tekst o velikom japanskom animatoru Hayau Miyazakiju za jedan švedski dnevni list, već u uvodu napomenuo sam kako se toga genija animacije često posve neutemeljeno naziva 'japanskim Disneyjem'. Moj očito preumorni urednik tekst je pustio gotovo bez ikakvih izmjena, ali mu je ipak promijenio naslov u nikako drukčije nego *Japanski Disney*. Ta anegdota jasno pokazuje da će Disney još dugo biti sinonim za animaciju i merna jedinica s kojom se uspoređuje svako novo pojedinačno djelo, autorski opus i uopće sve što se događa u tom mediju.

Animacija se tijekom svoje povijesti nakon 1930-ih godina pretežno razvijala u odnosu na Disneyja, bilo da je bila riječ o nijekanju ili o prihvaćanju Disneyjeva estetskog modela, producijske metode i filozofije. To vrijedi za cijeli svijet, ali naravno osobito za američku animaciju. Čak je i prijelaz na digitaliziranu 3D-animaciju učinjen uglavnom doslovnom primjenom Disneyeve priповjedačke i ideološke formule i estetske matrice, što je vidljivo u filmovima Lasetera, Andreja Adamsona, Vicky Jenson i ostalih koji su s pomoću računala jednostavno 'napuhali' Disneyjev svijet temeljen na idealiziranim obiteljskim odnosima i utopijskoj predodžbi (kapitalističkog, potrošačkog) društva. S druge strane, izazov da

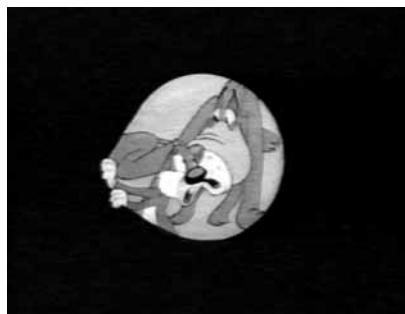
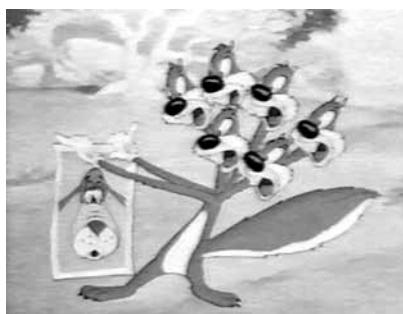
se konkurira Disneyju, da se kreira alternativa diznijevskom shvaćanju animacije, bio je osnovni pokretački motiv kreativnim naporima koji su dolazili iz Warner Brosova Studija za crtani film (Jones, Tashlin, Freleng...), MGM-a (Herrmann, Ising, Hana, Barbera...), UPA (Hubley, Engel, Cannon...), Spielbergovih produkcija, kao i niza neovisnih američkih studija i autora.

Najoriginalniji primjer kreativne opozicije 'Disneyju' ipak ostaje Tex Avery, autor vjerojatno najduhovitijih crtanih filmova (*cartoons*) ikada nastalih unutar američke animacije.

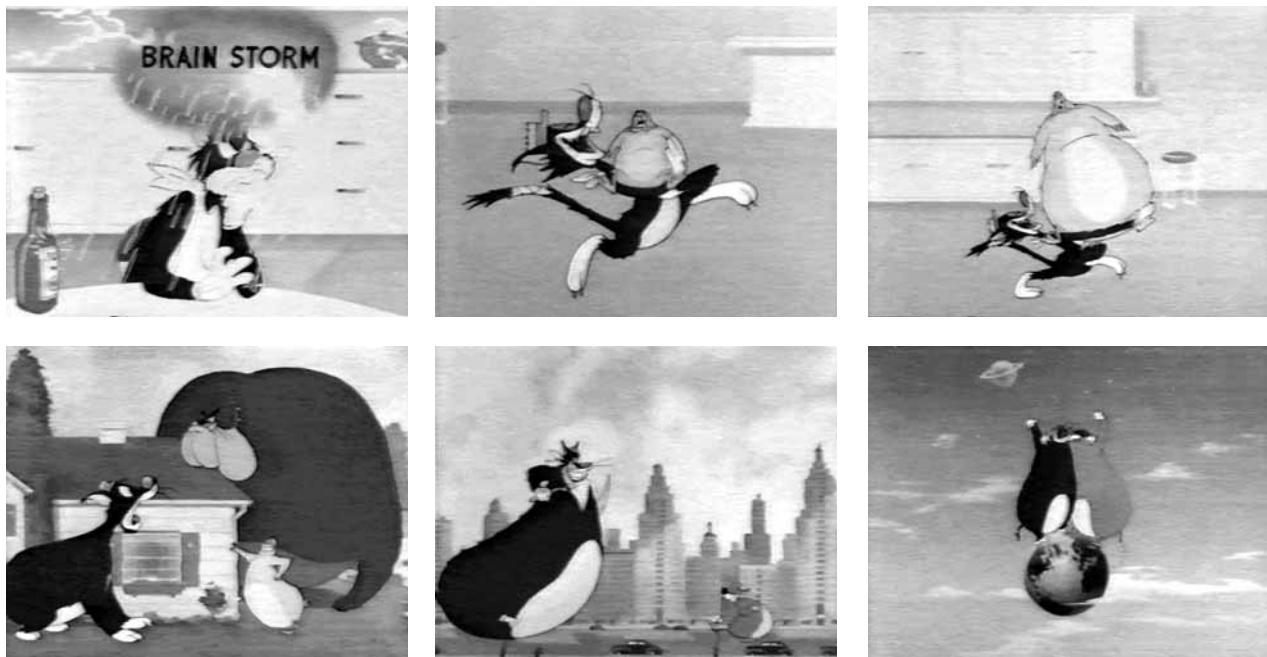
Avery je tijekom cijele svoje karijere funkcionalao kao samosvojna diznijevska negacija Disneyja, neka vrsta 'anti-Disney'. Štoviše, Averyjeva animacija i humor nikada ne bi ni mogli funkcionalirati niti biti razumljivi bez postojanja fenomena Walt Disney.

1. Holivudska iluzija života u animaciji

Animacija je postala ravnopravnim dijelom kinematografije tek onda kada je postala 'realistična'. Disney je napravio jedan od najduljih koraka naprijed u povijesti animiranog filma (i filma uopće) uvođenjem i praktičnom primjenom ide-



Kadrovi iz *Uvrnute vjeverice* (*Screwball Squirrel*, 1944)



Kadrovi iz *Golemog kanarinca* (King-Size Canary, 1947)

je o 'crtanom realizmu', naime adaptaciji u animirani film pravila artificijelnoga realizma klasičnoga holivudskog studijskog filma o brzini kretanja kamere, visini, kutovima promatranja i slično, kao i respektiranjem perspektive, akceleracije, gravitacije i drugih zakona fizike, a sve u svrhu stvaranja iluzije da se na ekranu ne nalaze obični crteži, nego 'svijet'. Na planu vizualizacije 'crtani realizam' ostvaruje se trodimenzionalnom simulacijom pozadine i voluminoznim tretmanom likova, dok je pripovjedačka tehnika prilagodena melodramskoj narativnoj strukturi s precizno određenim i 'zatvorenim' razmakom trajanja. Disney filmove uokviruje u čvrsta moralna pravila prema kojima nitko ne može biti ubijen, ranjen ili pojeden, nasilje u njegovim filmovima stilizirano je i bezopasno (čak ni jaje ne može biti razbijeno ako iz njega ne izađe živo i zdravo jile), a ono što se zbiva u spačačoj sobi je tabu. Istodobno, on usvaja (i zagovara) ideologiju američkoga tipa kapitalizma, koju obilježuje elementarni darvinizam (novac i sreća sinonimi su). Konačno, on treći crtane likove kao glumce koji se kreću, gestikuliraju i govore na različit, maksimalno individualiziran način.

Rezultat takva otklona animacije od filmskom tehnikom oživljena stripa ka crtanim filmu bila je takozvana 'diznijevska puna animacija' ili 'iluzija života', koja nakon fenomenalnog uspjeha *Sneguljice i sedam patuljaka* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) definitivno smjenjuje 'prazninu' i dvodimenzionalnost ranog američkog crtanih filmova i postaje standard.

Hamilton Luske 20. rujna 1938. definirao je 'iluziju života' u četiri točke:

Crtanje jednostavnih likova koji mogu biti kopirani od strane bilo kojeg od mnogo crtića koji će raditi na filmu; crtanje svakog dijela njihovo tijela u oblog formi pogod-

noj za animiranje jer se tako mogu razvlačiti i skupljati i mekano kretati bez trzaja; uporaba montažne tehnike koja se zasniva na kratkim scenama, jezgrovitom govoru i 'off-stage' dijalogu; pronalasku 'moving holda' (što znači kontinuirani pokret svih dijelova tijela kod likova) — substitut za nužne pauze u dobroj glumi. Taj se recept pokazao uspješnim te je postao osnova za standardizaciju, mekoću, sofisticiranu montažu i realizam identičan onome u holivudskim filmovima što je prouzročilo masovno pre seljenje animacijske industrije iz New Yorka u Hollywood. (Leslie 2001: 150)

Tex Avery radi sve to isto, ali da bi kreirao nadrealno. On u 'estetskoj bici' iz 1930, koja se, prema Leslie, vodila između »nadrealnog i idealnog« (Leslie 2001: 139) zauzima poziciju potpuno suprotnu Disneyjevoj. Averyjeva snaga nalazi se ponajprije u odsutnosti svakoga respektta za takav realizam, ali ne kroz recimo individualističku stilizaciju ili apstrakciju na razini likovnosti, već putem, prvo prihvaćanja estetike 'realistične animacije' da bi potom proširivao granice tako shvaćena realizma do mjere kada on postaje nadrealan. On je naime svoj vizualni i animacijski izraz prilagodio Disneyjevu stilu, ali samo da bi 'iluzija života' postala antiiluzija kroz agresivno parodiranje pravila o 'realizmu' i ideološkom čistunstvu:

On se ne odriče realizma samodovoljnog crtanog svijeta, on proširuje granice tog realizma preko granica vjerodostojnosti. Njegova akcija ipak je uvjerljiva. Njegovi psi i mačke skakuću naokolo unutar omeđene fizičke dimenzije i kad njihove oči iskoče van, ili se njihovi zubi smrskaju, njihova stopala se probuše kao automobilske gume i smežuraju kao krpe mi se jednostavno ne pitamo da li se to zbilja dešava. Iako ništa nije stvarno, sve negira kontra-

dikciju. On od nas ne traži da mu vjerujemo, mi jednostavno ne možemo a da mu ne vjerujemo. (Adamsom 1975: 40)

Sve od početka pa do kraja svoje dugotrajne karijere Avery se nije obzirao na takve stvari kakve su zakoni fizike ili ideološko čistunstvo, ali se na njih oslanja kao referentni materijal na kojem je izgradio svoj absurdni univerzum. Disneyjeva zašećerena Utopija vječne zabave i slobodnoga vremena, njegovi politički neangažirani i seksualno nedefinirani likovi potpuno su destruirani anarhističkim komedijama u kojima Averyjevi likovi pokretačku energiju crpu iz seksualnoga nagona, a životnu filozofiju iz teatraapsurda. Avery drastično ubrzava animacijski ritam i smanjuje vrijeme potrebno da se shvate gegovi. U njegovoj animaciji ne postoji nevidljiva sila koja manipulira zbilju — animacija stvara zbijlju po sebi.

2. Potomak 'Suca za vješanje'

Avery je rođen 26. veljače 1908 u gradiću Taylor u Texasu kao Frederick Bean Avery, ali zanavijek je ostao Tex jer je »Texas nosio u svom glasu« (Barrier 328: 1999). Kraj u kojem je rođen poznat je kao epicentar američkoga pučkog humora. Avery je, štoviše, izravni potomak legendarne teksaške varalice Roya Beana, lažnoga suca koji se nesretnicima koji bi se zadesili u sudnici obraćao riječima »You will be given a fair trial and then hung« (»Prije nego što vas objesimo dobit ćete pošteno sudjenje«). O tom varalici koji je ušao u američku povijest i folklor John Huston je snimio film *The Life and Times of Judge Roy Bean* (Sudac za vješanje, 1972) sa Paulom Newmanom u glavnoj ulozi. Kao dvadesetogodišnjak stigao je u L. A., gdje u početku radi manualne poslove, potom crta stripove da bi se skrasio kod Winklera kao kopist na *Oswaldo*, seriji otetoj Disneyju s pomoću pravnih smicalica. Nakon bankrota tog studija izazvana Disneyjevim senzacionalnim uspjehom s Mickeyjem Mouseom, likom koji potpuno zasjenjuje Oswalda, Avery prelazi u Universal, gdje napreduje do animatora. Tu će jednoga poslijepodneva izgubiti oko tijekom uobičajene igre gađanja, čudne zabave koju su premoreni i pregorjeli animatori prakticirali bacajući se jedni na druge olovkama i lopticama od zgužvanog parira. Čelično perce pogodilo je Averyja u oko. Ipak, nakon kratkotrajne rehabilitacije, on se vraća svom poslu postajući tako jedan u nizu jednookih holivudskih velikana (Ford, Lang, Walsh...).

Kao i neki drugi veliki animatori (poput sara Disneyja, na primjer) Avery je bio tek prosječan crtač, uz to sada i sa samo jednim okom, tako da će tijekom cijele karijere ovisiti o drugim animatorima i crtačima. Zbog hendikepa on se usredotočuje na režiju razvivši tako savršen osjećaj za tempo i taiming da u povijesti animacije gotovo da i nema autora koji mu može parirati na tom polju. U jednom intervjuu Avery je rekao da mu je trebalo punih osam godina da shvati tu najvažniju animacijsku tehniku i izražajno sredstvo.

U lipnju 1933. Leon Schlesinger objavio je da su završene pripreme za osnivanje Warner Brosova studija za crtani film. Ubrzo će se oko toga čovjeka, koji ništa nije znao o pravljenju crtanih filmova, a još manje bio zainteresiran da nešto o tome nauči, okupiti možda najfascinantnija grupa individualista koja je uopće djelovala u mediju animacije. Za producenta Schlesingera filmove su radili redatelji kakvi su tandem Herman-Ising (u početku), Friz Freleng, Bob McKimson, Bob Clampet, Frank Tashlin, Chuck Jones i, naravno, Tex Avery. Ubrzo nakon što je Schlesinger objavio svoj oglas, Avery je kod Universala tražio veću plaću, a umjesto toga dobio otkaz te se odmah zaputio Warner Brosovu studiju. Legenda kaže da je pri susretu sa Schlesingherom Avery u stilu svoga pretka Roya Beana jednostavno slagao da je u Universalu radio kao redatelj te je i dobio posao za koji se lažno prikazao.

3. Warner Brosove 'nemoguće stvari'

WB-ov individualizam vjerojatno je posljedica upravo toga što je, za razliku od Disneyja, koji je imao punu kontrolu nad svime što se događalo u njegovu studiju i uz to poznavao animaciju kao nitko na svijetu, Schlesingerov jedini interes bio da se filmovi uopće naprave i prodaju. Dok je radna disciplina u Disneyja bila željezna, točnost u dolasku na posao obvezna, a alkohol strogo zabranjen svim zaposlenima čak i u privatnom životu, animator Nelson Demarest svjedoči da se u WB-u moglo »piti i dolaziti na posao u bilo koje vrijeme« (»you could drink, or come in at any hour you wanted«, Barrier 1999: 324) sve doltle dok je Schlesinger dobivao filmove koji su imali tržišnu vrijednost, iako producirani s dvostruko manjim budžetom od Disneyjeva i u roku od svega četiri do pet tjedana po jednom sedmominsutnom filmu. Animatori koji su bili daleko slabije plaćeni od Disneyjevih imali su zauzvrat neusporedivo veću stvaralačku slobodu, do te mjere da im se njihov nezainteresirani producent gotovo da i nije miješao u posao, prezadovoljan što nje-



Kadrovi iz *Male seoske Crvenkapice* (Little Rural Riding Hood, MGM, 1949)



Avery ponavljano koristi komentatorske natpise *Nije li to luckasto?* (*Silly, Isn't It?*)



govi producijski timovi izbacuju ukupno 48 naslova godišnje — daleko najviše u Sjedinjenim Državama. Navodno je glavni razlog da je Studio uopće bio osnovan bio taj da crtane serije kakve su *Merrie Melodies* funkcionišaju kao reklama za WB-ova glazbena izdanja, tako da u WB-u, čini se, nikada nisu bili odveć svjesni vrijednosti onoga što se stvaralo na Odjelu za crtani film. O tome najbolje svjedoči da su, po zatvaranju Cartoon Division 1963., sve nacrtane folije i pozadine, koje bi danas imale neprocjenjivu umjetničku, filmskopovijesnu, ali i tržišnu vrijednost, spaljene da bi se oslobođio prostor za administraciju.

Zahvaljujući slobodi i razbarušenosti koja je vladala u Studiju, tu je bilo mnogo lakše napredovati i u redatelje su promovirani gotovo dječaci. Frank Tashlin imao je 23 godine kada je dobio dozvolu da napiše svoje ime ispod natpisa *Directed by*, Bobu Clampetu bilo je 24 godine kada mu je 1937. bila povjerena prva režija, a Chucku Jonesu 26. Ni Avery nije bio iznimka, u doba kad se pridružio studiju i odmah zaposlen kao redatelj bio je 27-godišnjak. Klein tvrdi da je upravo njihova mladost, svi su rođeni oko 1910-ih, dakle odrastali su uz film, bila razlogom da se WB-ovi animatori orientiraju ka filmskom stilu i sadržaju, za razliku od starijih kolega, koji su radili pod utjecajem medija svoje generacije kakvi su bili strip i vodvilj (Klein 1993: 98).

Dakako da je glavna ambicija WB-ovih mlađih redatelja bila konkurirati Disneyju. U utakmici s tim animacijskim gigantom u WB-u su krenuli s kreiranjem ljudskih likova umjesto antropomorfnih životinja. U filmu *Buddy's Day Out* (1933), što je bio prvi film iz serije *Looney Tunes*, takav pokušaj završio je osrednjim rezultatom. Friz Freleng, bivši namještete-

nik kod Disneya, uspijeva u drugoj seriji *Merrie Melodies* potpuno ovladati tehnikom kvalitetne 'realistične animacije', a u epizodi *Beauty and The Beast* iz 1934. uspješno iskušava tehnologiju animiranoga filma u boji. Većina autora, među njima dakako i Avery, naučili su diznijevsku voluminoznu animaciju i prikaz pozadine te kretanje likova u perspektivi.

U studiju se međutim razvija koncept nečega što je Schlesinger laički nazvao *impossible things*, nemoguće stvari, gledajući na primjer film *Village Smithy* (1936) svoga namještnika Averyja u kojem opržen konj furiozno trči kroz grad zbog čega fasade sa zgrada otpadaju, zidovi se gule, a prozori pucaju.

'Nemoguće stvari' najčešće su u takozvanim *crtićima jurnjave* (*chase cartoons*), koji su nastali iz *lovačkih crtica* (*hunting cartoons*) u kojima je lik negativca odjeven u lovačku odoru bezuspješno pokušavao glavnoga junaka pretvoriti u večeru. *Crtići jurnjave* nastali su tako što se tempo *lovačkih crtica* strahovito ubrzao, a sva do tada važeća pravila narativnoga crtica ne samo da su srušena u ime iracionalne jurnjave nego su učinjena besmislenima. Stvari kakve su ekspozicija, zaplet i rasplet izbačene su iz prakse, dok je filmsko vrijeme organizirano na vrlo nestandardan način. *Crtići jurnjave* konstruirani su kao isječak u vremenu bez početka i kraja, jer je posve jasno da je jurnjava koju gledamo počela prije filma i da se nastavlja i nakon što se pojavi natpis *The End*. U intervjuu danu Joeu Adamsonu za knjigu *Tex Avery: King of Cartoons* sam Avery ovako opisuje nastanak *crtica jurnjave*.

Misljam da sam ja uveo taj trend brzine. Počeli smo filati sve više gegova u filmove. Prije toga, mislilo se da moraš imati priču. Na kraju smo shvatili da su najbolja 'priča' gegovi poredani jedan uz drugi i jedan 'klobuk' na vrhu. (Adamson, 1975: 188)

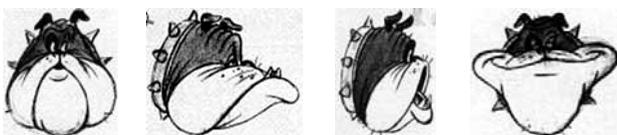
Ne samo tretmanom vremena nego i prostora u *crtićima jurnjave* WB-ovi animatori snažno su potkopalu diznijevsko shvaćanje prostora preuzetim iz igranog filma. Naš je prostor fiksiran, nepromjenljiv ili takav gdje promjene nisu uočljive golim okom. Mediji taj prostor uvećavaju i proširuju. Još je izum telegraфа omogućio da komuniciramo s nekim izvan našega realnog prostora, što je tema već u jednom od prvih uopće nastalih animiranih filmova, *The Telephone*, producirano u Edisonovu studiju 1898., gdje vidimo čovjeka koji naručuje pivo i cigaru i oni se stvore iz slušalice.¹ Onako kako je film proširio prostor teatra (automobilska jurnjava u teatru naprsto je nemoguća), tako je animacija, služeći se svojim temeljnim izražajnim sredstvima, penetracijom i metamorfozom, proširila prostor filma. U univerzumu u kojem žive likovi WB-ovih crtanih filmova prostor ne samo da je promjenljiv nego je njegova temeljna osobina upravo to — promjenljivost. U tom prostoru nastalu na komadu papira ne većem od 25 x 30 centimetara ništa nije pouzdano i sigurno i ništa nije dovoljno veliko da se ne bi moglo još proširiti.

Za producenta Schlesingera pak *crtići jurnjave* bili su više nego dobrodošao animacijski žanr ne zbog estetskog ili teorijskog koncepta koji je stajao iza toga nego zbog pukih eko-



Averyev crtež s potpisom

nomskih razloga. Crtani filmovi u kojima su likovi neprestano 'vozili' u petoj brzini naprsto su znatno jeftiniji u proizvodnji — to je bio oblik štednje celova jer je za filmove u kojima prevladavaju brzi pokreti potreбno napraviti mnogo manje crteža nego za one usporena tempa.²



Transformacije lika Spikea

4. Amerikanizacija europskih motiva

Još jedan uočljiviji otklon od Disneyja nalazimo na razini scenarije, naime izrazitiju tematsku i prostornu amerikanizaciju. Već su rani crtači stripova pokazivali tendenciju amerikanizacije te su svoje likove redovito smještali u sredinu predgrađa velikih gradova. Mnogi od strip-junaka predgrađa poput Popeya, Mutta i Jeffa ili Lude Mace prilagodit će se mediju crtanoga filma. Poznati animatori braća Fleischer otići će međutim u samo središte američkoga megalopolisa New Yorka i svoju će junakinju Betty Boop ozivi u ritmu jazz-a i brodvejskog mjuzikla. Čak su i stilizirani likovi kakav je bio Felix nedvosmisleno imali američko državljanstvo.

Disney je pak duboko ukorijenjen u Europu i njegovi su ambijenti, osobito u dugometražnim filmovima, mješavina strog i novog svijeta. Za razliku od Fleischerove urbane paranoje, Disney se odlučuje za ruralnu pastoralu i oblikovanje pojednostavnjene seoske arhitekture ili za idealiziranu 'amerikanu', ambijent koji čine udobne vile, uređeni vrtovi i dvoredi u mirnim, malim gradovima tako različitim od urbanne anarhije kakvu susrećemo u središtima višemilijunskih američkih megalopolisa ili njihovim siromašnim predgradima i lukama. U svojoj izvrsnoj studiji o animacijskom prostoru *Hollywood Flatlands* Esther Leslie zapaža utjecaj ideja Amosa Comeniusa, pedagoga iz doba prosvjetiteljstva koji se smatra izumiteljem slikovnica, na Disneyja.

On (Comenius op. p) bio je uvjeren da je vid najvažnije osjetilo i da je putem opažaja moguće svoje uvjerenje preinäiti u izravno osjećajno iskustvo, u stvar reprezentacije. (Leslie 2001: 94)

Comenius je smatrao da se može učiti samo osjetilnim iskuštvom, a da se u riječima nalazi tek prijevod i tumačenje osjetilne spoznaje. Po njemu su u našoj percepciji slike po važnosti 'odmah poslije samog objekta', lako i prirodno se konzumiraju i mogu se zauvijek pohraniti u svijest konzumenta.

Disneyjevi brojni suradnici iz Europe, poput Švicara Alberta Hurtera, Engleskinje Sylvie Holland ili Švedanina Gustafa Tenggrena, unijeli su u animaciju europski *touch*, naslijeden iz ilustracija dječjih knjiga prije svega njemačke škole Heinricha Kleya, Ludwiga Richtera, Franza von Stucka, Arnolda Böcklina, ilustratora slikovnica braće Grimm Hermanna Vogela, pionira strip-a Wilhelma Buscha, ali i Britanca Berdseleyja, koji je ilustrirao priče za djecu Oscara Wilde-a, ilustratora *Puncha* u viktorijansko doba Dickieja Doylea, ilustratora biblijskih motiva Gustava Doréa, kao i slavnoga francuskog karikaturista Honorea Daumiera. Način na koji je crtač Freddy Moore uveo novi plastični stil crtanja tijekom 1930. prilikom redizajna Mickeyja Mousea nedvojbeno je zasnovan na tradiciji europske ilustracije, dok nekadašnji glavni animator kod Fleischerovih Grimm Natwick (čo-

vjek pod čijom je olovkom stvorena Betty Boop) dobivši zaduću da kreira lik vještice u *Snjeguljici i sedam patuljaka* za nadahnuće uzima statuu srednjovjekovne Lady Ute, koja se nalazi u Nürnbergu. Cjelokupna vizualizacija *Snjeguljice i sedam patuljaka* napravljena je po uzoru na njemačku kazališnu predstavu *Schneewittchen* koju je postavio Karl August Goerner.

U studiji *Walt Disney i Europa* Allan Robin naglašava da Disney izravno preuzima ambijent, likove i situacije iz Buscheva stripa *Max und Moritz* (Robin 1999: 18), kao i Disneyjevu opsesivnu vezanost uz djelo Heinricha Kleya (1863-1945), čijih je velikoga broja skica i crteža bio vlasnikom, te golemi utjecaj koji je Kleyev način antropomorfne stilizacije imao na definiranje cjelokupnoga Disneyjeva oblikovnog modela (Robin 1999: 156). Naravno, kako to također Robin zapaža, razlozi tome bili su dobrim dijelom i tržišni, taktički koji su se mogli naći i u činjenici da se početkom dvadesetoga stoljeća udio američkoga stanovništva njemačkoga podrijetla povećao na 27 posto od kojih su većina bili novi useljenici, još čvrsto vezani za svoje kulturne korijene (Robin 1999: 16).

Naočitiji primjer Disneyjeve ovisnosti o europskom kulturnom nasleđu ostaje *Fantasia* (1940), djelo nastalo pod utjecajem velikog broja europskih, osobito njemačkih umjetnika izbjeglih iz Europe.³ Mizanscen je doslovce preuzet iz filma va njemačkog ekspressionizma, ponajprije Langova *Metropolis* (1927) i Murnauova *Fausta* (1926), što je najvidljivije u sekvenci *Night on Bald Mountain*. Crtana serija *Kapten Grogg* švedskog animatora Victor Bergdahla poslužila je kao izravno nadahnuće za kentaure u prizorima Raja, Goetheova poema *Der Zauberlehrling* iz 1797. literarna je osnova za sekvencu *The Sorcerer's Apprentice* itd.

Ono što su Comeniusove teorije i europska ilustracija iz 18. i 19. stoljeća za Disneyja, za Averyja i društvo iz Warner Brosa jedan je američki uzor, naime sam Disney. Avery će u svojim burleskama često posegnuti za europskim motivima, ali on njih ne preuzima iz originalnih izdanja, nego iz Disneyjeve adaptacije. Avery ne obrađuje (i dakako ne parodira) Grimmove ili Andersenove bajke, nego brutalno ironizira njihovu diznijevsku interpretaciju koja je konzumirana, ne u knjigama, nego u kinu. Stoga su za njega Crvenkapica i vuk, Pepeljuga i ostali jednostavno Amerikanci, ruralna nostalgiјa u njegovim je filmovima potpuno izbačena, a naracija dislocirana iz ruralne romantike u urbani realizam i kulturu strojeva. Baš kao što lik *Jiminy Cricket* u *Pinnocchio* (1940) predstavlja američku autoironijsku nadgradnju europskog fundamenta (s tipičnim dijalozima: *What they can't do these days!* — kada vila ozivi *Pinnocchia*, na primjer), tako i Avery prihvata europsku kulturnu tradiciju prelomljenu kroz američku prizmu, ali se prema tome ne odnosi previše

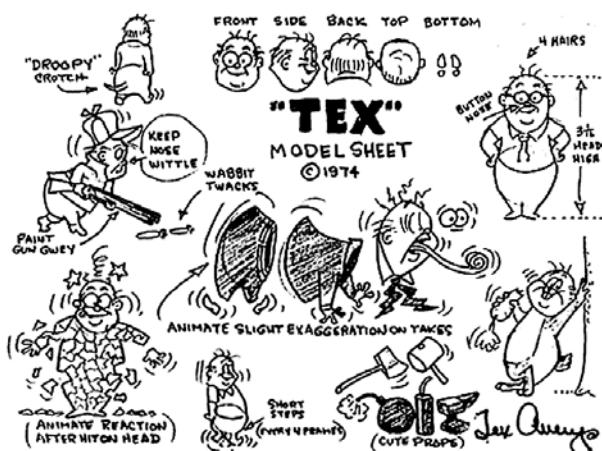


Tabla modeliranih likova

ozbiljno, pogotovo ne s respektom, nego, suprotno, prema svemu zauzima agresivan ironijski odmak.

Upravo preuzimanje Disneyjevih modela i onda njihova žestoka dekonstrukcija metodom nadrealističkog izvrтанja na glavu pravila o 'realizmu', formula je i središnja 'ideologija' svih WB-ovih autora, a ponajprije Averyja.

4. Ludi zec u svijetu bez logike

Jedna od prvih stvari koje je Disney shvatio na putu ka 'realističnoj' animaciji bila je ta da se realizam doživljava znanjem i svijeću o medijima. Nitko od nas nije vidio ni osjetio da se Zemlja okreće oko Sunca, ali je vrlo malo nas koji još sumnjuju u to. SF-film mnogo je realističniji od naših snimaka s ljetovanja jer su zbog naravi medija na platnu 'realistični' samo glumci, koji su, čak i kad je riječ o njihovim crtanim inačicama, uvjerljiviji i 'realističniji' nego naši prijatelji na filmovima snimljenim na odmoru koliko god tu uistinu bila riječ o realnim ljudima.

Film funkcioniра prema načelu prepoznavanja, a ne prema načelu istosti. Naše oči nisu kamera, naš mozak nije računalo, a naša realnost nije datost — to je proces. Disneyjev 'crtni realizam' moguć je jer realizam nije kopija svijeta, nego nešto u čemu mi svijet prepoznajemo. U razumijevanju te činjenice zapravo je sadržana bit revolucionarnoga koraka koji su načinili Disney i njegovi sljedbenici.

Do pojave zvuka američkom animacijom vladali su likovi preuzeti iz stripova ili kreirani na način i u skladu sa stripovskim oblikovnim modelom. Tiskarska tehnika s kraja 18. stoljeća uvjetovala je tipičnu strip-stilizaciju koju obilježuje dvodimenzionalnost, lažna perspektiva, shematisirani, 'splošteni' prostor, te odsutnost pozadine ili njezino drastično pojednostavnjivanje. Likovi na filmu zapravo su bili ideogrami, slike koje funkcioniraju kao pismo što se trenutno čita. Klasičan je primjer takva pristupa lik Mačka Felix, koji je zapravo pokretna mrlja tuša i koji ne funkcionira ni kao mačka ni kao čovjek u obliku mačke, nego kao vizualna fraza i kao oblik raspoznavanja. Kratko nakon pojave zvuka američka animacija (njezin pretežiti dio) odbacuje međutim ideograme i okreće se crtanim 'glumcima'. Fleischerovi dje-

lomično, a Disney potpuno, animaciji prilagođavaju holivudski pristup glumi takozvanim *star systemom*. Do tada je vrijedilo pravilo da su glumci ljudi koji glume neke druge ljudi, dok su crtni likovi (ideogrami) najčešće bili znakovi koji metodom poopćavanja 'glume' sve ljude. No, Disney to odbacuje i njegovi crtni likovi s vremenom dobivaju konkretnе osobine putem kojih ih mi prepoznajemo kao točno određene karaktere i tipove — zapravo posebne 'ljude'. Štoviše, on je svoje crtane likove želio profilirati tako da budu ne samo glumci nego zvijezde koje uvijek glume određeni lik u pojedinoj filmskoj priči, ali istodobno i same sebe, stvarajući i dograđujući mit o sebi i filmskom olimpu kojega su stavnici. Temeljni preduvjet da bi crtni likovi bili doživljeni kao glumci bila je dubinska inscenacija prostora u kojem se oni nalaze, dakle da ih se stavi u 'svijet' koji posjeduje unutarnju logiku, red i poredak stvari sasvim nalik na gledateljev prirodni okoliš. Osim što shematsku površnost ranog američkog crtanog filma zamjenjuje trodimenzionalnom perspektivnom simulacijom, Disney usvaja i mediju animacije prilagođava i ostala načela holivudskoga narativnog filma. Njegovi filmovi postaju jasnije žanrovski profilirani kao melodrame, ideologija prema kojoj je obitelj prikazana kao središnji hram američkog idealiziranog društva naglašenije je prisutna, likovi su profilirani kao čisti pozitivci ili čisti negativci, a narativna matrica situirana je unutar moralnoga kontinuiteta; vrline bivaju nagrađene, a zlo kažnjeno.

Na toj točki Avery se razilazi s Disneyjem. Njegovi su likovi 'glumci' i jasno 'zvijezde' koje obitavaju u trodimenzionalnom prostoru. No, to je samo privid jer već na tom polju on se počinje opirati i buniti protiv 'realizma'. 'Glumci' doduše 'fizički' sasvim sliče na Disneyjeve, ali u njihovoj mentalnoj konstrukciji, njihovu ponašanju i akciji nema ničega racionalnog, dok je trodimenzionalnost njihova svijeta tek optička varka. U Disneyja Mickey je obdaren inteligencijom, Pluto nije, i ta je činjenica ključna razlika između njih. U Averyja nitko nije obdaren inteligencijom, barem ne običnom — svi su ludi na svoj način i upravo to je ono što ih međusobno razdvaja.

Logika je pak nešto s čim se on eventualno poigrava, ali je nikako ne prihvata; on logiku naprsto ispumpava iz tog svijeta. Odsutnost logike postaje zapravo prirodno stanje u njegovim filmovima.

Upravo to dvoje, kombinacija svijeta bez logike i likova potpuno lišenih svake racionalnosti, rezultirat će rođenjem najslavnije crtane zvijezde svih vremena: Bugsa Bunnyja (Zekoslava Mrkve). U Averyjevu filmu *A Wild Hare* (1940) pojavljuje se mahniti zec koji skakuće uokolo žvačući mrkvu i stalno ponavljajući tadašnju slengovsku poštupalicu teksaške omladine: »What's up, Dock?«. Bugs Bunny u relativno je kratku roku prošao put od jednog od mnogih antropomofnih crtanih likova do istinske legende filmskog ekrana. No, istina koju i sam Avery nedvosmisleno priznaje jest da Bugs Bunny u dizajnu ima užasno mnogo zajedničkog s likom po imenu Max Hare iz *The Tortoise and The hare* (Kornjača i zec, 1934),⁴ jedne od najpoznatijih epizoda Disneyeve serije »Silly Symphonies«.

Mister Disney bio je dovoljno pristojan da to nikad ne spomene stoga što to zapravo nije morao. Ljudi su godinama kopirali njegove medvjede i sve drugo, ali on se nikada nije žalio. On je očito na nas gledao kao na parazite!» (Adamson 164: 1975)

Sam crtež 'skinuo' je bivši Disneyjev namještenik Charles Thorston crtajući *model sheet* za lik zeca koji mu je naručio scenarist i režiser u WB-u Ben Hardway, čiji je nadimak bio Bug. Nakon što je završio s (pre)crtavanjem Thorston je na bloku sa crtežima koji je ostavio na stolu napisao »*Bug's Bunny*«, čime je nesvesno budućoj crtanoj zvijezdi dao ime. Lik zeca pojavljivao se u više filmova (na primjer *Porky's Hare Hunt* iz 1938), ali je njegovo definitivni rođendan ipak 27. srpnja 1940, kada je *A Wild Hare* premijerno prikazan. Avery je Thorstonova zeca smatrao odveć slatkastim (*too cute*) pa je od crtača Roberta Givensa naručio da ga nacrtava luckastijega, starijeg i da mu anatomiju učini još sličnijom čovjekovoj, dok ga je on sam obdario ludilom i urbanim karakternim crtama, uključujući tu i njegovu slavnu uzrečicu.⁵

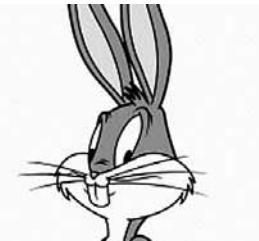
Osim Averyja, taj su lik poslije nadogradili drugi animatori, poput Chucka Jonesa, koji mu je dodata specifična drskost Groucha Marxa i nepobjedivost tipičnu za komične likove koje njihov originalan i autentičan smisao za humor čini apsolutno najjačima na ekranu, tako da su svi ostali tipovi filmskih likova nemoćni u sukobu sa silovitom energijom Groucha Marxa, Bugsa Bunnaya i njihovih tipoloških blizanaca.

Neki Averyjevi likovi nastajali su usputno, kao likovi koji se vrzaju kroz film bez ikakve dodirne točke s radnjom, kao kada u *Little Red Walking Hood* (1937) iscrpljeni vuk pita smetalo koje se stalno pojavljuje u kadru tko je on dovraga i dobiva odgovor: »*I'm the Hero in this picture!*« Lik će poslijе postati slavan pod imenom Elmer Fudd.

Kada Avery dobiva zadaću da modernizira i razvije Porkyja, jedan od prvih likova iz WB-ovih serija *Merrie Melodies* i *Looney Toones* koji je osmislio Fritz Freleng i koji je bio veoma nalik na Disneyeve praščice, on to čini tako što potpuno demolira koncept 'političke korektnosti'. Porky je u Averyjevoj verziji mucava svinja koja pokušava recitirati poziciju. Perfekcionist Avery⁶ uzeo je čovjeka koji je zbilja mu-



Blitz Wolf



Bugs Bunny

cao (zvao se Joe Dougherty) da posudi glas Porkyju. No, Porkyjeva individualnost i personifikacija dolaze ponajprije otuda što je on zamišljen kao karikatura komičara Rosca Arbucklea.

U *Porky's Duck Hunt* (1937) prvi se put pojavljuje Daffy Duck, luda verzija ružnoga pačeta, i prvi put glasove radi Mel Blanc, a glazbu skladatelj Norman Spencer, obojica će postati nenadmašni u svom poslu, jednako kao i još jedan skladatelj Carl Stalling te pisci gegova Tade Pierce, Cal Howard ili Dave Monahan, suradnici čiji je prinos u WB apsolutno jednako vrijedan onome što su radili režiseri i animatori.⁷

Daffy je apsolutni negativac, to je crna mrlja čista zla, lik sa stavljen od svih poznatih loših ljudskih osobina kakve su pooplepa, sebičnost, agresivnost, sadizam, kukavičluk, zloba te totalno ludilo, on je lišen čak i nagovještaja bilo kakva razuma. U svijetu koji je već i sam po sebi potpuno lud, on je bolesnik pobjegao iz ludnice. »*Šarmantno divljaštvo i zastrašujući delirij*« (Jones: 94) bit će temeljna karakterna crta i ostalih likova što ih je Avery kreirao, kakvi su otkačena muška vjeverica Screwy Squirrel i vuk gubitnik Wolfi. Avery nalazi izvrsno izvorište za *crazy humor* čak i kod Hitlera, koji mu je poslužio kao model za naslovni lik u filmu *The Blitz Wolf* (1942).

Ipak, njegov najdraži lik bio je Droopy, kojega će kreirati poslije za MGM i tijekom dvanaest godina proizvesti šesnaest filmova gdje je taj lik zvijezda i u kojima mu je sam Avery posudio glas, baš kao što je Disney osobno sinkronizirao svog omiljenoga Mickeyja Mousea. Bio je to nostalgičan psic stalno poluspuštenih očnih kapaka, čija je jedina zadaća bila da bude *cool*, što je likove negativaca dovodilo do bijesa i histerije. Droopy je izrastao iz takozvanih *ludih stanki (crazy pauses)*, kada bi se usred filma, kao kontrapunkt furiozno brzu tempu i jurnjavi, potpuno izvan konteksta, likovi zau stavljali da malo odahnu, popiju Coca-Colu usput glasno podrigujući ili bi se pojavljivali neki usporen i lijeni likovi, često kornjače, obraćajući se izravno publici s pitanjima tipa »*Silly isn't it?*«. Kako to Solomon zapaža, Droopyjeva sporost u funkciji je isticanja sveopće brzine filmova:

Njegova nepokolebljiva hladnokrvnost omogućuje bitni kontrast bezumlju koje ga okružuje. Kada neki umjetnik želi stvoriti efekt duboke tame, on to polaže kraj bijele površine; Droopyjeva mirnoća čini da aktivnosti ostalih likova izgledaju još više frenetično. (Solomon 1989: 137)

Dakako, Avery se nonšalantno odnosi prema 'osnovnim pravilima' komercijalne animacije kao što je davanje imena li-



Duffy Duck

kovima, pa nas propušta obavijestiti kako se likovi zovu. Droopy je tako 'kršten' tek u filmu *Senór Droppy* (1952), devet godina nakon što se pojavio prvi put kao zvijezda u majstoriji *Dumb-Hounded* (1943). No, taj podatak izvršno ilustrira Averyjevu sklonost da se usredotoči na bitno; na uskladivanje iracionalnosti svojih likova s nelogičnošću svijeta kojim ih je okružio. Stoga Averyjeva ambicija pri kreiranju likova, kako to Adamson zgodno sumira, nije »da nas uvjeri kako oni postoje, nego da nas uvjeri kako oni žive« (Adamson 1975:15). Tipizacija likova zapravo je samo žarište Averyjeve interesa i područje njegovih najodlučnijih napor. Kako se prisjeća Chuck Jones u autobiografiji, jedno od 'zlatnih pravila' kojem ga je Avery poučio glasilo je:

»Uvijek imaj na umu da je lik jedino što je uistinu bitno u komediji, bilo da je riječ o animiranom ili igranom filmu.« (Jones 1989: 101)

Pri svemu tome on je stalno svjestan različitih konteksta, odnosno različite naravi 'svjetova' igranog i animiranog filma. Dobar geg za Averyja samo je onaj koji se ne može izvesti u igranom filmu i dobar je lik samo onaj koji dobro funkcioniра u takvim, animacijskim gegovima. Stoga je on glatko odbacio ideju da radi animiranu verziju *Stanlija i Olija*, jer je njihova prirodna sredinaigrani, a ne animirani film.

5. Brehtovska dekonstrukcija crtanoga 'svijeta'

Ipak, mjesto Averyeve najžešće diverzije protiv diznijevskoga shvaćanja animacije jest samosvijest o mediju kojom on oboružava svoje likove. U njega čak i sporedni likovi parodiraju medij i Disneyjev 'svijet', koji je 'stvoren' ispod trikamere kao onda kada se polarni medvjed okrene publici govoreći: »Baš me briga što vi mislite. Ja sam hladan.« Averyevi likovi komuniciraju s publikom i neprestano podsjećaju gledatelje da su oni proizvod ne odveć racionalna crtača. Njihova često ponavljana *replika* »Who's directing this picture?« pokazuje 'brehtovsku' svijest o mediju koja ide 'uz nos' svim konvencijama propisanim od strane animacijskoga gura Walta Disneyja. U *The Magical Maestro* (1952) sve do polovice filma vidimo 'dlaku', koja je bila uobičajena popratna pojava filmskih projekcija toga doba, da bi onda jedan lik zgradio dlaku i izbacio je s ekrana. U filmu *Who Killed Who* (1943) debeli policajac s licem svinje otkriva sama autora filma kao glavnoga prijestupnika u filmu. U *Bad Luck*

Blackie (1949) bomba koja eksplodira u rukama buldoga odnese boje s njegova lica, od kojeg ostaje samo obris na praznom i prozirnom celuloidu. U prvih deset sekundi *Swing Shift Cinderella* (1945) vuk juri Crvenkapicu, ali mu onda ona pokaže natpis na filmskoj špici i objasni mu da se on nalazi u pogrešnoj priči, nakon čega on odlazi potražiti Pepe-ljugu. U *Wild and Woolfy* (1945) na jednom mjestu su prvi plan i pozadina namjerno neusklađeni pa kauboji jašu kroz zrak zorno nas podsjećajući tim 'šokom' da se ispred nas laze snimljeni crteži. Osim toga, Avery iskazuje izrazitu sklonost gegovima, u kojima dovodi u pitanje egzistenciju likova. U filmu *Billy Boy* (1954) vidi se jarac koji jede kantu, lonce, tračnice, kuće, automobile i druge slične stvari. Na kraju jarac pojede papir na kojem je nacrtan. U *Slap-Happy Lion* (1947) vidimo klokana koji uskoči u vlastiti džep i nestane u njemu.

Disney od Hollywooda preuzima klasičan odnos gledatelja s protagonistima filma, pasivnu identifikaciju iz udobne vojnerske sigurnosti. Mi gledamo u zid ili platno na kojem se odbijaju zrake svjetlosti iz projektor-a, ali mi *vidimo* nešto drugo. Gledamo ispušćeno staklo na ekranu televizora, ali *vidimo* nešto drugo. Onoga časa kada prihvaćamo sporazum o gledanju filma dobrovoljno smo se isključili iz vlastite stvarnosti.

Avery jednostavno raskida taj sporazum tako što 'budi' gledaoca iz pasivnosti i pretvara ga u sudionika kinematografskoga doživljaja, a ne pasivnog konzumenta. Njegov koncept filmskoga vremena u potpunoj je suprotnosti s temeljnim holivudskim načelima prema kojima filmska priča, čak i ako je smještena u budućnost, uvijek opisuje nešto što se već dogodilo (»Once upon a time«). U Averyja film je nešto što se upravo događa! On tu svojevrsnu defikcionalizaciju filma čini između ostalog i tako što uvodi fiktivnoga gledatelja i fiktivnu publiku u obliku nanizanih silueta, simuliranoga 'prvog reda' koji se vidi u filmu. Karakterističan primjer tog postupka nalazimo u filmu *Thugs With Dirty Mugs* (1939), gdje glavni junak Killer Diler zaustavlja gledatelja koji želi izaći riječima: »You sit right back down there till this thing's over, see!« (»Da si odmah sjeo natrag dok se ova stvar ne završi, jasno!«). Killer Diler naime sumnja da će ga gledatelj prijaviti policajcu po imenu Flat Foot Flanagan, koji mu je na tragu. Gledatelj sjena to zbilja i čini nekoliko minuta poslije govoreći Flat Footu da je on film »video već dva puta«, tako da zna gdje će Killer izvesti sljedeću pljačku.

Na taj način mi smo uvučeni u film, postajemo dijelom 'publike' koja je opet dio filma — sigurnost vojnerizma pretvara se u rizik vojnerizma. Prašić iz *One Ham's Family* (1943) okrutno se iživljava na nesretnom vuku, ali ne propušta da i nama, gledateljima, malo pili živce škripeći kredom po ploči. Instinktom genija Avery time naslućuje interaktivne medije, o čemu jedva da je mogao čitati u SF-literaturi svoga doba.

Istodobno, on iznutra napada i koncept filmskoga prostora kao perspektivne simulacije trodimenzionalnosti. Pored odustinosti reda, poretku i bilo kakve logike u prostoru, on samim uvođenjem 'publike' razbija prozirni 'četvrti zid' koji dijeli publiku od filmskoga 'svijeta'; likovi slobodno izlaze



Vruća Crvenkapica (Red Hot Ridding Hood)



Iz filma *Northwest Hounded Police* (Sjeverozapadna pseća policija, 1946)

'van' a publika ulazi 'unutra'. Ali Avery se tu ne zaustavlja, nego ruši i preostala tri, stvarajući tako filmski prostor čije su osnovne osobine nestabilnost, neograničenost i nepredvidljivost. On nam nikada ne dopušta udobnost nama poznatih dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti, nego se njegov prostor uvijek nalazi između ili izvan te dvije dimenzije. Za njega prostor nije datost, nego nešto podložno kreativnom modeliranju. Tako shvaćen prostor Klein naziva *gumenim prostorom* (*rubberized room*):

Unutar tog gumenog prostora pravda nikad ne pobjeđuje, a osveta je uvijek izvanredno slatka. Na djelu je nesmiljeni rat između inkompatibilnosti: inkompatibilne atmosfere, inkompatibilne grafike, volumena, čak i ideologije. (Klein 1993: 163)

Osim toga, on demistificira sam animacijski medij i, što je u Disneyja naprsto bogohulno, razotkriva tehniku stvaranja animiranog filma. On to čini na narativnoj razini: priču o Crvenkapici prvo započinje u standardnoj, diznijevskoj, maniri da bi likovi već nakon nekoliko trenutaka počeli prsvjedovati, obraćajući se izravno redatelju: »Ovo je dosadno, uvijek jedno te isto. Dajte nešto novo.« Na razni produkcije: Screwy usred filma čita scenarij jer je zaboravio što je sljedeće što će učiniti »*onom gadu*«. Na razini filmske tehnike: na pola filma zvuk postaje nesinkroniziran i glazba potpuno izvan konteksta jer su se pomiješale vrpce iz različitih filmova. Na razini 'rada s glumcima': likovi gubitnika prekljinu redatelja da se film završi jer ne mogu izdržati patnje kojima su izloženi, ali glavni likovi (tzv. 'kontrolori') to im ne dopuštaju prijetići štrajkom i raskidom ugovora ako im se ne dopusti da do kraja mrcvare svoje žrtve. Na razini animacije: bezbrojni su primjeri u kojima se pokazuju sami crtači, animatori, stolovi za crtanje, štiftovi, celovi i ostali detalji animacijskoga produkcijskoga procesa koje se u Disneyju pokušavalo mistificirati i obaviti misterijem 'poslovne tajne'. Na razini zvuka: njegova je omiljena metoda u kreiranju zvučne podloge filma asinkronost; kada baka ubaci ključ u njedra, čuje se zvonki zvuk padanja nečega metalnog u limenu kantru. Na razini takozvane 'političke korektnosti': buldog ter-

rizira mače, bijela lica blizu kojih je eksplodirala petarda postaju crna sa 'zabranjenim' debelim usnama itd.

6. Koncept 'čiste animacije'

Avery je istinski avangardist u mediju animacije i filma uopće. Mnogo prije avangardnih filmaša iz 1950-ih kakvi su recimo braća Hein on se koristi filmskim perforacijama kao aktivnim dijelom filmskog prostora (kada recimo Wolfy u *Northwest Hounded Police* iz 1947. izlijeće iz kadra i nađe se u 'ništavilu' s onu stranu perforaciju), mnogo prije Petera Kubelke on se bavi transformacijom filmske boje (kada u *Lucky Ducky* iz 1948. film u boji najednom postane crno-bijeli uz natpis »*Technicolor Ends Here*«), prije Petera Gidala ili Malcolm LeGricea sam čin filmske projekcije i svijest o fakturi filmskoga platna kao dvodimenzionalne plohe postaje uključen u cjelokupni kinematografski doživljaj.

Samo rijetki među nama mogu sebi predočiti bilo kakav prostor osim perspektivnog i trodimenzionalnog i mogu zamisliti bilo kakav događaj u vremenu osim naracije. Temporalna kauzalnost vlada svim ljudskim relacijama i aktivnostima. Naši životi i naše uspomene narativni su, mi smo pročitali toliko narativnih knjiga, vidjeli narativnih filmova, čuli narativnih priča, naši su razgovori narativni, mi tumačimo stvari narativno i prevodimo ono što doživimo na narativno. Čim imamo otisak protoka vremena, dobivamo naraciju. Taj narativni fatalizam, djelovanje i posljedice, neizbjegnost fikcijskoga raspleta i razrješenja dramskog problema, linearni kauzalitet, usklajivanje sukoba među likovima i 'smiraj' u ritmu i tempu da bi se došlo do razrješenja na točno određenu mjestu, nešto je s čime smo srođeni u mjeri da naraciju doživljavamo kao prirodno stanje stvari. Odbaciti naraciju stoga nije nimalo lagana zadaća; to je uvijek pokušaj zaustavljanja vremena. Najčešće je to činjeno u takozvanim *čistim filmovima* autora kakvi su Fischinger, Eggeling, Richter ili McLaren, koji su derivirani ili iz apstraktnoga slikarstva ili preuzimanjem strukture i zakonitosti glazbe. U analogiji s tim nastojanjima Averyjev postupak mogao bi se nazvati *čista animacija*.

Njega jasno ne zanima koncept apstrakcije u kojem je forma nadređena ekspresiji, on ne želi derivirati model apstraktnoga slikarstva, nego Disneyjev 'svijet', nešto što smo već odredili kao 'realistično' zbog toga što smo skloni staviti znak jednakosti između pojmove 'život' i 'pokret' i što u trodimenzionalnoj simulaciji vidimo kao 'prostor'. Averyjeva je metoda nadrealističko odbacivanja klasične naracije uvođenjem narativnoga kaosa i anarhije — njegovi filmovi nemaju početka ni kraja, njegovi ludi likovi ne prihvajaču da se nešto završilo pukim pojavljuvanjem natpisa *The End* (oni jednostavno protrče mimo njega i nastavljaju s jurnjavom kao u *Happy-Go-Nutty* iz 1944) niti se u većini tih filmova može zapaziti temporalna hijerarhija. U Averyjevim su filmovima prošlost, sadašnjost i budućnost naprsto spojene, u njima vlada vječno sada, ali to 'sada' može se događati i 'jučer' i 'sutra' baš kao u kakvu košmarnom snu u kojem se dovode u pitanje apsolutno sva naša iskustva stjecana u budnom stanju. Averyjeva jednadžba glasi: nikad se ne smije dogoditi očekivan zbroj i rezultanta. Kada vjeverica otvorí vre-

ću iz nje ne ispadnu orasi, nego jedan pa još jedan konj. I tako dvanaest puta. Ili kako to sumira Adamson:

Kojot Chucka Jonesa može se strmoglaviti s litice visoke pet milja pa ipak ostati živ kada padne na tlo. I vuk Texa Averyja vjerojatno bi mogao izdržati takav pad, ali još je vjerojatnije da bi tijekom pada razvio kočnice. (Adamson 1975:27)

7. Igre s gledateljevom podsviješću

Da je upravo podsvijest područje s kojim Avery računa i kamo odašilje svoje najvažnije poruke, dokaz je i to što on u svoje filmove voli ubacivati takozvane *subliminalne* detalje, kakvi se ne zapažaju svjesno, ali ih naša podsvijest nepogrešivo registrira. Klasičan je primjer njegov poznati film *Red Hot Riding Hood* (1943) u dijelu u kojem se vide pokreti vuka uzbudena Crvenkapičinim erotskim plesom. Vuk je kadriran tako da 'izrasta' iz ruba ekrana, a njegovi su pokreti nedvojbeno identični muškom spolnom organu u erekciji, dok oči koje ispadaju nedvojbeno funkcionišu kao stilizirana ejakulacija.

Upravo taj film, nastao ponešto pod utjecajem karikaturista *New Yorkera* Petera Arna u vizualizaciji i vještim mišanjem holivudskih žanrova *film noir* i *screwball-komedija*⁸ u atmosferi, vjerojatno je ostao Averyjev najpoznatiji rad. Subliminalne erotske igre i striptiz on je već rabio kao motive u ranijim filmovima. Scene erotskoga plesa prvi je put uporabio već u filmu *Cross Country Detours* (1940), gdje se guster skida i otkriva se kao djevojka, što je Preston Blair sugestivno animirao, iako je radio bez živoga modela ili rotoskopa. No, u *Crvenkapici* Avery se nije zaustavio na odnosu vuka i Crvenkapice nego je u igru uveo i pohotnu baku, koja je na kraju ulovila vuka i odvela ga pred matičara, Averyja glavom i bradom. U originalnoj verziji film završava obiteljskom idilom koja prikazuje baku i vuka s njihovo troje vučića. Production Code Administration reagirao je promptno i te dijelove filma zabranio opisavši ih kao bestijalnost. Na kraju je i tako okljaštaren film polučio uspjeh kod publike,⁹ a što se stvarno zabilo s bakom, vukom i Crvenkapicom moglo se vidjeti gotovo četrdeset godina poslije u pornografskoj ludoriji *Red Riding Hood* (1982) tada petnaestogodišnje animatorice Christine Eistein (nagrada kritike na Festivalu u Zagrebu 1982).

U *Swing Shift Cinderella* ponovo imamo erotski ples i sličan 'trokut pohote', gdje ulogu bake preuzima 'dobra' vila. Film završava tako što Pepeljuga mora pobjeći s bala prije dvanaest sati da bi stigla na posao — u treću smjenu u tvornici. U autobusu koji je vozi na posao čeka je dvadesetak pohotnih vukova u radničkim kombinezonima.

Igre sa gledateljevom podsviješću došle su kao rezultat Averyjeva interesa za temeljno izražajno sredstvo u animaciji, takozvani *tajming* (pojednostavljeno govoreći: donošenje odluke o tome koliko filmskih kvadrata svaki će pojedinačni crtež u filmu trajati):

Ja sam otkrio da oko registrira akciju u pet filmskih kvadrata. Pet kvadrata od 24, koliko ih ima u sekundi, to je

otprilike petina sekunde koja nam je potrebna da nešto registriramo i da to stigne s platna do mozga. Shvatio sam da, želim li da nešto bude jedva vidljivo, sve što mi treba jest pet kvadrata. (Adamson, 1975: 188)

Sve što je ispod pet kvadrata mi zapravo ne registriramo svi-ješću nego podsviješću, što Averyju daje neslućene mogućnosti za apstrahiranje i stilizaciju gegova u maniri teatra apsorda; 'subliminalna' lavina nacrta se u četiri kvadrata i onda u sljedećem zatrpala filmskoga junaka kojem, kao ni nama, nije jasno odakle je snijeg došao.

Uz njegovu strast za provociranjem podsvijesti i sklonost nadrealnom i apsurdnom Avery je tipičan i po izboru žanra. Još u ranoj fazi karijere on se odlučuje za nadrealističku parodiju kao prevladavajući žanrovski okvir svojih animacijskih bravura. Objekt njegovih parodija popularne su knjige (*Uncle Tom's Bungalow*, 1937) i dakako bajke (*Litttle Red Walking Hood*, 1937, *Cinderella meets a Fella*, 1938), novinske rubrike (*Believe it or Else*, 1939) i holivudski filmski žanrovi, kao u slučaju filma *Thigs, With Dirty Mugs* (1939), gdje mu je meta gangsterski film, ili *The Isle of Pingo* (1938), gdje se ruga takozvanim *Fitzpatrick travelogues*, putopisnim dokumentarcima s izrazitom amerikocentričnom i rasističkom slikom svijeta koji su prikazivani da bi se »*publici omogućilo kupiti kokice*«, kako se prisjeća Jones (Jones 1989: 98). Gotovo u svakom njegovu filmu neka je relacija s filmovima i općim kulturnim kontekstom njegova doba, bilo putem parodije ili u obliku posvete ili citata, kao u *Batty Baseball* (1944), gdje se bejzbol-stadion zove W. C. Field ili u *Big Heel-Watha* (1944), gdje indijanski vrać priziva kišu uz poznate zvuke songa *Singing in the Rain*.

Sve rečeno vodi zaključku da je Avery prije svega veliki redatelj animacije. Baš kao što stvaranje iigranih filmova nije ponajprije gluma, tako ni pravljenje crtanih filmova nije crtanje, nego je to — režija. Chuck Jones svjedoči da Averyju crtanje i animacija kao izvedbeni postupak zapravo nikad nisu bili u središtu interesa:

Averyja nije zanimala animacija kao takva, jedino kao sadržaj njegovih gegova i jedino kao sredstvo režije određivanjem tempa — tajming, postavljanje scene — tako da sve to radi. (Barrier 1999: 351).

U autobiografiji Jones je još detaljniji:

Avery je bio genij. Kao jedan od njegovih animatora tijekom kasnih 1930-ih (u Warner Brosu) nisam znao za njegov genij, baš kao što su, pretpostavljam, Michelangelovi šegrti bili nesvesni činjenice da rade s genijem. No Averyjeva izvrsnost ipak je probila čahuru moje samouvjerene ignorancije, kojom sam bio okopljen u svojim dvadesetim godinama. Usprkos sebi samom, ja sam od njega naučio najvažniju istinu o animaciji: animacija je umjetnost tajminga, što je istina primjenjiva na sve vrste komedije. Najveći majstori tajminga u povijesti su bili Keaton, Chaplin, Laurel and Hardy, Langdon — i Fred (Tex) Avery. (Jones 1989: 97)

7. Zrelo doba u MGM-u

Potkraj 1941. Avery je zbog nesporazuma sa Schlesingerom napustio WB i otisao u MGM, gdje je do 1945. vodio vlastiti odjel u studiju zamjenivši Hughu Harimana i Rudyja Isinga. No, nije imao sreće s recepcijom svojih filmova. Već prva njegova kreacija za MGM, film *The Early Bird Dood It* (1942) nije se preporučivao djeci, a drugi, *The Blitz Wolf* (1942), dobio je etiketu gotovo zabranjena filma. Istdobro su voditelji drugoga MGM-ova odjela Bill Hanna i Joe Barbera, serijom *Tom and Jerry* polučili golem uspjeh u publike i godinama uspješno konkurirali Disneyju na dodjelama *Oscar-a*, tako da je Avery ubrzo izgubio status top-animatora u studiju i dodijeljena mu je pozicija (i budžet) B-filma. U MGM-u nije bilo 'kućnoga stila', nije ga ni moglo biti jer su se shvaćanja animacije voditelja dva tima, Averyja na jednoj i tandemna Hanna i Barbera na drugoj strani, bili oprečni i svaku su stvar vidjeli različito. Hanna i Barbera bili su nastavljači Isinga i Harmana, dakle tzv. 'mekog pristupa', ali su i pored konzervativnosti u svojim linearnim crtićima jurnjave vremenom sve više preuzimali Averyjeva rješenja. U kasnijoj fazi razdoblja koje su Avery te Hanna i Barbera provedli pod istim krovom utjecaji prvoga na druge vidljivi su u tolikoj mjeri da se već može govoriti o epigonstvu.

Tijekom četrdesetih godina prošloga stoljeća Avery je dosegnuo punu zrelost i upravo u MGM-u nastala su njegova vrhunска ostvarenja kakva su Red Hot Riding Hood (1943), Who Killed Who? (1943), Bad Luck Blacky (1949), Little Rural Riding Hood (1949) i druga.

Usprkos niskom budžetu njegovih filmova, četrdesete su bile zlatno doba njegove autorske karijere. On je tada imao priliku raditi s nekim od svojih najvažnijih suradnika, kakvi su ponajprije animator Prestone Blair, crtač Claude Smith, bivši diznijevac Louie Schmitt ili glazbenik Scott Bradley, s kojim je, između ostalog, kreirao ludoriju *Little 'Tinker'* (1948) u kojoj se ponovo žestoko narugao Disneyjevu konceptu slatkih životinja, ali i neizrecivo šarmantno parodirao tadašnju megazvjezdnu Franka Sinatu, kojega u filmu 'glumi' tvor.

U situacijama kada nije imao prilike raditi s vrhunskim suradnicima, kao u kasnijoj fazi njegova rada za MGM, on vizualizira 'stajaće' gegove, gdje nema potrebe za zahtjevnom animacijom kao što je to bio slučaj u *Slap Happy Lion* (1947) ili u svojim satiričnim proročanstvima iz 1950-ih, kakva su *The Car of Tomorrow* (1951) ili *TV of Tomorrow* (1953), koje zapravo predstavljaju seriju malo 'razmrdanih' statičnih karikatura. Čak i tada, u oskudici znalaca u svojoj okolini ili kada se stjecajem okolnosti morao oslanjati na manje iskusne suradnike, a i na sama sebe, uvijek nesigurna u crtanju i animiranju, nastajala su vrhunske kreacije. Jedna

od njih *King-Size Canary* iz 1947. zasniva se na najjednostavnijoj animaciji, rastu odnosno smanjivanju figura, što se moglo animirati uz pomoć obična fotografskog aparata za uvećavanje. Zahvaljujući napitku koji trenutačno uvećava dimenzije kanarinac, mačak, miš i buldog naizmjениčno postaju divovi i jure svatko svakog sve dok traje utjecaj napitka, što se s obzirom na doba u kojem je nastalo nedvojbeno čita kao autorova kritika trke u naoružanju i hladnoga rata. Supremacija antiiluzionizma nad 'realizmom' totalna je i u ovom, iz današnje perspektive gledano možda najvažnijem i najkarakterističnijem, Averyjevu filmu uopće.

Kao i svi veliki umjetnici, Avery se odlikuje na jednoj strani umjetničkim čitanjem zbilje, njezinim dekodiranjem zapravo, te na drugoj pisanjem te iste zbilje, stvaranjem vlastitih kodova, novih znakova raspoznavanja. Većina njegovih filmova ima svoju geometriju, jedinstvo materije i duha, u njima Avery stvara svijet i istodobno prirodu i logiku tog svijeta. Bez imalo pretjerivanja može se kazati da je njegova analogija u književnosti James Joyce. Na isti način na koji je Joyce dekonstruirao klasični europski roman s kraja devetnaestog stoljeća, tako je i Avery doveo u pitanje filmsku inačicu klasičnoga romana, holivudski narativni film, osobito njegov izraz u Disneyjevu sustavu 'realistične animacije'. Avery je anticipirao percepciju i filozofiju modernoga doba, u kojem čovjek raspolaže sa više informacija, ali je sve manje siguran što je točno, te je u situaciji da otkriva istinu svjestan da je nikada neće otkriti do kraja. Čak i danas vrlo je malo ljudi svjesno u koliko su mjeri Averyjevi filmovi pomačnuli granice čovjekova duhovnog razvoja. Ni njemu samu to nije bilo jasno i bio je iskreno začuđen kada su ga u kasnim godinama odjednom počeli salijetati filmski novinari i filmolozi moleći ga za intervjuje i pomoći u pisanju stručnih radova posvećenih njegovu djelu.

Tijekom 1950-ih javio se u animaciji novi trend, takozvana *reducirana animacija*, koju su na tragu ratnih propagandnih filmova uveli kreativci okupljeni oko studija UPA, od kojih je većina imala iskustvo rada kod Disneyja. Umjesto diznijevske meke linije i prirodnoga pokreta 'reducirane' su se figure trzale i skakutale po pozadinama punim nadrealnih simbola, modernističkih dijagrama ili tek pokojega detalja nacrtana na praznom papiru i u maniri dječjeg crteža. Sve to bilo je u oštroj suprotnosti prema Disneyjevim realističnim i detaljima bogatim slikama, u kojima su respektirani klasični zakoni perspektive. Snažnu pobunu protiv diznijevskoga shvaćanja animacije Disney će ipak preživjeti. Avery neće. Kao i mnogi drugi, on pokušava slijediti taj novi trend, napušta diznijevski model nastojeći modernizirati svoj stil na način autora iz UPA. Tog trenutka Avery je umro kao umjetnik.

Svoj životni put završio je 1980. u Burbanku, Kalifornija.

Bilješke

- 1 U *Swing Shift Cinderella* (1945) Avery će napraviti identičan geg u sceni u kojoj vila izlazi iz slušalice nakon što ju je Pepljuga nazvala.
- 2 Općenito manji broj crteža u *crticima jurnjave* dolazio je otuda što je zbog njihova brzog tempa bilo potrebno daleko manje faza između ekstrema, samo faziranje bilo je jednostavnije, rabio se veliki broj 'švungova' i sl. Usporedbe radi, produkcija jednoga sedmominsutnog crtanog filma u Disneyjevu studiju koštala je pedeset tisuća dolara, dok je WB svoje filmove proizvodio po cijeni koja se kretala između dvadeset i trideset tisuća dolara.
- 3 Među onima koji su tada navraćali u Disneyjev studio nalazio se čak i Thomas Mann.
- 4 Sam film više je puta parodiran u WB-u (primjerice *Tortois Beats Hare*, 1940), ali je, jasno, u WB-verziji kornjača izšla kao pobjednik nad zecom, ne zahvaljujući radu i upornosti, nego prijevarom.
- 5 Ovdje opisan nastanak toga lika prepričano je svjedočenje Chucka Jonesa iz intervjuja dana Peteru Bogdanovichu, a objavljeno u Bogdanovichevoj knjizi *Who the Devil Made It*.
- 6 Neke njegove kolege prisjećaju se prilično brutalna načina na koji je Avery studirao ljudsko ponašanje. Jedan od njih bio je *practical joke*, kada je na trotoaru ispod prozora studija ostavljao užareni novčić i poslije gledao i analizirao reakcije ljudi koji ga 'nadu'.
- 7 O kakvim se fanatičnim posvećenicima poslu radilo svjedoči podatak da je Mel Blanc bio alergičan na mrkvu. Usprkos tomu on se nije, dajući glas Bugsu Bunnyju, želio koristiti nekim zvučnim surrogatom, nego je žvakao pravu mrkvu tako da je nakon svake sinkronizacije tog lika završavao u bolesničkom krevetu.
- 8 Otuda neki filmolozi Averyjeve filmove nazivaju *screwball noir*.
- 9 Film bi možda bio i zabranjen ili cenzorskim škarama još više iskasan pljen da utjecajni generali nisu poslali pismo Louisu B. Mayeru, u kojem prenose želje vojnika s fronte, koji hoće vidjeti nekraćenu verziju svoga omiljenog filma.

Bibliografija

- Adamson, Joe, 1975, *Tex Avery: King of Cartoons*, New Jersey: Popular Library Edition
- Barrier, J. Michael, 1999, *Hollywood Cartoons: American animation in its golden age*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Bogdanovich, Peter, 1997, *Who the devil made it — Conversations with legendary film directors*, New York: Ballantine Books.
- Jones Chuck, 1989, *Chuck Amuck*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Klein M., Norman, 1993, *Seven Minutes, The Life and Death of the American Animated Cartoon*, New York: Verso.
- Leslie, Esther, 2001, *Hollywood Flatlands, animation, critical theory and the avant-garde*, New York, London: Verso.
- Merritt, Russell & Kaufman, J. B., 1993, *Walt in Wonderland, The Silent Films of Walt Disney*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Robin, Allan, 1999, *Walt Disney and Europe*, London: John Libbey & Company Ltd.
- Solomon, Charles, 1989, *Enchanted Drawing — The History of Animation*, New York: Wings Books.

Filmografija Texa Averyja*

1935.

1. Quail Hunt (1935) (nenaveden)
2. Towne Hall Follies (1935) (nenaveden)

1936.

3. Don't Look Now (1936) (kao Fred Avery)
4. Milk and Money (1936) (kao Fred Avery)
5. Village Smithy, The (1936) (kao Fred Avery)
6. Porky the Rain-Maker (1936) (kao Fred Avery)
7. I Love to Singa (1936) (kao Fred Avery)
8. Page Miss Glory (1936) (kao Fred Avery)
9. I'd Love to Take Orders from You (1936) (kao Fred Avery)
10. Plane Dippy (1936) (kao Fred Avery)
11. Blow Out, The (1936) (kao Fred Avery)
12. Gold Diggers of '49 (1936) (kao Fred Avery)

1937.

13. Little Red Walking Hood (1937) (kao Fred Avery)
14. Sunbonnet Blue, A (1937) (kao Fred Avery)
15. Egghead Rides Again (1937) (kao Fred Avery)
16. I Wanna Be a Sailor (1937) (kao Fred Avery)
17. Porky's Garden (1937) (kao Fred Avery)
18. Ain't We Got Fun (1937) (kao Fred Avery)
19. Uncle Tom's Bungalow (1937) (kao Fred Avery)
20. Porky's Duck Hunt (1937) (kao Fred Avery)
21. I Only Have Eyes for You (1937) (kao Fred Avery)
22. Picador Porky (1937) (kao Fred Avery)
23. Porky the Wrestler (1937) (kao Fred Avery)

1938.

24. Mice Will Play, The (1938) (kao Fred Avery)
25. Cinderella Meets Fella (1938) (kao Fred Avery)
26. Daffy Duck in Hollywood (1938) (kao Fred Avery)
27. Johnny Smith and Poker-Huntas (1938) (kao Fred Avery)
28. Feud There Was, A (1938) (kao Fred Avery)
29. Isle of Pingo Pongo, The (1938) (kao Fred Avery)
30. Penguin Parade, The (1938) (kao Fred Avery)
31. Sneezing Weasel, The (1938) (kao Fred Avery)
32. Daffy Duck and Egghead (1938) (kao Fred Avery)

1939.

33. Screwball Football (1939) (kao Fred Avery)
34. Fresh Fish (1939) (kao Fred Avery)
35. Land of the Midnight Fun (1939) (kao Fred Avery)
36. Detouring America (1939) (kao Fred Avery)
37. Dangerous Dan McFoo (1939) (kao Fred Avery)
38. Believe It or Else (1939) (kao Fred Avery)
39. Thugs with Dirty Mugs (1939) (kao Fred Avery)
40. Day at the Zoo, A (1939) (kao Fred Avery)
41. Hamateur Night (1939) (kao Fred Avery)

1940.

42. Holiday Highlights (1940) (kao Fred Avery)
43. Of Fox and Hounds (1940) (kao Fred Avery)

44. Wacky Wildlife (1940) (kao Fred Avery)

45. Ceiling Hero (1940) (kao Fred Avery)
46. Wild Hare, A (1940) (kao Fred Avery)
47. Circus Today (1940) (kao Fred Avery)
48. Gander at Mother Goose, A (1940) (kao Fred Avery)
49. Bear's Tale, The (1940) (kao Fred Avery)
50. Cross Country Detours (1940) (kao Fred Avery)
51. Early Worm Gets the Bird, The (1940) (kao Fred Avery)

1941.

52. Cagey Canary, The (1941) (nenaveden)
53. Speaking of Animals in the Zoo (1941)
54. Bug Parade, The (1941) (nenaveden)
55. All This and Rabbit Stew (1941) (nenaveden)
56. Speaking of Animals Down on the Farm (1941)
57. Aviation Vacation (1941) (kao Fred Avery)
58. Heckling Hare, The (1941) (kao Fred Avery)
59. Hollywood Steps Out (1941) (nenaveden)
60. Porky's Preview (1941) (kao Fred Avery)
61. Tortoise Beats Hare (1941) (kao Fred Avery)
62. Crackpot Quail, The (1941) (kao Fred Avery)
63. Haunted Mouse, The (1941) (kao Fred Avery)

1942.

64. Early Bird Dood It!, The (1942)
65. Blitz Wolf (1942)
66. Crazy Cruise (1942) (nenaveden)
67. Aloha Hooey (1942) (nenaveden)

1943.

68. What's Buzzin' Buzzard? (1943)
69. One Ham's Family (1943)
70. Who Killed Who? (1943)
71. Red Hot Riding Hood (1943)
72. Dumb-Hounded (1943)

1944.

73. Big Heel-Watha (1944)
74. Happy-Go-Nutty (1944)
75. Batty Baseball (1944)
76. Screwball Squirrel (1944)

1945.

77. Wild and Woolfy (1945)
78. Swing Shift Cinderella (1945)
79. Shooting of Dan McGoo, The (1945)
80. Jerky Turkey (1945)
81. Screwy Truant, The (1945)

1946.

82. Henpecked Hoboes (1946)
83. Northwest Hounded Police (1946)
84. Hick Chick, The (1946)
85. Lonesome Lenny (1946)

* Ovdje je prenesena i obradena filmografija sa stranica *International Movie Data Base* (<http://www.imdb.com/name/nm0000813>; 22.V.2004)

1947.

- 86. King-Size Canary (1947)
- 87. Slap Happy Lion (1947)
- 88. Uncle Tom's Cabaña (1947)
- 89. Red Hot Rangers (1947)
- 90. Hound Hunters (1947)

1948.

- 91. Cat That Hated People, The (1948)
- 92. Lucky Ducky (1948) 93. Half-Pint Pygmy (1948)
- 94. Little 'Tinker (1948)
- 95. What Price Fleadom (1948)

1949.

- 96. Counterfeit Cat, The (1949)
- 97. Out-Foxed (1949)
- 98. Little Rural Riding Hood (1949)
- 99. Wags to Riches (1949)
- 100. Doggone Tired (1949)
- 101. House of Tomorrow, The (1949)
- 102. Señor Droopy (1949)
- 103. Bad Luck Blackie (1949)

1950.

- 104. Peachy Cobbler, The (1950)
- 105. Chump Champ, The (1950)
- 106. Garden Gopher (1950)
- 107. Cuckoo Clock, The (1950)
- 108. Ventriloquist Cat (1950)

1951.

- 109. Droopy's Double Trouble (1951)
- 110. Car of Tomorrow (1951)
- 111. Symphony in Slang (1951)
- 112. Droopy's Good Deed (1951)
- 113. Daredevil Droopy (1951)
- 114. Cock-a-Doodle Dog (1951)

1952.

- 115. Little Johnny Jet (1952)
- 116. Rock-a-Bye Bear (1952)
- 117. One Cab's Family (1952)
- 118. Magical Maestro (1952)

1953.

- 119. Three Little Pups, The (1953)

- 120. T.V. of Tomorrow (1953)

1954.

- 121. Crazy Mixed Up Pup (1954)
- 122. I'm Cold (1954)
- 123. Dixieland Droopy (1954)
- 124. Flea Circus, The (1954)
- 125. Farm of Tomorrow (1954)
- 126. Homesteader Droopy (1954)
- 127. Billy Boy (1954)
- 128. Drag-A-Long Droopy (1954)

1955.

- 129. Cellbound (1955)
- 130. Deputy Droopy (1955)
- 131. First Bad Man, The (1955)
- 132. Sh-h-h-h (1955)
- 133. Field and Scream (1955)
- 134. Legend of Rockabye Point, The (1955)

1956.

- 135. Millionaire Droopy (1956)

1957.

- 136. Woody Woodpecker Show, The (1957) TV serija (ulomci iz filmova)
- 137. Cat's Meow (1957)

1965.

- 138. Tom and Jerry (1965) TV serija

1982.

- 139. Woody Woodpecker and His Friends (1982) (V) (izvorni materijal)

1990.

- 140. Merrie Melodies: Starring Bugs Bunny and Friends (1990) TV serija (izvorni materijal)

1995.

- 141. That's Warner Bros.! (1995) TV Serija (izvorni materijal)

1996.

- 142. Bugs n' Daffy Show, The (1996) TV Serija (izvorni materijal)

M i l a n P e l c

UDK: 7.017.9(048)

Traktat o perspektivi

Hrvoje Turković, *Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja*, Durieux, Zagreb, 2002.

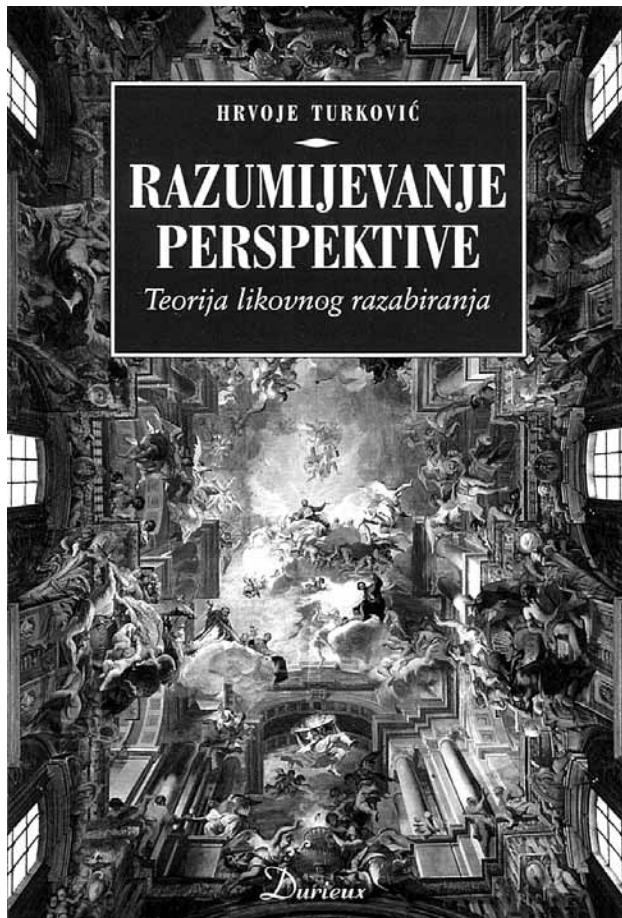
Perspektiva kao termin i likovni problem

Perspektiva je slojevit pojam s različitim konotacijama u znanosti, kulturi, umjetnosti, ali i u svakodnevnom, kolokvijalnom govoru. Grčku riječ *optiké* (nauk o vizualnom opažanju) srednjovjekovni su autori još od Boecija prevodili kao *perspectiva* (*perspicere* = jasno vidjeti). Poput optike u antiци, perspektiva je u srednjem vijeku nauk o prirodnim fenomenima vizualnog opažanja i naravi svjetlosti bez ikakvih reperkusija na umjetničko stvaralaštvo. Tek je s renesansom, odnosno s Albertijevim traktatom *Della Pittura* iz 1436, perspektiva postala sinonim za umijeće 'matematičkog' prenošenja vizualnog opažaja na plohu slike, a istodobno i za odgovarajuću, u prvom redu slikarsku, umjetničku praksu.

Znamenitom studijom *Perspektiva kao simbolička forma* (*Die Perspektive als symbolische Form*, Leipzig / Berlin 1927) Erwin Panofsky pojam perspektive uzdigao je na spekulativnu razinu kulturološke interpretacije. Panofsky u prvom redu obrazlaže stvarne i simboličke razlike između perspektive, tj. prikazivanja dubine prostora u renesansi, srednjem vijeku i antici. Nakon Panofskog mnogi su interpretatori i znanstvenici tijekom 20. stoljeća razmišljali o perspektivi i njezinim različitim aspektima. U nas se na tom polju osobito istaknuo Radovan Ivančević s knjigom *Perspektive* (1996). Uistinu nemoguće je pisati o svijetu vizualija, o prikazbenim umjetnostima, dakako i o filmu, a da se ne govori o načinu kako one izlaze na kraj s dočaranjem prostora. *Perspektiva* je iznimno važan pojam, no njezino je značenje na štetu preciznosti razvodnjeno u različitim kontekstima kulturološkog i trivijalnog diskursa.

Turkovićeva Summa perspectivae

Knjiga Hrvoja Turkovića *Razumijevanje perspektive* s podnaslovom *Teorija likovnog razabiranja* ubraja se među rijetke domaća studije koje se kritički ozbiljno hvataju ukoštač s fenomenom perspektive. Prilazim joj s radoznalom napetošću, tim više što mi nije sasvim jasno značenje njezina podnaslova. Što je likovno razabiranje? Je li to vizualna percepција ili razumijevanje likovne umjetnosti, ili pak razumijevanje svijeta na likovni način ili možda likovno odnosno vizualno mišljenje (omiljeni termin Radovana Ivančevića)? Ubrzo sam pun dvojbji. Autor polazi od namjere da domaćeg čitaoca na sustavan i temeljit način upozna s iznimno složenim fenomenom koji zadire u fiziologiju i psihologiju percepcije, u znanost, u povijest umjetnosti i kulture, u temeljne probleme epistemologije, opažanja i vizualnoga tumačenja svijeta,



dakle, osim prikazbene umjetnosti, u filozofiju, religiju, sociologiju itd. Međutim, njegovu radu nalazim ozbiljan prigovor, i to ne u pogledu vladanja materijom, nego u načinu njezina iznošenja.

Opseg Turkovićeva znanja o perspektivi fascinant je. Po načinu iznošenja toga znanja njegova knjiga podsjeća na davne srednjovjekovne enciklopedije, na one *speculume* i *hortuse* koji pretendiraju maksimalnom obuhvaćanju svega postojećeg između korica jednoga sveska. Ta *Summa perspectivae* ima četiri dijela sa 14 glavnih poglavljia i 61 potpoglavljem. Bilješke su prezentirane kao zaseban dio knjige, a on, poput glosa uz stare tekstove, obaseže otprilike koliko i polovica glavnoga teksta. S druge strane moguće ih je pro-

matrati i kao oblik hiperteksta koji znatno proširuje problemske momente raspravljene u glavnom tekstu, ali i mnoge stvari, barem djelomice, nužno ponavlja. Opseg je djela također pozamašan — da je tiskana s malo udobnijim preddrom i većim slovima za čitaoce slabijega vida ta bi knjiga bila volumen od otprilike 600 stranica.

Uz tekst dolazi i opsežno kazalo imena i pojmove, što se obično smatra neospornom vrijednošću svake dobre studije. No s druge strane ono je preskrupulozno i zbog toga preopterećeno. Ima li smisla navoditi pojmove poput 'povijest' ili 'dubina', uz koje stoji pedeset i više uputnica na odgovarajuća mjesta u knjizi koja obuhvaćaju po nekoliko stranica? S druge strane neke pojmove, poput primjerice autoru iznimno važnih 'indikatora dubine', nećemo naći pod indikator nego pod dubina, a 'indikatore identifikacije' nećemo uopće naći jer nisu navedeni uz pojam 'identifikacije'. Nisu to velike zamjerke, no bojim se ipak da takvo kazalo može obešrabriti korisnika.

Materija je izložena u »argumentacijskim koracima« (termin Hrvoja Turkovića, str. 103) što podsjećaju na skolastički argumentacijski *apparatus (secundum ordinem disciplinae)* kako ga je prikazao Panofsky u svojoj studiji *Gotička arhitektura i skolastika*. Upadljivo je u knjizi obilato pozivanje na autoritete (*auctoritates*) — također srednjovjekovni pri-nos citiranju tudihi mišljenja — čija su djela navedena u bibliografiji na petnaest sitno tiskanih stranica. Turković daka-ko time pokazuje svoju iznimnu načitanost i akribiju. Ipak, nedostaju neke važne i, rekap bil, nezaobilazne povjesnomjetničke studije o perspektivi, primjerice Norman Bryson, *Vision and Painting* (1983), Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* (1987) i Martin Kemp, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat* (1990). Budući da je likovnost najuže povezana s vizualnom percep-cijom, autor se intenzivno služi literaturom s područja per-cepijske psihologije, a osobito one primijenjene u likovnim umjetnostima, čiji su glavni predstavnici Rudolf Arnheim i Ernst H. Gombrich, odnosno James Gibson.

Analogija s gotikom budi još jednu, ovaj put posve nepovoljnu asocijaciju: rekap bil da ulazeći u knjigu čitalac postupno ima dojam izgubljenosti u nepreglednoj šumi, slično kao kad se nađe u unutrašnjosti velike peterobrodne gotičke katedrale s mnoštvom stupova, polustupova, stupića, službi, svodnih mreža, ukrasa i slično. No, dok gotička katedrala opčarava posjetitelja čarolijom svojih raščlambi, ova će ga knjiga, bojim se, odbiti, a razlog je dvojak: pretjerano usitnjavanje s nepotrebним digresijama odnosno redundancijama s jedne i terminološko-izričajno eksperimentiranje koje se ne obazire na recepcijске sposobnosti prosječnoga (obrazovanog) čitao-ca s druge strane. Kako da čitalac razumije probleme perspektive ako ima problema s razumijevanjem teksta koji ga o njima poučava? Volio bil da je knjiga o perspektivi jasna i pregledna kao kakva renesansna građevina Brunelleschija ili Albertija, ako već ne kao Bramanteov Tempietto, koji pripada klasičnoj renesansi. No, kao što gotika ima svoju 'perspektivu', tako zacijelo postoji i način razumijevanja ove knjige.

Ivančević, epistemološke varijante i komunikativnost

Povod Turkovićevoj raspravi spomenuta je studija Radovana Ivančevića objavljena pod naslovom *Perspektive* (1996). Turković u mnogim točkama s pravom kritizira Ivančevićevu djelu, osobito njegovu tendenciju da perspektive identificira sa stilovima, te da određenoj 'dominantnoj' perspektivi čak i nehotice prida najviše mjesto na valorizacijskoj ljestvici vrijednosnih osobina pojedinoga stila. Njegove su opaske o Ivančevićevoj 'semantičkoj perspektivi' posve na mjestu, jer doista je tu riječ o aksiološkim momentima, a ne o prikazu prostora. No, s druge strane, ne vidim zašto se i takvi prikazi likova, koji nedvojbeno određuju doživljaj prostornosti na slici, ne bi mogli podvesti pod prigodno skovanu Ivančevićevu sintagmu »semantičke ili ikonološke perspektive«. Ta i to je samo *terminus technicus*, dio stručnoga metajezika. Svakomu iole upućenom brzo je jasno o čemu je riječ. Rekap bil da katkad, tražeći maksimalnu preciznost, znanstvena terminologija malo ili nimalo pomogne znanosti, ali zato učini medvjedu uslugu njezinoj komunikaciji.

U svom pregledu perspektive Turković s najrazličitijih motrišta uglavnom raspravlja tri epistemološke varijante pristupa zbilji i njezina prenošenja u vizualne medije: to je »očevidački pristup i s njim povezan perspektivizam«, potom »necentralno-projekcijska načela« prikazivanja prostora i »ideoplastični rukavac«, tj. aperspektivni pristup prikazu prostornosti, kao na dječjim crtežima. Treba istaknuti da je njegovo tu-maćenje tih varijanti vrlo iscrpno, no iscrpnost prelazi u redundantnost, a često se iznose i opća mjesta.

Temeljni je problem za mene nedostatna komunikativnost knjige. Da bi ga se razumjelo, pisac se mora služiti konvencionaliziranim jezikom, a nove termine uvoditi štedljivo i oprezno. Specijalnost je autora u kovanju neuobičajenih poj-mova koji zbijaju čitaoca i tjeraju ga da, umjesto da svoju energiju usmjeri razumijevanju sadržaja, neprestano mora razmišljati što se krije iza pojedinog termina, izraza ili sintagme. Pritom mu se potkradaju nedosljednosti. Autor primjerice govori o »prirodnim temeljima prikazivačkih pristupa«. Zatim o tome da postoji »neprikazivački pristup« i »neprikazivačka likovnost« (97, istaknuo MP), malo dalje opet »neprikazivačka likovnost« (103, istaknuo MP) — pri čemu misli na predmetnu i nepredmetnu umjetnost — nisu li ti pojmovi već odavno uvriježeni u domaćoj likovnoj terminolo-giji? Na str. 104. navodi »dvadesetstoljetno neprikazivačko (nefigurativno) slikarstvo«. Zašto stvarati nepotrebne šumove u recepcijskim kanalima? Zašto sve to ne izraziti manje zakućastim jezikom, tako da čitalac nema poteškoća u praćenju i razumijevanju, a ovako ih ima, čak i kad je obrazovan i kad se ponešto razumije u građu. Sve što je bitno može se uvijek reći na jednostavan i lako razumljiv način.

Čudim se, primjerice, zašto Turković rabi pojam 'idiosinkratičnost'. Autor ga u kazalu poistovjećuje s pojmom 'jedinstvenost'. Taj pojam ne nalazim ni u jednom relevantnom rječniku stranih riječi. Naime, u svima se pojavljuje samo pojam ideo-sinkrazija, a znači odvratnost, preosjetljivost uopće, antipatija — Bratoljub Klaić (1979). Dakako, pojam potječe iz engleskog a znači (prema Bujasu), osobitost, osebujnost.

Da li je, dakle, 'idiosinkratičnost' najprimjerena u ovom kontekstu s obzirom na domaće jezične konvencije?

Upitan mi je, da ne kažem nerazumljiv, i Turkovićev pojam stila. Autor ga definira rečenicom: »*'Stil' nije ništa drugo do društveno (društveno-personalno motivirano) upostojavanje i restrikcijama usmjeravano epistemološko ispitivanje i razrađa.*« (208). Prvo, ne razabirem značenje riječi 'upostojavanje', a k tome mi još i nešto fali... Jedan veliki povjesničar umjetnosti 20. stoljeća, Poljak Jan Białostocki, napisao je vrlo jednostavno: »*Stilovi su poopćavanja koja se zasnivaju na promatranju individualnih djela i njihove strukture.*« Arnold Hauser pak kaže: »*Stil je idejno jedinstvo cjeline koja se sastoji od samih konkretnih i disparatnih elemenata.*« *Beata simplicitas!* Ističem da su moji dojmovi u određenoj mjeri zasigurno subjektivni. Dopoštam da drugi čitaoci lakše izlaze na kraj s Turkovićevim načinom pisanja i osobito s njegovom terminologijom.

In dubio pro reo

U Turkovićevoj knjizi ima mnogo tvrdnji koje su prihvatljive, mnogo takvih koje zvuče prihvatljivo, ali nismo u to sigurni, i mnogo sumnjivih, koje će malo koji čitalac ikad provjeravati. Kao primjer navest ēu jednu naoko usputnu referenciju iz Albertija u ovom ulomku:

U oba slučaja (anamorfno slikarstvo i stereoskopija, op. MP) naglašavala se svijest o tome da je perspektivistička slika neizostavno obilježena plošnošću i da percepcija naslikane dubine podrazumijeva registraciju njezine (ipak) slikovne plošnosti. Nije se mogla ukloniti svijest o tome da se i optičko-perspektivistička dubina dobiva osobitim 'tretmanom površine slike' (usp. naglasak na površini slike kao temelja slikarske kompozicije: *Primarni dijelovi slikarstva su, dakle površine;* Alberti, 1966: 72). *'Sredstva' toga 'tretmana' ostajala su proizvodno važna umjetnickima. Postala su, međutim, još važnija s globalno stilskih stajališta.*

Cijeli citat mogao bi se potanko kritički analizirati, ali u njemu me najviše zaintrigirala tvrdnja preuzeta iz Albertija: *Primarni dijelovi slikarstva su, dakle površine.* Ta tvrdnja stoji tek djelomično jer Albertijeva glavna definicija slikarstva glasi ovako: »*Adunque la pittura si compie di circonscrizioni*

ne, composizione e ricevere di lumi« (*Della Pittura*, II. knjiga, paragraf 31). U slobodnom prijevodu: »*Dakle slika se sastoji od obrisa, kompozicije i tretmana svjetla*« (pri čemu se pod *ricevere di lumi* zapravo misli na boje i njihove tonske vrijednosti, što je posljedica srednjovjekovnog objedinjavanja svjetla i boje). Treba istaknuti da su za Albertija ta tri elementa ključna i međusobno jednakovrijedna, nijedan nije primaran, a izostane li bilo koji od njih (barem po Albertiju), nema slike. Površine (*superficie*) pak nastaju uzajamnim djelovanjem obrisnih linija i boje odnosno svjetla, one su *polazni* elementi slike. Površine u Albertija nisu plošne, one uvijek na slici posjeduju prostornost. Stoga se u načelu ispravna tvrdnja »*da je perspektivistička slika neizostavno obilježena plošnošću i da percepcija naslikane dubine podrazumijeva registraciju njezine (ipak) slikovne plošnosti*« ne može izvesti iz Albertija. Posebno je, pak, pitanje kad se i kako pojavila svijest o tome. Turković se, naime, služio engleskim izdanjem Albertija u kojem стојi rečenica: »*The primary parts of painting, therefore, are planes.*« U talijanskom tekstu ta rečenica glasi: »*Le prime adunque parti del dipingere sono le superficie.*« Dakle, površine nisu primarne nego prve u smislu da se od njih započinje graditi kompozicija. Kad govorim o površinama, Alberti ne misli na površinu slike, već na ono što danas obično zovemo oblicima odnosno njihovim dijelovima. Razlika je bitna zbog toga što Alberti površinama ne pridaje važnost zasebno, nego kao gradbenim elementima nečega mnogo važnijeg — historije, narativnog prikaza, kompozicije.

Dakako, za ovaku analizu teksta trebalo bi temeljito provjeravati literaturu, pa ēemo u slučajevima dvojbe ipak vjerovati autoru.

Ovim kratkim i 'površnim' osvrtom nisam nipošto namjerao obezvrijediti silan trud uložen u ovu knjigu i njezin evidentan doprinos našoj kulturološkoj znanosti. Svakoj se knjizi mogu naći zamjerke. Stoga ne bih želio da se moj prikaz shvati pod motom 'lako je kritizirati — treba napraviti'. Iznimno cijenim Turkovićev napor, ali ne shvaćam zbog čega je tako nepristupačnom terminologijom zakrio prostor razumijevanja svoje knjige. To je ono što mu najviše 'prigovaram' i zbog čega najviše žalim, u prvom redu kao nastavnik koji od svojih studenata (osvjedočen neuspjelim pokušajima) ne može očekivati da pročitaju ovu knjigu. A to je šteta.

Jelena Šesnić

Woody u drugom mediju

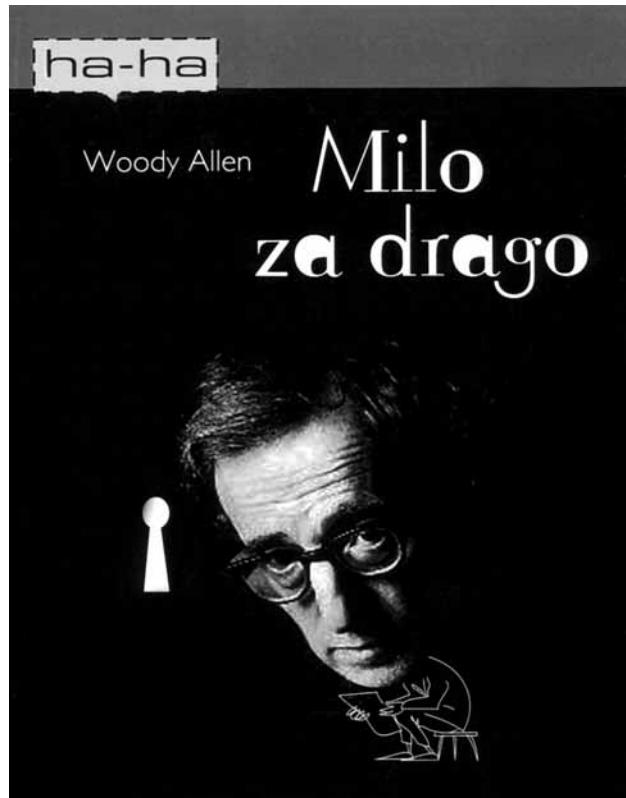
Woody Allen, *Milo za drago (Getting Even)*, prev. Petar Vujačić,
Zagreb: Biovega, Zagreb, 2003.

Hrvatskoj kino- pa i televizijskoj publici posljednjih desetljeća nije bilo uskraćeno upoznavanje s dobrim dijelom Allenova filmskog opusa, u kojem, kao što je isto tako dobro poznato, on figurira kao autorski redatelj. Čak i površnjem poznavatelju njegova filmskoga rada ostat će u glavi snažno Allenovo oslanjanje na scenarističke (vrlo često nalik na improvizirane) verbalne i dijaloske aspekte, kao i na učestali postupak isticanja raznih vidova naracije u njegovim filmovima (tematiziranje sama narativnog čina, *voice-over* naracija). Stoga ne iznenaduje što se Allenova sklonost riječima materijalizirala i u obliku knjige, predstavljajući nam manje poznat aspekt njegova opusa, ali opet s naznakama prepoznatljiva stila i formalnih obilježja, što omogućuje neke paralele s njegovim filmskim interesima i postupcima. Vrijedi se, osim toga, podsjetiti da je Allen na film došao putem televizijske i kazališne komedije. Ova selekcija Allenovih 'humoreski' ipak nije prvi susret naših čitatelja s Allenom kao humorističkim piscem. Većina je ovih radova već bila objavljena 1983. u biblioteci Hit u vrlo uspješnu i dinamičnu prijevodu Omera Lakomice, s nešto drukčijim naslovom *Sad smo kvit* (to je bio izbor iz dvije zbirke humoreski — *Getting Even* i *Without Feathers*).

Allen nam se ovdje predstavlja ponajprije kao komičar 'u živo', koji, što je pomalo problematično, zapisuje svoje 'točke'. Takva bi se konstatacija dala izvući pogotovo iz kraćih 'komada' koji su nam ovdje predstavljeni, dok se napetost između jedinstvene izvedbene situacije pred publikom, te fiksiranja humoreskne točke u pismu, manje osjeća u duljim zapisima. Osim toga, nekoliko je humoreski uobičajeno u dramskoj razmjeni dijaloga (*Smrt kuca*, *Grof Drakula*). I ostali su komadi uspjele ili manje uspjele parodijske ili burleskne intervencije na neke usmene oblike ili pisane žanrove, koji, dakle, funkcioniraju na nekoliko razina: neposrednim humorističkim slojem, metatekstualnim signalima kojima obiluju te kulturološkim (navlastito etničkim) signalima.

Etnički slapstick

Prva humoreska, *Metterlingovi popisi*, poigrava se (pseudo)frojdovskim nabojem umjetničkih biografija kraja 19. i početka 20. stoljeća i burleskno evocira srednjoeuropski kontekst, koji je iznjedrio psihoanalizu, ali i nacizam. Psihoanaliza, inače, figurira kao lajtmotiv i organizirajući diskurs za većinu priča, i izvanredno funkcionira u parodijskom ključu. Pogotovo je Philip Roth, na primjer, od suvremenih američkih etničkih autora, ako se već mora pribrojiti u neku



kategoriju, parodijski upisivao u psihoanalitički diskurs njegovu neizrečenu, ali podzemnu etničku / židovsku potku. Prema evociranju potencijala psihoanalize kao rodonačelničkoga diskursa za niz kulturnih i medicinskih praksi bliska joj je priča s kraja knjige, *Razgovori s Helmholtzom*, gdje se parodijskim i simplifikatorskim korištenjem upravo temeljnih psihoanalitičkih priča, koje su postale popularno kuturno dobro, nudi pseudopovijest nastanka i razvoja te prakse. Druga priča, *Pogled na organizirani kriminal*, predstavlja još jednu udarnu snagu Allenova humora, a to je, ako se tako može reći, *slapstick*-kvaliteta američkoga etničkog humora. U ovom slučaju specifično evociranje talijanskoga etničkog 'štita' potrebno je sagledati i u svjetlu posvemašnje obnove zanimanja za etničku specifičnost koja se javila tijekom 1960-ih i kulminirala u sljedećem desetljeću, a na filmu je, dakako, opredmećena u popularnoj trilogiji *Kum* Francisa Forda Coppole (1972, 1974, 1990). Ključ u kojem Allen čita etničku specifičnost ipak je svjetonazorno mnogo bliži

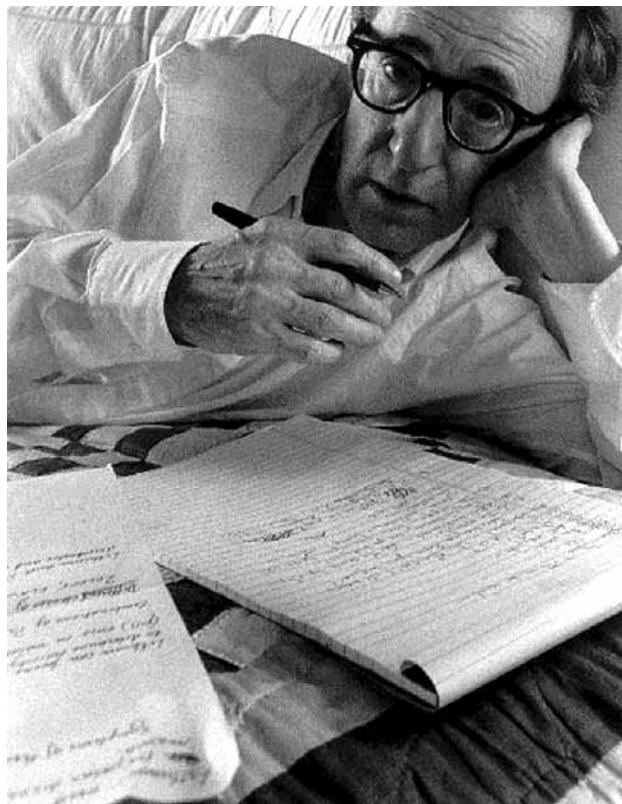
parodijskom prikazu kakav je ponudio John Huston u *Časti Prizijevih* (1985).

Schmeedovi memoari, još jedno parodiranje autobiografskoga diskursa, koje se može prispopobiti opsivnim autobiografskim razotkrivanjima njegovih simpatično neurotičnih filmskih protagonisti ili likova upućujući na njegovu omiljenu govornu i izvedbenu situaciju ispovijednoga tona, što nedoljivo podsjeća upravo na zakonitosti interakcije psihoanalitičke seanse, dotiče se povijesnih tema, konkretno nemačkoga nacističkog razdoblja. Allen pokazuje da humorističko prekodiranje, u ovom slučaju memoarska literatura iz pera 'maloga čovjeka', brijača Schmeeda koji je frizirao nacističke glavešine, zadire u pitanje nemogućnosti i apsurdnosti predstavljanja nekih događaja. I posljednja dva zapisa *Viva Vargas: Zapisci iz dnevnika jednoga revolucionara* i burleskna pseudopovijesna fantazija *Otkriće i upotreba lažne mrlje od tinte* također evociraju problematičnu povijest. Vargas se osvrće na drugu veliku naraciju koja je, baš poput psihoanalize, obilježila proteklo stoljeće, a to je marksizam, ovaj put u južnoameričkom kontekstu, s primjesama sjevernoameričkoga prijateljskog intervencionizma. Angažiranjem naivnoga pripovjedača marginalca Allen se opet koristi učinkovitim očuđavanjem bez pretjerane potrebe da moralizira. Lažna tintana mrlja, s druge strane, figurira kao lajtmotiv za američku povijest tijekom stoljeća te se može, ali i ne mora, uzeti kao neka proširena metafora za nesklad između dogodene i prezentirane povijesti, odnosno onoga što je u njezinim pisanim tragovima prekriveno mrljama.

Prikladna je tona i *Moja filozofija*, koja nizovima nepovezanih iskaza dovodi do ruba komunikacijske funkcije i tako između ostaloga komentira spoznajnu funkcionalnost ili nefunkcionalnost toga diskursivnoga sklopa. Pritom treba naglasiti kako je Allenov humor daleko od destruktivna poriva nihilizma ili eventualnog urgentnog i kritičkog impulsa dadaizma, na primjer, ili eksperimentalnoga modernizma. Humor kao žanr funkcioniра upravo u procjepu između kategorija, podvrgavajući se časak naizgled posve nemotiviranu i spontanu impulsu da zabavi, a časak angažirajući smiješno kao mogućnost neke rubne epistemološke intervencije, kritike ili motiviranog komentara. U onom trenutku kad humoresku shvatimo ozbiljno, kad je počinjemo fiksirati (što je, eto, nezahvalna dužnost recenzentice), u tom trenutku gubimo dimenziju koja je najvrednija za žanr, neozbiljno izmicanje klasifikacijama. Humor, naime, kako pokazuje Allen, daje mogućnost da se referencijski okvir ozbiljne zbilje (koja i etimološki gledano mora biti nenasmiješena) oneponaži, doveđe u pitanje, ostavi da 'visi' i tako zapravo problematizira na pravi način.

Obračun s pretencioznom realnošću

Zapis *Da, ali može li parni stroj učiniti ovo?* daje CV vojvode od Sandwicha. *Smrt kuca i Grof Drakula* jedine su dvije humoreske u dramskom, dijaloškom obliku, a sadržajno ih zbljižava tematiziranje tabuiziranog odnosa prema smrti i umiranju. Prvi je skeč razrada staroga motiva 'vraga koji dolazi po svoje', obogaćena elementima židovske (i šire) usmeno humorističke tradicije koja tematizira upravo dosege i performativnost sama čina nadmudrivanja i dijalogiziranja,



suprotstavljajući u partiji remija Smrt i tipični lik humorističke tradicije, brbljavoga snalažljivca. Moglo bi se reći kako u takvu liku Allen zapravo projicira zaštitni znak svojega umjetničkog djelovanja, i na filmu i u zapisima, a to je neki paradigmatski 'Zelig', Svatković, kojemu se mogu pridružiti i *Nathan Zuckerman* već spomenutoga Rotha pa i *Herzog Saula Bellowa*, kao likovi koji se samofiguriraju i (samo)spavaaju kroz priču i proizvodnju diskursa, ali uvijek u neposrednu međudjelovanju s imaginarnim ili stvarnim slušateljem ili sudionikom (gledatelj, psihoanalitičar, sugovornik, čitatelj). *Grof Drakula* je, ako je vjerovati samome Allenu (dakako, znamo bolje od toga), pokušaj da se djeci ispriča priča strave te se time uklapa u parodijsku strukturu knjige.

Allenove humorističke intervencije ne ostaje pošteđena ni religija, od aforističke parafraze poznate ničeovske maksime do parodije židovskoga misticizma (*Hasidske priče...*), ali ta tendencija kulminira u izvrsno izvedenoj priči *Najveća Faca*, u kojoj kombinacijom parodije ontologije i *hard-boiled* detektivske priče Allen opredmećuje jednu od omiljenih metafora kraja tisućljeća, onu o smrti Boga. *Proljetni biltan* kao pokretač ima tradicionalnu američku opsесiju o usavršavanju obrazovanjem, aludirajući najvjerojatnije na to kako je ta idealistička, puritanska, franklinovska, a poslije emersonovska maksima o pojedincu koji se oslanja na svoje potencijale, u suvremenim Sjedinjenim Državama doživjela potpuni obrat na nesmiljene profitne i tržišne parametre i s vremenom se prometnula u jednu od najvažnijih američkih izvoznih industrija.

Zapisci iz prežderavanja navodno su nastali, kako nam otkriva autor *Nakon čitanja Dostojevskog i časopisa 'Vaša vitkost'*

tijekom istog leta, tako da to karnevaleskno supostavljanje visokih i popularnih kulturnih kodova također funkcioniра kao otponac humorističkoga efekta. *Sjećanja na dvadesete* parodija su memoarsko-biografskog pisma u kontekstu elitnog američkog kulturnog kapitala visokoga modernizma i francuskoga egzila mnogih američkih umjetnika toga doba. Takvo se šljivo evociranje modernističkih i postmodernističkih vrhunaca nastavlja i u sljedećoj humoreski *Malo glasnije, molim*, u kojoj neurotični prijevodač u prvome licu autoritet nastoji zasnovati referencijama na uspješno 'razvaljivanje', kako kaže, *Finneganova bdjenja*, 'pravilno tumačenje' *Godota* te na genijalno dešifriranje poslovično hermetične suvremene likovne umjetnosti. No, tako rafiniran čitatelj i tumač prilično je nesposoban razabrati sadržaj jedne 'obične' pantomime, tako da Allen šljivo komentira ograničenost doseg kultурне komunikacije na jednoj razini za neku drugu razinu. Vrlo je čest slučaj u Allenovu opusu da se izgubljenost likova ili njihovo nesnalaženje u određenim sredinama motivira njihovim operiranjem neprikladnim kovdovima (*Moćna Afrodita*, *Sitni lopovi*, *Celebrity*).

Na kraju bi bilo uputno reći nekoliko riječi i o prijevodu. Iako je prevoditelj uglavnom napravio dobar posao te iako praktični džepni format može učiniti knjižicu dostupnijom ili manje odbojnom nego tvrdi uvez biblioteke Hit, ipak se postavlja pitanje opravdanosti naknadnoga prevodenja za nas ipak ne toliko važna Allenova humorističkog opusa (čak

i uz to što su novijemu izdanju dodane neke priče, ali izostavljene opet neke druge koje se pojavljuju u Hitovu). Pretpostavka je da je izdavač, smatram s pravom, želio reagirati na Allenovu standardnu zastupljenost barem unutar određenoga kruga kulturnih konzumenata u Hrvatskoj, ali je također očevidno da ovaj format ni dizajnom, ali ni prijevodom, ne može ili ne želi računati na onu vrstu težine koju je Allen mogao imati 1980-ih u jednom drukčijem izdavačkom i inom kontekstu (druga knjiga Allenovih humoreski izašla je u izdanju Hita i Lakomičinu prijevodu 1985). Ono što najviše nedostaje novijem prijevodu, a posebno nakon usporedbe sa starijom varijantom, jest neusiljenost postignuta promišljenim korištenjem urbanog idioma, koji nastoji odraziti specifičan njujorški štih. Kako pokazuju naši primjeri poput *Veloga mista*, *Maloga mista* ili *Tko pjeva zlo ne misli*, humor očito mnogo bolje funkcioniра u idiolektima, nego u književnom standardu. Nadalje, stariji prijevod pokazuje mnogo veću osjetljivost na kulturološke signale u tekstu kao neprevodivi sloj, za koji se onda trebaju pronaći ekvivalenti u ciljanom jeziku, što često nije bila Vujačićeva strategija.

Iako bi bilo pretjerano tvrditi kako Allenov humor dovodi na kraju do katarktičkoga efekta, ipak je dobrodošla intervencija u svakodnevne obraćune s pretencioznom realnošću, koja vrlo često funkcioniра kao parodija ili predstava, kako to vidimo u svojim tranzicijskim okvirima.

Nikica Gilić

O inovativnoj animaciji

Liz Faber, Helen Walters, 2004, *Animation Unlimited; Innovative Short Films Since 1940*, London: Laurence King Publishing.

Lijepu, bogato ilustriranu monografiju o klasicima i majstорima novije animacije (nakon 1940) autorice Liz Faber, menadžerica u britanskoj tvrtki za digitalne proizvode Push, i Helen Walters, glavna urednica američkog *on-line* magazina za vizualne medije Idanda (<http://idanda.net>), zamislile su kao prikaz najkreativnijeg aspekta iznimno kreativnoga svijeta animacije. Kako same kažu, za razliku od Disneyja i *Simpsonovih*, njih je zanimalo područje inovacije i neograničene kreativnosti. Dakako, pokoji će se ljubitelj animacije zapitati nije li 'nakon 1940.' i u Disneyjevoj produkciji bilo inovativnosti i kreativnosti, a pokoji će se zapitati 'a što fali *Simpsonima*?'. No, autoricama zainteresiranim za istraživanje vrhunaca kreativnosti i čiste umjetnosti vrijedi dopustiti estetski purizam; u knjigu vrijedi uroniti priznavajući slobodu autorske poetike kao poželjnu osobinu pisanja o animaciji, u posljednje vrijeme komercijalno sve isplativijem mediju vizualnog izražavanja. Uostalom, kada uronimo u ovu knjigu, u njoj ćemo naći i Johna Lassetera, ključno ime animirane digitalije, inače učenika Disneyjeva studija i glavno ime Pixar-a, koji je u novije vrijeme značio ono što je nekoć značio Disneyjev studio.

Dakle, knjiga nije upala u ideologijom zaslijepljen (pseudo)elitizam i autorice su, svaka im čast, pokušale odraditi prikaz inovativnost gdje god se pojавila, u Kanadi, Nizozemskoj, Rusiji ili u jednoj čudnoj nesvrstanoj zemlji između Italije i Bugarske. Naime, među velika je imena svjetske animacije uvršten i hrvatski klasik Borivoj Dovniković Bordo, no ne čini nam se da je ta činjenica vrijedna prevelika zadovoljstva isticanja. Naime, Dovniković u to društvo velikih prirodnog pripada, a da autorice nisu iz anglofonog svijeta, vjerojatno bi mu društvo pravili i Kristl i Vukotić i još pokoji majstor zagrebačke škole.

Ilustrirana, kao što već napomenusmo, bogato i privlačno, knjiga će privući pozornost i informativnim člancima o uvrštenim autorima, premda je šteta što su, unatoč dovoljnem prostoru za opsežnije, analitičnije članke, autorice ostale na razini kratkih, leksikonskih natuknica, uz pripadajuće informativne opservacije o nagradama i raznim poslovima, potrebi prehranjivanja obitelji, pa čak i komercijalnom odjeku nekih filmova (Lasseter). Autori i njihovi filmovi podijeljeni su u područja *Forme, Zvuka, Riječi i Lika*, što se, doduše, može učiniti ne baš najsretnijim rješenjem, no to i nije znanstvena studija, nego autorska monografija namijenjena zadovoljavanju estetskih poriva (uz crtlu snobizma poželjnu u široj re-



cepцији svakog umjetničkog medija i njegove popratne literature).

Multimedija narodu

Veliči je plus monografije svakako i DVD s priloženim inseritima i cijelovitim kratkometražnim radovima — tih 29 raznovrsnih audio-vizualnih zapisa odlično će poslužiti kao prilog knjizi, ali mogu imati i autonomnu vrijednost. Naime, unatoč svim ljepotama vrlih novih medija o kojima svjetski teoretičari već desetljećima bruje, situacija u medijskom obrazovanju u Hrvatskoj (pa i šire, no to pak nije naš problem) daleko je od blistave. Profesori i studenti animacije, vizualnih umjetnosti i novih medija (jer kakvi su to studiji novih medija bez proučavanja tradicije?) dobro će stoga učiniti ako pribave ovu monografiju — na priloženom će se DVD-u moći osvijedočiti o mogućnostima animacije lutaka (tehnike koju će novije generacije medijskih pregalaca nazvati drevnim staroslavenskim terminom *stop motion*), cel-animacije, digitalne animacije i ostalih divnih tehnika koje čine svijet animiranoga filma. Autori filmova i inserata, uz

već spomenutog Borda (*Uzbudljiva ljubavna priča*), i takvi su velikani kao što su Paul Driessens, Norman McLaren, Jurij Norštejn, Caroline Leaf, Michael Dudok De Wit, Susie Templeton, Philip Hunt, Jan Švankmajer...

Dakako, takav izbor filmova vođen je i kriterijem nabavljenosti; dostupnosti autorskih prava i cijene, a ne samo kvalitete, a bilo bi još ljepše kada bi svi filmovi bili u cijelosti dostupni i kada bismo dobili dva ili tri DVD-a, a ne samo jedan... No to, bojimo se, ne bi bilo moguće. Nećemo stoga upasti u hrvatsku maniru samoljubiva zanovijetanja — u našem je medijskom siromaštvu zadovoljstvo vidjeti i svega ne-

koliko minuta de Witove poetičnosti ili Švankmajerova iživljavanja na šarmantnim starim lutkicama... Uostalom, neki su glasoviti filmovi čitateljima ove knjige dostupni u cijelosti — brilljanti, *organski nadrealni* Huntov *Ah Pook je ovdje* (prema Borroughsovom predlošku), potresni *Pas* Susie Templeton, a tu je i Bordova *Uzbudljiva ljubavna priča* (koja, dođuše, ne pripada u same vrhunce Dovnikovićeva opusa). Preporuka ovoj knjizi, dakle, premda donekle ograničena dosega (šteta što autorice nisu iskazale više studioznosti u analizi postupka pojedinih autora, što nisu svim autorima pobrojale važnije radove), potpuno je iskrena.

Marcella Jelic

Kronika**5-15. veljače**

Na 54. berlinskom filmskom festivalu, Berlinaleu, prikazano je 25 filmova u službenoj konkurenciji, među kojima i *Svjedoci* Vinka Brešana. Brešanov film osvojio je nagradu *Peace Film Prize*, koja se dodjeljuje najboljem filmu iz glavnoga programa koji promiče mir u svijetu i ljudska prava. U obrazloženju nagrade žiri, navodi Interfilm press, među ostalim kaže da su »film *Svjedoci poslijeratni film u kojem se ljudsko dostojanstvo ne razdvaja od krivnje i gdje nam se predočuje kako je još uvijek tanka crta između rata i mira u Europi.« Novčanu nagradu za redatelja u vrijednosti 5.000 eura donira Zaklada Heinrich Boll. *Svjedoci* su dobili i nagradu Ekumenskog žirija.*

5. veljače — 17. travnja

Filmska škola održava se u Kinoklubu Split utorkom i četvrtkom. Predavači su Ante Verzotti, Joško Jerončić, Jurica Pavičić, Ivica Bošnjak i Dan Oki, koji polaznike upoznaju s ovim temama: filmska tehnika, teorija filma, povijest filma, videotehnika, videoart i novi mediji. Nakon teorijskoga dijela slijedi obuka u radu s kamerom i digitalnom montažom.

5. veljače

Tijekom 2004. u prostoru Studija Muzeja suvremene umjetnosti odvijat će eksperimentalno-istraživački program pod naslovom Pilot 04. Održat će se više od pedeset izložbi, performansa, akcija, predavanja, radionica, *showcase* prezentacija.... Poseban dio programa bit će obilježavanje važnih datuma iz suvremene umjetnosti koji započinje 11. veljače obilježavanjem 126. godišnjice rođenja Kuzimira Maljevića i projekcijom animiranog filma Dušana Gačića *Složeni predosjećaj*. Među najavljenim projektima su: *Franke Depot* Ane Hušman i Jeanne Fremaux i *Krajolik promjenjivog rizika* Dalibora Martinisa.

6. veljače

U izdanju zagrebačke izdvačke kuće Orfej objavljen je album *Od opere do filma* s dva CD-a sa snimkama sopraništice Mirjane Bohanec Vidović, koja je uz mnogobrojne uloge i nastupe na pozornicama bivše Jugoslavije i u inozemstvu veliku popularnost stekla u filmu *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika.

7. veljače

Tijekom filmskoga festivala u Berlinu potpisani je ugovor o svjetskoj distribuciji filma *Svjedoci* s tvrtkom Celluloid

Dreams. To znači da će se naš film moći vidjeti u kinodvoranama diljem svijeta — kazao je redatelj filma Vinko Brešan.

7. i 8. veljače

Priredena je splitska premijera filma *U kandžama velegrada* Borisa Ivkovića alias Bore Leeja, amaterskog filmaša iz Sinja. Film, distribuiran na videu i DVD-u, režirali su Ivan Ramljak, Mario Kovač i Krešimir Pauk.

9-13. veljače

Tjedan indijskoga filma organiziran je u zagrebačkoj Kinetici. Prikazano je pet filmova novije indijske produkcije. Ciklus je otvorio film *Déjà vu* redatelja Bijua Vishwanatha, a prikazani su još i *Thai Saheb Girisha Kasaravallija*, *Kukhal (Cijena slobode)* Jahnua Barue, *Laado*, prvi dugometražni film Ashwinija Chaudharyja, koji je 2000. osvojio nacionalnu nagradu u kategoriji najboljega prvog filma, te *Bariwali (Kućanica)* Rituparna Ghosha.

11. veljače

Filmovi *Nasip* i *Bez sunca* francuskoga redatelja i književnika Chrisa Markera prikazani su u Klubu net-kulture Mama. Prije projekcije o filmovima Chrisa Markera govorila je Tanja Vrvilo. Program *Vizualnog kolegija* ostvaren je uz pomoć Hrvatskoga filmskog saveza.

* * *

U prvih deset dana prikazivanja u hrvatskim kinima dokumentarni film *Sretno dijete* vidjelo je osam tisuća gledatelja, izvjestio je Hrvoje Osvadić, direktor filma. Ti se podaci odnose na prikazivanje u tri zagrebačke kinodvorane (od 29. siječnja) i jednoj zadarskoj (od 6. veljače). Tolikim je brojem gledatelja film *Sretno dijete* nadmašio početne rezultate prošloga dokumentarca prikazivana u kinima, *Novo, novo vrijeme* Rajka Grlića i Igora Mirkovića, koji je u Hrvatskoj vidjelo ukupno trideset tisuća gledatelja.

* * *

Objavljeno je da će dio ekipe filma *Libertas*, čije je snimanje početkom svibnja prekinula bolest redatelja Veljka Bulajića, zbog neisplaćenih honorara podnijeti tužbu protiv njega i dvaju producenata. Kako film nije završen, tužba je jedini način da se sazna kamo je otislo početnih milijun eura kojima je redatelj raspolagao na početku snimanja filma vrijedna sedam milijuna eura, napominju tužitelji.

* * *

Europski filmski centar iz Barcelone i novoutemeljena splitska filmska producentska kuća Josip Bepo Karaman sklopili su ugovor o koprodukciji i distribuciji filma *Najveća zabluda Alberta Einsteina* splitskoga filma Branka Karabatića. Sarajevski filmaš s diplomom zagrebačke akademije i 'masterom BBC-a', Erol Čolaković, koji je 1999. osnovao u Barceloni Europski filmski centar, nastojat će ostvariti trajnu suradnju sa Spličanima. Autor naslova *Prozor na kraju svijeta*, *London Calling*, *Kako radi BBC*, dobitnik četrtdesetak nagrada za alternativni film, u Splitu je s čelnim ljudima udruge razgovarao o nizu mogućih zajedničkih projekata.

12-14. veljače

U MM centru SC-a održan je ciklus kulturnih filmova. Prikazana su tri naslova: *Pravilo igre* Jeana Renoira (1939), *Diviljak* Laszla Benedeka (1954) i *Moderna vremena* Charlesa Chaplina (1936).

12. veljače

Premijerna projekcija dokumentarnoga filma *Sretno dijete* autora Igora Mirkovića održana je u splitskom kinu Karaman. Uvodnu riječ održao je *Globusov* kolumnist Boris Dežulović, koji se osvrnuo na splitsku novovalnu scenu 80-ih godina prošlog stoljeća, potaknutu upravo glavnim likovima Mirkovićeva filma, zagrebačke grupe La Cinema, čiji se članovi pojavljuju i u filmu.

13. veljače

Ministar kulture Božo Biškupić primio je Vinka Brešana, redatelja filma *Svjedoci* u produkciji Interfilma i HRT-a, te Ivana Maloču, producenta filma i glumce Leona Lučeva, Almu Prica i Krešimira Mikića. Ministar je filmaše primio u čast osvojenih nagrada na filmskom festivalu u Berlinu.

* * *

Film Daniela Šuljića *Mogu si to jako dobro zamisliti* pozvan je na festivale u Španjolskoj i Belgiji. Tijekom prosinca film je bio prikazan na festivalu L'Alternativa u Barceloni i tada je pozvan na sudjelovanje u programu kratkih filmova Panorama internacional de cine independiente u madridskom art-kinu La Enana Maron. Tamo se prikazuje tijekom siječnja i veljače. Nakon toga, u ožujku, odlazi na 8. Animac festival u Lleidi, gdje će biti prikazan također u službenom programu. Pored španjolskih, film je ušao u konkureniju festivala Anima 2004, koji se održava od 19. do 29. veljače u Bruxellesu.

* * *

Objavljeno je da u kinu Tuškanac neće biti smješten Filmski centar, jer je Poglavarstvo taj prostor dodijelilo Zagreb filmu i HFS-u. Gradska čelnica sektora kulture Andrea Zlatar istaknula je da »nema potrebne političke suglasnosti za osnivanje Filmskog centra jer HNS i SDP smatraju da uz Zagreb film još nema potrebe takvom ustavom.«

14. i 15. veljače

U suradnji s Francuskim institutom u Zagrebu u KIC-ovu art-kinu prikazuje se ciklus animiranih filmova studija Follimage. Prikazan je film *Mali cirkus i druge priče* (*Le petit cirque et autres contes*, 1998), u režiji Michaëla Dudoka de Wita, Jean-Loupa Felicciolija, Jacques-Rémyja Girerda, Pascala Le Nôtreja, Michela Ocelota i Sylvaina Vincendeaua.

15-17. veljače

Filmski festival filmova o Svjetskoj banci, održan je u Net-klubu Mama u organizaciji Zelene mreže alternativnih grupa (ZMAG) i Subverzija. Riječ je o desetak dokumentara aktivista koji se bore protiv politike Svjetske banke.

16. veljače

Hrvatski filmski savez i MM centar raspisali su natječaj za sudjelovanje na scenarističkoj radionici koja će biti održana za vrijeme trajanja Dana hrvatskog filma. Radionica je namijenjena studentima svih fakulteta, a broj polaznika ograničen je na dvanaest. Tijekom radionice svaki će polaznik svoju ideju razviti u scenarij za kratkiigrani film. Na kraju će polaznici ponuditi svoje scenarije zainteresiranim studentima filmske režije i produkcije. Voditelji su Martina Aničić, Sanja Kovačević i Miha Mazzini.

18. veljače

Promocija edukativno-dokumentarnog filma *To je nekako ravnopravno* održana je u dvorani MM Studentskog centra. Film čija je svrha educirati mlađe ljudi o ravnopravnosti spolova sa svrhom unapređenja i poticanja tolerancije režirala je Dana Budislavljević, a nastao je u produkciji Centra za edukaciju i savjetovanje žena — CESI i FACTUM-a. Film je nastao uz finansijsku potporu Europske komisije.

* * *

Svečana premijera kratkih filmova u produkciji Hrvatskoga filmskog saveza priredena je u prostorijama Teatra Exit. Riječ je o četiri naslova, jednom dokumentarnom i tri eksperimentalna: *La strada* Damira Čučića, *Sinaj* Zdravka Mustaća, *Mörder unter uns* Ivana Faktora i *Grad, gradovi* Vedrana Šamanovića.

* * *

U okviru filmskog programa Lakomo oko VII — Majstori filmskog pripovijedanja 2 u Knjižnici Ivana Gorana Kovačića u Zagrebu prikazan je film *Ljepotica dana* (*Belle de jour*), Luisa Buñuela iz 1967.

20. i 27. veljače

U zagrebačkom Kulturno informativnom centru u okviru Filmskih tribina prikazani su filmovi Milana Katića *Na izbjore* (1946), *Iz tame u svjetlost* (1947) i *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji* (1948). Program *Milan Katić — zaboravljen* organiziran je u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, Hrvatskom kinotekom, Jadran filmom i Kulturno informativnim centrom.

20. veljače

KIC-ovo Art-kino ugostilo je peruvanskoga redatelja Miguela Barreda Delgadoa (Lima, 1967), koji se zagrebačkoj publici predstavio igranim filmom *Y si te vi, no me acuerdo — Panamericana*, snimljenim 2003. Prikazani su i njegovi kratki filmovi *A Portrait of a Lover as a Tired Man* i *Veronica*.

21. veljače

U ciklusu animiranih filmova studija Folimage što se održava u KIC-u prikazan je *Morski kiklop (Un cyclope de la mer)* 1998) Philippea Juliena.

24. veljače

Hrvatski predsjednik Stjepan Mesić susreo se s redateljem i glumcima filma *Svjedoci* koji je, na nedavno održanu filmskom festivalu u Berlinu, osvojio dvije nagrade — Na-gradu za mir i nagradu Ekumenskog žirija sastavljena od filmskih djelatnika, vjernika Protestantske i Katoličke crkve, priopćeno je iz Predsjednikova ureda. U izaslanstvu su uz redatelja Brešana bili i producent Ivan Maloča, glumci Mirjana Karanović, Leon Lučev i Krešimir Mikić.

25. veljače

Zagrebačka premijera filma *Svjedoci* Vinka Brešana održana je multipleksu Blitz Cinestar.

* * *

U sklopu eksperimentalnog istraživačkog projekta Pilot 04 u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti predstavljen je festival vizualnih i audiomedija u Momjanu — Visura aperta. Predstavila ga je idejna voditeljica i organizatorica Davorka Perić Vučić-Šneperger i umjetnik Antun Božičević.

* * *

U sklopu projekta Swarm Intelligences u Klubu net-kulture Mama prikazani su filmovi Mihovila Pansinija. Riječ je o sedam naslova: *Brodovi ne pristaju*, 1955, *Siesta*, 1958, *Piove*, 1958, *Dvorište*, 1963, *Scusa signorina*, 1963, *Zahod*, 1963, K3 *Čisto nebo bez oblaka*, 1963. Program je ostvaren uz pomoć Hrvatskoga filmskog saveza.

* * *

U zagrebačkoj knjižnici I. G. Kovačića u okviru programa Lakomo oko VII — Majstori filmskog predstavljanja 2 prikazan je film *Mali veliki čovjek (Little Big Man)* Arthura Penna iz 1970.

26. veljače — 14. travnja

Izložba Ivana Faktora otvorena je u Gliptoteci HAZU. Izložba će biti tijekom 2004. postavljena također u Domu likovnih umjetnika u Osijeku i na Pulskom filmskom festivalu. Izložba objedinjuje videoradove Ivana Faktora nastale u rasponu od 1994. do 2004., uključujući najnovije, koji se upravo na izložbi projiciraju premijerno.

27. veljače — 7. ožujka

Na 32. beogradskom međunarodnom filmskom festivalu (FEST) prikazana su 72 filma iz recentne svjetske produkcije. U sklopu programa Tamo daleko, koji objedinjuje filme iz zemalja nastalih na području bivše Jugoslavije, hrvatsku kinematografiju predstavljali su *Svjedoci* Vinka Brešana i *Sretno dijete* Igora Mirkovića.

27. veljače — 5. ožujka

Program Recentni hrvatski video i eksperimentalni film predstavljen je u Millennium Film Workshop Inc. u New Yorku. Riječ je o respektabilnoj instituciji koja se bavi prezentiranjem, distribucijom, produkcijom te edukacijom u području medijskih umjetnosti, posebice umjetničkog videa i eksperimentalnog filma te fotografije. Tijekom trodnevног programa prikazani su filmovi Tomislava Gotovca, Vladislava Kneževića, Lale Rašić, Nicole Hewitt, Ivana Faktora, Tanje Golić, Vlade Zrnića, Gorana Trbuljaka, Simona Bogojevića-Naratha, Ivana Ladislava Galete i drugih. Predstavljanje su organizirali MM centar SC-a i Hrvatski filmski savez.

29. veljače

U Muzeju moderne umjetnosti grada Pariza, na poziv kuštosa H. U. Obrista, predstavio se Tomislav Gotovac performansom *Hommage to Billie Holiday 1915-1959*, projekcijom filmova te prezentacijom osobnog umjetničkog arhiva.

* * *

Premijerna projekcija rada u nastajanju *Endart No. 4* (daubinska verzija) Ivana Ladislava Galete održana je u kinodvorani Broadway 3 Tkalča u Zagrebu.

29. veljače — 6. ožujka

Treća Revija amaterskog filma — RAF održana je u Zagrebu. U službenom programu prikazano je oko 140 filmova iz Slovenije, Bosne i Hercegovine, Srbije i Crne Gore, Australije, Švicarske te Hrvatske. Filmovi različitih žanrova traju između dvije sekunde i dvadeset minuta. Održane su i dvije radionice: videoaktivistička koju će voditi ljudi iz Fade ina, te VJ-ing.

3. ožujka

Film *Posljednja kinopredstava (The Last Picture Show*, 1971) Petara Bogdanovića prikazan je u knjižnici I. G. Kovačića u okviru programa Lakomo oko VII — Majstori filmskog predstavljanja 2.

* * *

U sklopu projekta u Studiju Muzeja suvremene umjetnosti predstavljen je restaurirani film *Crno crnje od crnoga Željka Kipke* iz 1985. U filmu je dokumentirana Kipkeova akcija održana na Uskrs te godine. Taj sedmominutni film snimao je Boris Vidović, a ozvučen je tek 2003.

* * *

U Net-kulturnom klubu Mama u sklopu programa Halt.everything — HRFF rewind održana je projekcija dokumentarnog filma *Children Underground* Edet Belzberg.

* * *

Objavljeno je da je Helena Bulaja, inicijatorica i glavna urednica međunarodnoga multimedijalnog projekta *Priče iz davnine*, jedna od članova žirija festivala *The Greatest Story Never Told* u San Franciscu. Festival je specijaliziran za pripovjedne sadržaje nastale korištenjem popularnog multimedijalnog alata Macromedia Flash MX, u prvom redu animiranih filmova, ali i interaktivnih rada. Nakladnik *Priča iz davnine* tvrtka Bulaja naklada ujedno je i jedan od sponzora nagrada festivala.

4. ožujka

Treća knjiga iz edicije Filmološki eseji *Animacija i realizam* Midhata Ajanovića predstavljen je u dvorani Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža. Na predstavljanju su sudjelovali Petar Krelja, Joško Marušić, Diana Nenadić, Hrvoje Turković i autor. Knjiga je objavljena u nakladi Hrvatskoga filmskog saveza, i to kao dvojezično hrvatsko-englesko izdanje.

5-14. ožujka

Dokumentarni film *Čuvar tegljača* redatelja Silvija Mirošničenka uvršten je u selekciju prestižnog festivala Cinema Du Reel što se održava u Centru Georges Pompidou u Parizu. Hrvatski film jedan je od dvadesetak filmova iz cijelog svijeta koji će se natjecati u glavnom festivalskom programu. Natjecateljski dio festivala etnografskog i sociološkog filma, osnovan je 1979. kako bi promovirao dokumentarni film.

6. ožujka

Kulturna alternativa mladih HRAM iz Splita, Eksperimentalna slobodna scena iz Zagreba i Udruga za izvedbene umjetnosti Prostor+ iz Rijeke organiziraju projekciju videofilma o predstavi na specifičnoj lokaciji *Trsatske stube*, autorskoga rada kreativnog tima autora Prostora+ iz Rijeke. Projekcija i razgovor održani su na Maloj sceni Kulturnog središta mladih u Splitu.

7. ožujka

Film *Duga mračna noć* Antuna Vrdoljaka, na kojem je autor radio više od tri godine, premijerno je prikazan u zagrebačkom multipleksu Blitz Cinestar. Premijeri je prisustvovao glavni glumac Goran Višnjić, koji je za tu prigodu doputovao iz Los Angelesa. U filmu koji su producirali Mediteran film i Hrvatska radiotelevizija te koproducent Jadran film glumi 107 glumaca, među kojima su i Mustafa Nadarević, Katarina Bistrović-Darvaš, Ivo Gregurević, Goran Navojeć, Tarik Filipović, Boris Dvornik i drugi.

8. ožujka

Film *Svjedoci* redatelja Vinka Brešana pozvan je na međunarodne filmske festivale u Parizu, Lisabonu, Brisbanu, Brooklynu, Kopenhagenu, na tri filmska festivala Amnesty International — West Hollywood, Hampton i Amsterdam, na Festival novog europskog filma (Essonne), Festival istočnoeuropskog filma (Wiesbaden) i na Mediteranski festival u Izraelu (Haifa). Sredinom travnja film će se početi distribuirati u Srbiji i Crnoj Gori.

* * *

U sklopu programa Subverzije (večeri medijske gerile i potetskog terorizma) u Net-kulturnom klubu Mama održana je projekcija španjolskoga dokumenarnog filma *Anarhistkinje*, čime je obilježen Međunarodni dan žena.

9-14. ožujka

Nacionalni filmski festival srednjega i kratkoga metra, 13. dani hrvatskog filma, uključivao je ove godine 117 filmove u šest kategorija (dokumentarni, igrani, animirani, eksperimentalni, namjenski i glazbeni spotovi) natjecateljskoga dijela programa. Prijavljen je rekordan broj naslova, njih 275, a festival se održavao u prostorijama zagrebačkoga Studentskog centra. Od ove godine na Danima sudjeluju svi filmovi koji su prošli selekciju bez obzira na duljinu trajanja, osim u kategoriji igranoga filma. Ovogodišnji festivalski pobjednik je dokumentarni film *Uvozne vrane* redatelja i scenarista Gorana Devića.

10. ožujka

Projekcija filma Tomislava Gotovca *Dead Man Walking* (2002) održana je u Klubu net-kulture Mama, uz uvodnu riječ Tanje Vrvilo.

11-20. ožujka

Film *Konjanik* Branka Ivande uvršten je u službenu konkureniju festivala Mar del Plata International Film Festival, koji se održava u Argentini. Riječ je o jedinom A-festivalu južne hemisfere. *Konjanik* je snimljen u produkciji Telefima i Hrvatske televizije.

12. ožujka

U okviru 13. dana hrvatskoga filma u Klubu Studentskoga centra predstavljen je internetski portal www.film.hr u produkciji Hrvatskoga filmskog saveza. Autori projekta su Hrvoje Hribar, Branko Ištvančić, Silvio Mirošničenko, Igor Skenderović, Miron Sršen te producentica Vera Ročić-Škarica.

12-27. ožujka

Dani frankofonije održani su u Zagrebu, Dubrovniku, Osijeku, Splitu, Rijeci, Zadru i Varaždinu. Program je uključivao i nekoliko filmskih projekcija kao što su: dokumentarni film *Toyen izbliza* o nadrealističkoj slikarici Toyen, kanadski igrani film *Le pièges d'Issoudun* u režiji Micheline Lanctot, belgijski *Les convoyeurs attendent* redatelja Beno-

ita Mariagea te francusko-bugarska koprodukcija *I siđe Gospod da nas vidi* Petera Popzlateva.

13. ožujka

Festival Queer Zagreb predstavio je svoj ovogodišnji program u Londonu u klubu Crash.

Prezentacija scenarijâ za kratki igrani film nastalih na radiionici Palunko održana je u Klubu SC-a. Riječ je o projektu Hrvatskog filmskog saveza realiziranu uz potporu MM centra Studentskoga centra i Dana hrvatskoga filma.

15. ožujka

U Net-kulturnom klubu Mama u sklopu programa Subverzije, večeri medijske gerile i poetskog terorizma, održana je videoprojekcija filma Noama Chomskog *Proizvodnja pristanka 1.*

16. ožujka

Ponovno je otvorena dvorana zagrebačkoga kina Tuškanac, u kojoj će se ubuduće održavati projekcije Filmskih programa Hrvatskoga filmskog saveza. Tuškanac je zamijenjen kao filmsko središte u kojem bi se prikazivali kinotečni sadržaji, ali i recentna art-produkcija, alternativa i amaterski film. Na svečanom otvaranju prikazani su filmovi *Izgubljena olovka* Fedora Škubonje (1960), *Diploma za smrt* Živorada Tomića (1989), Izbor iz hrvatskog filma od 1904. do 1945. te *Ekstaza* Gustava Machatyja (1933). Kino Tuškanac dodijeljeno je na uporabu Hrvatskom filmskom savezu i Zagreb filmu.

17. ožujka

U Klubu Mama organizirano je predstavljanje jednog od vodećih novo-medijskih festivala današnjice Ars Electronica, osnovana 1979. Prikazani su dokumentarni i igrani filmovi takozvane *angazirane* tematike koji se bave problematikom ljudskih prava u najširem smislu te radovi koji predstavljaju prakse novih medija i recentnih zbivanja na tom području. Program se održava srijedom, dva puta mješeno u sklopu programa kino.mama.

U sklopu filmskoga programa Lakomo oko VII prikazan je film Martina Scorsesea *Alice više ne stamuje ovdje* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974). Projekcija se održava u zagrebačkoj Knjižnici I. G. Kovačića.

Animirani film *Kamov* Magdalene Lipi, Draška Ivezića i Ane Šerić o svijetu pjesnika Janka Polića Kamova ušao je u izbor Nice Short Movie Festivala u Francuskoj.

Animirani film *Ciganjska* autora Marka Meštrovića i Davora Međurečana jedini je hrvatski film koji je ušao u konkureniju ovogodišnjeg Animafesta. Drugi hrvatski film bit će prikazan u studentskoj konkurenциji, a riječ je o radu *Li-*

fetime, autorice Jelene Bračun. Na ovogodišnjem svjetskom festivalu animiranoga filma bit će prikazano 146 filmova odabralih među 1507 naslova iz 56 zemalja. Festival će se održavati od 14. do 19. lipnja, a počasni predsjednik bit će Michael Dudok De Wit. Prvi put animirane filme na festival su poslale Kolumbija, Kazahstan, Turkmenistan, Južnoafrička Republika, Zimbabve.

18. ožujka

Priredena je svečana premijera filma *San o mostu* (*A Hidember*) mađarskoga redatelja Geze Beremenya u kinu Tuškanac.

19-21. ožujka

Članovi FKVK-a Zaprešić osvojili su nekoliko priznanja na 10. međunarodnom festivalu neprofesionalnog filmskog i videoствaraštva Ein Fenster zum Osten, koji se održavao u Berlinu. Zaprešički filmovi, eksperimentalni *Ritam* i animirani *Hlad i mir*, osvojili su posebne nagrade sponzora Tierpark hotela Abacus, a prikazani su u službenoj konkurenциji koju je činilo 46 od ukupno 164 prijavljena ostvarenja. Sa šest nagrada osvojenih u posljednje tri godine Zaprešićani su ujedno najtrofejniji klub toga festivala.

18. ožujka — 6. travnja

Ciklus filmova Nikole Tanhofera održan je u kinu Tuškanac u sklopu Filmskih programa. Prikazani su filmovi *Nije bilo uzalud* (1957), *H-8* (1958), *Sreća dolazi u 9* (1961), *Dvostruki obruč* (1963), *Svanuće* (1964) i *Klempo* (1960).

18-23. ožujka

Filmski programi organizirali su ciklus suvremenoga britanskog redatelja Mikea Leigha, a predstavljeni su naslovi: *Težak rad* (*Hard Labour*, 1973), *Tajne i laži* (*Secrets & Lies*, 1996), *Tko je tko* (*Who's Who*, 1978), *Sve ili ništa* (*All or Nothing*, 2002).

20. ožujka

U MM centru SC-a prikazani su nagrađeni filmovi s 13. dana hrvatskog filma.

22-26. ožujka

Dani iranskoga filma održani su u suradnji Iranskoga kulturnog centra i Zagreb filma, a uz potporu Ministarstva kulture RH u zagrebačkoj Kinoteci. Cjelokupni program posvećen je stvaralaštvu Majida Majidija, koji je osvojio brojne nagrade na festivalima širom svijeta i bio nominiran za nagradu američke filmske akademije — Oscar, za film *Djeca raja*. Osim spomenutoga filma prikazani su: *Baran* (*Kiša*), *Pedar* (*Otac*), *Rang-e Khoda* (*Boja raja*) i *Khoda miad* (*Bog dolazi*).

23-30. ožujka

U ciklus filmova Alfreda Hitchcocka prikazan u kinu Tuškanac uvršteni su autorovi britanski filmovi *Ucjena* (*Blacmail*, 1929), *Bogati i čudni* (*Rich and Strange*, 1932), *39 stepenica* (*The 39 Steps*, 1935), *Tajni agent* (*Secret Agent*,

1936), *Mladi i nevini* (*Young and Innocent*, 1937) i *Dama koja nestaje* (*The Lady Vanishes*, 1938).

23. ožujka

Po podacima Državnoga zavoda za statistiku, u Hrvatskoj je 2002. radio 146 kinematografa, od čega dva samostalna, 19 privatnih i 125 u sastavu drugih poslovnih subjekata. U najnovijem statističkom izvješću, *Kultura i umjetnost u 2002.* stoji da je tijekom 2002. u Hrvatskoj u kinematografima bio zaposlen 451 radnik, bilo je 48.956 filmskih predstava, od kojih 1643 domaćeg filma. Istodobno zabilježen je 2.766.321 gledatelj, od čega 60.184 domaćeg filma, a iskoristivost kinematografskih kapaciteta bila je 15 posto. U navedenom razdoblju četiri proizvođača filmova — po dva poduzeća i televizijski centri, proizveli su 101 hrvatski film, od čega 77 dokumentarnih, 11 igranih, 6 nastavnih, 5 crtnih i 2 znanstvenopopularna. Hrvatska je najviše uvezla filmova iz SAD — 33, zatim šest iz Velike Britanije, četiri iz Francuske te po jedan iz Španjolske, Australije, Nizozemske i Meksika. U SAD je izvezeno 12, a u Francusku 2 filma.

* * *

Hrvatska premijera dugometražnoga povijesnoga igranog filma *Konjanik* redatelja Branka Ivande, snimljena po istoimenu romanu Ivana Aralice, održana je zagrebačkom kinu Blitz Cinestar. Za potrebe tog filma sašiveno je čak dvije tisuće kostima i sagrađena cijela sela, koja su zatim za potrebe filma zapaljena. Uz mnoge statiste, kaskadere, jahače, u filmu sa 74 uloge sudjeluje čak 180 ljudi.

24. ožujka

U Knjižnici Ivana Gorana Kovačića u sklopu redovitog programa *Lakomo oko VII* održana je projekcija filma *Amarcord* Federica Fellinija (1973).

Predsjednik RH Stipe Mesić primio je delegaciju dokumentarnoga projekta Factum na čelu s producentom i redateljem Nenadom Puhovskim. Darovali su mu knjigu *Oluja nad Krajinom* te Factumov dokumentarni film *Paviljon 22* i promotivni spot *Ljubav je ljubav*.

* * *

Projekcija filma Adolfasa Mekasa *Aleluja za planine* (*Hal-leluyah the Hills*, 1963) održana je u Net-klubu Mama.

25-27. ožujka

Urednici i producenti međunarodnoga multimedijalnog projekta *Priče iz davnine* (*Croatian Tales of Long Ago*), Helena i Zvonimir Bulaja, predstavili su svoj projekt na jednoj od najrelevantnijih konferencija o digitalnim medijima *Dust or Magic*, održanoj na Brookes University u Oxfordu u Velikoj Britaniji.

26. ožujka

Hrvatski filmski savez i Kinoteka Hrvatske u suradnji s KIC-ovim art-kinom predstavili su filmove Branka Belana. Prikazani su *Tunolovci* (1948), *Vriština i klasje* (1949), *Ne*

spavaju svi noću (1951), *Jesen na otoku Braču* (1957), *Vjejkovi Hvara* (1959) i *Mediteranski prozori* (1960). O Belanovu stvaralaštvu govorio je Ivo Škrabalo.

30. ožujka — 3. travnja

U okviru Filmskih programa započeo je ciklus znamenito-ga mađarskog redatelja Miklósa Jancsa. Prikazano je pet Jancsovih filmova, među kojima su i *Golači* (1965) — film koji je nakon projekcije na festivalu u Cannesu postigao golem međunarodni uspjeh te *Crveni psalam* (1971) — autorov najpoznatiji film, za čiju je režiju nagrađen u Cannesu. Na programu bili su i: *Madarska rapsodija* (*Magyar rapszódia*, 1978), *Allegro barbaro* (1979) te *Fenjer Gospodnji u Budimpešti* (*Nekem Lampast Adott Kezembe Az Ur Pesten*, 1996).

30. ožujka

Projekcija osam kratkih filmova Željka Kipkea iz osamdesetih godina te predstavljanje knjige njegovih eseja i priča *Bilo kakva sličnost sa stvarnim ljudima i zbivanjima namjerna je* održana je u Galeriji Nova.

* * *

Na skupštini Društva hrvatskih filmskih redatelja (DHFR) nije izabran novi predsjednik, koji bi na toj funkciji zamjenio Nevena Hitreca. Za predsjednika je bio kandidiran samo Zvonimir Jurić, koji nije ni došao na sastanak pa su redatelji odlučili odgoditi skupštinu, ali su za mjesto predsjednika kandidirani još Hrvoje Hribar, Joško Marušić i Jakov Sedlar.

* * *

U sklopu programa kino.mama u Net-kulturnom klubu Mama prikazan je ljubavno-socijalni film Seana Mc Allistera *Hull's Angel* (Velika Britanija, 2002), koji je osvojio nagradu na festivalu u Sheffieldu.

* * *

Kina Broadway smještena u Centru Kaptol obilježila su četvrto godišnjicu otvaranja. U tri dvorane sa 750 sjedala dnevno se u prosjeku prikaze od četiri do šest različita filmskih hitova u 10 do 16 projekcija, a dosad je Broadway posjetilo više od 1.446.000 ljudi. U istom je razdoblju prikazano 500 filmova na više od 17.300 projekcija, a održano je i tridesetak svečanih premijera. Broadway tijekom jeseni namjerava proširiti svoje kapacitete i uz postojeće tri otvoriti još dvije dvorane na istome mjestu, čime će dobiti još 440 sjedala.

31. ožujka

U Knjižnici Ivana Gorana Kovačića u sklopu programa *Lakomo oko VII* prikazan je film *Zrcalo* redatelja Andreja Tarkovskog (1974).

* * *

U Sabor je stiglo revizijsko izvješće u kojem je utvrđeno da 51 posto dionica Kinematografa Zagreb nije privatizirano u skladu sa Zakonom o privatizaciji. Današnji većinski vla-

snik te kinoprikazivačke tvrtke, Eastern European Property Fund, pokušava prodati svoj udio od 84,02 posto dionica, ali kupac još nije pronađen, objavili su danas mediji.

1-22. travnja

U Kinoklubu Zagreb prikazani su Pasolinijevi filmovi, od kojih neki nikada do sada nisu bili prikazani u Hrvatskoj. Na programu su bili: *Svinjac*, *Teorem*, *Saló ili 120 dana Sodome i Dekameron*.

1. travnja

Predstavljen je program Multimedijalnog centra u Rijeci koji će se tijekom travnja održati u prostorima Palacha, a obuhvaća više likovnih izložbi, filmskih, video- i glazbenih prezentacija te nekoliko kreativnih radionica. Posebnu pozornost privlači sedmodnevna retrospektiva njemačkoga filma u sklopu koje je od 23. do 30. travnja prikazan dio opusa R. W. Fassbindera i Wima Wendersa. Retrospektiva je ostvarena u suradnji s Odjelom germanistike Filozofskog fakulteta. Za 28. travnja najavljena je projekcija animiranoga filma *Kamov*.

Odlukom ministra kulture novi je hrvatski predstavnik u Eurimagesu, europskom fondu za potporu filmskoj produkciji, Albert Kapović.

U povodu 130. obljetnice rođenja hrvatske književnica Ivane Brlić Mažuranić u Hrvatskoj kulturnoj zakladi prikazan je dokumentarni film *Ivana Brlić Mažuranić* scenaristice Nevenke Nekić i redateljice Marije Jović.

6. travnja

Projekt *Dalmacija — zemlja partner* Motovunskog filmskog festivala kojim je predviđeno predstavljanje Dalmacije u Istri i Istru u Dalmaciji promoviran je u splitskoj eno-teci Terra. U sklopu projekta u Motovunu će se tijekom festivala od 26. do 30. srpnja održavati izložbe, performansi, predstavljanja različitih kulturnih projekata iz Splita i Dalmacije. Želja je organizatora da nakon Motovuna izbor iz filmskog programa, obogaćen drugim sadržajima, bude predstavljen splitskoj publici u ljetnom kinu Bačvice.

Film *Pasija*, redatelja Mela Gibsona u prvom je vikendu prikazivanja u hrvatskim kinima vidjelo 84.682 gledatelja, što je najbolje kinootvaranje ikad u Hrvatskoj, bolje i od *Gospodara prstenova: Povratak kralja*, koji je u prvom vikendu vidjelo 76.700 gledatelja.

Glazbeni film *Kalvarija* autorice i redateljice Nane Šojlev, predstavljen u prostorijama Ansambla Lado, vizualizacija je istoimenog oratorija koji je Ljubo Stipić napisao 1993. Film je nastao kao rezultat suradnje Hrvatske televizije i Lada.

Na televiziji je prikazana emisija *Forum* s temom *Ideologija i film* u povodu napada HSP-a na Brešanov film *Svjedoci*. Naime, nekoliko dana uoči emisije HSP se očitovalo o *Svjedocima* kao o štetnom filmu za Republiku Hrvatsku. U emisiji su gostovali Antun Mateš iz HSP-a, Zrinko Oresta, Branka Šomen i Vinko Brešan.

Ciklus francuskoga novog filma, započeo je u kinu Tuškanac u okviru Filmskih programa Hrvatskoga filmskog saveza (HFS). Zagrebačkoj publici predstavljeno je šest debitantских filmova nove generacije francuskih filmaša. Ciklus je otvorio film *17 puta Cecile Cassard Christophea Honore-a snimljen 2001*, a uslijedili su *Sjećati se lijepih stvari* redateljice Zabou Breitman, *Da sam barem bogat* redatelja Michela Munza i Gerarda Bittona te *Djelić neba* redateljice Benedicte Lienard.

7. travnja

Filmovi Ivana Martinca prikazani su u zagrebačkom Klubu net-kulture Mama. Riječ je o naslovima: *Mestrović (egzal-tacija materije)* (1960), *I'm mad* (1967), *Sve ili ništa*, (1968), *Armagedon ili kraj* (1964), *Mrtvi dan* (1965), *Zivot je lijep* (1966), *Atelier Dioklecijan*, (1967) i *Monolog o Splitu* (1961-62). Program je ostvaren uz pomoć Hrvatskog filmskog saveza.

8-20. travnja

Ciklus Branka M. Marjanovića prikazan je u sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac. Na repertoaru su bili filmovi *Zastava* (1949), *Ciguli Miguli* (1952), *Opsada* (1956) te izbor Marjanovićevih dokumentaraca (*Ljudi na obali*, *Lisica*, *Lepeza svetog Jakova*, *O ljudima i magarcima*, *Otok, čovjek, krš i Nema milosti*).

8. travnja

Centar za mirovne studije i vojvođanska Regionalna ženska incijativa organizirali su promociju projekta *Vivisept* u Zagrebu. Riječ je o kratkom dokumentarnom filmu i knjizi dokumenata koji su zapravo svjedočanstvo o načinu na koji je realizirana izložba ratnih fotografija *Krv i med* američkoga fotoreportera Rona Haviva prošle godine u Novom Sadu i reakcijama mnogobrojnih posjetioca izložbe.

Prvi dugometražniigrani film redatelja Zvonimira Jurića *Onaj koji će ostati neprimijećen* premijerno je prikazan u zagrebačkoj Kinoteci. Glavne uloge tumače Daria Lorenci, Nataša Dangubić i Bojan Navojec.

Hrvatskom premijerom dokumentarnoga filma *Zemlja padajućih jezera* austrijskoga redatelja Michaela Schlambergera obilježena je 55. godišnjica nacionalnih parkova Plitvička jezera i Paklenica. Film je prikazan u plitvičkome hotelu Jezero, a u njegovoj produkciji sudjelovali su ORF

Austrija, WDR Njemačka, BBC Velika Britanija i DDE USA te Media program Europske zajednice.

Hrvatski glumac Goran Višnjić proglašen je najuspješnjim glumcem 19. pariškog filmskog festivala za ulogu u britanskom filmu *Hypnotic* Nicka Willinga.

9. travnja

Nakon šibenske premijere filma *Svjedoci* održana je tribina o filmu na kojoj su sudjelovali redatelj Vinko Brešan, montažerka Sandra Botica Brešan i glavni glumac Leon Lučev. Oni su se obranili od napada HSP-a, istaknuvši da se filmom ne ugrožava hrvatski nacionalni identitet.

12. travnja

U klubu Močvara priređena je *Večer s Guyom Maddinom*. Prikazana su redateljeva dva filma: *Archangel* (1990) i *Twilight of The Ice Nymphs* (1997).

13. travnja

Ciklus filmova klasika talijanske kinematografije Luchina Viscontija održan je u kinu Tuškanac. Ciklus je otvoren filmom *Zemlja drhti* (1948), a prikazano još šest naslova: *Rocco i njegova braća* (1960), *Gepard* (1963), nagrađen *Zlatnom palmom* u Cannesu, *Drage zvijezde Velikog medvjeda* (1965), koji je osvojio *Zlatnog lava* u Veneciji, *Sunrak bogova* (1969), nominiran za *Oscara* u kategoriji najboljeg originalnog scenarija, te *Zatvoreni obiteljski krug* (1975).

14. travnja

Objavljeno je da redatelj i glumac Igor Galo priprema *remake* Tanhoferova filma *H-8*. Za projekt koji će, kako je njavljeno, biti slobodna prerada tog filma dobio je potporu srpskog ministarstva kulture. Film bi trebao biti završen do kraja godine, a producenti su Histria film i Tanager Entertainment iz Beograda.

Britanski dokumentarac *Razvod na iranski način* (*Divorce Iranian Style*, 1998) prikazan je u Net-klubu Mama. Režiju filma potpisuju Kim Longinotto i Ziba Mir-Hosseini. Film je dobitnik mnogih nagrada: festivala u Pragu, Chicagu, San Franciscu, Biarritzu.

15. travnja

Discovery film u suradnji s Kinematografima pokrenuo je Reviju vrhunskog filma — Filmofilija. Revija je humanitarni projekt u kojem će po jedna kuna od svake kupljene ulaznice odlaziti u fond za pomoć Autonomnoj ženskoj kući. Prikazani su filmovi *Ljilja zauvijek* Lukasa Moodysona, *Monsunsko vjenčanje* Mire Nair, *Nigdje u Africi* Karoline Link, *Samsara* Pana Nalina i *Sestre Marije Magdalene* Petre Mullana.

16. travnja

Predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara Zlatko Vidačković izabran je za člana Žirija međunarodne kritike na 57. filmskom festivalu u Cannesu, koji će se održati od 12. do 23. svibnja ove godine. To je prvi put da neki hrvatski kritičar sudjeluje u radu žirija kritike na tom prestižnom međunarodnom festivalu.

16-25. travnja

Film hrvatskoga redatelja Jakova Sedlara *Milost mora* (*Mercy of the Sea*) sudjeluje na 8. Miami Latin Film Festivalu, u američkoj saveznoj državi Floridi. Na festivalu sudjeluje 46 igranih filmova snimljenih na engleskom ili španjolskom jeziku, iz različitih svjetskih država. Tema je Sedlarova filma Domovinski rat, a sniman je tijekom prošloga ljeta u Zagrebu te na Braču, Pagu i u Dubrovniku. Glavne uloge igraju Rene Estevez i Martin Sheen.

19. travnja — 20. lipnja

Filmska i videoradionica pod vodstvom Vedrana Mihletića održava se u Centru za kulturu Trešnjevka.

19. travnja

Film *General* (1927) Clyde Bruckmana i Bustera Keatona prikazan je u sklopu programa Autorskog studija FFV.

20. travnja

Tribina Društva hrvatskih filmskih redatelja s temom *Zašto se film i internet vole?* održana je u prostorijama Društva.

Prikazana je posljednja kinopredstava dokumentarnoga rock'n'roll-filma *Sretno dijete*, u režiji Igora Mirkovića, na velikom platnu kina Forum uz veliki koncert u Pauku. Film je u Hrvatskoj vidjelo oko 25.000 gledatelja.

21. travnja

Kratki filmovi američkoga redatelja, snimatelja i filmskog teoretičara Stana Brakhagea prikazani su u Klubu net-kulture Mama. Nakon uvodne riječi Tanje Vrvilo održana je projekcija filmova *Desistfilm* (1954), *Cat's Cradle* (1959), *Mothlight* (1963), *The Garden of Earthly Delights* (1981), *The World Shadow* (1972), *The Stars are Beautiful* (1974), *Eye Mith* (1967), *The Dante Quartet* (1987), *Wedlock House: An Intercourse* (1959), *Window Water Baby Moving* (1959) i *Love Song* (2001). Program je ostvaren uz pomoć Hrvatskoga filmskog saveza.

Vlasnici piratske videoteka Pacman Nataši Gračanin sud je odredio pritvor od trideset dana zbog kaznene prijave koja je protiv nje podnesena zbog piratizacije najnovijih filmskih naslova. Odlučnost hrvatskih državnih tijela u zaštiti intelektualnog vlasništva i autorskih prava pozdravilo je Društvo za zaštitu audio-vizualnih djela (APAW) u suradnji sa svojim članovima, posebice udrugom Motion Picture Association (MPA). Kako se navodi u priopćenju za medije, riječ je o videoteci koja unatoč predloženim zatvorskim

i novčanim kaznama i nadalje nastavlja s piratizacijom, a kap koja je prelila čašu jest ilegalna prodaja DVD-a *Pasija na sam dan* hrvatske premijere.

* * *

Na redovitoj godišnjoj skupštini Društva hrvatskih filmskih redatelja izabrano je novo vodstvo organizacije. Članstvo je biralo između Zvonimira Jurića, Jakova Sedlara i Hrvoja Hribara te za predsjednika izabralo Hrvoja Hribara, svojedobna predsjednika udruge u dva mandata (1999.-2001). U upravni odbor izabrani su Neven Hitrec, Snježana Tribuson, Arsen Anton Ostojić, Dražen Žarković i Jakov Sedlar. Novo vodstvo zalagat će se za osnivanje filmskog instituta i definiranje zakonodavnog okvira za filmsku djelatnost koji će samostalnim producentima otvoriti vrata nezavisnih i međunarodnih produkcija. Zaključak je filmaša da kapacitet, uspješnost i brojnost hrvatske filmske zajednice bitno nadmašuje okvire dosadašnjih proračunskih finansija.

23. travnja

Dokumentarni filmovi Billa Browna *Mountain State*, *Buffalo Common* i *Confederation Park* prikazani su u KIC-ovu art-kinu. Nakon projekcija s redateljem je razgovarao voditelj filmskog programa KIC-a Tomislav Jagec.

* * *

Dokumentarni film *Derrida* iz 2002. godine, u režiji Kirby Dicka i Amy Ziering Kofman, prikazan je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu u organizaciji Kluba studenata komparativne književnosti.

* * *

Predavanje Tomislava Medaka *Zrno društvenosti — socijalna ontologija elektronske pokretne slike* održano je u Net-kulturnom centru Mama.

23-25. travnja

Na Fakultetu elektrotehnike i računarstva održan je Sferacon u sklopu kojega je prikazano desetak animiranih i igranih filmova, među kojima *Dan kada je zemlja stala* (*The Day the Earth Stood Still*) Roberta Wisea, *Metropolis* Fritza Langa i japanski animirani *Metropolis* Osamua Tezukae.

23-30. travnja

U sklopu festivala Queer Zagreb FM prikazan je bogat filmski program. Predstavljeni su bolivudski filmovi kao i produkcija iz najrazličitijih djelova svijeta, poput izraelskog *Yossi & Jagger* Eytana Foxa, američki *Party Monster* Fentona Baileyja i Randyja Barbata, španjolsko *Cachorro* Luisa Miguela Albaladeja, kanadski *The Far Side Of The Moon* Roberta Lepagea, francuski *His Brother* Patricea Chereaua, australski *Walking On Water* Tonyja Ayresa, francuski *Wild Side*, japanski *Lily Festival* Sachii Hamano te niz dokumentaraca i kratkih filmova. Cjelokupni filmski program prikazan je u kinu Tuškanac.

24. travnja

Japanski film *1915 Alive* Ryuheiya Kitamure, prikazan na Toronto Film Festivalu, predstavljen je zagrebačkoj publici u Net-klubu Mama.

25. travnja

U Klubu net-kulture Mama Chris Torch iz švedske produkcijske kuće Intercult i Paolo Aniello iz talijanske produkcijske kuće Centro Servizi e Spettacoli predstavili su paneuronski projekt SEAS, projekt suradnje umjetnika Baltičkog i Jadranskog mora.

26. travnja

Predstojnik Odsjeka za animirani film i nove medije Akademije likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Ivan La-dislav Galeta, uputio je otvoreno pismo kojim naglašava potrebu sustavna prikazivanja klasičnih djela hrvatske, europske i svjetske filmske baštine. Galeta smatra da je apsurdno što se program u kinu Tuškanac izvodi samo tri dana u tjednu, a da ostale dane, koji 'pripadaju' Trgovačkom društvu Zagreb film d.o.o., dvorana zjapi prazna. »Ovom neprimišljenošću onemogućeno je cjelovito programsko rješenje prikazivanja filmske klasične, te rješenje problema osnivanja specijalizirane videoteke, filmskog muzeja i biblioteke, koje struka već više od godinu dana uporno predlaže«, smatra Galeta.

* * *

U sklopu Dana NR Kine koji se odvijaju u prostorima zagrebačke Gradske knjižnice održane su projekcije kineskih igranih filmova *Ljubavna priča uz čaj*, *Zivot u miru*, *Tigar i zmaj*, *Prekid tišine*, *Poštari u planini*, *Gada Meilin*, *Da bude ljubav*, *Uzdah* i *Žalost nad Žutom rijekom*.

* * *

Animirani filmovi *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka, *Priča prva* Darka Bakliže i *Sub rosa* Katje i Nikole Šimunića ušli su u selekciju festivala Salento Fidibus Terrae u San Vito dei Normani, koji se održava od 29. do 31. srpnja 2004.

27. travnja — 1. svibnja

Svi filmovi sa zagrebačkog Queer FM Festivala prikazani su u Rijeci. Gostovanje organizira udružica Drugo more, a projekcije su održane u HKD-u na Sušaku.

2. svibnja

Na redovitoj glavnoj skupštini dioničkog društva Jadran filma promijenjen je sastav Nadzornog odbora. Mandat je produljen dosadašnjem predsjedniku Nadzornog odbora Branku Ivandi, a novi su članovi Zvonimir Berković, Damir Gabelica, Denis Kuljiš i Lidija Matošić.

3. svibnja

Filmska škola Kinokluba Zagreb počela je s predavanjima. Škola obuhvaća tri skupine predavanja: u prvoj su predavanja o procesu nastanka scenarija i osnovama filmske režije, druga uključuje teoretsko i praktično objašnjava

rada s filmskom i videokamerom te filmskom rasvjetom, dok treća skupina predavanja polaznike ospozobljava za rad u videomontaži. Predavači su Ognjen Svilčić, Vedran Šamanović i Staša Čelan.

* * *

Film *Družba Isusova* producenta i redatelja Silvija Petranovića ušao je u selekciju Međunarodnoga šangajskog filmskog festivala, na kojem će imati svjetsku premijeru. Šangajski filmski festival jedan je od jedanaest svjetskih A-festivala, a održava se od 5. do 13. lipnja. Film *Družba Isusova* producirao je Maydi film iz Zagreba i HRT. Film je sufinanciran sredstvima Ministarstva kulture.

3-8. svibnja

Ciklus suvremenog japanskog filma održan je u Multimedijalnom centru Studentskog centra u Zagrebu. Na programu je pet obiteljskih drama: *Kikujirovo ljeto* Takeshija Kitana, *Priča o Osaki Juna Ichikawaja*, *O, proljeće* Shinjiya Somajja, *Nabina ljubav* Yuji Nakane i *Pekinška lubenica* Nobuhikoja Obayashija. Svi filmovi prikazani su s hrvatskim prijevodom, a manifestaciju organiziraju MM kulturni centri u Zagrebu i Splitu, Akademija dramskih umjetnosti u Zagrebu, Japansko veleposlanstvo u Zagrebu i Japanska fundacija za umjetnost, uz slobodan ulaz. Predavanje o suvremenoj japanskoj kinematografiji održao je tokijski profesor Kenji Iwamoto.

4. svibnja

Animirani film *Složeni predosjećaj* Duška Gačića ušao je u selekciju festivala u Odenseu u Danskoj. Taj nezavisni festival kratkog filma održava se od 9. do 14. kolovoza. Film *Složeni predosjećaj* nastao je u produkciji Zagreb filma.

* * *

Retrospektiva filmskog i likovnog stvaralaštva Aleksandra Fjodorovića Stasenka otvorena je u kinoteci Zlatna vrata u Splitu. Predstavljeno je osam Stasenkovih likovnih radova i dvanaest kratkometražnih filmova.

5. svibnja

Projekcija eksperimentalnih filmova japanske autorice Mary Iwamoto održan je u Dvorani MM Centra SC-a u sklopu Ciklusa suvremenog japanskog filma. Nakon projekcije autorica je razgovarala s publikom.

5-15. svibnja

Ciklus talijanskog filma u kinu Tuškanac organizirali su Talijanski kulturni centar, Hrvatski filmski savez / Filmski programi i Hrvatska kinoteka. Prikazani su filmovi: *Cabiria* (1914) Giovanijsa Pastronea, *Rat i Momijev san* (*La guerra e il sogno di Momì*, 1917) Giovanijsa Pastronea i Segunda de Chomóna, *Maciste alpinac* (*Maciste alpino*, 1916) Luigija Maggija, Romana Luigija Borgnetta i Giovannija Pastronea, *Bandit* (*Il bandito*, 1946) Alberta Lattuada, *Gorka riža* (*Riso amaro*, 1949) Giuseppea De Santisa, *Raspršena patrola* (*La pattuglia sperduta*, 1952) Piera Nellijsa, *Drugovi* (*I compagni*, 1963) Maria Monicellija, *Svi mi padamo* (*Tutti giù per terra*, 1997) Davida Ferraria, *Bjegunac* (*Ormai è fatta*, 1999) Enza Monteleonea, *Naše godine* (*I nostri anni*, 2000) Danielea Gaglianonea i *Razmataz Vaudeville* (2001) Paola Contea. U sklopu ciklusa održan je i okrugli stol s temom *Torino, koljevka talijanskog filma*, u kojem su, između ostalih, sudjelovali ravnatelj torinskog Državnog muzeja za film Alberto Barbera, filmolozi Paolo Manera i Hrvoje Turković te predsjednik udruge La città del cinema Domenico Gargale.

6. svibnja

U okviru filmskoga festivala u Kopenhagenu od 6. do 23. svibnja organiziran je poseban ciklus filmova iz balkanskih zemalja, među kojima su i dva hrvatska filma: *Svjedoci* i *Maršal* Vinka Brešana. Festivalska publika imat će priliku vidjeti iz sedamnaest filmova Hrvatske, Srbije i Crne Gore, Makedonije, Bosne i Hercegovine, Albanije i drugih zemalja.

Bibliografija

Knjige

Alain Robbe-Grillet

Prošle godine u Marienbadu / kinoroman ilustriran s 48 fotografija iz filma Alaina Resnaisa, Zagreb, 2004. — 159 stranica — fotografije. — Naklada Ceres, Biblioteka Premijera, knjiga četvrta — urednik Dragutin Dumančić — prijevod djela *L'année dernière à Marienbad* — izdavač Les Editions de Minuit, 1961. — s francuskog prevela Gordana V. Popović.

Sadržaj: Uvod — Prošle godine u Marienbadu — Pogovor (Ante Peterlić): Alain Resnais: Prošle godine u Marienbadu.

ISBN 953-207-090-7

440209175

UDK 821.133.1-31=163.42

11. godina Autorskog studija / uredili Milan Bukovac, Milan Bunčić, Zoran Tadić, Zagreb, 2004. — 187 stranice — izdavač Autorski studio — fotografija, film, video; Hrvatski filmski savez — za izdavača Vera Robić Škarica — grafička urednica Marina Zlatarić, tiskarica C.B. Print — Samobor.

Sadržaj: Zoran Tadić: Uvod. Autori i filmovi (biografije i filmografije). Zajednički projekti: Radovi odraslih; Radovi djece). Fotoalbum — festivali, tribine, izložbe. Članovi Autorskog studija FFV (indeks članova); DVD Autorskog studija FFV (sadržaj DVD-a).

PRILOG: 11. godina Autorskog studija FFV-DVD / izbor: Zoran Tadić. Producija AS, Zagreb, 2003.

Sadržaj: BUKOVAC: *Back Home*, 1996; *Circle*, 2003. BUNČIĆ: *Rewind*, 1995; *S druge strane*, 1997; *Jesen*, 2000; *Poziv na ples*, 1998; *Silvestrovo*, 2002; *Train 622*, 2001. ČUČIĆ: *Filmom protiv autora*, 1998. ĐOŠIĆ: *Um iznad materije*, 1998. HORVAT: *Razgovor ugodni*, 1995; *Prolaznik*, 1993. MUSTAĆ: *Bouquet*, 1996. STAMAĆ: *Zanimanje ili zabava*, 2001. TKALEC-HANŽEK-IVEKOVIĆ: *Fata i morgana metropole*, 1998. TUNGUZ: *Time Machine*, 1996; *Snow*, 2000. VEREŠ: *Nešto osobno*, 1997; *Susjed*, 2002; *Where is the film*, 1995; 60 sekundi,

1994; *Strah*, 1998; *Tour retour*, 1999. VIDAKOVIĆ: *Alpinizam*, 1995; *Amorova strijela*, 1995; *Autoportret*, 1995. ZRNIĆ: *Ave*, 1995.

ISBN 953-7033-12-0

UDK 791.44.077(497.5 Zagreb) 951.237(497.5 Zagreb):791.43

Katalozi i vodiči

13. dani hrvatskog filma, Zagreb, od 9. do 13. ožujka 2004. / uredio Davor Šišmanović, Zagreb, 2004. — 92 stranice — izdavač Sveučilište u Zagrebu — Studentski centar u Zagrebu, Savska cesta 25, HR — 10000 Zagreb — za izdavača Vlatko Jurišić, sanacijski upravitelj, Mladen Martić, v. d. voditelja Programa kulture.

Sadržaj: Tko je tko u 13. danima hrvatskog filma — Naljede na 13. danima hrvatskog filma — Pravilnik 13. dana hrvatskog filma — Natjecateljski program — Filmovi u konkurenciji — Igrani film — Igrani 1 — Igrani 2 — Igrani 3 — Dokumentarni film — Dokumentarni 1 — Dokumentarni 2 — Dokumentarni 3 — Dokumentarni 4 — Animirani film — Eksperimentalni film — Eksperimentalni 1 — Eksperimentalni 2 — Namjenski film — Glazbeni spot — Posebni program — O filmovima i događanjima u popratnom programi 13. DHF-a — Filmovi prijavljeni za program konkurenije 13. DHF-a.

Croatian Film & TV Guide 01/03 / uredio Hrvoje Hribar (DHFR), Zagreb, 2004. — 100 stranica — fotografije. Izdavač Hrvatski filmski savez — za izdavača Vera Robić Škarica — Izdavački odjel Diana Nenadić — predgovori Hrvoje Hribar, Joško Marušić, Diana Nenadić, Hrvoje Turković — adaptacija i prijevod Sanja Ravlić, Edel Brošnan.

ISBN 953-7033-11-2

Sadržaj: — Forward — Feature films — TV films, sitcoms, serials — Documentaries — Animated films — Short films — Experimental films — Institutions, companies, festivals.

Časopisi

Hollywood / filmski magazin: god. X., br. 101, ožujak 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Ivan Zoković — Tajnica redakcije: Lidiya Prskalo — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Nadja Herrmann, Tomislav Hrvastovčak, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich (Los Angeles), Vesna Marčić, Danijel Pačić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Marija Razum, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev (Houston), Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić, Marina A. Vučaklikja — Priprema za tisk: Hand design — Tisk: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; fax: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 70 eur.

Sadržaj: Dragi prijatelji (urednik) — Dragi Hollywood (pisma čitatelja) — James Cameron: Spektakularni povratak kralja svjetova (Marko Njegić) — HOT LINE — Oscarovske studengore (Oleg Sladoljev-Jolić) — Prvi pogled — Berlin: Uspjeh Brešana i Svjedoka (Miran Stihović) — Pretpremijera: Troja (Marko Njegić) — Moderne žene ubojice (Mislav Pasini) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Labudi pjev akcijskog junaka i profesorice filozofije — Novo... u kinima — Bill Murray: Kralj komedije (Marko Njegić) — Richard Curtis: Kako režirati komplikiran scenarij (Larisa Beltram & Snježana Levar) — Sundance film festival: Biblja nezavisnih autora (Dragan Rubeša) — Panoptikum — Video/DVD — Mrak cura: Denise Richards — Gas do daske (Ivan Kovačević) — Lana Jurčević: Obožavam Spielberga (Marko Njegić) — Osobni stav — (ne)gledanost cro-filmova (Tomislav Kurelec) — Van Helsing (Toma Šimundža) — Secret window (Mislav Pasini) — Cro-kronika (Ladislav Sever) — Intimno osvjetljenje: Višnja Štern — Filmovi s... ruba: Idiotska noć (Tomislav Hrvastovčak).

Hollywood / filmski magazin: god. X., br. 102, travanj 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin — Tajnica redakcije: Lidiya Prskalo — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Nadja Herrmann, Tomislav Hrvastovčak, J. J. Andres, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich (Los

Angeles), Vesna Marčić, Danijel Pačić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Marija Razum, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev (Houston), Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić, Marina A. Vučaklikja — Priprema za tisk: Hand design — Tisk: Grafoplast, Zagreb

Sadržaj: Dragi prijatelji (urednik) — Dragi Hollywood (pisma čitatelja) — Suverena vladavina Povratka kralja (Aida Mandich) — Hot-Line — Tajna Pasije (Oleg Sladoljev-Jolić) — Prvi pogled — 32. FEST — I kroz zid i kroz veliko platno (Rajko Radovanović) — 13. dani hrvatskog filma (J. J. Andres) — The Day After Tomorrow (Marko Njegić) — Portret: Sean Penn (Marko Njegić) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Karnevalizacija smrti — Kino — Nasilju nije kraj (Mislav Pasini) — Film i religija (Dragan Rubeša) — Panoptikum — Video/DVD — Jadran film news — Naslijednici Camerona i McTiernana? (Rajko Radovanović) — Bore Lee: Kralj trash filmova (Marko Njegić) — Shrek 2 (Snježana Levar) — The Ladykillers (Tomislav Hrvastovčak) — Cro-kronika — Ernest Gregl: Nebo ga mora još dugo čekati (Petar Krelja) — Cinemania — Filmovi s... ruba: Bjesnoća (Tomislav Hrvastovčak).

Hollywood / filmski magazin: god. X., br. 103, svibanj 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin jr. — Tajnica redakcije: Lidiya Prskalo — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Nadja Herrmann, Tomislav Hrvastovčak, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich (Los Angeles), Vesna Marčić, Danijel Pačić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Marija Razum, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev (Houston), Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić, Marina A. Vučaklikja —

Sadržaj: Dragi prijatelji (urednik) — Dragi Hollywood (pisma čitatelja) — HOT-LINE — Prvi pogled — Alamo nikamo (Oleg Sladoljev-Jolić) — Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Toma Šimundža) — Panoptikum — Spiderman 2 (Marko Njegić) — Wolfgang Petersen: Redatelj visokobudžetnih spektakala s emocijom (Rajko Radovanović) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Pobuna 'potrošnog materijala' — Kino — Deset uspješnih godina UCD-a: Davorko Gojun (Marko Njegić) — Takeshi Kitano: Vatromet poezije i nasilja (Dragan Rubeša) — Branko Ivanda: Konjanik hrvatskog filma (J. J. Andres) — Vrdoljak gledaniji od Brešana (Miran Stihović) — Hrvatski trash filmovi (Nenad Polimac) — Video/DVD — Panoptikum — Mini portret: Natasha Henstridge — Orlando Bloom: Neslonljivi talent (Aida Mandich i Snježana Levar) — Filmofili iz sjene: Edo Maajka (Marko Njegić) — Cro kro-

nika — Jadran film: bogata djelatnost — I, Robot (Tomislav Hrastovčak) — Around the World in 80 Days (Toma Šimindža) — Oko, ispred i iza Pasije (Vlado Ercegović) — Mini felton: Vera Robić-Škarica (Petrica Krelja) — Cinema — Filmovi s... ruba: Mačak Fritz (Tomislav Hrastovčak).

Total Film, ožujak 2004, broj 12, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Muščet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb, tel. 01/4668-961 — fax. 01/4668-962 — totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tiskar: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — 10 stvari koje niste znali o njemu... Ben Stiller — A mislili ste da ga znate Jack Black — Prva klapa — Fama: Maggie Glynenhall — Top-liste — Matineja — Umjetnik bez kontrole: Anthony Hopkins (razgovarao Stjepan Hundić) Amerikanka u Londonu: Gwyneth Paltrow (razgovarala Reese Esposito) — Krizi i šaputanja — Filmski gadovi (piše Jonathan Crocker, Jamie Graham, Dan Jolin, Dorian Lyskeys, Matt Mueller, Ceri Thomas, Jamie White) — Leptiri u Tokiju kiša u New Yorku Alejandro Inarritu (razgovarao Stjepan Hundić) — Kino premijere — DVD premijere — Nove priče: Tim Robbins (piše Stjepan Hundić) — Stare stvari — Kako je nastala Casablanca (piše Steve Goldman) — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Total Film, travanj 2004, broj 13, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Muščet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o.

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — 10 stvari koje niste znali o njemu... Tommy Lee Jones — A mislili ste da ga znate: Vinko Brešan — Mathieu Kassovitz (Dijana Štambak) — Fama: Leon Lučev — Top liste — Pasija: Evangelje po Melu (piše Sanja Ilić) — Intervju: Mel Gibson (razgovarao Paul Fischer) — A Oscar ide... u Novi Zeland (piše Sanja Ilić) — Gdje držite svog Oscara — Interview: Jack Nicholson (Martyn Palmer) — Ljepotica kao zvijer: Charlize Theron (razgovarao Stjepan Hundić) — 101 najglupljih poteza u povijesti filma (Jonathan Crocker,

Simon Crook, Dan Jolin, Matt Mueller, Ceri Thomas) — Kino premijere — Diskoteka — Robert Rodriguez — Jeff Bridges — Kako je nastala Vrana — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Total Film, svibanj 2004, broj 14, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Muščet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o.

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — 10 stvari koje niste znali o njemu... Vigo Mortensen — A mislili ste da ga znate Sean William Scott — Fama: Zuleikha Robinson; Eva Mendez — Top-liste — Matineja — Brutalni romantik: Takeshi Kitano (razgovarao Stjepan Hundić) — Krv na pjesku: Troja (piše Fred Schruers) — Intervju: Brad Pitt (razgovarala Joanne Nathan) — Tako se film prodaje (piše Simon Crook) — Kino premijere — Diskoteka — Daryl Hannah (piše Stjepan Hundić) — Colin Farrel (piše Jenny Cooney) — Kako je nastao Dobar, loš, zao (piše Nev Pierce) — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 45, godina 2004. Nakladnik Hrvatski filmski savez — za nakladnika dr. Hrvoje Turković — Uredivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škaric — lektura Saša Vagner-Perić — idejno grafičko rješenje Goran Trbuljak — adresa uredništva: 10000 Zagreb, Dalmatinska 12, tel/fax: 48 48 764, e-mail: diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, web-site: www.hfs.hr.

ISSN 1331-8128

Sadržaj: 35. REVIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEO-STVARALAŠTVA — Diana Nenadić: U znaku velikih jubileja i 'rubnih klubova' — Mihovil Pansini: Bilješke člana žirija — Nagrade i filmografija 35. revije — Javna priznanja HFS-a u 2003. godini — PRIGODE — Marijan Kričak: Mentalni sedativ hrvatske filmske alternative — I. L.Galeta: Što je Endart No 4? — Duško Popović: Treći čovjek — tragom filmskog klasičnika kroz Beč — *** Tom u Parizu — *** Faktor i Fritz na istoj izložbi — *** Hrvatski film i video u New Yorku — *** 'Lansirani' Pilot04 — KINO-PROGRAM HFS-a U KINU TUŠKANAC — *** Skupština poduprla nove programe HFS-a — Agar Pata: Pričazivački programi Hrvatskog filmskog saveza — Program projekcija u kinu Tuškanac — ožujak — travanj 2004. — Agar Pata: Pričazani filmovi u 2003. godini — PORTRETI — Joško Marušić: Petnaest godina VANIMA-e — Duško Popović: Damir Jelić — mlijekom do filma — AMARCORD — Ivica Hripko: Bunarenje po sjećanjima III. — Vladimir, Vlado i Vladek... — MEDIJSKA KULTURA — Krešimir Mikić: Odgoj za medije ili medijska peda-

gogija — *** Zimski dani medijske kulture u Bjelovaru — NOVE KNJIGE — Midhat Ajanović: Animacija i realizam — Izdanja HFS-a — *** Bordo u knjizi 'Animation Unlimited' — KLUBOVI — Slavica Kovač: Zadarska 'fešta od filma' — *** Novosti iz ŠAF-a — *** Filmska škola Kino-kluba Split — Milan Stojanović: Astronomija i film — *** Prvenstvo Autorskog studija — *** Požega se predstavila Zadru — Poziv klubovima — MOZAIK — FESTIVA-

LI/POZIVI/NATJEČAJI — 12. hrvatska revija jednonutnih filmova, Požega — 42. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece i mlađeži, Zadar — 6. škola medijske kulture, Trakošćan — 9. međunarodni festival novog filma, Split — Festival vizualnih i audiomedija Visura aperta, Momjan — 2. hrvatski festival svadbenih filmova, Koprivnica — 5. međunarodni festival *du grain à démoudre*.

Hrvatske filmske internetske stranice

<http://www.a1-galerija.hr/> — stranica kina A1-galerija u Zagrebu.

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

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

<http://animafest.hr> — stranica svjetskog festivala animiranoga filma u Zagrebu. O festivalu, sponzori, priredivački tim, bilteni, arhiva.

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

<http://www.blitz-cinestar.hr> — stranice multipleks kina Cinestar u Zagrebu.

<http://www.blitz-film.com> — stranice filmskog distributera i prikazivača Blitz film i video distribucija.

<http://www.borderline-cinema.com> — kulturni filmovi u izboru kritičara Željka Luketića.

<http://www.continental-film.hr> — stranice filmskog distributera Continental film.

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

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

http://www.crominute.hr/index_hr.php — Hrvatska revija jednominutnih filmova — uvjeti sudjelovanja, prijavnica, kontakti, o gradu Požege.

<http://www.culturenet.hr> — internetski portal za hrvatsku kulturu. Vijesti, podaci o institucijama u kinematografiji, festivalima, časopisima.

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

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

<http://www.ekran.hr> — stranice kino-prikazivačke tvrtke Ekran iz Splita. Repertoar, nagradne igre, ankete.

<http://www.fabijan-sovagovic.info> — stranica posvećena stvaralaštvu Fabijana Šovagovića (podaci o filmskim, televizijskim i kazališnim ulogama).

<http://factumdocumentary.com> — produkcijska kuća Factum, podaci o filmovima, osvojenim nagradama, autora, pratećim djelatnostima.

<http://www.film.hr> — baza podataka o hrvatskome filmu (filmovi, osobe). Vijesti, Dani hrvatskoga filma, kritike, linkovi, kolumne, filmska glazba, natječaj za filmsku priču, forum, online inserti i filmovi.

<http://www.film.monitor.hr> — podaci o novim filmovima, kino, video i DVD-recenzije, linkovi.

<http://www.filmskikriticari.org> — Hrvatsko društvo filmskih kritičara. Statut, knjige, djelatnosti, projekti, novosti.

<http://filmski.net> — filmski portal: vijesti o glumcima i filmovima, raspored filmova na televizijskim programima i u kinima, rasprave i ocjene filmova.

<http://www.gralfilm.8m.com> — produkcijska kuća Gral film.

<http://www.hfs.hr> — stranice Hrvatskoga filmskog saveza; podaci o projekcijama, festivalima, Medijskoj školi, izdavačkom programu (časopisi *Hrvatski filmski ljetopis* i *Zapis*, filmološke knjige) i drugim djelatnostima.

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

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

<http://www.intercom-issa.hr> — stranice distributera i prikazivača Intercom Issa. Kino repertoar, informacije, kontakti.

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

http://www.iskon.hr/filmtv/page/2003/12/17/00-0500_6.html — filmske vijesti, kino-reperoar, nekomercijalne projekcije, recenzije (D. Jurak), linkovi.

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. Takoder molimo da nas upozorite na pogreške.

- <http://jadran-film.com>** — stranice produkcijske kuće Jadran film.
- http://www.kic.hr/art_kino.asp** — kino-prikazivačka stranica Kulturno-informativnog centra u Zagrebu.
- <http://www.kinematografi.hr>** — distributer i kino-prikazivač Kinematografi iz Zagreba.
- <http://www.kkz.hr>** — stranice Kinokluba Zagreb: članovi i filmovi. Tečajevi projekcije i druge djelatnosti, linkovi.
- <http://www.liburnija-film.croadria.com/pov.asp>** — Kino video klub Liburnija-film, Rijeka. O klubu, linkovi, KRAF, usluge, baza podataka.
- <http://maxima-film.hr/produkacija.php>** — stranice produkcijske kuće Maxima film.
- <http://www.mikrokino.com>** — multimedijijski projekt *Mikrokino* samoborske Filmske autorske grupe Enthusia Planck; vijesti o projekcijama i drugim događanjima diljem Hrvatske, prijave na festivale i revije; autori i filmovi.
- <http://www.motovunfilmfestival.com>** — stranice međunarodnoga festivala u Motovunu.
- <http://www.netfaces.org>** — prva hrvatska glumačka agencija na internetu. Podaci o glumcima, cjenik usluga, elektronska knjižara, e-zine.
- <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.
- <http://www.revijaamaterskogfilma.hr://>** — stranice RAF-a (Revije amaterskoga filma) — vijesti, programi, projekcije, podaci o prikazanim filmovima.
- <http://www.safcakovec.com/>** — Škola animiranog filma Čakovec. Filmografija, linkovi, galerija, arhiva, radionica.
- <http://www.splitfilmfestival.hr>** — stranice Međunarodnog festivala novoga filma u Splitu; o festivalu, nagrade, arhiva.
- <http://www.totalfilm.hr>** — stranice filmskog magazina *Total film* (Zagreb). Kino-reperoar, kazalo, arhiva, u idućem broju.
- <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.vip.hr/sp/d_show?idc=3000000** — vip-movies, filmski portal telefonskog operatera *vip*.
- <http://www.zagrebfilm.hr>** — stranice produkcijske kuće Zagreb film.
- <http://www.zagrebfilmfestival.com>** — Zagreb Film Festival, festival koji predstavlja i nagrađuje nove filmske autore. Vijesti, programi, nagrade i filmografija.
- <http://www.zauder-film.hr>** — stranice filmskog distributera i producenta Zauder film.
- <http://www.webmoviefest.com>** — stranice internetskoga festivala kratkog i reklumnog filma Web Movie Festival.

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Dejan Kosanović

Rudolf Marinković — Zaboravljeni pionir hrvatskoga filma

UDK: 791.633-051 Marinković, R.
791.622(497.5)091

Baveći se 'arheologijom' ranoga nijemog filma, autor objašnjava kako je prvi put pronašao ime Rudolf Marinković (u pulskom dnevnom listu *Il giornaleto di Pola* od 30. svibnja 1913). Za sada se oslanjajući na informacije iz tiska, Kosanović ističe kako se slabo istraženi pionir Marinković čini se bavio fotografijom i filmom, a njegov prvi film, *Procesija na Tijelovo u Puli*, prikazivan je 1913. u kinu Edison, u via Serbia 34. Kako je Marinković bio fotograf, moguće je da je sam razvio i kopirao film, no možda ga je u tu svrhu nosio u Trst. Drugi njegov film za koji imamo podatke je *Velika proslava 18. avgusta*, a sljedeća su njegova ostvarenja, također iz 1913., *Sahrana trojice mornara — žrtava eksplozije na Sakordani i Veličanstvena sahrana Njegove Ekselencije vice-admirala grofa Laniusa*. Potom je zabilježen film *Regata c. i k. jaht-klubova u Puli* (1914). Na osnovi dostupnih podataka sa sigurnošću možemo tvrditi da je Rudolf Marinković iz Pule snimio pet dokumentarnih filmskih reportaža, no ništa od toga nije pronađeno, a lako je moguće da je snimio još neke filmmove.

Tomislav Šakić

Hrvatski film klasičnoga razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona

UDK: 791.22(497.5)"1947/1961"(049.3)

Hrvatski se film u prvoj epohi svoga kontinuiranog razvoja, onoj od 1945. pa do početka modernizma oko 1962. godine, nalazi između ideologije i slobode. Državni ideologizirani diskurz zavladao je filmskim diskurzom, pokušavajući filmsku djelatnost učiniti jednim od ideoloških aparata države, odnosno filmsku industriju propagandnom industrijom

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Dejan Kosanović

Rudolf Marinković — A forgotten pioneer of Croatian film

UDK: 791.633-051 Marinković, R.
791.622(497.5)091

Dealing with 'archaeology' of early silent film, the author explains how he first came upon the name of Rudolf Marinković (in Pula daily newspaper *Il giornaleto di Pola* dating from May 30th, 1913). Relying upon the information gathered from the press, Kosanović points out that poorly researched pioneer Marinković was apparently working with photography and film and his first film *Precession at Tijelovo in Pula* was screened in 1913 at cinema Edison, in via Serbia 34. Since Marinković was a photographer, it was possible that he had developed and copied the film himself, or he might have taken it to be processed in Trieste. His second film that we have records of was *The Great Celebration of August the 18th*, and his following creations, made on the same year, were *The Burial of three sailors - victims of the explosion on Sakordana* and *Magnificent funeral of his Excellence the Vice admiral Count Lanius*. The titles that followed were *Regata c. and k.* for yacht clubs from Pula (1914). On the basis of the available records, we can firmly state that Rudolf Marinković from Pula had shot five documentary film reportages, however, none of them were found, and it is possible that he had shot even more films than those mentioned in this text.

Tomislav Šakić

Croatian film of the classical period: ideologized film discourse and modes of variation

UDK: 791.22(497.5)"1947/1961"(049.3)

During the first epoch of its continual development, from 1945 till the beginning of modernism around 1962, Croatian film levitated between ideology and freedom. State ideology discourse ruled the film discourse; attempting to turn filmmaking into one of state's ideology spreading tools, that is to say, transform film industry in the industry of edu-

odgojnih vrijednosti i mjestom učvršćenja i potvrde nove zbilje. Filmski stil koji je nastao iz takvih težnji bio je vezan uz teorije socijalističkog realizma, koji se po naravi stvari, u drukčijim političkim okolnostima i promijenjenu stavu države prema filmskoj produkciji, počeo kretati prema utjecajima neorealizma, drugoga međunarodnog stila koji se ostvaruje u tadašnjem hrvatskom filmu, shvaćen kao idealan estetički okvir za 'humanistički' prikaz socijalnih pokreta, i model odmaka koji nenasilno napušta ideološko upregnuće unutar kolektivne reprezentacije. Treća je stilski komponenta klasični narativni stil — premda je sam socrealizam klasične narativne strukture — pod holivudskim utjecajem. Taj se stil oblikovao unutar pomaka prema žanrovskim modelima kao otklonima od rada ideologije i označio populističko okretanje prema publici. Populizam je proizašao iz drukčijih producijskih modela i označio pokušaj nužna preživljavanja u razdoblju slobodnih filmskih radnika, a glavno komercijalno načelo u producentskom modelu. Unutar žanrova došlo je do napuštanja tema neposredno vezanih uz reprezentaciju rata i njegovih posljedica. Žanrovi koji prosperiraju akcijski su i pustolovni film, bilo u formi partizanskog ratnog, bilo dječjeg filma, te melodrame, komedije i trileri. Rad ideologije očituje se u svim navedenim stilovima i žanrovima, poglavito u karakterizaciji likova, u liniji filmova od *U olju*, *Sinjeg galeba*, do *Ne okreći se sine*, *Nije bilo uzalud* i *Samo ljudi*, no najčešće se ta karakterizacija može tumačiti kao konvencija u klasičnim narativnim strukturama filmova, ili tek kao socijalistička kontekstualna izvedba žanra, kao u *Samo ljudi*.

Unutar skupine filmova koji izvršavaju subverziju ideologijske fundiranosti svijeta dolazi do pomaka prema modernizmu. *Tri Ane* su tako neorealizam duše, a *Koncert* prvi modernistički film hrvatske kinematografije. Ono što veže oba nije samo neposredan iskaz pesimizma što ga rad ideologije ostavlja na individualnim sudbinama, nego i posredan zahtjev za oslobođenjem čovjeka od Ideologije i Povijesti, koje ga nužno moraju poraziti.

To mislav Čegir **Dokumentarni filmovi Bogdana Žižića**

UDK: 791.633-051 Žižić, B.
791.229.2(497.5)

Opus Bogdana Žižića obuhvaća već četiri desetljeća filmskoga stvaralaštva, najveći njegov dio čini upravo dokumentarizam, i na to je upozorio retrospektivni izbor njegovih filmova što je pratio Dane hrvatskoga filma (2004). Riječ je o izrazito autorskom stvaralaštvu, s jasnim svjetonazorom, obilježenim tematskim i retoričkim odrednicama. Više je tematskih preokupacija koje se provlače s dojmljivim kontinuitetom stvaralaštvom Bogdana Žižića. Njegovi su filmovi ponajviše — svjedočanstva. Ali dio je njih izričitim svjedočanstvom — pribiranje iskaznih i slikovnih svjedočanstava o prošlim, često tjeskobnim zbivanjima, pri čemu se mijesaju objektivne i subjektivne vizure. Takav je, primjerice, film *Goli otok* (1994), *Jasenovac* (1966), *S onu stranu mora* (1968). I u takvim filmovima, ali i u drugima, provlači se

cational values and affirmation of the new reality. Film style that arose from such strivings was closely linked to theories of socialist realism, which naturally, in different political circumstances and a shift in attitude of the state towards film production, started to turn to influences of neorealism, another international style that had found its expression in Croatian film, perceived as ideal esthetic framework for 'humanist' presentation of social movements, and a model of shift, which nonviolently abandoned ideological strain of collective presentation. Third stylistic component was classical narrative style — although socialist realism was of classical narrative structure — under the influence of Hollywood. This style formed within shifts towards generic models as a step away from ideology and marked populist turning to the public. Populism sprang out of different production models and announced a simple attempt at survival in times of free film workers, and was the main commercial principle of production. Genres started freeing themselves of themes directly linked with war and its consequences. New prospering genres were action and adventure films, and partisan-war films, children films, melodramas, comedies or thrillers. Ideology was observable in all the above mentioned styles and genres, namely in presentation of characters, in films such as *In the Storm*, *Seagull*, *Don't Turn Around, Son, It Was Not in Vain* and *Only People*, however, such characterization could be interpreted as a convention in classical narrative structures of films, or simply like socialist contextual genre presentation, like in *Only People*.

Within the group of films that subverted ideological foundation of the world, there was a shift towards modernism. *Three Anas* were neorealism of the soul, while *Concert* was first modernist film of Croatian cinema. What linked those films was not just a straightforward expression of pessimism which was through ideology imposed on individual destinies, but an indirect request for freeing the man from Ideology and History, which inevitably defeated him.

To mislav Čegir **Bogdan Žižić's documentary films**

UDK: 791.633-051 Žižić, B.
791.229.2(497.5)

Bogdan Žižić's filmmaking opus stretches over four decades. Most of his work were documentary films, which was more than obvious from the retrospective selection of his films screened at the Days of Croatian film (2004). There are several thematic preoccupations that mark Bogdan Žižić's opus with striking continuity. His films are predominantly — testimonies. Some of them are exclusively testimonies — gathering of spoken and visual testimonies of past, often anxious events, mixing objective and subjective viewpoints. Such was, for example, film *The Naked Island* (1994), *Jasenovac* (1966), *Over the Sea* (1968). Those films feature isolation, separation, even alienation of an individual or even a whole society as an additional or a prevailing theme. Separation and alienation appear as enforced, or prison imposed (*Naked Island*), as a turn of unfortunate

kao popratna ili prevladavajuća tema — izolacija, izdvojenost, pa i otuđenost pojedinca ili čak cijele zajednice. Izdvojenost, otuđenost, pokazuje se ili kao prisilna, zatvorski nametnuta (*Goli otok*), kao stjecaj nevoljnih okolnosti s posljedicom gubitka identeta (*Gastarbajter*), ili ambijentalna posljedica (bilo fizičke izdvojenosti u *Stećcima* ili kao posljedica prenapučenosti u *Sajmištu*). Priličan je dio Žižićeva opusa posvećen *stvaralačkom radu* (*Pohvala ruci; Jutro čistog tijela*), odnosno *umjetnosti i umjetnicima* (*Ekspresionizam u hrvatskom slikarstvu; Emanuel Vidović; Celestin Medović; Vlaho Bukovac*) u kojima objedinjuje i svjedočanstvo i tumačenje. Ponavljeni element u svjedočenju jest uporaba fotografija, odnosno filmskih inserata. Naglašena je pažnja posvećena slikovnosti, uključivanju dinamičnog pogleda u kontekst statičnih, ali Žižićev redateljski pristup obilježava odmjerenost koja daje priliku gledatelju da sam oblikuje stajalište o prikazanom, pritom dobivajući iz filma dosta elemenata za emotivnu artikulaciju tog stajališta.

Fritz Göttler

Život u ljepoti — retrospektiva Vladimira Kristla

UDK: 791.633-051 Kristl, V.
791.(497.5)(091)

Upovodu retrospektive stvaralaštva Vlade Kristla u minhenskom Filmmuseum (München, rujan-listopad, 2003), Göttler prikazuje Kristlove kratke filmove nastale u Hrvatskoj i Njemačkoj, a hrvatskoga umjetnika s njemačkom adresom predstavlja kao 'genija takozvanoga mladoga njemačkog filma'. Uspoređujući ga sa Schlöndorffom, Herzogom, Wendersom i Klugeom, u njegovim ranim filmovima nalazi 'nedostiguću ljupkost', suvereno vladanje tehnikom i 'energiju kakva je poznata još u mladog Ejzenstejna', te zaključuje: »Ljepota, živost, zbrka. Ziji i drnda u tome djelu; tu je živavnost i posrtanje, amo i tamo, zumiranje i švenkanje, vibracija koja uznenimira gledatelja, dovodi do napetosti, živčano iscrpljuje, pokreće na pomisao na bijeg. Komunikacijski stroj kakav je Kafka nagovijestio, a Deleuze i Guattari posluje analizirali.« Tekst je upotpunjeno programom retrospektive i filmografijom Vlade Kristla.

Nikola Vončina

Iz povijesti Hrvatske televizije (1. dio)

Ekran na ekranu, Četvrtkom otvoreno i druge emisije kulturno-umjetničkog programa 1964-1965.

UDK: 7.097:008(497.5)"1964/65"

Autor u tekstu daje prikaz emisija kulturno-umjetničkoga programa tadašnje Televizije Zagreb 1964-1965. U toj su sezoni uz tri dotadašnje emisije iz kulture (*Ekran na ekranu, Panorama i Portreti i susreti*) uvedene i tri nove (*Studio 13, Četvrtkom otvoreno, Riječ i vrijeme*), a sve su od kritike primaće mahom vrlo dobro. Kulturno-umjetnički program ujedno

events resulting in loss of identity (*Gastarbajter*), or as an ambiental consequence (of physical separation in *Stečci* or an overcrowded situation in *County Fair*). A significant portion of Žižić's opus was dedicated to creative work (*Praise to the Hand, Morning of the Clean Body*), that is to say, to art and the artists (*Expressionism in Croatian Painting; Emanuel Vidović; Celestin Medović; Vlaho Bukovac*) uniting testimony and interpretation. A repetitive element of his testimonies was the use of photography, that is to say, film excerpts. Much of the attention was paid to visuality, introduction of a dynamic view in the context of static, but Žižić's directorial approach is characterized by balance that allows the viewer to create his own opinion about the material, drawing from the film enough elements for emotional articulation of his/her attitude.

Fritz Göttler

Life in a beauty

UDK: 791.633-051 Kristl, V.
791.(497.5)(091)

On the occasion of Vlado Kristl's retrospective in Munich Filmmuseum (Munich, September - October, 2003), Göttler screened Kristl's short films made in Croatia and Germany. Comparing him with Schlöndorff, Herzog, Wenders and Kluge, he finds his early films to be filled with 'unattainable charm', displaying an excellent rule of the technique, and the energy seen only in young Eisenstein', and concludes: 'Beauty, liveliness, confusion. The work zooms and strums, there is liveliness and faltering, here and there, zooming and schwenking, vibration that disturbs the viewer, leading to anxiety, exhausting, motivating the idea of escape. A communication device announced by Kafka, and later on analysed by Deleuze and Guattari.«

Nikola Vončina

From the history of Croatian Television (1. part)

Screen on Screen, Openly on Thursdays and other cultural-artistic programs 1964-1965.

UDK: 7.097:008(497.5)"1964/65"

The text is an overview of cultural-art program of the Zagreb television in the season 1964-1965. Besides three on-going cultural programs (*Screen on Screen, Panorama and Portraits and Encounters*), television featured three new shows (*Studio 13, Openly on Thursdays, Word and Time*), and all three won pretty good reviews. Art and culture segment of the Croatian television in 1965 also became orga-

je 1965. u unutarnjem ustroju televizije postao organizacijski samostalan (dotad je bio u okviru Informativno-političkog programa). Autor potom opisuje svaku emisiju pojedinačno pa ističe da se, od već postojećih emisija, *Ecran na ekranu* bavio aktualnim filmskim događanjima, *Panorama* je tretirala aktualna zbivanja s područja kulture i umjetnosti, a *Portreti i susreti* sastojali su se od tematskih emisija posvećenih portretiranju istaknutih stvaralaca. Od novih emisija, *Četvrtkom otvoreno* polemički je razmatrao aktualna zbivanja u kulturnom životu, *Studio 13* bio je ležernije usmjeren te se emitirao u ljetnoj shemi, a *Riječ i vrijeme* emisija je posvećena lirskom pjesništvu, s čitanjem stihova (1965. promijenjen joj je naslov u *Lirika*). Također, u 1965. godini povećana je minutaža kulturno-umjetničkih emisija, ponajprije zahvaljujući nizu *Četvrtkom otvoreno*, a iste je godine obnovljen i prijašnji niz panel-emisija *Kulturna tribina*. Gledatelji su posebice pratili emisije *Četvrtkom otvoreno* i *Ecran na ekranu*, a novinska kritika dosta je opsežno i raznovrsno pratila sve spomenute emisije, što autor potkrepljuje nizom citata iz onodobnoga tiska. Tekst se nastavlja u idućem broju.

KLASICI HRVATSKOGA FILMA

Jurica Pavičić

Kuga u komunističkoj Tebi: žanrovsko i ideološko u Trećem ključu Zorana Tadića

UDK: 791.633-051 Tadić, Z.
791.221.5(497.5)"198"

Esej tumači, valorizira te kontekstualizira film *Treći ključ*, drugiigrani film Zorana Tadića iz 1983. godine, kojim se, nakon hvaljena debija *Ritam zločina* (1981), nekadašnji 'autsajder' nametnuo kao stjegonoša filmskih promjena. Niskobudžetni film s motivom korupcije i elementima horor-fantastike, radnjom smješten u urbani milje Zagreba, kritika je primila povoljno kao režijski efektni i moderan komorni film, ali i donekle rezervirano u usporedbi s prvencem, zbog scenariističko-dramaturških nezgrapnosti. Unatoč tome, kritičari su pretežno podržavali Tadića. Afirmirajući redatelja i njegove prve filmove, tadašnja kritika afirmirala je s jedne strane alternativni produksijski princip unutar okoštale etatističke kinematografije, a s druge strane poetički model kojem je Tadić bio prvi vjesnik. Kritika je početkom osamdesetih izdvajala njegove filmove kao pozitivnu iznimku u odnosu na dva tipa filmova koji su tada doživljavani kao okoštali i kliježirani. S jedne strane to su bili autorski modernistički filmovi, a s druge društveno kritički filmovi takozvane feljtonističke kinematografije. Povrh svega, mlada je kritika Tadićeve filmove cijenila prema ono što oni *nisu* bili, a *nisu* bili socijalni, odnosno politični, a intencija im nije bila da reprezentiraju određeno društvo i društveni ambijent. Takva se reakcija u velikoj mjeri podudarala s reakcijama generacijske književne kritike na pojavu *borhesovaca* ili *fantastičara* u hrvatskoj književnosti, a posebno je isticana »defunkcionalizacija, odnosno dezideologizacija« književnosti, odmak od tradicije mimetičke, predstavljačke, realistike proze te osviđešten odnos prema tradiciji.

nationally independent (previously it was part of informative-political program). The author goes on to describe each show in particular, pointing out that *Screen over Screen* dealt with filmic events, *Panorama* treated current cultural and art happenings, while *Portraits and Encounters* were actually thematic shows dedicated to portraying prominent artists. *Openly on Thursdays* polemically dealt with current events from cultural life, *Studio 13* was a bit more easygoing and therefore part of summer time program scheme, whereas *Word and Time* was dedicated to lyric poetry, reading verses (in 1965, the title of the show was changed to *Lyrics*). Also, in 1965, total running time of culture-art programs was increased, primarily owing to the serial *Openly on Thursdays*, and in addition, television restarted screening *The Cultural Panel*. *Openly on Thursdays* and *Screen over Screen* had particularly good ratings, while newspaper critics paid much attention to all of the above mentioned shows, which the author substantiates by a series of citations from the press. The text continues in the next issue...

CROATIAN CINEMA CLASSICS

Jurica Pavičić

Plague in communist Thebes: generic and ideological in Zoran Tadić's The Third Key

UDK: 791.633-051 Tadić, Z.
791.221.5(497.5)"198"

The essay explains, evaluates and contextually places *The Third Key*, Zoran Tadić's second feature film from 1983, which after his highly praised film debut *The Rhythm of Crime* (1981), established former 'outsider' as the flag bearer of changes in filmmaking. Low budget film with motives of corruption and elements of horror-science-fiction, situated in urban Zagreb milieu, received favourable critics as modern, effectively directed, chamber film, but they were also somewhat reserved in comparison to the first film because of the film's screenplay-dramaturgical awkwardnesses. Despite of this, the critics mostly supported Tadić. With the director and his first films, contemporary critics were, on one hand, affirming an alternative production principle within an ossified etatistic cinema, and on the other hand, the poetical model of which Tadić was the first messenger. Eighties criticism singled out his movies as positive exceptions from two types of films that were considered ossified and clichéd. Such were, on one hand, author's modernist films, and on the other hand, social critique films of the so-called feuilleton cinema. Above all, young critics appreciated Tadić's films for what they *were not*, and they were not social, that is to say, political, and their intention was not to represent a certain society and its social ambiance. Such reaction appeared at the same time as reactions of contemporary generation of literary critics to the appearance of the followers of Borges or fantasists in Croatian literature. They particularly stressed the process of extracting functionalism, that is to say, ideology from literature, a shift from the tradition of

Nakon duga dva desetljeća tijekom kojih je u domaćoj kinematografiji vladao modernistički nehaj, pa i prijezir prema naraciji, Tadić se vraća pričanju priča, te kao žanrovske redatelj nastavlja baštinu starih žanrovske pripovjedačke poput Hawksa, Clouzota, Langa ili Melvillea-Tadić se tim autorima deklarativno divio, ujedno je uvijek isticao distancu prema ideji autorskog filma. Kad se pojavio *Treći ključ*, većina je komentatora bila je dojma da je Tadić ponovio sličnu žanrovsku formulu. Opet je bila riječ o urbanom trileru s elementima fantastike koji eskaliraju prema svršetku filma. No, promatra li se žanrovska model i tvorba svijeta *Trećeg ključa* u svjetlu prethodne analize, vidjet ćemo kako on ne samo da nije blizak *Ritmu zločina*, nego mu je čak i potpuno oprečan. Dok je *Ritam zločina* kretao iz socijale i išao prema začudnom i fantastičnom svodeći društveni fenomen (zločin) na prirodni (statistiku), *Treći ključ* polazi od začudnog/čudesnog motiva prevodeći ga u socijalno. Kod *Trećeg ključa* ne samo da priroda ne determinira društveno, nego društveno, štoviše, generira natprirodno, odnosno neobjašnjivo.

Tadić se ne bavi temama kao što je korupcija kroz predstavljački model filma, realističku eksplikaciju ili rekonstrukciju društvenih okolnosti; centralni društveni i etički problem ne tematizira na način na koji to rade »feltonistički« autori, pa čak i velikani crnog vala. O tim problemima on pripovijeda kroz žanrovske miteme, posredno i kroz realiziranu metaforu, što ga čini bliskom holivudskim klasicima poput Hitchcocka, Hawksa ili Langa (kojima se divio) ili novožanrovskim suputnicima Spielbergu i Carpenteru (kojima je Tadić legitimni domaći rođak). To je Tadićev poetički iskorak koji ga čini reformatorom tadašnjeg hrvatskog filma.

mimetic, presentational, realistic prose, and an enlightened attitude towards tradition.

After two long decades during which domestic cinema was characterized by modernist carelessness, and even contempt for tradition, Tadić returned to storytelling, and as generic director, continued the tradition of old generic storytellers as were the likes of Hawks, Clouzot, Land or Melville — Tadić declaratively admired those authors, but also always stressed the distance from the idea of author's film. When *The Third Key* appeared, most of the commentators were under the impression that Tadić had repeated similar generic formula. It was another urban thriller with the elements of sci-fi escalating towards the end of the film. However, if we evaluate the generic model and construction of the world of *The Third Key* in the light of the previous analysis, we realize that the film was not even close to *The Rhythm of Crime*; it was actually its total opposite. While *The Rhythm of Crime* started from the social level and worked its way to mysterious and fantastic reducing a social phenomenon (crime) to a natural phenomenon (statistics), starting point of *The Third Key* was a strange/mysterious motive that gradually transformed to social. In *The Third Key*, nature did not determine the social; but instead, the social element generated the supernatural, in other words, the unexplainable.

Tadić did not deal with subjects like corruption through representational model of film, realistic explication, or reconstruction of social circumstances; he did not thematize central social and ethical problems in the way 'feuilleton' authors did, even the great names of the black wave. He addressed the problems through generic mythems, and indirectly through the atmosphere he created, which put him shoulder to shoulder with Hollywood classics like Hitchcock, Hawks, or Lang (whom he admired) or new genre colleagues Spielberg and Carpenter (of whom Tadić is a legitimate domestic relative). This was Tadić's poetical step out distinguishing him as a reformer of contemporary Croatian film.

FESTIVALI: 13. DANI HRVATSKOGA FILMA

Dario Marković

Dokumentarni film: devet veličanstvenih?

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.229.2"2004"(049.3)

Dokumentarni je film na 13. danima hrvatskog filma zastupljen sa samo devet ostvarenja, pa je teško na osnovi toga izbora suditi o stanju u godišnjoj produkciji dokumentarnoga filma, no među filmovima koje je strogi selektor Zvonimir Juric uvrstio u program nema ni jednoga lošeg ostvarenja. Na tematskoj razini zajednički je nazivnik socijalno, točnije protipitanje temeljnih obilježja društva u kojem živimo i posljedica koje ta obilježja imaju na pojedinca i njegovo snalaženje u okolišu u kojem živi, no pojedine autorske poetike pokazuju širok raspon umjetničkog izražavanja, od *Peščenopolisa* Katarine Zrinke Matijević Veličan do *Osti* Tomislava Šanga, od *Sve o Evi* Silvestera Kolbasa do *Sretna djeteta* Igora Mirkovića.

FESTIVALS: 13. DAYS OF CROATIAN FILM (2004)

Dario Marković

Short feature films: problems in production and dramaturgy

13. Days of Croatian Film, Zagreb

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.22"2004"(049.3)

Feature films screened at the Days were thematically and formally much more diverse than documentaries, they stretched from emotional intimist, hermetical works to clearly socially engaged. Thematic oscillation was accompanied by oscillations in quality; although there were some valuable works (Croatian short and middle meter feature films are traditionally good). Perhaps the problem lies in the production, which prevents the authors from concentrating solely on their area of work.

Dario Marković

Igrani film: Problemi produkcije i dramaturgije

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.22"2004"(049.3)

Igrani su filmovi Dana tematski i formalno međusobno znatno raznovrsniji od dokumentarnih, primjerice od emocionalno intimističkih, hermetičkih djela do društveno jasno angažiranih. Tematsku oscilaciju u stanovitoj mjeri prati i kvalitativna; premda je bilo i vrijednih ostvarenja (hrvatski je kratkometražni i srednjometražni igrani film tradicionalno solidan). Možda problem ipak leži u produkciji, koja još ne omogućava autorima potpunu posvećenost svom dijelu posla.

Katarina Marić

Bogato nasljeđe — kreativnost ili teret?

(Animirani, eksperimentalni i namjenski film, glazbeni spot)

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-22"2004"(049.3)

Animirana kategorija na 13. danima hrvatskoga filma bila je zastupljena sa deset filmova, a njezini autori pokazivali su najraznovrsnije sklonosti pristupa temama — kako žanrovske, tako i estetske; jednakno narativne koliko i apstraktno-associativne. Eksperimentalni film ponudio je šesnaest uradaka, neujednačene kvalitete, te iako nije bilo 'obaranja s nogu', ili naznaka novih revolucionarnih strujanja, u eksperimentalnoj je kategoriji ostala dobro poznata stamena solidnost. Konkurenčija glazbenih spotova (26) i namjenskoga filma (četrdesetak) ove je godine bila opsežnija, kvantitativno, ali i kvalitativno impresivnija.

KULTURNA POLITIKA

Igor Koršić

O globalizaciji

UDK: 316.4.052:791

Stupanj u kojem će proces globalizacije za nas biti koristan ili štetan donekle ovisi o našim političkim vodama, što znači donekle i o nama, a i prednosti i nedostaci procesa globalizacije jesu materijalni problemi. Globalizacija u osnovi označava rastuće mogućnosti, tehnički i politički, raznolikih promjena na svjetskom tržištu. Korporativni interesi najčešće se ne poklapaju s javnim interesima, a ljudska prava i javni interes nešto je o čemu globalisti samo lijepo govore. Ne samo da granice nisu nestale, a ljudi nisu ujedinjeni. Upravo suprotno, narodi su podijeljeni u klase, a prava je narav globalizacije bila jasno vidljiva tijekom rata u Bosni: vode 'slo-

Dario Marković

Documentary film: The magnificent seven?

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.229.2"2004"(049.3)

At the 13th Days of Croatian film, documentary film was represented with no more than nine works, which made it difficult to make any serious evaluation of this year's documentary film production. However, among films chosen by the strict selector Zvonimir Jurić, there was not a single mediocre work. Their common thematic denominator were social issues, more precisely, questioning of basic features of the society we live in and the influences those features have on the individual and his/her placement in the surrounding. Still, particular auteur poetics revealed a wide range of artistic expressions, from *Peščenopolis* by Katarina Zrinka Matijević Veličan, to *Osti* by Tomislav Šango, and *All about Eve* by Silvester Kolbas, and *Happy Child* by Igor Mirković.

Katarina Marić

Rich inheritance — creativity or burden?

(Animation, eksperiment, commercials, music clips)

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-22"2004"(049.3)

Animated film at the 13th Days of Croatian film was represented with ten films whose authors displayed most diverse approaches to themes — both generic and esthetic; narrative and abstract-associative. Experimental film offered sixteen works of varying quality, and although none of the films was 'breathtaking', or announcing new revolutionary currents, experimental category remained firmly solid. This year's music video competition (26) and programmed film competition (forty) was quite extensive, and qualitatively and quantitatively impressive.

CULTURAL POLICY

Igor Koršić

On globalisation

UDK: 316.4.052:791

The extent to which the process of globalisation will be useful or harmful to us partly depends on our political leaders, and to a certain degree us. Advantages and shortcomings of the process of globalisation are material problems. Basically, globalisation signifies increasing possibilities, of technically and politically, varying changes on the world market. Corporative interests mostly coincide with public interests, while human rights and public interest are something globalists only speak nicely of. Not only did the borders not disappear, the people were not united either. On the contrary, nations are divided to classes, moreover, the true nature of

godnog svijeta', unatoč lijepim riječima o miru i ljudskim pravima, zapravo su poticali rat time što su popuštali agresoru. Dakle, nasuprot dominantnim tezama o ukidanju granica, autor tvrdi da, što je jača globalizacija, to su potrebiti snažnije države da čuvaju javne interese od snaga tržišta, inače će se u cijelome društvu dogoditi situacija filmskoga tržišta, na kojem se male europske kinematografije ne mogu nositi sa snagom američkih filmskih korporacija.

TUMAČENJA

Marijan Krivak

Endart — ili: slatki trijumf hrvatskoga 'drugog filma'

UDK: 791.21.038.6(497.5)
791.633-051 Galeta, I. L.

Sâm kraj najkraćega mjeseca ove prijestupne godine, veljaca 2004, označio je multimedijalni uspjeh hrvatskog eksperimentalnog filma i videa. Naime, 27. i 28. veljače u Millennium Film Workshop Inc. — njujorškoj instituciji smještenoj u samom centru Manhattan, Ivan Paić iz MM-a, SC-a u Zagrebu, prikazao je program Recentnoga hrvatskog videa i eksperimentalnog filma. U tri programa, odnosno gotovo četiri sata projekcijskoga vremena, smjestio je tek *la crème du la crème* ovdasne novomedijiske alternative. Gotovo istodobno, 29. veljače, u Musée d'Art moderne de la ville de Paris, nedavno 'u monografiju stavljeni' Tomislav Gotovac izložio je svoj multimedijalni *happening*. Na zatvaranju izložbe *Ailleurs ici* Gotovac se predstavio trodijelnim programom: performans posvećen jazz-glazbi uopće, te slavnoj pjevačici Billie Holiday posebice, potom projekcija njegovih filmova od *Prije podne jednoga fauna* i ostalih radova iz šezdesetih pa do osvježene klasike s prijeloma milenija, rada *Glenn Miller 2000*; konačno, Gotovac je posjetiteljima otvorio osobni arhiv. Istodobno, Ivan Ladislav Galeta u Zagrebu je prvi put javnosti predstavio naizgled dovršenu cjelinu svojega rada u nastajanju, *Endart No 4. Endart I. L. Galete* dio je projekta V.I.R.Á.G., koji je *work in progress* utemeljen na osamnaest (odnosno devetnaest, jer se prvo i posljednje slovo stapanju u jedno zatvoreno kruga) pismena prve intonirane rečenice u romanu *Uliks*: »*Introibo ad altare Dei*«. Osamnaest slova korespondiraju s osamnaest dijelova romana *Uliks*, a 'zatvoreni krug' u osnovi je *Finneganova bdjenja*. Svako slovo naslov je jednoga filmskog prizora, koji ima ulogu samostalne mikrojedinice, svojevrsna frakta, što u sebi ujedno odrazuje i oblikuje strukturu cjeline. Konačno, projekt se u 'završnici' sastoji od osamnaeset videofilmskih prizora isprekidanih s osamnaest slova gorespomenute mistične rečenice. Galetine su storije vezane uz vrt, zemlju, tradicijsku obradu — odnose se na različite fenomene poput vožnja kolica, grabljenja vilama i klepanja kose... ili na berbu rajčica, plijevljenje korova, zaimanje vode iz bunara, kao i na slaganje cjepanica. Vizualno atraktivni sami po sebi, uz neo-

globalisation was clearly visible during the war in Bosnia: leaders of 'the free world', despite their pretty phrases about peace and human rights, actually encouraged the war by their lenient policy towards the aggressor. Namely, despite the dominant theses about the abolition of borders, the author claims that strong globalisation process asks for strong states capable to protect public interests from the strength of the market, otherwise, world society will be a reflection of the contemporary film market where small European cinemas fail to compete with the power of American film corporations.

INTERPRETATIONS

Marijan Krivak

Endart — or: sweet triumph of Croatian 'other' film

UDK: 791.21.038.6(497.5)
791.633-051 Galeta, I. L.

The very end of the shortest month of this leap year, February 2004, marked the multimedia triumph of Croatian experimental film and video. Namely, on February 27 and 28, in Millennium Film Workshop Inc. — New York institution situated in the centre of Manhattan, Ivan Paić from Multimedia centre of the Students' centre in Zagreb screened the program 'Newest Croatian video and experimental film.' In three programs, or in other words, almost four screening hours, he featured mere crème de la crème of Croatian new-media alternative. Almost at the same time, on February 29, in Musée d'Art moderne de la ville de Paris, owner of a recently published monograph, Tomislav Gotovac, exhibited his multimedia happening. At the closing of the exhibition 'Ailleurs ici', Gotovac presented himself with a program consisting of three parts: the first was a performance dedicated to jazz in general, and famous singer Billie Holiday in particular, which was followed by the screening of his films *Morning of a Faun* and other works from the sixties, and concluded by refreshed classical works from the turn of the millennium, *Glenn Miller 2000*; in short, Gotovac disclosed his personal archives to the visitors of the museum. At the same time, in Zagreb, Ivan Ladislav Galeta for the first time presented his apparently unfinished whole of his work in progress, *Endart No 4. Endart* by I. L. Galeta is part of the project V.I.R.Á.G., which is actually a *work in progress* based on eighteen letters (that is to say, nineteen, because the first and the last letter merge into one creating a closed circle) of the first accentuated sentence of the novel *Ulysses*: 'Introibo ad altare Dei'. Eighteen letters correspond to eighteen chapters of *Ulysses*, while the 'closed circle' lies at the foundation of *The Finnegans Wake*. Each letter represents a title of one scene, figuring as an independent micro unit, some sort of a fractal, at the same time reflecting and forming the structure of the whole. The final project consists of eighteen video-film scenes intermitted with eighteen letters of the above-mentioned mystical sentence. Galeta's stories are dealing with gardening, earth, and traditional practices — referring to various phenomena such as pushing a wheelbarrow, raking and scything... or tomato picking, weed-

visnu asocijacijsku posebno obrađenu tonsku podlogu, ti prizori poprimaju metafizičke dimenzije s oniričkim implikacijama.

Jasna Galjer

Šest lakih komada Željka Kipke

UDK: 791.633-051 Kipke, Ž.
791-22(497.5)"198"(049.3)

Ponovno predstavljanje šest filmova Željka Kipke, snimljenih u prvoj polovici osamdesetih godina, te nedavno prebačenih na 16mm vrpcu, jedan je od mogućih retrospektivnih pogleda na dosad nepoznat segment autorova formativnoga razdoblja u kontekstu transavangarde.

Filmovi su prvi put prikazivani na formatu S8 u Multimedijalnom centru u Zagrebu 1985. u okviru samostalne Kipkeove izložbe *Transparentno prostranstvo*, a film *Crno crnje od crnoga* prikazan je bez zvuka na formatu S8 u Kopenhagenu 1996. u okviru programa pod naslovom Croatian Moving Images — Multimedia Art (Kunstkorridoren NADADA).

Skupni naslov *Šest lakih komada* odabran je kao najprimjereniji nepretencioznosti dokumentarnog registriranja akcija izvođenih u više ili manje javnim prostorima. U prilog njihovoј autentičnosti govor i podatak da su svi, osim filma *Crno crnje od crnoga*, snimljeni bez ikakvih naknadnih intervenciјa montaže.

Izbor šest Kipkeovih filmova višestruko je važan za uspostavljanje dijaloga povijesnoga konteksta u kojem su nastali i odmaka koji nas od njega dijeli, kako na razini osobne tako i kolektivne memorije. Osim dokumenata o odredenom razdoblju umjetnikova djelovanja koji rekonstruiraju akcije, situacije, procesualne radove, performanse i instalacije izvedene u javnim i privatnim prostorima, od kojih većinom nema nikakvih sačuvanih materijalnih tragova, ti su filmovi ujedno i vrijedan prilog autorskoga, vrlo osobnog govora o vlastitom djelu, što im daje autentičnost metajezičkoga konceptualnog modela interpretacije.

ing, fetching water from well, piling logs. Visually attractive, with independent associative, specially processed sound background, the scenes assume metaphysical dimensions with dreamlike implications.

Jasna Galjer

Željko Kipke's six easy pieces

UDK: 791.633-051 Kipke, Ž.
791-22(497.5)"198"(049.3)

A repeated presentation of Željko Kipke's six films shot in the first half of the 1980s, and only recently transferred to 16mm tape, is one of possible retrospective views on the so far unknown segment of the author's formative period in the context of avant-garde. Eclectic and mannerist character of trans avant-garde is reflected in its referential quality, return to ritual sources and symbolism of the painting act connected to the primordial meaning.

The films were first screened in Super 8 format in the MM centre in Zagreb, in 1985, as part of Kipke's exhibition 'Transparent space'. Film *Black, blacker* was screened without sound in Super 8 format, in Copenhagen, in 1996, as part of the program 'Croatian Moving Images — Multimedia Art' (Kunstkorridoren NADADA).

Collective title *Six easy peaces* was chosen as the most appropriate for their unpretentious documentary recording of actions performed in more or less public places.

The fact that all of them, except *Black, blacker*, were shot without any additional editing interventions, only affirms their authenticity. The sequence of action was identical to the temporal sequence, that is to say, dynamics of the shot exchange. The result was directness and elementary simplicity, 'crudeness' of the recording whose concept was also the context; and cameraman the participant.

The selection of six Kipke's films was equally significant for establishing dialogue between the social context they were made in and the distance that was separating us from it, both on personal and the level of collective memory. Apart from documents about this particular period of the artist's creation reconstructing the action, situations, works in process, performances, and installations exhibited both in public and private spaces, of which, in most cases, no material records were kept, these films are at the same time a valuable contribution revealing the author's, very personal speech about his own work enriching it with authenticity of a metaphysical conceptual model of interpretation.

Ante Škrabalo

Czesław Miłosz i Ted Bundy, kako ih je ukuhao Thomas Harris: Kako je stvoren dr. Hannibal Lecter

UDK: 791.31

Ljudožder dr. Hannibal Lecter (izabran za najvećega filmskog negativca svih vremena) isprva se pojavio u filmu *Man-*

Ante Škrabalo

Czesław Miłosz and Ted Bundy, as 'cooked' by Thomas Harris: The Creation of dr. Hannibal Lecter

UDK: 791.31

Cannibal Hannibal Lecter (elected for the greatest film villain of all times) first appeared in the film *Manhunter* by

hunter Michaela Manna (1986; ekranizacija romana *Crveni zmaj* Thomasa Harrisa; gdje ga je glumio Brian Cox), da bi lik potpuno razvio Anthony Hopkins u Demmeovu filmu *Kad jaganjci utihnu* (1991). Ridley Scott se u *Hannibalu* (2001), ekranizaciji treće i zasad posljednje Harrisove knjige, potradio sve potpuno upropastiti, a seriju je u priličnoj mjeri spasiti mladi redatelj Brett Ratner u *Crvenom zmaju* (2002, nova ekranizacija prvoga romana iz niza). Kao glavni model kojeg je pisac Thomas Harris koristio za lik Hannibala najčešće se spominje stvarni serijski ubojica Ted Bundy, no on je personifikacija američke *trash* kulture, bez intelektualne dubine. Harris ne pomaže u pronalaženju uzora za Lecterovu intelektualnu rafiniranost, no autor ovoga teksta slučajno je otkrio da Czesław Miłosz na jednoj fotografiji jako sliči na Lectera, a u Miłoszевu romanu *U dolini rijeke Isse* k tome je pronašao pregršt korespondencija s Lecterovom biografijom. Autor ovoga teksta i u eseistici Czesława Miłosza pronalazi veze sa serijalom, i to ne samo s likom Lectera nego i s Clarice Starling, pa je moguće Harris zamisljao Lectera kao tamnu, a Clarice kao svjetlu stranu jedne te iste simboličke 'ličnosti'.

Irena Paulus Sjećanje na Afriku

UDK: 791.636:78

Glažbena analiza filma *Moja Afrika* počinje konstatiranjem tzv. govorenog lajtmotiva filma: »Imala sam farmu u Africi.« No, premda bi se moglo očekivati da će lajtmotivičko postupanje s jednom podvrstom zvuka — govorom, povući za sobom lajtmotivičko postupanje s drugom podvrstom zvuka — glazbom, *Moja Afrika* ne opravdava očekivanje. John Barry radije je skladao glazbu koja je ponajprije ugodajna i, dakako, vrlo široka i melodična (poput krajolika koji su u filmu prikazani), a tek zatim tematska. Među temama prepoznaje se glavna tema, koja usporedno s govorenim lajtmotivom »Imala sam farmu u Africi« prekriva početak i kraj filma — sjećanja. Uz temu Karen (simbol spisateljičine osamljenoštvi) tu su i skladbe Wolfganga Amadeusa Mozarta s vlastitim podtekstom vezanim uz Denysa. Ali unatoč tim temama filmom dominira niz ugodajnih odlomaka (među njima se posebno ističu oni vezani uz Karenina putovanja, napose putovanje na jezero Natron te safari s Denysom). I, naposljetku, tu je tradicionalna afrička pjesma *Siyawe* — prelijepa odrednica bolesti i, najprije Coleove, a zatim i Denysove smrti, a zapravo odraz onoga što je Johnu Barryju bilo najbitnije — glazbenoga prikaza Afrike i njezinih prirodnih ljepota.

Elvis Lenić Filmovi Terrencea Malicka

UDK: 791.633-051 Malick, T. (049.3)

Američki redatelj, scenarist i producent Terrence Malick rođen je 30. studenoga 1943. u Teksasu. Diplomirao je filozofiju

Michael Mann (1986, screen adaptation of the novel *The Red Dragon* by Thomas Harris; where he was impersonated by Brian Cox), but the character had entirely evolved with Anthony Hopkins in Demme's film *Silence of the Lambs* (1991). In *Hannibal* (2001), third adaptation of the so far last Harris's book, Ridley Scott made an effort to ruin the character, but the series was very much saved by the young director Brett Ratner and his *The Red Dragon* (2002, new adaptation of the first novel from the series). Thomas Harris's main model for Hannibal was real life serial killer Ted Bundy, however, he was a personification of American *trash culture*, with no intellectual depth. Harris made no allusions as to the role models for Lecter's intellectual refinement, but the author of the text accidentally discovered that Czesław Miłosz in one photography bore much resemblance with Lecter, while in Miłosz's novel *In the valley of the river Issa*, he also found many similarities with Lecter's biography. The author of the text also found links with the serial in Czesław Miłosz's essays, not just with the character of Lecter, but Clarice Starling too, so that it is possible that Harris imagined Lecter as the dark side, and Clarice as the bright side of one and the same symbolical 'persona'.

Irena Paulus Memories of Africa

UDK: 791.636:78

Musical analysis of the film *Out of Africa* starts with the so-called spoken leitmotif of the film: 'I had a farm in Africa.' And although one would expect that leitmotif treatment of one subgroup of sound — speech, would imply leitmotif treatment of another subgroup of sound — music, *Out of Africa* does not rise up to our expectations. John Barry rather composed music that was primarily ambiental, vast and melodic (like the scenery in which film was shot), and much less thematic. Among the themes, one discerns the main theme, which parallel to the spoken leit-motif 'I had a farm in Africa' covers the beginning and the end of the film — memories. Apart from Karen's theme (symbol of the writer's loneliness), there are also Wolfgang Amadeus Mozart's compositions with their proper subtext linked to Denys. Despite these themes, the film is dominated by a series of ambiental sequences (among which particularly stand out those linked with Karen's travels, especially the trip to the lake Natron and safari with Denys). Finally, there is also the traditional African song *Siyawe* — a beautiful directing point of the illness, first Cole's, and than Denys's death, but mostly a reflection of what John Barry considered the most important — musical interpretation of Africa and its beautiful nature.

Elvis Lenić Terrence Malick's films

UDK: 791.633-051 Malick, T. (049.3)

American director, scriptwriter and producer Terrence Malick was born on November 30th, 1943, in Texas. He

fiju na Harvardu, poslije radi kao novinar i predaje na prestižnom MIT-u. Početkom sedamdesetih iskušava se u pisanju filmskih scenarija i nakon toga režira svoj prvi cijelovečernji film *Pustara* (Badlands, 1973). Ta provokativna drama o maloljetnim ubojicama ubrzo stječe kulturni status, a respektabilnu autorsku poziciju Malick potvrđuje *Božanstvenim danima* (Days of Heaven, 1978), poetskom ljubavnom dramom pastoralna ugodaja. Nakon tajanstvene dvadesetogodišnje pauze, režirao je *Tanku crvenu liniju* (The Thin Red Line, 1998), epski razgranatu priču o bici za Guadalcanal prema romanu Jamesa Jonesa. Malickov opus prepoznatljiv je po osebujnim stvaralačkim postupcima. Njegov tematski izbor uvjetovan je fatalističkim pristupom, svjetonazorom koji likove ne promatra kao slobodne individue nego sudbinski predodređene nadljudskom silom. Malick se voli koristiti epizodnom naracijom i pokazuje učestalu sklonost narratoru, a njegovim filmovima dominiraju dojmljivi vizualni i zvučni stilski postupci. Tako stvara prizore nadrealnih ugodaja, poetsku naraciju i iznimno razrađene metafore. Malick je dosljedan u spajanju impresivne vizualnosti i nepodnošljive unutrašnje mučnine, u nastojanju da postigne umjetnički izraz gotovo nepostojeće granice između ljepote i nedokučiva užasa. Najzad, u njegovim djelima iznimnu ulogu ima priroda. Učestali kadrovi biljnog i životinjskog svijeta skladno se stapaju s pričom i ljudskim sudbinama, tvoreći složenu organsku cjelinu. Postupak prožimanja ljudskih priča s prirodom ukazuje na njihovu iskonsku povezanost, na nemogućnost ljudi da žive izvan njima često neshvatljivih zakona prirode, a ujedno najvjerodstojnije potvrđuje fatalističku dimenziju redateljeva svjetonazora. Zahvaljujući talentu, beskompromisnosti i dosljednosti u primjeni navedenih sastavnica, Malick je stvorio jedan od najsnažnijih i najdojmljivijih opusa u suvremenoj svjetskoj kinematografiji.

obtained a degree in philosophy at Harvard University, and later on worked as journalist and lectured at the prestigious MIT University. At the beginning of the 1970's, he made his first attempt at script-writing, and soon after directed his first feature film *Badlands* (1973). A provocative drama about under aged murderers soon became a cult film, while Malick affirmed his respectable auteurship with *Days of Heaven* (1978), a poetic love drama with pastoral ambiance. After a mysterious nine year break, he returned to directing with *The Thin Red Line* (1998), an epic story about the battle for Guadalcanal based on the novel by James Jones. Malick's opus is recognizable by his particular creative practices. Choice of themes is conditioned with his fatalistic approach, a viewpoint that does not address the characters as free individuals, but rather beings with unchangeable fate imposed by superhuman force. Malick likes to use episodic narration and frequently displays an inclination towards the narrator, while his films are dominated by impressive visual and sound stylistic procedures. Thus, he creates scenes of surreal ambiance, poetic narration and extensively devised metaphors. Malick is consistent in merging impressive visuality with unbearable inner sickness, striving to achieve artistic impression of the almost nonexistent borderline between beauty and incomprehensible horror. Finally, nature plays an important role in his works. Frequent shots of flora and fauna coherently merge with the story and human destinies, creating a complex organic whole. Fusing of human stories with nature stresses their archetypal connection, and to the impossibility of people living outside of often incomprehensible laws of nature, and faithfully confirms fatalistic dimension of director's views. Owing to his talent, uncompromising character and consistence in application of the above-mentioned constituents, Malick created one of the strongest and most impressive opuses in contemporary world cinema.

KINO-VIDEO REPERTOAR

Uredila: Katarina Marić

Rubrika donosi pregled svih filmova s kino-repertoara i pregled biranih videa i DVD premijera.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Midhat Ajanović Ajan

Tex Avery — diznijevska negacija Disneya

UDK: 791.633-051 Avery, T.
791.228 (73)

Animacija se nakon 1930-ih pretežno razvijala u odnosu na Disneyja, a najoriginalniji je primjer kreativne opozicije Disneyju Tex Avery (1908-1980), autor vjerojatno najduhovitijih crtanih filmova ikada nastalih u SAD. Avery je tijekom karijere, prvo u studijima Warnera, potom MGM-a, funkcionirao kao samosvojna diznijevska negacija Disneyja, neka vrsta 'anti-Disney' — on rabi diznijevsku punu animaciju i

REPERTOIRE

Guest editor: Katarina Marić

This section offers a review of all films on cinema repertoire and a review of chosen video and DVD premieres.

STUDIES AND RESEARCH

Midhat Ajanović Ajan

Tex Avery — Disney negation of Disney

UDK: 791.633-051 Avery, T.
791.228 (73)

After the 1930s, animation mostly developed in relation to Disney, and the most original example of creative opposition to Disney was Tex Avery (1908-1980), author of probably the most humorous cartoons ever made in the United States. During his career in Warner Studio and later on MGM, Avery functioned as an independent Disney negation of Disney, a sort of anti-Disney — he used Disney's full anima-

crtani realizam, ali sa svrhom stvaranja nadrealnoga, pa 'iluzija života' postaje antiiluzija agresivnim parodiranjem pravila o 'realizmu' i ideoškrom čistunstvu. Disneyjeva utopija vječne zabave i slobodnoga vremena, njegovi politički neangažirani i seksualno nedefinirani likovi potpuno su destruirani anarhističkim komedijama u kojima Averyjevi likovi pokretačku energiju crpu iz seksualnoga nagona, a životnu filozofiju iz teatra apsurda. Avery drastično ubrzava animacijski ritam i smanjuje vrijeme potrebito da se shvate gegovi. U Averyja nitko nije obdarjen inteligencijom — svi su ludi na svoj način, a Averyjeva najžešća diverzija protiv diznijevskoga shvaćanja animacije sastoji se u samosvijesti o mediju kojom on oboružava likove. Likovi komuniciraju s publikom i neprestano podsjećaju gledatelje da su oni proizvod ne odveć racionalna crtača. Njihova često ponavljana *replika* »Who's directing this picture?« pokazuje brehtovsku svijest o mediju. Mnogo prije avangardnih filmaša iz 1950-ih Avery je rabio i filmske perforacije kao aktivni dio filmskoga prostora, transformaciju filmske boje te je u cijelokupni kinematografski doživljaj uključivao sam čin filmske projekcije i svijest o fakturi filmskoga platna kao dvodimenzionalne plohe. Naposljetku, Avery je u svoje filmove ubacivao takozvane *subliminalne* detalje, kakvi se ne zapažaju svjesno, ali ih naša podsvijest nepogrešivo registrira.

tion and drawn realism, but with the intention to create surreal, so that his 'illusion of life' became anti-illusion through the aggressive parodying of the rules of 'realism' and ideological purity. Disney's utopia of eternal fun and leisure, his politically un-engaged and sexually non-defined characters were totally destructed in anarchical comedies where Avery's characters drew their life force from their sexual drives, and their life philosophy from the theatre of the absurd. Avery drastically increased the speed of rhythm of animation and reduced the time necessary for understanding the gags. Avery's characters were not bursting with intelligence — they were all more or less crazy, whereas Avery's most intense diversion directed at Disney's view of animation was the awareness of the medium he gave to his characters. The characters communicated with and constantly reminded the viewers that they were a product of one not too rational animator. The line they most frequently repeated, 'Who's directing this picture?' was openly showing Brechtian awareness of the medium. Much before the 1950s and the avant-garde filmmakers, Avery used perforations on film as an active part of film space, along with transformation of film colour, and incorporated the very act of film projection in the wholesome cinema experience, accompanied with the awareness of film screen as a two-dimensional surface. Finally, Avery put in his films the so-called *subliminal* details, those that are not perceived consciously, but are unmistakably registered by our subconscious.

U POVODU KNJIGA

Milan Pelc

Traktat o perspektivi

(Hrvoje Turković, Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja, Durieux, Zagreb, 2002.

UDK: 7.017.9(048)

Perspektiva je slojevit pojam s različitim konotacijama u znanosti, kulturi, umjetnosti, ali i u svakodnevnom govoru. S renesansom, odnosno s Albertijevim traktatom *Della Pittura* (1436), perspektiva je postala sinonim za umijeće 'matematičkog' prenošenja vizualnog opažaja na plohu slike, a istodobno i za prikladnu, u prvom redu slikarsku, umjetničku praksi, dok je Erwin Panofsky pojam perspektive uzdigao na spekulativnu razinu kulturološke interpretacije. U nas se tom temom dosta bavio Radovan Ivančević (knjiga *Perspektive*, 1996), a knjiga Hrvoja Turkovića *Razumijevanje perspektive* ubraja se među rijetke domaće studije koje se kritički ozbiljno hvataju ukoštač s tim fenomenom. No, Turkovićeva je terminologija često nejasna — primjerice, »likovno razabiranje« iz podnaslova može se odnositi na vizualnu percepciju, na razumijevanje likovne umjetnosti, na razumijevanje svijeta na likovni način ili na likovno odnosno vizualno mišljenje... Strog kada kritizira Ivančevićevu terminologiju, Turković sam zapada u nepreciznosti, a komplikiran stil otežava čitanje i stručnjacima upućenima u problem perspektive, a kamoli ne studentima koji bi od ovakve knjige

DISCUSSING BOOKS

Milan Pelc

Treatise on perspective

(Hrvoje Turković, Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja / Understanding Perspective. Theory of Visual Cognition, Durieux, Zagreb, 2002.

UDK: 7.017.9(048)

Perspective is a layered term with different connotations in culture, science, and art, as well as in everyday speech. With renaissance, that is to say, Alberti's tractate *Della Pittura* (1436), perspective became synonym for the art of 'mathematical' transfer of visual perception to the surface of the painting, but at the same time for a corresponding, primarily painting, artistic practice, while Erwin Panofsky elevated the term of perspective to the speculative level of culturological interpretation. In Croatia, several theoreticians dealt with the subject, namely Radovan Ivančević (*Perspectives*, 1996), while Hrvoje Turković's *Understanding perspective* is one of rare Croatian studies that deal with the phenomenon with serious criticism. However, Turković's terminology is often unclear — for example, term 'visual discernment' could refer to visual perception, understanding visual arts, or understanding world in artistic manner, or perhaps to artistic, that is to say, visual opinion... Although severely criticizes Ivančević's terminology, Turković himself

trebali profitirati. Turković želi dati sustavan i temeljit uvod u ovu važnu, interdisciplinarnu temu (važnu za slikarstvo, film, psihologiju...) i njegov opseg znanja je doista fascinant, no ipak nedostaju neke nezaobilazne povijesnoumjetničke referencije o perspektivi, primjerice studije Normana Brysona, Huberta Damischa i Martina Kempa.

Jelena Šesnić **Woody u drugom mediju**

Woody Allen, Milo za drago (Getting Even),
prev. Petar Vujačić, Zagreb: Biovega,
Zagreb, 2003.

UDK: 821.111(73) Allen, W.(048)

Većina je radova iz ove zbirke humoreski već bila objavljena 1983. u vrlo uspješnu prijevodu Omera Lakomice, s naslovom *Sad smo kvit* (to je bio izbor iz dvije zbirke — *Getting Even* i *Without Feathers*), a u ovom cijelovitom izdanju knjige *Getting Even* Allen nam se predstavlja ponajprije kao komičar 'u živo', koji zapisuje svoje 'točke'. Poigrava se on s (pseudo)frojdovskim nabojem umjetničkih biografija kraja 19. i početka 20. stoljeća i psihoanalitičkim nabojem moderne kulture, potom iskazuje svojevrsnu *slapstick*-kvalitetu američkoga etničkog humor (uključujući i talijansko, a ne samo židovsko nasljeđe), parodira autobiografski i historiografski diskurs, filozofiju, religiju i popularne magazine, a izgubljenost mnogih junaka se, kao i u Allenovim filmovima, može obrazložiti njihovim baratanjem neprikladnim kodovima. Iako bi bilo pretjerano tvrditi kako Allenov humor dovodi do katarze, ipak je riječ o dobrodošloj intervenciji u svakodnevne obraćune s pretencioznom realnošću, koja vrlo često funkcioniра kao parodija ili predstava. No, u usporedbi sa starijim prevoditeljem Allena Lakomicom, Vujačić nije iskazao dovoljnju fleksibilnost i upornost u traženju ekvivalenta za kulturološke signale sadržane u izvornome tekstu.

Nikica Gilić **O inovativnoj animaciji**

Liz Faber, Helen Walters, 2004, *Animation Unlimited; Innovative Short Films Since 1940*, London: Laurence King Publishing.

UDK: 791.228(049.32)

Monografija *Animation Unlimited* lijepa je i bogata ilustracija vrhunaca svjetske animacije, s vrlo korisnim pripadajućim DVD-om, koji daje solidan izbor inserata i cijelokupnih filmova (dakako, izbor je vođen nužnim ograničenjima dostupnosti i autorskih prava). U monografiji o međunarodnim velikanimama animacije svoje je mjesto našao i klasik zagrebačke škole

often succumbs to imprecision, while his complicated style makes the reading difficult even for experts, let alone students who are suppose to profit from this book. Turković wishes to offer a systematic and thorough introduction into this important, interdisciplinary subject (both for painting, film, psychology...) and his area of expertise is truly fascinating, still, he lacks some unavoidable historical-artistic references about perspective, for example studies by Norman Bryson, Hubert Damisch, and Martin Kemp.

Jelena Šesnić **Woody in a different medium**

Woody Allen, Milo za drago (Getting Even),
trans. Petar Vujačić, Zagreb: Biovega,
Zagreb, 2003.

UDK: 821.111(73) Allen, W.(048)

Most of the works from this collection of humoresques have already been published in 1983, in a very successful translation by Omer Lakomica entitled *Now we're even* (which was a selection of texts from two collections — *Getting Even* and *Without Feathers*). In this wholesome edition of the book *Getting Even*, Allen appears primarily as a live act comic, writing down his 'sketches'. He is toying with pseudo (Freudian) charge of artistic biographies from the end of the 19th and the beginning of the 20th century, and psychoanalytical charge of the modern culture. He works his way to expression of a particular *slapstick* quality of American ethnic humor (including Italian, and not only Jewish heritage), parodies autobiographical and historiographic discourse, philosophy, religion and popular press, whereas the confusion of many of his characters, just as in Allen's films, can be explained by the inappropriateness of the codes they are using. Although it would be too much to say that Allen's humor produces catharsis, it still presents a welcome intervention in everyday battles with pretentious reality that often functions as parody or show. However, in comparison to Lakomica, Allen's first translator, Vujačić did not express enough flexibility and endurance in finding equivalents for culturological codes featured in the original.

Nikica Gilić **On innovative animation**

Liz Faber, Helen Walters, 2004, *Animation Unlimited; Innovative Short Films Since 1940*, London: Laurence King Publishing.

UDK: 791.228(049.32)

Monograph *Animation Unlimited* is a beautiful and rich illustration of the peaks of world animation with a very useful DVD, with a solid choice of excerpts and films (the choice was defined by limitations of copyrights). Borivoj Dovniković Bordo, a classic of the Zagreb School of Animation, also found a place among the great names of

crtanoga filma Borivoj Dovniković Bordo, no ta činjenica ni po čemu nije neobična niti je razlog za preveliko zadovoljstvo. Naime, da nisu obje autorice iz angloameričkoga kulturnoga kruga, vjerojatno bi se uz Dovnikovića u ovoj knjizi našao još pokoji klasik zagrebačke škole (Kristl, Vukotić...).

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić

Kronika

Autorica opisuje ključne događaje u hrvatskoj kiknematoografiji u razdoblju od zaključivanja prošloga broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.

Kroniku prati *Bibliografija*, spisak izašlih knjiga, katalog i časopisa u istome razdoblju, te spisak *internetskih stranica* posvećenih filmu.

world animation, but this is by no means unusual, nor should it makes us too pleased. Namely, were the authors not from the Anglo-Saxon cultural circle, a few other classics of the Zagreb School of Animation (Kristl, Vukotić...) might have also found their place in the book.

CHRONICLE'S CHRONICLE

Marcella Jelić

Chronicle

The author describes key film-related events in Croatia following the period covered by the last issue of *Croatian Cinema Chronicle*.

Chronicle is supplemented by *Bibliography* of published books, catalogues and film magazines, and by a list of film web pages.

O suradnicima i urednicima

Midhat Ajanović — 'Ajan' (Sarajevo, 1959), filmski autor i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u švedskom *Göteborg-Postenu* i u ovom časopisu. Umjetnički direktor Animafesta, Zagreb 2002. Objavio je više romana (*Jalijaš, Gadan, Portret nacrtan ugljenom i kišom, Katal-pult*), autor je sedam kratkih animiranih filmova i više knjiga karikatura. Objavio knjigu rasprava *Animacija i realizam* (Hrvatski filmski savez, 2004). Predaje filmologiju na sveučilištu u Göteborgu i animaciju u Eksjöu. Göteborg.

Tomislav Brlek (Zagreb, 1971). Diplomirao engleski jezik i književnost te španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Magistrirao temom *Mjesto i značenje Teda Hughesa u tradiciji shakespeariske kritike*. Zaposlio se 1996. kao znanstveni novak na Odsjeku za anglistiku Filozofskog fakulteta, od 2000. radi na Katedri za opću povijest književnosti Odsjeka za komparativnu književnost. Član je uredništva magazina za izvedbene umjetnosti *Frakcija* i magazina *15 dana*. Sudjelovao je na znanstvenim skupovima u zemlji i inozemstvu. Zagreb.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofском fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu i likovnim umjetnostima u više časopisa, suradnik je Hrvatskoga radija i televizije. Zagreb.

Jasna Galjer (Zagreb, 1960). Diplomirala je povijest umjetnosti i komparativnu književnost, magistrirala i doktorirala na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, s temama iz područja likovne kritike. Radila u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu kao voditelj zbirke dizajna i arhitekture. Predaje na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, autorica je više studijskih i monografskih izložbi iz područja arhitekture i dizajna. Objavila je knjigu »Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951« (2000). Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofском fakultetu u Zagrebu, tamo i magistrirao s filmološkom tezom (2003). Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radio kao znanstveni novak; od 1999. mlađi asistent. Objavljivao rasprave i kritike u više časopisa i na Hrvatskome radiju. Š. B. Kragićem uredio *Filmski leksikon LZ Miroslav Krleža*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Fritz Göttler (München, 1954), studirao je Njemačku književnost, povijest i društvene znanosti u Münchenu. 1980-ih radio je kao asistent Ennoa Patalasa u minhenskom filmskom muzeju (Filmmuseum, München). God. 1992. prešao je u jednu od najvećih dnevnih novina, u *Siddeutsche Zeitung*, gdje je prvo uredio rubriku posvećenu knjigama, a od prije tri godine uređuje rubriku filma. Još od 1975. redovito surađuje oko filmskokritičkih ciklusa i kataloga za retrospektive u Münchenu i Berlinu. München.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje sveučilišta u Zagrebu. Suradnik je tjednika *TV Story*, mjeseca *Total film* i *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.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV. Zagreb.

Goran Ivaniš (Rijeka, 1976), student Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike, eseje i intervjue.

Marcella Jelić (Split, 1974), diplomirala na Grafičkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Surađivala kao novinarka u više novina i časopisa (*Slobodna Dalmacija, Jutarnji list, Total film, TV Story*), često pišući o filmskim temama. Zagreb.

Igor Korsić (Arnova sela, Slovenija/Jugoslavija, 14. I. 1947). Po završetku srednje tehničke škole u Ljubljani (1965), zaposlio se na Visokoj tehničkoj školi u Stockholmu u laboratoriju za tehniku izotopa. 1967 — 8, studirao je francuski jezik na Sorboni u Parizu, od 1969 do 1974. studirao i diplomirao društvene znanosti na Stockholmskom sveučilištu. Doktorirao je u Stockholmu 1988. s disertacijom iz područja filmologije. Od 1977. u Stockholmu je predavao povijest i teoriju filma, a od 1981. profesor je na AGFRT, Ljubljana. Kao predavač gostovao je na brojnim inozemnim fakultetima, nastupao i vodio kongrese,

sudjelovao u brojnim istraživanjima (trenutno vodi projekt 'Teorija za praksu' CILECTA), bio je član međunarodnih festivalskih žirija i više međunarodnih i slovenskih tijela vezanih za film (predstavnik Slovenije za Eurimage i potpredsjednik Eurimagea 2001-2003). Objavio je brojne članke i knjige *Film na Švedskem*, Kinematografi Ljubljana, Kinoteka, 1985; *Suspended Time. An Analysis of Bazin's Notion of Objectivity of the Film Image*, (disertacija) University of Stockholm, Department of Theatre and Film Studies, 1988. Vodio je međunarodni kongres *Framing* i uredio zbornik *Framing — a symposium in cinematography*, The National Film School of Denmark, Copenhagen 1990. Ljubljana.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao je režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Djelovao kao redatelj kratkometražnih filmova i TV emisija, doktorirao je filmskopovjesnom temom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1983), gdje je dugogodišnji profesor. Objavio je više filmoloških knjiga: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918*, Beograd, 1985, *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918*, Pula, 1988, *Trieste al cinema: 1896-1918*, Trst, 1995, u koautorstvu s Dinkom Tucakovićem, *Stranci u raju: koprodukcije i filmske usluge, stranci u jugoslovenskom filmu, jugosloveni u svetskom filmu*, Beograd, 1998; *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945*, Beograd, 2000. Uradio knjigu *Vek filma, 1995*. Beograd.

Goran Kovac (Zagreb, 1975), apsolvent komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kao kritičar objavljivao u nekoliko časopisa i na filmskom internet portalu VIPMOVIES. Redatelj i scenarist nagrađenog kratkometražnog igranog filma *Studentova žena* (2000). Umjetnički direktor međunarodnog One Take Film Festivala, Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu. Radi u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, gdje je urednik u *Hrvatskoj enciklopediji*, član uredništva *Hrvatskoga biograforskog leksikona*, s N. Gilićem uredio *Filmski leksikon*. Filmski i književni suradnik Hrvatskoga radija i više časopisa. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), magistrirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1998, gdje je završio i studij komparativne književnosti. Objavljuje tekstove o filmu, videu i teoriji od 1989. godine — *Kinoteka, Kontura, Arkzin* (gdje tekstove potpisuje pseudonimom Milan Kanat), *Zarez, Zapis i dr.* Objavio knjigu *Filozofijsko tematiziranje Postmoderne* (Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 2000). Urednik je u časopisu HFD-a *Filozofska istraživanja/Synthesis philosophica*. Zagreb.

Juraj Kukoc (Split, 1978), Diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom

fakultetu u Zagrebu, objavljuje u više časopisa, uređuje filmske tribine i projekcije u Kinoklubu Zagreb. Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942). Filmski kritičar, suradnik više časopisa. Diplomirao na Filozofском fakultetu u Zagrebu, urednik je filmskoga programa na HTV, kolumnist u *Vijencu*. Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971). Diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Radio u Brodogradilištu Uljanik, a sada predaje strojarsku grupu predmeta na Tehničkoj školi u Puli. Surađuje u *Glasu Istre* te u *Hollywoodu*. Član je umjetničke skupine *Šikuti machine*, autor je nagradivanih dokumentarnih filmova *Cuki* (2001) i *Praščina* (2002).

Katarina Marić (Šibenik, 1971), diplomirala kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske i književne kritike. Stalna suradnica *Vijenca*, recenzentica filmskoga programa HTV-a. Zagreb. Gostujuća urednica u ovom časopisu. Zagreb.

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.

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 *Zapis*, urednica u ovom časopisu, suradnica je u više novina i časopisa (npr. *Slobodna Dalmacija*, *Kinoteka*, *Zarez*). Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971). Diplomirala dramaturiju, apsolvirala montažu na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Radi kao montažerka. Suradnica je *Vijenca*.

Yrena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je na Glazbenoj školi Franjo Lučić u Zagrebu, redovita suradnica i urednica 3. programa hrvatskoga radija, suradnica *Vijenca*. Autorica je knjiga *Glazba s ekrana* (Zagreb, 2002) i *Brainstorming* (Zagreb 2003).

Jurica Pavčić (Split, 1965), magistrirao iz književnosti na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Stalni je filmski kritičar i politički komentator u *Jutarnjem listu*, suradnik više časopisa. Objavio romane: *Ovce od gipsa*, 1998; *Nedjeljni prijatelj*, 1999; *Minuta 88*, 2002; studiju *Hrvatski fantastičari: jedna generacija*, 2000. i zbirku kolumna *Vijesti iz Lipita*, 2001, piše i drame, predaje film na Sveučilištu u Splitu. Split.

Milan Pelc (Sisak, 1958) Diplomirao na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 1984. njemački jezik i knji-

ževnost i povijest umjetnosti. Magistrirao 1988. (tema: *Ilustracije hrvatskih protestantskih knjiga tisaknih u Uraču 1561-1565*) doktorirao 1992 s temom *Život i djela šibenskog bakroresca Martina Rote Kolunića (oko 1540-1583)*. Radio u Odjelu starih i rijetkih knjiga i rukopisa NSK u Zagrebu, od 1989. do 1993. na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, a od 1993. radi na Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu (ravnatelj od 2003). Predaje na Filozofskom fakultetu i na Studiju dizajna. Bavi se poviješću europske i hrvatske grafike i knjižne ilustracije u razdoblju ranoga novoga vijeka; poviješću hrvatske grafike 19. i ranog 20. stoljeća, poviješću i teorijom povijesti umjetnosti, vizualnom kulturom. Objavio je knjige: *Biblija prijestih. Ilustracije hrvatskih i slovenskih protestantskih knjiga 16. stoljeća* (Zagreb, 1991) *Martin Rota Kolunić* (Zagreb, 1997), *Natale Bonifacio* (Šibenik, Zagreb, 1997), *Fontes Clovianae. Julije Klović u dokumentima svoga doba* (Zagreb, 1998), *Illustrium imagines. Das Porträtbuch der Renaissance* (Brill, Amsterdam, 2002), *Pismo-knjiga-slika* (Zagreb, 2002), *Horacije Fortezza, šibenski zlatar i graver 16. stoljeća*, Zagreb, 2004. Urednik je *Male biblioteke Instituta za povijest umjetnosti*, niz Teorija umjetnosti. Zagreb.

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*, *Globus* i *Total film*. Recenzent je filmskog programa HTV-a i scenarist emisije o filmu *Kokiće*, voditelj je 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, Filmskoga programa HTV i *Vijenca*, urednik je emisije *Filmoskop* Trećega programa Hrvatskog radija, filmski kolumnist *Nacionala* te urednik za film u Pro-leksisovu *Hrvatskom općem enciklopedijskom leksikonu*. Književni je suradnik Školske knjige i kritičar na HTnetu. Objavio je knjige poezije *Lov na risove* (vlastita naklada/Meandar, 1999) i *Jagode i čokolada* (Vuković & Runjić, 2002), suautor je monografije *Ante Babaja* (2002). Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Stalni je suradnik, kao novinar i filmski kritičar, *Novog lista*, *Hollywooda*, *Vijenca* i dr., a bavi se i prevođenjem s engleskog i talijanskog jezika. Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Uredio filmsku rubriku u *Hrvatskom slovu*, surađivao u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Prevodi, piše filmske i književne kritike, suradnik u novinama, časopisa i na radiju. Objavio knjigu proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998), režirao kratkiigrani film (*Panda & Pandora*, 2002). Zagreb.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979). Diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, upisao poslijediplomski studij književnosti. Vodio filmske tribine Kluba komparatista, od siječnja 2003. suvoditelj projekcija Kinokluba Zagreb. Objavljavao u *Zarezu*, *Zapisu* i ovdje. Zagreb.

Jelena Šesnić (Split, 1974) Diplomirala je engleski jezik i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Na Odsjeku za anglistiku (katedra za amerikanskiku) istoga fakulteta radi od 1998; sudjeluje u nastavi iz uvida u studij engleske književnosti i iz povijesti američke književnosti. Kao Fullbrightov stipendist boravila je u SAD, magistrirala je 2001. s temom iz američke književnosti (o kritičkim čitanjima romana *Moby Dick*). Suradivala je na Trećem programu Hrvatskoga radija, u *Književnoj smotri*, *Vijencu*, *Quorumu* i drugim časopisima. Prevodi s engleskog. Zagreb.

Ante Škrabalo (Zagreb, 1975), diplomirao molekularnu biologiju na Harvardu. O filmu objavljivao u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*. 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, zastupnik u Saboru i profesor na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Publicist i filmski kritičar, objavio je dva izdanja cijelovite povijesti hrvatskog filma (*Između publike i države — Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, 1984; te *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, 1998) te više monografskih knjižica o filmu. Objavio i magisterij (*Samoodređenje i 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 *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 Wagner-Perić (Zadar, 1959), diplomirala jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Lektorica u Matici hrvatskoj i *Vijencu*. Piše kolumnu o jeziku u *Jet-setu*. Lektorica u ovom časopisu. Zagreb.

Tonći Valentić (Zagreb, 1976), diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, objavljuje pretežito tekstove o filozofskim i filmskim temama. Suradnik je *Filmskoga leksikona LZ »Miroslav Krleža«*, stalni suradnik *Vijenca i Filozofskih istraživanja*, a objavljivao je i u brojnim drugim domaćim časopisima i publikacijama (npr. *Hrvatski filmski ljetopis*, *Zarez...*).

Nikola Vončina (Šibenik, 1934) diplomirao je na Pravnom fakultetu i na Odsjeku režije Akademije dramske umjetnosti te doktorirao na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Viši je znanstveni suradnik — voditelj

istraživanja povijesne građe Hrvatske radiotelevizije i profesor Akademije dramske umjetnosti. Režija radiodrame *Krik Ivice Ivance* (1963) i kasete *Svjetla za daljine* s njegovim izborom poezije Dobriše Cesarića (1989) nagrađene su mu Nagradom grada Zagreba. Član je Društva hrvatskih književnika, PEN-a i Savjeta za kazalište, film, radio i televiziju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Uz stotinjak studija, eseja, članaka i drugih tekstova tiskanih u zbornicima, časopisima, leksikografskim edicijama i novinama ili emitiranih na programima radija i televizije, objavio je petnaestak knjiga s područja dramaturgije, povijesti radija i televizije te radiofonije.

HRVATSKO DRUŠTVO FILMSKIH KRITIČARA

Savska cesta 131, 10000 Zagreb, telefon/telefaks: 6192091 (tajnica HDFK)
Internet: www.filmskikriticari.org e-mail: hdfk@filmskikriticari.org

OBAVIJEŠTI

PREDSJEDNIK HDFK U ŽIRIJU KRITIKE NA FESTIVALU U CANNESU

Predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara Zlatko Vidačković bio je član Žirija međunarodne kritike na 57. filmskom festivalu u Cannesu održanom od 12. do 23. svibnja ove godine. Devetoročlani žiri kojem je predsjedavao David Robinson dodijelio je nagradu FIPRESCI za najbolji film u glavnom programu filmu *Fahrenheit 9/11* (nominirani su bili i filmovi *Život je čudo* Emira Kusturice i *Nitko ne zna* Kore-edo Hirokazua), u programu »Un certain regard« urugvajskom filmu *Whisky*, a u programima Quinzaine des Réalisateurs (Redateljski dvotjedan) i Semaine internationale de la Critique (Međunarodni tjedan kritike) palestinsko-izraelskom filmu *Žed* (*Atash*).



NOVINARSKE KINO-PROPUŠNICE

S predstavnicima Blitz-Cinestar multipleksa, kina Studentski centar i Kinoteke dogovoren je da će se pristupiti izradi novinarskih propusnica za kino-projekcije za članove HDFK koji prate tekući kino-reperatoar. Zainteresirani članovi trebaju dostaviti 3 fotografije, izjavu za koje medije pišu i preslik 5 recentnih kritika (sve u tri primjerka) na adresu HDFK do ponedjeljka 28. lipnja ili osobno na Skupštini HDFK. Nakon tog roka zahtjevi će se moći podnositi samo individualno u izravnom kontaktu s kinoprikazivačima.

DVA ČLANA HDFK U VIJEĆU ZA FILM I KINEMATOGRAFIJU

Ministar kulture Božo Biškupić temeljem provedenog natječaja za imenovanje članova kulturnih Vijeća imenovao je u Vijeće za film i kinematografiju dva člana HDFK, prof. dr. Antu Peterlića, kao predsjednika Vijeća i filmsku kritičarku Branku Sömen, koju je predložio HDFK.

Kako u vrijeme smjene vlasti i promjene zakona staro Vijeće za film za vrijeme svog mandata nije razmatralo zahtjev HDFK za potporu Danima europskog filma (predan na natječaj u rujnu prošle godine) niti im dodijelilo finansijska sredstva, njihovo održavanje je odgođeno do preporuke novog Vijeća i odluke Ministarstva kulture o visini potpore.

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 I VIDEO PREMIJERE — pišu: Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Damir Radić, Vladimir C. Sever, Katarina Marić, Tonči Valentić, Tomislav Čegir i Juraj Kukoč

TV PREMIJERE — piše Elvis Lenić

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus

GLUMCI IZ SJENE Katarine Marić

PORTRETI istaknutih hrvatskih i stranih redatelja

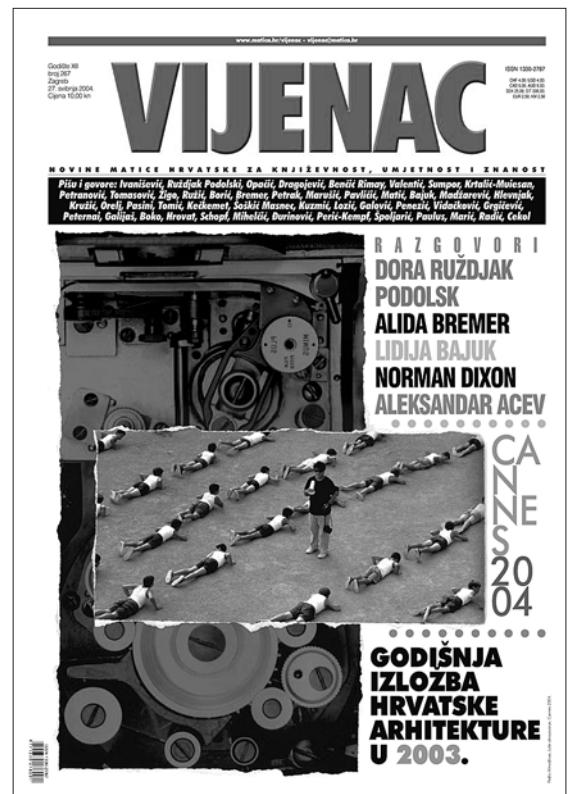
ESEJI o filmskim temama — pišu: Bruno Kragić, Marijan Krivak i drugi

FILMSKA ČETVRT Boška Picule — vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, Internet, najave filmskih premijera u hrvatskim kinima, najave TV premijera

FESTIVALI — izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin) i hrvatskih filmskih festivala i revija (Pula, Motovun, Zagreb, Split, Animafest, Dani hrvatskog filma, Festival filmova u jednom kadru, Dubrovnik, Požega, revije HFS)

INTERVJUI s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!



PRETPLATNI L I S T I Ć

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

Godišnja preplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Preplata za inozemstvo: Europa 72 EUR, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-1000000013/3206505 s naznakom »za Vijenac«. Preplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove

Potpis preplatnika

U _____, dana _____. 2004.

