

Hrvatski filmski

LJETOPIS

Zagreb 39/2004

Ajanović
Čegir
Grozđanić
Heidl
Ilinčić
Ivančević
Iwamoto
Jagec
Jelić
Jurčić
Krelja
Krivak
Kovač
Kukoč
Kurelec
Lenić
Marić
Marković (Dj)
Marušić
Matijašević
Milat
Nenadić
Paljan
Picula
Polimac
Radić
Rubeša
Sablić
Sever
Turković
Valentić
Vončina
Vrilo
Zečević

50 kn, 12 €

SUVREMENI JAPANSKI FILM

JAPANSKI FILM

CODEN.HFLJFV

Sadržaj / Contents

SUVREMENI JAPANSKI FILM

Gostujuća urednica: Tanja Vrvilo

Tanja Vrvilo: O SUVREMENOM JAPANSKOM FILMU 3

Kenji Iwamoto: ESTETIKA JAPANSKOG FILMA 8

Kenji Iwamoto: PREDOČAVANJE KULTURE I DRUŠTVA U
SUVREMENOM JAPANSKOM FILMU 12

FESTIVALI

Petar Krelja: ANIMACIJA NA DLANU — ZAGREB 2004 15

Midhat Ajanović: STUDENTSKI FILMOVI — ZAGREB 2004 24

Vladimir C. Sever: ALITERACIJE NA P — PULA 2004 31

Elvis Lenić: SUVREMENI SLOVENSKI FILM — PULA 2004 37

Elvis Lenić: 6. MOTOVUNSKI FILMSKI FESTIVAL, 2004 41

Diana Nenadić: O FRAGMENTIMA MOZAIKA — SPLIT 2004 47

Dražen Ilinčić: ISKORISTI SVAKU MINUTU — POŽEGA 2004 54

Slaven Zečević: MIRIS MORA — ZADAR 2004 58

RADOVAN IVANČEVIĆ (1931-2004)

Hrvoje Turković: POJMOVNI FILM 65

Radovan Ivančević: AVANGARDNI ZAGREBAČKI ANIMIRANI FILM
50-IH — BILJEŠKE 85

FILMOGRAFIJA RADOVANA IVANČEVIĆA 86

KULTURNA POLITIKA: DISTRIBUCIJA, PRIKAZIVANJE

Nenad Polimac: NAKUPCI FILMOVA — DISTRIBUCIJA

U HRVATSKOJ 91

Tomislav Jagec, prir.: IMA LI NEKOMERCIJALNA MREŽA ŠANSE? 97

TUMAČENJA

Damir Radić: BINARNO NAČELO I LJUBAVNA MOTIVACIJA (*Meso
i krv*) 113

Dejan Marković: ROCK 'N' ROLL NA FILMU 118

Hrvoje Hribar: EKRANIZACIJA 126

REPERTOAR

Uredila: Katarina Marić

KINOREPERTOAR 129

VIDEOIZBOR 157

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Željka Matijašević: STROGO KONTROLIRANO PROSVJETLJENJE —
IGRA DAVIDA FINCHERA 177

Nikola Vončina: IZ POVIJESTI HRVATSKE TELEVIZIJE (2) 183

U POVODU KNJIGA

Joško Marušić: KNJIGA ZA SLADOKUSCE ANIMACIJE (M. Ajanović:
Animacija i realizam) 187

Marijan Krivak: 11 GODINA AUTORSKOG STUDIJA 191

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić: KRONIKA (svibanj — rujan, 2004) 193

BIBLIOGRAFIJA 199

LEKSIKON PREMINULIH (V. Berčić, R. Karabelj, V. Kristl, R.
Kursar) 203

O. Milat: OKTAVIJAN — KAKO SU GLASALI KRITIČARI 205

ISPRAVCI 207

SAŽECI 208

O SURADNICIMA I UREDNICIMA 223

CONTEMPORARY JAPANESE FILM

Guest editor: Tanja Vrvilo

Tanja Vrvilo: ABOUT CONTEMPORARY JAPANESE FILM 3

Kenji Iwamoto: AESTHETICS OF JAPANESE FILM 8

Kenji Iwamoto: REPRESENTATION OF CULTURE AND SOCIETY
PORTRAYAL IN CONTEMPORARY JAPANESE FILM 12

FESTIVALS

Petar Krelja: ANIMATED FILM ON A PALM OF YOUR HAND —
ZAGREB 2004 15

Midhat Ajanović Ajan: STUDENT FILMS — ZAGREB 2004 24

Vladimir Cvetković Sever: P ALLITERATION — PULA 2004 31

Elvis Lenić: CONTEMPORARY SLOVENIAN FILM IN PULA 37

Elvis Lenić: 6TH MOTOVUN FILM FESTIVAL, 2004 41

Diana Nenadić: ON FRAGMENTS OF A MOSAIC — SPLIT 2004 47

Dražen Ilinčić: SEIZE EACH MINUTE! — POŽEGA 2004 54

Slaven Zečević: SCENT OF THE SEA — ZADAR 2004 58

RADOVAN IVANČEVIĆ (1931-2004)

Hrvoje Turković: CONCEPTUAL FILM 65

Radovan Ivančević: ZAGREB AVANT-GARDE ANIMATED FILM OF
THE '50s 85

RADOVAN IVANČEVIĆ'S FILMOGRAPHY 86

CULTURAL POLICY: DISTRIBUTION, EXHIBITION

Nenad Polimac: FILM DISTRIBUTION IN CROATIA 91

Tomislav Jagec, ed.: IS THERE A CHANCE FOR A NON-COMMERCIAL
CINEMA THEATRE NETWORK? 97

INTERPRETATIONS

Damir Radić: BINARY PRINCIPLE AND LOVE MOTIVATION (*Flesh +
Blood*) 113

Dejan D. Marković: ROCK & ROLL ON FILM 118

Hrvoje Hribar: FILM ADAPTATION 126

FILM AND VIDEO REPERTOIRE — REVIEWS

Edited by: Katarina Marić

MOVIE THEATERS 129

VIDEO AND DVD 157

STUDIES AND RESEARCH

Željka Matijašević: STRICTLY CONTROLLED ENLIGHTENMENT (*The
Game*, D. Fincher) 177

Nikola Vončina: HISTORY OF CROATIAN TELEVISION (2) 183

DISCUSSING BOOKS

Joško Marušić: BOOK FOR ANIMATION GOURMETS (M. Ajanović:
Animation and Realism) 187

Marijan Krivak: 11 YEARS OF AUCTORIAL STUDIO 191

CHRONICLE'S CHRONICLE

Marcella Jelić: CHRONICLE (May-September 2004) 193

BIBLIOGRAPHY 199

LEXICON OF THE DECEASED (V. Berčić, R. Karabej, V. Kristl, R.
Kursar) 203

O. Milat: OKTAVIJAN — CRITICS' VOTES 205

CORRECTIONS 207

ABSTRACTS 208

ON CONTRIBUTORS AND EDITORS 223

Hrvatski filmski LJETOPIS 39/2004.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 10. (2004), br. 39
Zagreb, listopad 2004.

Nakladnik:
Hrvatski filmski savez

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

Za nakladnika:
Vera Robić-Škarica

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

Likovni urednik:
Luka Gusić

Lektorica:
Saša Vagner-Perić

Prijevod na engleski:
Snjezana Grljušić-Kordić

Priprema:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:
Tiskara CB Print, Samobor
Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u nakladi od 1000
primjeraka.

Cijena ovom broju 50 kn
Godišnja pretplata: 150.00 kn
Žiro račun: Zagrebačka banka,
br. računa: 2360000-1101556872

Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 €
Adresa uredništva:
10000 Zagreb, Dalmatinska 12
tel: 385 01/48 48 771, 385 01/48 48 764
fax: 385 01/48 48 764

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

Web stranica: www.hfs.hr

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

Cijena oglasnog prostora: 1/4 str. 5.000,00 kn
1/2 str. 10.000,00 kn
1 str. 20.000,00 kn

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu Ministarstva kulture
Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu, Zagreb
Fotografija na koricama: *Zatoichi samuraj*, Takeshi Kitano

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 10 (2004), No 39
Zagreb, October 2004
Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Publisher:
Croatian Film Clubs' Association

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

Publishing Manager:
Vera Robić-Škarica

Editorial Board:
Nikica Gilić, 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:
Snjezana Grljušić-Kordić

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

Cover photo: Takeshi Kitano's *Zatoichi Samuraj*

Tanja Vrvilo

O suvremenom japanskom filmu

Ovaj uvodni tekst i dva prilagođena predavanja japanskoga filmologa Kenjija Iwamota o suvremenom japanskom filmu jesu pokušaj pružanja nekih obavijesti o tematskim i stilsko-retoričkim obilježjima toga nepreglednog područja u povodu *Ciklusa suvremenog japanskog filma* što su ga ovoga proljeća organizirali Japansko veleposlanstvo i Multimedijalni centar SC-a u Zagrebu i Splitu.¹ Poznato je da su tekstovi japanskih filmologa rijetko prevedeni i da nijedna izvorna povijest japanskoga filma nije prevedena na engleski jezik. Dosljedno tome, ni knjige zapadnjačkih filmologa o povijesti japanskoga filma nisu prevedene na japanski jezik. O Richijevoj i Andersonovoj knjizi, dugo vremena (do posljednje Richijeve) jedinom širem povijesnom pregledu japanskoga filma na engleskom jeziku, profesor Iwamoto kaže: »Ideja je iznimno vrijedna, ali mnogo je toga propušteno. No, donosi neke nove poglede s gledišta zapadnjaka.«² Čini se da je u Japanu i dalje ključni izvor podataka iscrpna petosveščana povijest Junichira Tanake, koji je još kao student tijekom 1920-ih godina počeo prikupljati dokumentaciju i razgovarati s pionirima japanskoga filma. Ali postoje i brojna druga istraživanja, poput dvodijelne povijesti uglednoga prijeratnog povjesničara i kritičara Tadashija Iijime, koji je od 1950-ih predavao na sveučilištu Waseda kao prvi stalni profesor filma u Japanu, a čiji je student bio i profesor Iwamoto. Kada je Donald Richie prije pedesetak godina, očaran otkrivenim filmovima, pisao svoj prvi od mnogih uvoda u japanski film, nije dobro poznao jezik i nije bio u mogućnosti vidjeti veći broj filmova. S tim se osjećajem i danas, nakon nešto više (ne)dostupnih knjiga i filmova, mogu poistovjetiti gotovo svi koji pokušavaju upoznati, ili makar vidjeti, japanski film izvan Japana.

'Niska oktava' i 'buka i bijes'

Nakon prva dva filma prikazana na spomenutom ciklusu, prijateljica mi je priznala da to nije ono što je očekivala. Jedan od filmova bio je *Kikujirovo ljeto* Takeshija Kitana, redatelja koji, s druge strane, govori da su japanski filmaši svjesni da će njihove filmove gledati zapadnjačka publika te često slijede arhetipove koje od njih zapadnjaci očekuju, za koje misle da odgovaraju zapadnjačkoj predodžbi japanske stvarnosti. Doista, jedno od najčešćih pitanja zapadnjačkih filmologa jest: Kakvo je lice japanskog filma? Što pokazuje, a što skriva, što očekujemo ili prepoznamo? To nije puko poigravanje s naslovom Teshigaharina filma *Lice drugoga* iz 1966. Problematiku razumijevanja i načina predočavanja na



Yasujiro Ozu na snimanju

Zapadu nadahnulo je pedesetak godina zakašnjelo otkriće japanskoga filma, a u Japanu se već u razdoblju nijemoga filma uvelike raspravljalo o drukčijim filmovima za zapadnjake, koji ne mogu razumjeti ništa izvorno japansko.

U klasičnom japanskom filmu, opreku istinski japanskog ili zapadnjačkog redatelja personificirali su Ozu i Kurosawa, paradigmatici predstavnici prigušenosti i neumjerenosti, naime, odraza dihotomične naravi tradicionalne japanske estetičke svijesti u filmu.³ S jedne strane, suspregnuti izraz, distancirani pogled, kontemplativni, transcendentalni svijet Ozuove 'niske oktave', ili 'umjetnost modulacije', kako je Mizoguchijevu lirsku mizanscenu imenovao Rivette u jednom od prvih ogleda o japanskom filmu na Zapadu. A s druge, bogata dekorativnost, kićenost, spektakularni sklad, ekscenost, 'buka i bijes' Kurosawe.

Opreku su temeljito osporili avangardisti novoga japanskog filma šezdesetih u prijelomnom razdoblju za japanski film,

opsesivno zaokupljeni problematiziranjem osobnoga, kulturnog, društvenog i umjetničkog identiteta. Međutim, čak i inovativni spojevi distancirana gledišta i teatralizacije nasilja u Oshiminim filmovima ili protuslovna antiestetička samosvijest utemeljena u tradicionalnoj pučkoj kulturi, zamjetna u filmovima Shoheiija Imamura i grotesknim izgredima kojima, četrdesetak godina poslije, Takeshi Kitano dokida i ironizira svoj prigušeni glumački izraz, imaju uporište u toj zajedničkoj estetičkoj svijesti. Neka obilježja prigušena stila, poput udaljena, nepristrana pogleda i dojmrljive vizualne izražajnosti prepoznatljive su i u neoklasicističkim psihološkim filmovima Makota Shinozakija, Hirokazua Koreede, Hiroshija Okuhare ili Shinjija Aoyame. Govoreći o ozuovskom utjecaju, japanski filmaši ne spominju staru estetiku nego predavanja povjesničara i kritičara Shigehika Hasumija o posrednom prikazivanju stanja svijesti likova, tvrdeći da današnji gledatelji ne znaju ni klasične filmove ni svijet koji su prikazivali. Zapadnjačkim su gledateljima probrani transcendentni i/ili spektakularni filmovi nekolicine klasičnih i modernističkih redatelja predstavljali raskošno 'prebivalište znakova', uzbudljivu i otvorenu organizaciju prostora, pritom očevitno japansku. Stoga ne čudi što je Nagisa Oshima prvih sto godina japanskoga filma nazvao mladošću nakon koje će se filmaši napokon uspjeti osloboditi privlačnosti Japana i stvarati 'čiste' filmove. Program se sastojao od pet filmova suvremene tematike iz 1990-ih hvaljenih redatelja Takeshija Kitana, Juna Ichikawe, Shinjija Somaija, Yujija Nakaea i Nobuhika Obayashija te predavanja profesora povijesti i teorije filma s tokijskog sveučilišta Waseda Kenjija Iwamota o predočavanju kulture i društva u suvremenom japanskom filmu, održana na Akademiji dramske umjetnosti. U popratnom su programu bila i dva nova eksperimentalna osamimilimetarska filma *Elis u suzama* i *Crveni pupak andela* Mari Iwamoto, čiji je film *Princeza pudinga od šljiva* prikazan na splitskom međunarodnom festivalu novoga filma 1999. godine. Sva su događanja bila iznimno posjećena.

Sustav kinematografije

Uglavnom mlađa publika, koja nikada nije imala mogućnost u domaćim kino dvoranama gledati ni klasične ni novije japanske igrane filmove, neopterećena japanskom tradicijom, poviješću i neizbježnim osjećajem nepismenosti, gledala je,



Takeshi Kitano *Kikujirovo ljeto* (*Kikujiro no natsu*), 1999.

Oshiminim riječima, 'čiste' filmove. To je još zanimljivije ako se prisjetimo posljednjega sličnog događaja prije točno petnaest godina, kada je u zagrebačkoj Kinoteci prikazano pet japanskih filmova iz 1980-ih, reprezentativnih redatelja: Kona Ichikawe, Seijuna Suzukija, Yoshimitsua Morite, Shujija Terayame i Yojira Takite te Ichikawina *Burmanska harfa* iz 1956. Kratak osvrt na tu rijetku prigodu upozorio je na mali broj gledatelja, dvadesetak po projekciji, a komentar o lijepim, dalekim filmovima za koje zagrebačka publika ima strpljenja samo kada ih potpisuju najpoznatiji japanski filmaši poput Kurosawe, Mizoguchija ili Oshime, popraćen je malim pojmovnikom za japanski film. Neobično zapleten proces otkrivanja, nagrađivanja, proučavanja, revaloriziranja i raspoloživosti filmova, potpuna neprevedenost izvorne filmološke građe te međupovezane predrasude i dalje osuđuju japanski film na male pojmovnike.

Samo prošle godine japanska kinematografija, iako ju je 1976. službeno nadvladao holivudski film, proizvela je 290 filmova, a tijekom petnaestogodišnjeg razdoblja u kojem smo u kinima vidjeli spomenutih desetak filmova — gotovo četiri tisuće. Možemo se pitati, bez obzira na pomoć televizije, videa ili DVD-a, koliko je filmova potrebno vidjeti da bi o suvremenom japanskom filmu bilo pristojno govoriti? Također, može li se o njemu govoriti bez oslanjanja na proučavanja, preuzimanja i međusobna nadopunjavanja nekolicine zapadnjačkih filmologa? Napokon, govorimo li uopće o japanskome filmu, ako ga u većoj ili manjoj mjeri možemo usporediti samo s američkim ili europskim filmom?

Japanska se kinematografija, od ulaska u industrijsku fazu osnutkom filmske kuće Nikkatsu 1912. po samodostatnoj količini proizvedenih filmova i studijskom načinu proizvodnje, koji je uključivao žanrovski sustav i sustav zvijezda čvrsto povezanih sa stilskim uvjerenjem pojedine kompanije i njezinih redatelja, uistinu mogla usporediti s holivudskom. Politika studija značila je usavršiti se u određenu žanru i razvijati osobni stil. Japanski su se žanrovi u najvećoj mjeri, bez obzira na raznolike utjecaje, oslanjali na osobitosti vlastite kulture, povijesti i društva te su i u današnjim mješavinama prepoznatljivi uzorci što su im prethodili. Osnovnu podjelu na povijesne drame *jidai-geki* i suvremene drame *gendai-geki* utemeljila su već 1899. prva dva japanska filma, od kojih je *Prizor hapšenja kradljivca munje* rekonstrukcija istinitoga događaja, bijega iz zatvora, a u *Promatranju grimizna javorova lišća* nastup su zabilježila dvojica najslavnijih kabuki glumaca svojega doba, Kikugoro V i Danjuro IX. Povijesna je drama bila zastupljenija sve do početka 1920-ih, kada se ubrzano razvio tematski bogat drugi žanr suvremenoga filma, koji od 1960-ih dominira japanskom kinematografijom. Iako ta osnovna podjela obuhvaća brojne podžanrove, isprva su je činile ili pripovijesti o slavnim junacima ili obiteljske drame.

Prijelomnu točku za japanski film obilježava početak šezdesetih, kada je filmska industrija odmah nakon proizvodnoga vrhunca od 545 filmova izgubila gotovo polovicu gledatelja, u najvećoj mjeri zbog televizije. Kriza velikih studija, kao i u holivudskom filmu, dovela je do korektivnih žanrova u matičnoj struji kinematografije, a vremenski usporedno, nova

se generacija redatelja filmovima okomila na društvo, stil-skoretoričke preokupacije svojih preteča i na samu ideju filma kao zasebne tvorevine koja nije izravno povezana s konkretnom zbiljom.

Politički filmovi i modernizam

Neki su filmaši klasičnog razdoblja poput Keisuke Kinoshite smatrali da su upravo ti radikalni filmovi osporavanja, pobune i 'straha od utjecaja', pridonijeli raslojavanju publike, no tijekom šezdesetih novi je japanski film činio manje od deset posto ukupne proizvodnje. Niz filmova o mladima (*seishun eiga*), nenadmašne inovativnosti i odgovornosti, s aktivnim junacima koji ne pristaju na zajednički osjećaj žrtvovanosti, u cijelosti — zrcali rastvaranje identiteta, 'depersonalizaciju',⁴ u isto takvu razlomljenu, podijeljenu društvu.

Njihovi politički mišljeni filmovi odgovor su na stvarne društvene i političke okolnosti, a periodizacijski su međaši tog utjecajnog filmskog i najmasovnijeg studentskog pokreta godine u kojima ljevičarska svestudentska organizacija Zengakuren nije uspjela spriječiti produljenje japansko-američkog ugovora o sigurnosti (*Ampo-toso*) i ostvariti zahtjev za povratom Okinawe ili dva filma karizmatičkog predstavnika pokreta Nagise Oshime: *Noć i magla Japana* iz 1960. i *Čovjek koji je ostavio testament na filmu* iz 1970. Visoka politička svijest, poistovjećenje umjetnosti sa životom i politikom, vjera u filmski medij kao sredstvo promjene, a malo zatim potpuni gubitak iluzija (koji će Oshima imenovati osjećajem kolektivne kastracije) neka su obilježja toga desetljeća, nazvana posljednjim zlatnim razdobljem japanskoga filma.

Mladi su filmaši potaknuli i posve novu, izuzmemo li izdvojene primjere poput redatelja Teinosuke Kinugase, drukčiju mogućnost filmske proizvodnje. Nakon neuspjela pokušaja zarade kompanije Shochiku na proglašenju japanskog novog vala (*Nuberu bagu*) i promicanju trojice svojih asistenata, većina mladih redatelja snimala je modernističke filmove u vlastitoj produkciji ili potpomognuta značajnom, premda kratkotrajnom (1961-1984) produkcijskom i distribucijskom organizacijom Art Theatre Guild. Otada će sličnu praksu slijediti mnogi japanski filmaši, koristeći se velikim kompanijama uglavnom za distribuciju i prikazivanje. Sloboda koju su veliki studiji omogućavali najpoznatijim klasičnim redateljima i koja je, tvrde japanski povjesničari, usporila samostalan razvoj eksperimentalnog filma, više nije bila moguća. Od sredine šezdesetih japanska filmska se industrija posve komercijalizirala, a kompanije su pokušavale opstati ponavljajući provjerene modele, poput rekordno duge Yamadine serije 'za cijelu naciju' (*kokumin no eiga*) *Teško je biti muškarac* o trgovačkom putniku gospodinu Tori kompanije Shochiku, romantično-pornografskih filmova (*roman-poruno*) kompanije Nikkatsu ili serije o Godzilli kompanije Toho.

Danas preostala velika trojka Shochiku, Toho i Toei proizvodi četvrtinu ukupnoga broja filmova, među kojima su rijetko oni koje japanski i zapadni kritičari izdvajaju kao najuspjelije, ali je zadržala distribucijski monopol, pa nezavisne filmove može vidjeti malo gledatelja. Stoga se većini kinopo-



Priča o Osaki (Osaka monogatari), Jun Ichikawa, 1999.

sjetitelja i u Japanu vlastita kinematografija čini drukčijom nego što uistinu jest.

Novi val devedesetih

Široki raspon suvremenoga filma obuhvaća stilski i tematski raznolike igrane filmove, sve zastupljenije dokumentarne zahvaljujući međunarodnom festivalu u Yamagati osnovanom 1989. te animirane koji su s nevjerojatnih 250 sati godišnje najuspješniji domaći i izvozni proizvod matične struje. Naziv *novi val devedesetih* najčešće se odnosi na manji broj nezavisnih filmaša, od kojih su neki rođeni neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, ali većinom su 'djeca šezdestih'. Jedno od distinktivnih obilježja njihov je raznolikiji razvojni put, snimali su osammilimetarske i šesnaestmilimetarske studentske filmove, glumili, režirali 'ružičaste' filmove (*pinku eiga*), dokumentarce, videospotove, reklame ili asistirali na nezavisnim i eksperimentalnim filmovima. Neki od njih predaju igrani i dokumentarni film na sve češće spominjanoj Tokijskoj filmskoj školi, koja je zamišljena kao radionica i produkcijska kuća na čijim filmovima (ispred i iza kamere) sudjeluju i polaznici škole.⁵ Pored toga, njihovi su filmovi sredinom devedesetih na domaćim i stranim festivalima iznova usmjerili pozornost na japansku kinematografiju.

Primjerice, godine 1997. film *Vatromet* Takeshija Kitana nagrađen je venecijanskim *Zlatnim lavom*, kansku *Zlatnu kameru* za najbolji debitantski film dobio je *Suzaku* Naomi Kawase, a *Zlatnu palmu* podijelili su filmovi *Jegulja* Shoheija Imamura i *Okus trešnje* Abbasa Kiarostamija. Među nagrađivanim redateljima ističu se Jun Ichikawa, Kohe-i Oguri, Makoto Shinozaki, Hirokazu Koreeda, Shinji Aoyama, Shunji Iwai, Nobuhiro Suwa i mnogi drugi. Iznimno je popularna bila satira *Zaplešimo* Masayukija Sua, a mnogi su zadivljeni akcijskim filmovima redatelja kao što su Takashi Miike, Sabu, Shinya Tsukamoto i Isao Yukisada ili psihohororima Hidea Nakate i Kiyoshija Kurosawe. Ipak, većina 'festivalskih' filmova bliža je prigušenoj estetičkoj svijesti, distanciranom, objektivnom glasu i pogledu izvana te šutljivim, gotovo nijemim likovima s iznenađnim emotivnim ili nasil-

Takeshi Kitano *Vatromet* (*Hana-bi*), 1997.

nim ispadima. Sagledavaju probleme komuniciranja, otuđenosti, bolesti morala i osjećaja pod okriljem teme obitelji, koju je najtrajniji japanski žanr obiteljske drame (*homu do-rama*) od sama začetka poistovjećivao s temom gubitka.

Temeljno oblikovan u filmskoj kući Shochiku početkom 20-ih godina dvadesetog stoljeća, smatran odveć sporim i običnim za gledatelje izvan Japana, nemilosrdno je varirao sliku 'bez-očinskog društva'⁶ i razorene obitelji, a od šezdesetih se nastavio poigravati njezinim krhotinama. Sindrom nestala muškarca, stalna motiva obiteljskog filma, a čini se i društva — 'patrijarhata bez muževa'⁷ — istražuje i simbolizira Imamura film *Čovjek nestaje* iz 1967. godine.

Današnja obiteljska slika doima se još sumornijom, ali filmaši od nje ne odustaju. Opsesivna potraga za roditeljima, najčešće očevima, u japanskome filmu prisutna i u prikazanim filmovima, zrcali zajedničko povijesno i kulturno iskustvo te intimnu, često autobiografsku, žudnju za osjećajem pripadnosti i samoostvarenjem. Traganje za izgubljenim tematiziraju filmovi koji iz različite, manjinske perspektive govore o današnjem post-natjecateljskom japanskom društvu. Profesor Iwamoto kao jedno od obilježja japanskoga društva koje trajno zaokuplja filmaše istaknuo je tradicionalnu jednospolnu kulturu.⁸ Motive igranja i zamjene društvenih i obiteljskih uloga, Oshimina 'muškarca u ženskome liku' te probleme diskriminacije i predrasuda prema Koreancima, kasti burakumin, ženama ili podređenima općenito, novovalovci su povezivali s ključnim temama identiteta i slobode.

Sada su slična rodna pitanja i odnos prema strancima koji rade i studiraju u Japanu obilježena većom raznolikošću pos-

thomogenoga japanskog društva ili složenijim interkulturalnim kontekstom. Među bitnim su odrednicama i sveprisutna kultura stripa, koja prožima i igrane i animirane filmove te utjecaj suvremene tehnologije na populističke žanrove. Dijalogiziranje dokumentarizma i igranog, prisutno od šezdesetih, intertekst je većine filmova, a mnogi redatelj uz igrane filmove snimaju i dokumentarce. Većina navedenih značajki, primjerice, tipični motiv iščezla oca, koji u *Pekinškoj lubenici* utjelovljuje svejapanski otac, mogla se zapaziti u svim prikazanim filmovima.

Također i mnogostruka zamjena uloga, koja je u filmovima *Kikujirovo ljeto*, *Nabina ljubav*, *Priča o Osaki* i *O, proljeće* i formalno ciklička, a u *Pekinškoj lubenici* sveobuhvatna. Svi filmovi (osobito otočka, dijalektalna *Nabina ljubav* i 'kineska' *Pekinška lubenica*) istražuju 'pogled izvana', a uobičajene dokumentarističke metode, poput glumačkih improvizacija Kitana ili Ichikawine prateće i izravne kamere, nadmašio je Obayashi bizarnim spojem lažnoga filma istine i rekonstruirane aktualnosti. *Pekinšku lubenicu*, jedini film s političkom temom, simptomatično, autora koji generacijski pripada povijesnomu novom valu (i jednog od začetnika eksperimentalnog filma u Japanu) uistinu je oblikovala zbilja — neprikazano krvoproliće na pekinškom trgu Tiananmen 1989. godine. Film je potpora kineskim studentima, a neizravno i posveta generaciji šezdesetih, japanskim studentima slične sudbine. Mogli bismo reći, na ono iščezlo u suvremenom japanskome društvu podsjeća nekoliko fotografija s ljetnih praznika, daleko otočje, sućut prema drugima i povratak oca, makar nakratko.

Kitano, jedan od filmaša tijela, posebice vlastitoga, promatrač i izvođač istodobno, nižući crnohumorne gegove umjesto 'krišaka života' slavi i ironizira sjećanje na djetinjstvo i ljeto s ocem. Dječakovo i/ili Kikujirovo retrospektivno putovanje preokretna je tradicionalna estetička svijest života kao putovanja. Njegova 'čarobnjaka iz Oza' strukturiraju fotografije kao međunaslovi, uvodeći u epizode s ljetnih praznika, snove i fantazmagorije. Japansku obitelj od nijemoga filma do Kitanove filmske slikovnice, ili od Ozuova plutajućeg Kihachija preko Yamadina gospodina Tore do Kikujira — povezuje obiteljska fotografija. U raspravi o razumijevanju japanskoga filma Bazin je još 1957. rekao da ono zajedničko nije zemljopisno, nego geološko.

Bilješke

- 1 Od 3-9. svibnja u Multimedijalnom centru u Zagrebu, a od 9-13. svibnja u Multimedijalnom institutu u Splitu prikazani su ovi filmovi: Takeshi Kitano, *Kikujirovo ljet* (*Kikujiro no natsu*) iz 1999, Jun Ichikawa, *Priča o Osaki* (*Osaka monogatari*) iz 1999, Shinji Somai, *O proljeće* (*A, haru*) iz 1998, Yuji Nakae, *Nabina ljubav* (*Nabi no koi*) iz 1999. i Nobuhiko Obayashi, *Pekinška lubenica* (*Pekin teki suika*) iz 1990.
Takoder, dva nova filma *Elis in Tears* i *Angel's Red Navel* redateljice eksperimentalnih filmova i asistentice na Umjetničkoj školi u Kyotu Mari Iwamoto (ili Mari Terashima), koja je od kraja 1980-ih snimila šesnaest kratkometražnih filmova, većinom 8mm i 16mm, prikazanih na više europskih i azijskih festivala (videouradak *Princess Plum Pudding* prikazan je na splitskom festivalu novoga filma 1999).
- 2 Iz razgovora s profesorom Iwatomom, u svibnju 2004.
- 3 Vidi: Iwamoto, Kenji, 'Estetika japanskoga filma'. Pojam 'tipično japanski' *nihonteki*, najčešće se rabi za stilska obilježja Ozua i Mizoguchija.
- 4 Vidi: Nitobe, Inazo, 1927: 25-26.
- 5 Tokijska filmska škola *Eiga Bigakko*, osnovana 1997, zajednički je projekt tokijskih kinoklubova Euro Space i Athenée Français, koji su početkom 1990-ih pokrenuli vlastitu produkciju. Među redateljima koji vode igranofilmske tečaje su Kiyoshi Kurosawa, Shinji Aoyama, Makoto Shinozaki, Akihiko Shiota, a dokumentarne Hirokazu Kore-eda i Nobuhiro Suwa. Neki od zapaženijih filmova škole na kojima su surađivali studenti su *Jalova iluzija* Kiyoshija Kurosawe, *Ne osvrći se* Akihika Shiote i *Staza akacije* Jojija Matsuoke.
- 6 Doi, Takeo, 1981:153.
- 7 Vidi: Mellen, Joan, 1976: 247-251.
- 8 Vidi: Iwamoto, Kenji, 'Predočavanje kulture i društva u suvremenom japanskom filmu'.

Literatura

- Anderson, Joseph L., Donald Richie, 1982, *The Japanese Film: Art and Industry* (prošireno izdanje), Princeton NJ, Princeton University Press.
- Bazin, André, 1957, 'On Kurosawa's Living', *Cahiers du Cinéma*, ožujak, br. 69, u: Hiller, Jim, ur., 1985, *Cahiers du Cinéma*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bock, Audie E., 1978, *Japanese Film Directors*, Tokyo, NY&SF: Kodansha International Ltd.
- Bordwell, David, Noël Carroll, ur., 1996, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press.
- Burch, Noël, 1979, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, ed. A. Michelson, Berkeley: University of California Press.
- Davis, Darell William, 1996, *Picturing Japaneseness, Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, NY, Columbia University Press.
- Desser, David, 1988, *Eros plus Massacre, An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Doi, Takeo, 1981, *The Anatomy of Dependence*, Tokyo: Kodansha
- McDonald, Keiko I., 2000, *From book to Screen: modern Japanese literature in films*, Armonk NY, London England, An East Gate Book, M. E. Sharpe, Inc.
- Mellen, Joan, 1976, *The Waves at Genji's Door: Japan through its Cinema*, New York: Pantheon Books.
- Muller, Marco, Dario Tomasi, ur., 1990, *Racconti crudeli di gioventu Nuovo Cinema giapponese degli anni 60*, Torino, E.D.T. Edizioni di Torino
- Nitobe, Inazo, 1927, *Japanese Traits and Foreign Influences*, London: Kegan Paul, Tranch & Trubner
- Nolletti, Arthur Jr., David Desser, ur., 1992, *Reframing Japanese Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Richie, Donald, 2001, *A hundred years of Japanese Film*, Tokyo, NY, London, Kodansha International Ltd.
- Rivette, Jacques, 1958, 'Mizoguchi Viewed from Here', *Cahiers du Cinéma*, ožujak, br.81, u: Hiller, Jim, 1985.
- Sato, Tadao, 1980, *Currents in Japanese Cinema*, prev. Gregory Barrett, Tokyo, Japan: Kodansha International Ltd.
- Schilling, Joseph L. Mark, 1999, *Contemporary Japanese Film*, NY-Tokyo, Weatherhill.

Kenji Iwamoto

Estetika japanskog filma*



Lik Saka Kintokija iz kabuki kazališta

U ovome članku razmotrit ću tradiciju estetičke svijesti u Japanu, zamijenivši pojam estetike pojmom estetičke svijesti, naime, razmišljanja o lijepom i izražavanja lijepog, zato što je japanska tradicionalna svijest o ljepoti na raznolike načine uključena u filmove, proizvode suvremena društva. U Japanu se estetička svijest iskazuje ili u umjetničkim djelima ili se očituje u običajima i promišljanju života. Oba su se načina tijekom povijesti mijenjala, no ne treba isticati da stari ukus ne nestaje, nego pomiješan i prožet s novim struji duboko u ljudskoj svijesti. Pored toga, nedvojbeni su utjecaji drugih azijskih zemalja (osobito Kine i Koreje) na japansku kulturu, koja je stopila i očuvala raznolikosti rasa i kultura. Zbog toga, sagledajmo neke glavne koncepcije vezane uz estetičku svijest u Japanu.

Svijest o prolaznosti svjetovnog

U Japanu su tijekom srednjega vijeka (u razdoblju od 12. do 16. stoljeća) u teoriji poezije i no drame nastali estetički pojmovi *yosei* i *yugen*. *Yosei* se odnosi na osjećaj ili raspoloženje stvoreno onkraj riječi. Takvo je razmišljanje o poeziji iznimno zanimljivo, zato što ističe neizrecivo u umjetnosti riječi. *Yugen* ima slično značenje. Ukazuje na tajanstvene, duboke i profinjene osjećaje te otmjene i odmjerene pokrete ili prikrivenu ljepotu. Iako je pojam *yugen* preuzet iz kineske budističke filozofije, prilagođen je tradicionalnom japanskom shvaćanju lijepog. Ljepota *yosei* i *yugen* bliska je pojmu *sabi*, koji dočarava samotni ugođaj i osamljenost ili osjećaj davnosti i pustoši svojstven *wabi*.

Nešto kasnije, u 17. i 18. stoljeću, uvode se u teoriji obreda čaja, haiku poezije i književnosti pojmovi *wabi*, *karumi* i *mono no aware*. *Wabi* upućuje na jednostavan i nepomućen okus, a *karumi* na lakoću ili jednostavnost u najvišem obliku, nasuprot hvalisavoj važnosti ili zamršenim vještinama. Pojmom *mono no aware* (svijest o prolaznosti svega svjetovnog) iskazuje se osjećaj koji potiču mijene godišnjih doba, duboko zanimanje izazvano glazbom ili ljubavlju te žudnja za svjetovnim. Naposljetku, teorija slikarstva govori o značenju neoslikanih dijelova slike. No i u tom se pristupu razabire nasljeđe kineskoga klasičnog pejzažnog slikarstva, a prazne prostore možemo uočiti i u korejskom tradicionalnom slikarstvu. S obzirom, pak, na te činjenice, čine se da japanska estetička svijest smatra najuspjelijim onaj potisnuti

* Zahvaljujemo autoru Kenjiju Iwamotou koji je susretljivo dozvolio da objavimo prijevod njegova dva teksta u našem časopisu.

izraz ili neizraženu ekspresiju koji doseže ništavilo. Dakako, to bismo mogli povezati sa zenom.

Međutim, ne smijemo zanemariti usporedni način izražavanja, čija je osobitost obilna dekorativnost. Primjerice, zlatni ukrasi na nekim hramovima, budističkim svetišcima, palačama i slično. Čak i na oružju, poput samurajske opreme i oklopa, napadno se ističe raskošna ljepota. Drugim riječima, dvije su osnovne genealogije japanske estetičke svijesti. Tradicionalno pejzažno slikarstvo, kao sastavnica jednoga rodoslovlja, teži dubokoj suptilnosti i idealu estetičkog pojma *yugen* rabeći samo crne i bijele tonove. Drugo podrijetlo estetičke svijesti iskazuje se u klasičnom slikarstvu, obrtu, arhitekturi i samurajskoj opremi, a obilježja glamurozna sklada postiže skladom živih boja i dekoracija.

Povežimo sada estetičku svijest s načinom i promišljanjem života. Iako je Japan bio poljodjelska zemlja, postojale su različite skupine putnika i luralica, koje su činili mnogi umjetnici, izvođači, preprodavači, estetičari, budistički i šintoistički hodočasnici, samurajski ratnici koji su težili savršenstvu borilačkih vještina te oni koji su svojem zanimanjem bili vezani uz more. Japanska književnost i narodne predaje govore o slavnim junacima i njihovim živopisnim putovanjima. Književni spis *Kojiki*, najstarija japanska 'povijest', opisuje doživljaje čuvena kraljevića Yamata Tekerua. Junak pučke književnosti, samurajski vođa Minamono no Yoshitsune koji je živio u 12. stoljeću, također je bio tragični luralica. Osim toga, potkraj razdoblja edo (od kasnog 18. do početka 19. stoljeća) javila se posebna vrsta društvenih otpadnika, imenovana *yakuze*, koji su kao luralice i kockari živjeli prema vlastitom moralnom kodeksu. Njihov način života u stalnu kretanju prepoznaje se u japanskoj kulturi putovanja, odnosno, estetičkoj svijesti o otkrivanju ljepote u putovanju. S tim je osjećajem povezano poimanje života kao putovanja te pojmovi prolaznosti, nepomučenosti i prastarosti.¹

Odanost i pokornost

Isto tako, tema putovanja *michiyuki* ili putovanja u smrt tipična je sastavnica japanskoga filma. S idejom prolaznosti povezana je koncepcija života i smrti, koja smrt prihvaća kao neminovni slijed. Estetičku svijest o smrti simbolizira ljubavno samoubojstvo *shinju*, čest motiv tragedija Kabuki i Joruri. Također, život i smrt *yakuze*, čiji se moralni kod iskazuje u osjećaju dužnosti sve do vlastite smrti te kodeks ratnika *bushido*, koji izjednačuje odanost i pokornost. Zajedničko im je naglašeno estetiziranje prihvaćanja smrti. Ako pozitivna estetička svijest znači uspješan nadzor nad životom, mogli bismo reći da je japanska estetička svijest negativna, vezana uz propast. To nije puki poraz, nego propast koja se zasniva na nekoj pravičnosti. Takvu estetičku svijest stilizirano dočaravaju filmovi žanra *yakuza*, koji su na bili na vrhuncu popularnosti tijekom šezdesetih.

Dosad sam raspravljao o formulaičnom izražavanju japanske estetičke svijesti uglavnom u visokoj kulturi, kroz kategorije otmjenosti, profinjenosti, prolaznosti i osobita osjećaja ljepote u izboru vlastite smrti. Osvrnimo se sada na usporednu tradiciju, koja se jasno očituje u svijetu popularne kulture književnosti i umjetnosti. Imenujmo je antiestetičkom svije-



Ozuova *Posljednja jesen* (gore) i Kurosawin *Rashomon* (dolje)

šću. Slikarski žanrovi *manga* i *giga*, nastali prije razdoblja edo, izražavaju vulgarni duh i dosjetljiv smisao za satiru i humor. Rakugo, jedan od tradicionalnih izvođačkih oblika, zabavljao je publiku vještinom pripovijedanja smiješnih priča o ljudskim neuspjesima i nelagodama. Isto tako, tradicionalno kazalište kabuki i neki žanrovi japanskog slikarstva iskazuju neobuzdanu maštovitost i oporu bizarnost. Dominantno u toj genealogiji nedvojbeno je antitetično spomenutoj estetičkoj svijesti. Optimizam smijehom otklanja životne probleme. Praktični misaoni sklop tih popularnih oblika izabire grotesknost umjesto otmjenosti, žestinu umjesto osjetljivosti i postojanost umjesto prolaznosti. Buntovni mentalitet nastoji preživjeti ne vodeći računa o etici. Te se osobine mogu promatrati kao antiestetička svijest, koja satirizira tradicionalnu estetičku svijest i nasilno je razara. Antiestetička je svijest snažni skriveni tok u matičnoj struji japanske estetičke svijesti te je osjećajem odmaka i nepristranosti ismijava i potkopava. Takva antiestetička svijest najuočljivija je u filmovima Shoheija Imamura.

Japanski su se filmovi nakon 1923. ubrzano i masovno proizvodili te napokon dosegli vrhunac potkraj 1950-ih. No, već 1920-ih godina, odnosno, u razdoblju nijemoga filma, Japan je bio razvijena filmska zemlja, koja je količinom proizvedenih filmova slijedila američku kinematografiju. Ali utjecaj japanskoga filma nije bio međunarodan zbog nedostatka kvalitetnih filmova. Jedna od osobitosti onodobnoga japanskoga filma bila je u tome što su ih mogli snimati pojedinci najrazličitih senzibiliteta, zato što je za masovnu proizvodnju trebao velik broj redatelja. Zatim, nemajući međunarodno tržište, japanski je film razvio vlastita, prepoznatljiva tematska i žanrovska obilježja te posebnu estetičku svijest i način izražavanja. Napokon, tradicionalna estetička svijest Japana bila je pod golemim utjecajem europskih, ali i mnogih azijskih zemalja, primjerice Kine i Koreje.

Općenito govoreći, kada bismo trebali izdvojiti dvije temeljne odrednice japanskoga filma, to bi bile: potiskivanje i ekspres. Potiskivanje znači suzbijanje ekspresije, pounutrenje izraza. Naime, nadzor i hladnoću, a ne naglo izražavanje

Takeshi Kitano *Vatromet*

neke žudnje i osjećaja. Nasuprot tome, ekscen znači naglo iskazivanje unutarnjeg stanja, naime, izražavanje žudnji i osjećaja bez zadržke. Yasujiro Ozu smatra se tipičnim predstavnikom filma potiskivanja, no on iskazuje i besprijeoran osjećaj za humor i ironiju. Stoga moramo biti oprezni kada njegovo djelo svrstavamo u filmove potiskivanja. Njegov se opus izvan Japana doživljava 'najjapanskijim', danas se filmaši cijeloga svijeta dive njegovim filmovima i smatraju ga jednim od ključnih svjetskih redatelja. S druge strane, u djelu Akira Kurosawe prevladava napetost između aktivnosti i neaktivnosti, živa opreka svjetla i sjene te dinamika kretanja. Njegovi su filmovi ekscen u izrazu i osjećajima, a to dodatno naglašava ugođajima silovite kiše, oluje i žarkoga sunca. Takvi efekti snažno usmjeravaju ego prema van, vidljivi su u slici i radnji te su svima razumljivi. Zato su njegovi filmovi tako prihvaćeni širom svijeta. Osim toga, uz bogatstvo izraza, njegovo djelo iskazuje preobilje moralnosti i humanizma, što može ganuti ili posramiti neke gledatelje.

Donald Richie, poznat po tome što je upoznao strane zemlje s japanskim filmom, smatra da kineski film *Crvena raž* podsjeća na *Rašomon*. Doista, film redatelja Zhanga Yimoua ne prikazuje toliko ženskost junakinje, koliko njezin snažan ego i samosvijest. I u ostalim Yimouovim filmovima zamjetna je ekscenost i bogata dekorativnost. Za iznimnu stilsku ljepotu Kurosawinih filmova bitno je njegovo slikarsko podrijetlo i zanimanje za japansku tradicionalnu umjetnost poput drama no, koje je najočevidnije u filmovima *Ljudi koji koračaju po tigrovu repu*, *Krvavo prijestolje* i *Ran*. Suspregnuti izraz drame no i Kurosawino preobilje nisu protuslovni, nego se nadopunjuju u dinamičkoj napetosti, zahvaljujući jedinstvenosti i dosljednosti njegove estetičke svijesti.

Antiestetička svijest

Unatoč zajedničkoj sklonosti izražavanju ekscesa, filmove redatelja Shoheija Imamure treba razlikovati od Kurosawinih. Osim toga, neki Imamurini filmovi (poput *Jegulje* i *Crne kiše*) bliži su potisnuto izrazu. No, prije svega, Imamura je tipičan predstavnik antiestetičke svijesti. Ta je svijest poveza-

na s osjećajem odmak, a sklonija je grotesci i silovitosti nego otmjenosti i osjetljivosti. Imamura u većini filmova ne teži ljepoti slike i kompozicije. Umjesto toga, usredotočuje se na ljudsku vitalnost, distancirano prikazujući životnu snagu i nezasitnu žudnju u trivijalnim ljudskim komedijama. Upravo odmak omogućuje smijeh, kojim se ne izruguje, nego suosjeća s običnim ljudima. Doima se da su Imamurina obilježja trajno zanimanje za posrnula čovjeka i, rekao bih, temeljita vulgarnost, koja nastoji prodrijeti u ljudsku narav te njegova beskonačna zaokupljenost ljudskom podmitljivošću. S druge strane, djelo Takeshija Kitana, redatelja *Vatrometa*, srodno je filmovima potiskivanja. Većina njegovih filmova (izuzmu li se *Najmirnije more toga ljeta* ili *Klinci se vraćaju*) skriva potisnuto nasilje. Glavni lik *Vatrometa* čovjek je od malo riječi, suspregnuta govora, u kojem je pritažena iznenadna i žestoka nasilnost koja šokira gledatelje. Takvo fizičko, tjelesno nasilje doživljava se kao izraz nihilizma i pesimizma, koji proizlazi iz raspukline njegove egzistencije i širi se iznad riječi, razuma i logike.

Poput spomenuta lika u filmu *Vatromet* većina glavnih likova u novijim japanskim filmovima posve je šutljiva ili vrlo rijetko govori. Sklonost šutljivosti je osobito uočljiva u filmovima koji dobivaju visoka priznanja na međunarodnim festivalima. U filmu Koheija Ogurija *Spavač* korejski glumac Ahn Sung-ki glumi naslovni lik. On doslovno prespava cijeli film ne izgovorivši nijednu riječ. Drugi je primjer prvi film Hirokazua Koreeda *Maboroshi*, nagrađen u Kanadi i Italiji. Likovi, ponovno, ne govore mnogo. Suptilnosti Koreedina stila pridonosi i osvjetljenje, naime, stupnjevanje svjetla i tmine u rasponu od slabijeg osvjetljenja preko nejasne do prilično mračne slike, izbjegavajući samo jasnu vidljivost. Isto tako, uporaba totala i polutotala, kojima likove ostavlja u daljini. Rekao bih da je cijeli film stilski izraz šutljivosti. Treći je primjer film *Suzaku* redateljice Naomi Kawase, za koji je dobila debitansku nagradu na kanskom festivalu 1997. Njezin film, poput dokumentarca, neometano bilježi svakodnevicu stanovnika planinskoga sela. U filmu se izgovara neznatan broj riječi. Četvrti primjer, film *Okaeri* Makota Shinozakija, također je film potiskivanja, a opisuje duševno stanje ženskoga lika. Iako je manjak dijaloga uobičajen režijski postupak u psihološkom filmu *Okaeri* jedinstveno dočarava ugođaj tišine i suzdržanosti. Napokon, glavni lik filma *Jegulja* Shoheija Imamure gotovo ni sa kim ne govori.

Tendencija šutljivosti tematski je opravdana. Dva spomenuta filma *Maboroshi* i *Okaeri* bave se osjećajem gubitka. *Jegulja* naglašava osjećaj nepovjerenja glavnoga lika, čija je žena nevjerna. Spomenuo bih i *Ljubavno pismo* Shunjija Iwaija. Iwai je zaokupljen mladom generacijom Japana, Koreje i Hongkonga, a njegov film također tematizira osjećaj gubitka ili nestanka ljubavi. Budući da je nestalnost ljubavi jedna od najčešćih, univerzalnih tema, ne smatram je posebnim obilježjem japanskog filma. Isto tako, suzdržanost i ispad bitne su sastavnice mnogih filmova, navedimo samo *Grad tuge* Hou Hsiao-hsien ili *Pjesmu puta* Satyajita Raya. U korejskoj kinematografiji to su filmovi Im Kwon-taeka *Knjiga obiteljskog stabla*, *Zamjenska majka* i *Sopyunje*, koji su istodobno duboko prožeti snagom patosa — tugom, patnjom i strašću. Budući da su potiskivanje i ekscen univerzalna nače-

la izražavanja, pitanje je jesu li zastupljeniji u japanskom filmu i jesu li neka njihova svojstva tipično japanska.

Žanrovske odrednice

U doba masovne filmske proizvodnje (od 1920-ih do 1960-ih) japanski su se filmovi dijelili u najrazličitije žanrove u kojima su iznimni redatelji snimili svoja najuspjelija ostvarenja. Među tim je žanrovima i povijesna kostimirana drama *jidaï-geki*, koja izražava tradicionalnu estetičku svijest. Povijesna drama vizualizira japanski drevni način života prije europskoga utjecaja kao 'izgublenu ljepotu'. Osim toga, serijska i masovna filmska proizvodnja upućuje na popularan smisao za lijepo ili estetičku svijest o načinu života i osjećajima običnih ljudi, zrcaleći raznolike žudnje i snove, mračnije osjećaje pohote, mržnje i pohlepe te želju za pročišćenjem. Izvan Japana vizualna se ljepota tih filmova doima egzotičnom.

Tijekom 1950-ih, nakon masovnog širenja televizije, žanrovski je film izgubio popularnost i bio prisiljen na promjene. Prekretnicu su najavili, sredinom 1960-ih, filmovi žanra *yakuza*. Iako su pojmovi *yakuza* i *ninkyô* zamjenjivi, razlikuju se u vrijednosnim kategorijama. *Ninkyô* pretpostavlja pozitivnu vrijednost. Osoba *ninkyô* viteškoga je duha, najčešće prikazana kao čovjek pravde koji pomaže slabima i kažnjava poroke ili čovjek od riječi koji žrtvuje svoj život kako bi proveo svoju dužnost. Pojam *yakuza* ima negativnije značenje. To je varalica, ništarija bez pristojna posla. Zbivanje u filmovima *yakuza* odvija se nakon zamiranja razdoblja edo, u doba obnove meiji (potkraj 19. i početkom 20. stoljeća). Pozitivni su junaci uključeni u tradicionalne poslove, izgradnju, prijevoz, lučko poslovanje i ribarstvo, a njihovi su protivnici ulizice u velikim korporacijama u modernoj industriji nastaloj pod utjecajem Zapada ili u savezu s pokvarenim policajcima. Žanr prikazuje sukob vrijednosti starog i novog, naime, nestajuće staro kao dobro i lijepo, a dolazeće novo (u prvom redu zapadnjaštvo) kao zlo i ružno. Stari *yakuza*, iako lutajući kockar, pozitivan je junak i predstavlja dobrotu, za razliku od modernog *yakuze*. Važno je istaknuti da je taj posljednji odraz 'ljepote izgubljena života i osjećaja' u

žanrovskom filmu dosegnuo vrhunac u 1960-im, u doba gospodarskoga procvata u Japanu. Možemo reći da su japanski tradicionalni moral i estetička svijest, posebice ona širih slojeva, nakratko procvati u filmovima žanra *yakuza*.

Takenobu Watanabe, filmski kritičar onoga doba, smatra da je privlačnost *yakuza* filmova u oprekama između starog i novog, životnih i ekonomskih interesa, profinjenog i grubog te sklada i nesklada. U filmovima o *yakuzama* očituju se ta četiri para suprotnosti. Oni ne zastupaju muško društvo u cjelini, budući da većim dijelom iskazuju 'ljepotu života i osjećaja muškoga svijeta', a manje 'ljepotu izgubljena života i osjećaja'. Zbog toga ih možemo smatrati inačicom povijesne drame *jidaï-geki*. Izuzmemo li suvremene filmove o *yakuzama*, koji prikazuju japansko društvo nakon Drugoga svjetskog rata, filmovi o klasičnim *yakuzama* dočaravaju nezadovoljstvo starih i slabih, podčinjenih u modernom industrijaliziranom društvu iz kojega nestaju. Obilježja potiskivanja i ekscesa razabiru se i u filmovima toga žanra. Kitanov film *Vatromet* zbiva se u bliskoj sadašnjosti, a njegov glavni junak nije *yakuza*, nego bivši policajac. Time se udaljava od predloška žanra *yakuza*, a približava američkim filmovima s 'tvrdokornim' policajcima.

Međutim, treba istaknuti da nije moguće procjenjivati raznovrsnost japanskoga filma samo na temelju nagrađivanih filmova, starih ili novih. Kakvu vrstu estetičke svijesti iskazuje današnji japanski film, iz kojeg su gotovo potpuno nestali *jidaï-geki* i *ninkyô/yakuza* žanrovi? Postoji li zajednička estetička svijest u novijim, zanimljivim filmovima poput *Lastina repa* Shunjija Iwaija, *Lijepog vremena u Tokiju* Naote Takenake i *Cure* Kiyoshija Kurosawe? Očividno je da japansku estetičku svijest čini mnoštvo elemenata i ne mogu je osvijetliti samo pojmovi tradicionalne estetičke svijesti Japana ili Istoka i njihovih europskih utjecaja. Možda će gledatelji japanskih filmova izvan Japana lakše odgovoriti na ta pitanja.

Prevela s engleskog: Tanja Vrvilo

Bilješka

- 1 Naglasak na pikarskim motivima u filmovima povijesne i suvremene tematike tvori poseban tip filma *matatabi*, doslovno, život lutilice (op. prev.)

Kenji Iwamoto

Prikazivanje kulture i društva u suvremenom japanskom filmu



Poslije kiše (*Ame agaru*), Takashija Koizumija, prema scenariju Akire Kurosawe, 2000.

Na početku ovoga izlaganja navest ću nekoliko osnovnih podataka o količini i gledanosti filmova proizvedenih prošle godine u Japanu. Dakle, 2003. je snimljeno 290 filmova. Tim brojem nisu obuhvaćeni samo filmovi triju glavnih filmskih kompanija, nego i brojni filmovi nezavisnih produkcijskih kuća (televizijskih, izdavačkih, reklamnih kompanija i proizvođača videoigara). Oni su prisiljeni na suradnju, uglavnom iz financijskih razloga. Također, moram dodati da navedeni broj uključuje i erotske filmove manjih produkcijskih kuća. Prošle je godine uvezeno 335 filmova, a to znači da je u Japanu prikazano više od šesto japanskih i stranih filmova. Uz to, filmovi se mogu vidjeti na različitim filmskim festivalima, a nisam spomenuo ni dokumentarne, eksperimentalne, kratke i osammmilimetarske studentske filmove ni videoprodukciju. S obzirom na tu raznolikost, možemo reći da je u Japanu prikazan priličan broj filmova.

Broj gledatelja nešto je veći od sto i šezdeset milijuna, što znači da Japanci prosječno odlaze u kino neznatno više od jednom godišnje. Japanska je kinematografija bila na proizvodnom vrhuncu između kasnih 1950-ih i ranih 1960-ih godina. U usporedbi s tim razdobljem, broj gledatelja smanjen je na desetinu, broj kinodvorana na četvrtinu, a količina proizvedenih filmova na manje od polovinu. Danas u Japanu djeluje oko 2700 kinodvorana. Zanimljivo je da u posljednje vrijeme raste broj filmskih projekcija, zato što su nove vrste gradskih kina (multipleksi, videoprojekcije, male kinodvorane i repertoarna kina) zamijenile stara seoska kina. Osim

toga, filmove više ne gledamo samo u kinu, nego i putem različitih vizualnih medija: televizije, videokaseta koje posuđujemo ili kupujemo, laserskih diskova i DVD-a. Nedvojbeno, filmove gleda više ljudi od onih koji odlaze u kino.

Kultura stripa i animirani filmovi

Razmotrimo sada teme i materijal japanskoga filma. Najpopularniji filmski trend, 'žanrovski' i tematski, a istodobno iznimno kvalitetan, jest animirani film. To je područje blisko stripovima u časopisima i knjigama, koji odavno imaju velik broj poklonika. Stripovska kultura isprva je osvojila srednjoškolce i studente, zatim mladu generaciju službenika te napokon stariju generaciju. Neosporno, danas je njezin čitateljski raspon vrlo širok. U godišnjim anketama nekih od najstarijih i najpoznatijih japanskih filmskih časopisa, filmski kritičari redovito biraju deset najboljih filmova. U posljednje vrijeme na vrhu tih anketa neki su animirani filmovi, primjerice filmovi Hayao Miyazakija ili Isao Takahate. Miyazakijev film *Naushica iz Doline vjetrova*¹ iz 1984. proglašen je remek-djelom, a *Sen i tajnoviti nestanak Chihiro* nagrađen je *Zlatnim medvjedom* 2002. i *Oscarom* 2003. godine. U Japanu je postigao najveću gledanost u povijesti japanskog filma i nadmašio rekord koji je držao *Titanik*. Bez okolišanja možemo reći da je Hayao Miyazaki najpoznatiji redatelj u Japanu, čije ime znaju sve dobne skupine.

Animirani filmovi, nazvani *japanimacija*, razvili su se usporedno s masovnom proizvodnjom televizije i stripova te su nadahnuli razna nova područja. Zanimljivo je kako se kineski ideogrami *kanji* rabe u filmu *Evangelion* iz 1997. redatelja Hideakija Annoa, snimljenu nakon što je televizijska verzija postigla golemu popularnost. Kineski ideogrami u *Evangelionu* vrlo su zamršeni, no više nalikuju slikovnom pismu koje nestaje prije negoli bi se moglo pročitati, električnim signalima koji ne prenose značenje nego optičkim podražajima djeluju na živčani sustav. Film spaja animirani film, dakle, moderni vizualni izraz jednostavan za razumijevanje sa složenim ideogramima i pojmovnim sklopovima. Međutim, ta tehnika podsjeća na neke filmove nijemoga razdoblja, osobito eksperimente Džige Vertova i Aleksandra Rodčenka s podnaslovima u dokumentarnom filmu i filmskim novostima, u sovjetskom filmu 1920-ih. U Japanu stripovi, karikature i ilustrirane priče imaju dugu povijest. Teme i slikovne kompozicije japanskih tradicionalnih oslikanih pripovijesti blisko su povezane s nekim japanskim klasičnim filmovima poput *Intendanta Sansha* iz 1954, u kojem Kenji Mizoguchiji u većini scena primjenom kрана i snimanjem glumaca iz gornjega rakursa oblikuje kom-

poziciju nalik oslikanim svicima iz razdoblja Heian (iz 9. i 10. stoljeća). Ukratko, stripovi i filmovi međusobno se prožimlju, velik je broj filmova utemeljen na stripovima (i prije Drugoga svjetskog rata), a neke najuspjelije filmske satire adaptacije su stripova koji su serijski izlazili u novinama.

Uniseks kultura

Film redatelja Shuna Nakahare *Višnjik*, proglašen najboljim filmom 1990, u kojemu srednjoškolarke uvježbavaju istoimenu dramu Antona P. Čehova, također je adaptacija stripa. I predložak i hvaljeni film suptilno opisuju djevojačke osjećaje. Osim toga, radnja filma odvija se u djevojačkoj srednjoj školi te, neizbježno, istospolna kultura čini važan dio priče. Isti je slučaj i s filmovima koji se zbivaju u srednjim školama za dječake. S obzirom na učestalost homoseksualnih motiva, filmove koji problematiziraju istospolne odnose može smatrati novim žanrom.

Kao primjer možemo navesti i film redatelja Ryosukea Hashiguchija *Dodir groznice* iz 1993, koji opisuje ljubav i prijateljstvo među mladićima. Većina redatelja ne prikazuje otvoreno seksualne ili erotske scene, nego distancirano opisuje svakodnevne odnose među likovima, mogli bismo reći kao što je to činio Yasujiro Ozu. Ipak, ti se odnosi razlikuju od onih u filmovima heteroseksualne tematike. Japanska jednospolna kultura nije nova pojava, primjerice glazbena skupina Takazaruka opera, u kojoj mogu sudjelovati samo žene, odavno privlači mnoge obožavateljice. Filmovi homoseksualne tematike srodni su Takarazuka operi po čistoći istospolnih odnosa i problematiziranju spolnih razlika, ali je pristup suvremenih redatelja radikalniji nakon iskustva feminističkog pokreta. Ta je tematika povezana s interkulturalnim kontekstom samim time što preispituje uobičajene heteroseksualne predodžbe. No ne možemo zanemariti japansku tradiciju odvojenih škola i spavaonica za dječake i djevojčice ni dugu tradiciju koja je njegovala prijateljstvo i istospolnu kulturu u tom konfucijskom društvu. Ryosuke Hashiguchi režirao je i film *Hush!* iz 2001. o odnosu utroje, između jedne žene i dvojice muškaraca. Iznimnu pozornost izazvao je i film *Waterboys* iz 2001, redatelja Yaguchija Shinobua. To je kvazikomedija koja se zasniva na istinitoj priči po kojoj članovi srednjoškolskoga plivačkog kluba škole za dječake treniraju sinkronizirano plivanje. A osjećaj ženske solidarnosti, poput filma *Thelma i Louise* Ridleya Scotta, dojmljivo je oblikovao redatelj Hideyuki Hirayama u filmu *Out* iz 2001, adaptaciji bestselera spisateljice Kirino Natsuo. *Out* crnohumorno obrađuje zločin, naime, jedna obična žena ubije nasilnoga muža, a prijateljice joj pomažu ukloniti tijelo.

Posthomogeno društvo

Središnja tema više filmova iz 1990-ih jest život stranaca u Japanu, osobito onih iz Azije te Bliskog i Srednjeg istoka. Ti se filmovi usredotočuju na heterogene kulturalne probleme Japana. Istaknuo bih film *Plivati u suzama* iz 1992. Hirota-ke Tashira, koji opisuje osamljenost i teškoće mlade žene koja ubrzo nakon dolaska s Filipina u japansko selo kako bi se udala, pobjegne u Tokio, zaradi nešto novca i vrati se u domovinu. Društvena pozadina ovoga filma nedostatak je mladih žena u poljoprivrednim područjima Japana, što je posljednjih godina postao ozbiljan problem. Naime, mlade

Japanke ne žele raditi na zemlji i udati se za poljodjelce. Radnja filma *Lastin rep* iz 1996, jednoga od najzapaženijih redatelja mlade generacije Sunjija Iwaija, događa se u bliskoj budućnosti. Imigranti iz različitih zemalja dolaze u Japan u potrazi za 'japanskim snom', nakon što je jen postao najjača svjetska valuta. Imaginarni Jengrad ispunjen je ozračjem apolita, širokom raznolikošću etničkih skupina.

Napokon, vrlo je zanimljiv i film *Go*, redatelja Isao Yukisade. Koreja je najbliža strana zemlja Japanu, no nažalost odnosi su se pogoršali zbog japanske tridesetogodišnje kolonizacije (preciznije, od 1910. do 1945), kada je mnogo Koreanaca prisilno dovedeno u Japan kao radna snaga. Danas su Koreanci najbrojnija nacionalna manjina u Japanu. Da bi stvar (za Koreance) bila gora, nakon Drugoga svjetskog rata Koreja je podijeljena na Sjevernu i Južnu, u skladu s ideološkim sukobima Istoka i Zapada, što je podijelilo i Koreance u Japanu. *Go*, jedan od najuspjelijih japanskih filmova iz 2001, pristupa tom problemu otvoreno, naime, rascjepu između nacionalnosti i identiteta Korejanca u Japanu. Glavni lik, pripadnik trećega naraštaja Korejanaca, odvojeno rabi svoja dva imena, japansko i korejsko, u japanskom i korejskom okruženju. Pored toga, njegovo obrazovanje u sjevernokorejskoj srednjoj školi u Japanu obojeno je nacionalizmom. On mijenja ime i nacionalnost premještanjem u južnokorejsku srednju školu. Uz to, skriva pravi identitet od svoje japanske djevojke. Film nas izravno pita što znače ime i nacionalnost. Na početku filma napisan je stih iz Shakespearea *Romea i Julije*, Julijina rečenica: »(...) ime nije ništa.



Plakat za film *Nausikaja iz doline vjetra*, Hayao Miyazaki, 1984.

Što nazivljemo ružom, slatko bi mirisalo i s drugim imenom.² Taj navod simbolizira temu filma. Go problematizira nacionalizam i radikalne predrasude, a istodobno s lakoćom dočarava ugođaj posljednjih srednjoškolskih dana.

Postnatjecateljsko društvo

Japan je od sredine 19. stoljeća slijedio Zapad i ubrzano se modernizirao. Početkom 20. stoljeća zakašnjelo se pridružio imperijalističkim zemljama, a potkraj istoga stoljeća postao nemilitaristička država usmjerena gospodarskom napretku. Rekao bih da su Japanci tijekom sto pedeset godina žurili i nagomilavali umor, a zanemarili ono bitno. Usred snažna gospodarskog procvata, komedija Yojija Yamade o međuljudskim odnosima pod naslovom *Teško je biti muškarac* najprije je snimljena za televiziju, a malo zatim njezina je filmska verzija postala najpopularnija (najdulja na svijetu) serija, čiji su se nastavci proizvodili sve do smrti glavnoga glumca.

Film koji se bavi tom temom jest *Svakidašnji ljetni praznici* iz 1994. redatelja Shusukea Kaneka. Otac je službenik, a njegova kći polazi uglednu djevojačku nižu srednju školu. Jednoga jutra susretnu se u parku. Iako su kao i obično rano ujutro izašli iz kuće, nisu otišli u školu i na posao, nego u šetnju. 'Školofobijom' se izvorno naziva odbijanje djece da idu u školu, ali je pojava zahvatila sva područja života i sve više ljudi želi biti oslobođeno od sputavajućih sustava kompanija i škola, barem privremeno. No, onaj tko nekoliko dana izostane iz škole neće nužno imati velikih problema, ali ako netko želi ostaviti posao, mora posve promijeniti način života. I taj je film utemeljen na stripu popularne spisateljice.

Slično je polazište filma *Poslije kiše* iz 2000, za koji je scenarij napisao Akira Kurosawa, a režirao ga njegov učenik i asistent Takashi Koizumi. Film je povijesne tematike, radnjom smješten u 18. stoljeće. Glavni junak je *ronin* (samuraj bez gospodara), koji nas podsjeća na jedan od likova koje je Toshiro Mifune tumačio u Kurosawinim filmovima. No, ovaj *ronin* je oženjen, za razliku od Mifuneova samca i osamljenika. Mogli bismo reći da je cijeli film prožet ugođajem slobodna i mirna načina života, ali ne u samoći, nego s voljenom osobom.

Različite vrste ljubavi

Filmaši cijeloga svijeta često obrađuju ljubavnu tematiku. U današnje je doba komuniciranje posredovanjem elektronske pošte potisnulo obična pisma. U filmu *Proljeće* Yoshimitsua Morite muškarac i žena koji se ne poznaju dopisuju se putem interneta. I mi čitamo njihovo komuniciranje, koje je u filmu doslovce napisano. Likovi 'razgovaraju' čitajući slova na ekranu, ne vide se ni ne čuju sve do kraja filma. Iako je film snimljen 1996, već se doima pomalo zastarjelom, budući da su otada postali sveprisutni mobilni telefoni s mogućnošću slanja poruka i fotografija. Ipak, i dalje se neki upoznaju na sličan način. Zaista, svjedočimo promjenama životnoga stila na globalnoj razini.

Tema ljubavi u japanskom filmu nije ograničena samo na mladu generaciju. Odnos između supružnika suptilno obrađuje film *Lijepo vrijeme u Tokiju* iz 1997. Film je donekle biografski, utemeljen na knjizi slavnoga fotografa Nobuyoshija Arakija, kojega glumi Naoto Takenaka, ujedno i redatelj filma. Prigušeni stil filma prožet je ljepotom slike i kompozicije, u skladu sa zanimanjem glavnoga lika. A film redateljica Yujija Nakaea *Nabina ljubav* iz 1999, koji se odvija na otočiću pored južnog otoka Okinawe, ljubavna je priča starije žene, bake Nabi. Bogat je lokalnim bojama i osebnom kulturom tog kraja, čije se narječje razlikuje od japanskog standarda, što ga čini interkulturalnim filmom.

Duhovni svijet u doba videa i računala

Uz razvoj animiranog filma i problematiziranje interkulturalnih i rodničkih pitanja, javio se žanr *psihohoror* ili moderni film strave. U književnosti je čest motiv višestruke ličnosti, a sve su popularniji filmovi koji spajaju stare priče o duhovima s novim medijima poput videa i računala. U filmovima kao što su *Krug* iz 1998. Hidea Nakate i *Puls* iz 2001. Kiyoshija Kurosawe duhovi se pojavljuju na ekranu videa ili računala. U filmu *Avalon* iz 2000. redatelja Mamoru Oshii, junakinja igrajući televizijsku igru putuje amo-tamo između svijeta igre i zbilje te pokušava spasiti muški lik koji je 'zapeo' u svijetu igre. Film je snimljen na prirodnim lokacijama u Poljskoj, a zatim je temeljito digitalno obrađen.

U kakvoj je situaciji japanski film bio tijekom prošlih deset godina? Rekao bih u problemima, barem što se tiče industrije zarade i zabave. Brojni su razlozi: filmovi već odavno nisu jedina razbibriga cijele nacije; producenti i publika imaju toliko raznolik ukus i osjećaj vrijednosti da više nije moguće usredotočiti se na samo jednu vrstu filmova; ukinuta je tradicija glavnih filmskih kompanija da uvežbavaju buduće filmaše (no ta se politika ponovno počinje uvoditi); mladi talenti prelaze u druga područja (kao što su popularna glazba, suvremeni ples, kazalište, računalna grafika, stripovi); više nema istinske potrebe za očuvanjem i poticanjem filma kao bitnog dijela nacionalne kulture. Ti se faktori preklapaju. Danas su mladi očarani svijetom televizijskih igara, a ne filmovima. Popularnost glazbe u televizijskim igrama nadmašuje popularnost filmske glazbe.

No, filmovi su zadržavajući vizualni izražajni medij. Njihovo bogatstvo obuhvaća umijeće, prosvjećivanje, privlačnost i zabavu. Omogućuju nam promatranje i razmišljanje o drugim ljudima i kulturama. Osim toga, film nikada nije imao ovoliko gledatelja, budući da filmove više ne gledamo samo u kinodvoranama, nego posredovanjem mnoštva vizualnih medija kao što su televizija, video, laserski diskovi, DVD-i ili računala. Prožimanje tih novih vizualnih medija stvorit će raznolike svjetove slika.

Prevela s engleskog: Tanja Vrvilo

Bilješke

1 Filmovi čiji su naslovi izvorno na engleskom jeziku nisu prevedeni, za razliku od naslova koji su japanske transliteracije engleskih riječi (pri-

mjerice, Suwaroteiru/Swallowtail/Lastin rep).

2 Prijevod M. Bogdanovića

Petar Krelja

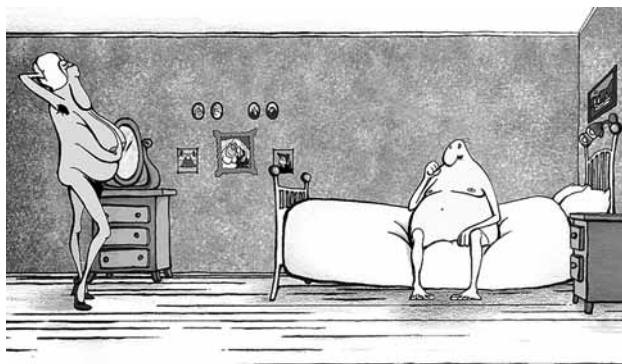
Animirani film na dlanu

16. Animafest, glavna konkurencija, Zagreb — 14-19. lipnja 2004.
1500-74

Svakom mom odlasku na večernje projekcije animiranih filmova natjecateljskog programa prethodio bi mali pomni ritual obveznih priprema za te projekcije: u pregledno i kvalitetno uređenu katalogu (Buba, Tec) proučio bih sve relevantne podatke o filmovima koji će biti prikazani (kratak sadržaj, fotografije, tehnika animacije). Ako bih iz špica razabrao da je kakav film djelo već afirmirana autora, pokušao bih, s pomoću uobičajenih pomagala, prizvati u sjećanje cjelinu njegova opusa. Također sam se svojski trudio da na vrijeme stignem u dvoranu kako bih zauzeo gledalački prikladan sjedalo i pokušao se usredotočiti isključivo na filmove koji će se, u brzu slijedu, smjenjivati na velikom platnu velike dvorane 'Lisinskog'.

Razlozi takvu 'specijalnom tretmanu' perceptivno-doživljajnih predispozicija u gledatelja zadužena da razgovijetno i sadržajno formulira svoje sudove o viđenom, objašnjivi su prirodno samih djela na kojima se temelji zagrebački festival; riječ je o ambicioznim tvorevinama koje bi da u što manje minuta pohrane maksimum visokosofisticiranih šifri o čovjeku kao takvu (ili još češće baš nikakvu) i ljepoti njegova svijeta. Trepne li takav gledatelj na specijalnom zadatku u nezgodnu trenutku (dremucne li čak, ne daj Bože), hitro će mu uteći onaj magični frem ili fotogram u kojemu se skutnila skrivena bit djela; poslije će zaludu siliti svoj kombinatorički um ne bi li nekako dokučio kariku koja nedostaje...

Čemu ovi reci? Blago sam ih se postidio u trenutku kada sam, s malim zakašnjenjem, saznao koliko je filmova bilo prijavljeno za ovogodišnji festival. I sada stojim nijem i zgromljen pred tom brojkom: kažu više od tisuću i petsto filmova!



Sretno g. Gorski (*Hell og lykke, herr Gorsky*), Astrid A. Aakra, 2002.



Obiteljska priča na četiri kotača (*Home Road Movies*), Robert Bradbrook, 2001.

va! A to su neodređeno 'više od tisuću i petsto', valjda, ubacili kada im je dosadilo da ih dalje i broje...

Dosjetili ste se što mi je na pameti, zar ne? Sve te puste filmove morala je pogledati tzv. selekcijska komisija! I pogledala ih je. Pa čak i više od toga, iz nepregledna mnoštva izlucila je, prema svojem uvjerenju, najkvalitetnije, njih 74, poslije raspoređene u pet natjecateljskih programa. S druge strane, nogirala je otprilike tisuću i petsto... I sad se ja tu kao nešto mučim da suvislo komuniciram sa sedamdesetak decentno serviranih u pet festivalskih večeri...

Zrno sumnje u čovjekovu sposobnost da odgovoran posao izbora najrelevantnijih filmova iz nepregledna mnoštva može učiniti kako Bog zapovijeda načelo me kada sam shvatio da među filmovima iz konkurencije nema ljupke, fino odvagane i izvedbeno intrigantne tvorevine pod naslovom *Plasticat* autora Simona Bogojevića Naratha. Takva su uvjerenja bili i neki drugi sudionici ove festivalske svetkovine, premda se nipošto ne bi moglo reći da idu u red onih kojima je pridjev 'hrvatski' apriorno temeljni vrijednosni kriterij.

Tek toliko da se zna!

Kao i obično, 16. festivalom dominirahu tri 'žanrovski' ovlažno diferencirane skupine filmova...

Brzi film

Od ovakvih se festivala obično očekuje da se težišno temelje na dubokoumnim kadšto enigmatično slojevitim tvorevinama koje se, u prevladavajuće opipljivu ugođaju tjeskobe, propitkuju o dvojbenu položaju čovjeka u nevoljnu svijetu. I



Božanstvo (The God), Konstantin Bronzit, 2003.

ove je godine bilo takvih ostvarenja. No, stječe se dojam da dobrohotna zagrebačka publika i nije bila baš razočarana što ih nije bilo više; na sveopću radost tukoše ih — i brojčano i vrijednosno — oni njima posve oprečni: cakistički, gegistički, urnebesno duhoviti, ali i blago humorni, sarkastični, ali i prpošna pogleda na svijet.

Programatski iz te skupine filmova, *Šašavo ljudski* Japanca Yojija Kuriija, ne baš slučajno, bio je i otvorio 12. festival; nekoć šarmantan subverzivac u području seksualnosti, Kuri nas sada pregrštima manje ili više uspelih dosjetki podsjeća na vremena kada su njegovi crtići sarkastično komentirali 'pornografski' duh vremena. Na njegovu se tragu, silno duhovito, ali i poprilično nevino, nalaze tek dva autora s ovogodišnje fešte. Autorica iz hladne Norveške, Astrid A. Aakra, svojim četverominutnim filmom *Sretno, gospodine Gorsky* — zapaljivo duhovitim — istaknula se crtački sugestivnom prezentacijom ekstremno grotesknih likova koji se, onako otromboljeni i krezubi, pokušavaju 'usuglasiti' kako će i pod kojim uvjetima udovoljiti svojim ljubavnim strastima. Svježinu autoričina crteža odlično upotpunjavaju čangrizavi karakteri, vješto postavljen 'zaplet' i efektna poenta. Vrijedno je citirati i kratki sadržaj kojim nam u Katalogu vedra gđa Aakra preporučuje svoj film: »U pozadini svih važnih događaja u ljudskoj povijesti, pa čak i jednog od najvažnijih kao što je spuštanje na Mjesec, uvijek stoji neka žena.«

Urnebesni seks svakako nudi film u trajanju od jedne minute i deset sekundi *Seks na krovu* američkog autora koji se potpisuje s PES; vode ga, dakako ekstremno silovito i uz odgovarajuće zvučne efekte, dva blago pohabana kućna naslonjača — na otvorenom krovnom prostoru. Divno se šaleći na račun ljudske vrste, koja je i sama već stigla silinu reproduktivnih nagona opisati sintagmom — oni smiješni pokreti — PES, na tom sićušnom uzorku, još jednom slavi i radost seksa i svu lucidnost nadahnute animacije. No, to nije sve. Majstor poente PES zna da to bestidno i neobuzdano ponašanje na krovu, pred očima javnosti, mora biti sankcionirano; potrganost materijala na 'tijelu' nježnijeg naslonjača ljutita će gazdarica pripisati tek objesti kućnog mačka! Udri po mačku! Objekti. Piksilacija.

Zapravo, programi su obilovali znatnom količinom nadahnuto oblikovanih minijatura znalački utemeljenih na svježim dosjetkama, na pregnantnosti i 'ubitačnu' ritmu, na crtačko-

animacijski duhovitom razigravanju živahnih likova i začudnih situacija. Premda prevladavajuće grgićevski nepretenciozni i mahom posvećeni 'sitnim' zgodama i marginalcima, među njima se znao zalomiti i poneki 'angažirani'; takav je američki *Ujak* Raya Kosarina, koji, u sarkastičnu tonu, žučljivo komentira retrogradne političke procese na tlu trenutno najmoćnije sile na svijetu; buđenje, poletni povratak i aktivan angažman legendarnog Ujka Sama Kosarin je animacijski nedvosmisleno razodjenuo zastrašujućim umnožavanjem u brojne identične primjerke posve spremne da počnu uvoditi 'red' u zemlji i svijetu.

A boje trikolora više nego uspješno branila je razigrana Amandine Fredon lutka — filmom *Blago usoljenog punoglavca*; »Glupi i nespretni gusar pokušava se domoći blaga« — objašnjava Amandine — »dok ga velika bijela psina ugnjetava.« Oslanjajući se na usluge 2D-računala i specijalne efekte autorica je ekstremno groteskne, a opet simpatične lutke gurnula u obijesno nadigravanje; iz svakoga djelića tog djelca pršti igralačka radost animacijskih geg-dosjetki. U čovjeku iz Oregona, Billu Plymptonu, pak imamo onu vrst američke animacije koja, ne niječući određena vitalistička načela vlastite kinematografije, baštini i modernističke blagodati svojstvene suvremenom crtiću u svijetu; njegov *Pas čuvar* demonstrira očaravajuće suglasje naglašeno dinamičkih elemenata djela — pulsirajuću sugestivnost začudne scenografije, 'plenersku' živost kolorističke supstancije, pseću neukrotivu motoriku i njegov iritantni lavež poduprt odgovarajućim zvučnim i glazbenim efektima. Film pred gledatelja postavlja duhovitu zagonetku: upozorava li pas čuvar bijesnim lavežom gospodara na hinjenu pitomost usputnih dražesnih biljčica ili se revnosnu psu samo čini da su te biljčice zapravo lukave proždrljivice? Ovako ili onako, autor je aktiviranjem iskričave imaginacije sklone bizarnom iznjedrio pregršt efektnih prizora koji 'jezovito' svjedoče o pitomu parku napućenu prikrivenim — mesožderkama.

Ljupki njemački film za djecu i odrasle *Žabac Herbert* — *Indijanac* Jochena Echmanna donosi antropomorfno malog žapca vična da zaživi na dulje staze; autor ga je obdario dopadljivom karikaturom, svojeglavošću i opipljivim karakternim osobinama, koje ga, da bi nadmudrio smrtnoga neprijatelja, tjeraju da se posluži starim indijanskim borilačkim lukavstvima. Velika vrlina filmića krije se u hinjenoj 'narativnoj' jednostavnosti i neposrednosti fino osmišljenih gegova; u opipljivo pogodu ugođaju Herbertova močvarnog staništa.

Mali 'životinjski ciklus' uspješnih crtića možemo zaokružiti još trima naslovima; brazilski *Žabe* Marcela Mouraoa temelji se na geg-paradi dviju žaba koje se nadmeću u tamanjenju kukaca, a *Vrijeme za kupku u Clerkenwellu* Amerikanca Alexa Budovskog na crno-bijelim figuricama ljudi i ptica, na fotografijama i izvrsnoj glazbi Stephena Coatesa, koja diktira ritam 'zastrašujuće' priče o »velikoj revoluciji britanskih ptica kukavica, koje hrabro preuzimaju London i prisiljavaju ljude da potraže sklonište u satovima — kukavicama...«. Pažnju privlači i nadahnuto realiziran kanadski film *Grickalice* Christophera Hintona. Što je cilj odlaska oca i sina u ribičiju? Upecati ribe ili nešto što bi se moglo nazvati usputnom i

'uzgrednom' zanimacijom? Dakako, u igri je drugo, a temelji se na paničnom višekratnom proždiranju hrane — i u odlasku i u povratku. Aktivirajući tek 2D-računalo i svodeći izgled i karakterne osobine likova tek na bitne grafičke oblike, a okoliš na pojednostavnjeno znakovlje uhvaćeno 'u letu', rečeni je Hinton jurnjavu dvojice 'ribiča' obilježio hranom kojoj se sin i otac gotovo panično utječu. Kada potkraj dana stignu kući, iz torbe će istresti tek jednu ulovljenu ribu. Autor je, rabeći rafinirane elipse, umio oblikovati djelce puno ritma, brzine i svakovrsnih — 'grickalica'. Život sveden na karikaturu.

I četveročlana obitelj u dvanaestominutnom 3D-crtiću *Obiteljska priča na četiri kotača* Britanca Roberta Bradbrooka želi izlete, brzinu. Autor je moćima računalne animacije stavio pod nadzor kako ljude i predmete (stvarne članove obitelji, stvaran auto) tako i 'računalno' izrađene elemente (poglavito scenografiju). Stanovita 'drvenost' u pokretima likova, pa čak i ukočenost, odlično oslikavaju zaklinutu obitelj silno željnu da zaživi punim plućima; mlaki će otac s pomoću 'luksuznog' auta — toj magičnoj novovjekoj metafori brzog izlaska iz učmalosti i ponižavajuće ispodprosječnosti — pokušati iznova uspostaviti poljuljani autoritet pred života gladnim sinovima. Priča je to koja finom suzdržanošću i odmjenim pripovjedačkim tonom svjedoči o još jednom junakovu porazu i o njegovoj osuđenosti na samoću i tiho nestajanje pokraj automobila koji ipak nije bio dovoljno brz.

Nešto je druge naravi vožnja u ukrajinskom filmu *Vozi tramvaj broj 9* Stepana Kovala; načinjena je, kao prvo, od stvarnih, opipljivih supstancija (papir, glina, plastelin) i bez — neviđena li čuda — uporabe računala. Kao drugo, odlično će je razumjeti ponajprije korisnici tramvaja u tzv. tranzicijskim zemljama — tamo gdje nitko ne haje za obavijesti koje upozoravaju koliko u tom gradskom prometalu ima sjedećih mjesta, a koliko stajaćih. Kovalov film bolno je istinit i trpko duhovit kada na vratima tramvaja ili u njegovoj unutrašnjosti natiskane putnike — načinjene od gipke materije — svodi na amorfnu masu jedva raspoznavljivih ljudskih oblika. Zapravo, film neosporivo dokazuje da i na terenu megaurbaniteta Darwinova teorija o opstanku vrsta 'drži vodu'; za nagradu, oni snažniji primjerci koji su uspjeli preživjeti te vožnje mogu s pravom ustvrditi da su dokučili esencijalniju stranu jedne druge velike misli koja glasi: »Ništa ljudsko nije mi strano.«

Da se Koval nije upustio i u povremena 'fabuliranja' kojima je 'izvanjski' htio ilustrirati zgode iz tramvaja, dakle da se strogo držao geg-situacija, zacijelo bi njegov film bio još uspješniji...

Daljih osam naslova temelji se na slikovitim likovima koji su već upali u neku posve iščašenu životnu situaciju ili će im se tako nešto neizbježno uskoro početi događati. Pogledajmo slučaj nedodirljiva istočnjačkog Svevišnjeg iz ruskog filma *Božanstvo* Konstatina Bronzita; znakovito zaustavljen u samo njemu svojstvenu uzvišenom pokretu posvećena tijela i s brojnim rukama dojmjljiva rasporeda što povećavaju strahopoštovanje, ne mora se plašiti zemaljske konkurencije ili kakva razočarana zanovijetala. Pa ipak, iz njegova će ga samodostatna vječnoga mira, na časak, izbaciti valjda najbe-

smisleniji i najdosadniji kukac na svijetu, muha, što će drsko sletjeti na njegovo glatko pozlaćeno tijelo. Smije li uzvišeni Bog ignorirati nazočnost bijedna dvokrilca? Ne smije! No, tek će aktiviranje brojnih ruku, s pomoću 3D-računalne animacije, otkriti svu (grotesknu) nadmoć kukca nad transcendentnim... Izvedbena efikasnost i duhovitost filma snimljena u jednom kadru temelji se na lucidno izvedenoj brznoj gestikulaciji Božjih ruku koje, ma kako se munjevit vješto prestrojavale, neće uspjeti dokrajčiti vješta nasrtljivca. Mrav je mravu najveći neprijatelj, kaže kineska, a muhi — paučić!

Nešto je slabije sreće s božanstvima bio veliki estonski autor Priit Parn; iz njegova se 24-minutnog animiranog filma *Karl i Marilyn* može naslutiti kako je autor, gonjen bremenom svoje karizme (dvostruki pobjednik zagrebačkoga festivala) poželio debatirati s dvjema dominantnim ideologijama 20. stoljeća i s njihovim međusobnim isprepletanjem; no, jedan drugi bog, onaj nadahnuća, grubo je iznevjerio ambiciozna Estonca...

A od netom rođena djeteta, kojemu će poslije nadjenuti ime Harvie Krumpet, Bog je odmah digao ruke; u lutka-filmu s tim imenom i prezimenom australskoga genijalca Adama Elliota njegov animator — također Adam Elliot — uspio je, tek s nešto divno podatne gline, oživiti »lik obična čovjeka kojega je, čini se, pratila loša sreća«. A kako i ne bi kada mu je scenarist Adam Elliot odredio valjda najgoru moguću startnu poziciju; ne samo što ga je dopalo da se rodi u ratnoj Poljskoj nego mu je i moć razumijevanja svijeta zauvijek ostala negdje na razini djeteta. Da na ovom filmu, dugu pune 22 minute, nije prisno sudjelovala sva sila Elliota (priključio im se i snimatelj Adam Elliot), teško da bi zaživjela brižno artikulirana priča o bedačeku Krumpetu koji je cijeloga života priželjkivao da i njega dopadne kakav mrvičak sreće.

Svi ti Ellioti združeni demiurškim moćima znali su lukavo balansirati na britkoj oštrici noža; htjelo im se predočiti svu grotesknost jednog ubogog svijeta, napose tjelesnu nesklapnost određenog broja njegovih humanoidnih primjeraka tako bliskih dražesnim krampusima, a da, pritom, ne zarade kvalifikaciju tek zburadih voajera...

Na kraju, uz nespomenuta, a jednako zaslužna crtača Adama Elliota, iznenada mi se ukazao još jedan — onaj nepotpisani Elliot što je sročio biografsku bilješnicu o Elliotu objavljenu u *Katalogu* koju, čuteći se i sam pomalo Elliotom, odmah potpisujem, a glasi: »Adam Elliot je mladi australski redatelj u žarištu pozornosti domaće i svjetske publike zbog filmova uravnoteženog humora i patosa, kao i zbog jednostavnih likova koje stvara pažljivo i gorljivo promatrajući ljude koji ga okružuju. Film Harvie Krumpet donio mu je nagradu Američke akademije.« Žiri zagrebačkoga festivala neopravdano ga je zaobišao. Zna se i zašto: u njemu nije bilo ni jednog Adama Elliota. Ta je greška lako ispravljiva, jer svi smo mi — Adam Elliot!

Ubogi je Harvie bez soli u glavi, a protagonist je filma *O mom bratu* — bez glave! Ali, ništa zato, on i dalje živi 'kao sav normalan svet'; dapače, ljupku građansku kuću u kojoj stanuje civilizacijski tolerantno dijeli sa svojim starijim (?) bratom; dapače, sklad zajedničkoga života, čini se, ništa ne



Glava gora (Atama-Yama) Koji Yamamura, 2002.

može narušiti, a ponajmanje to što je onaj s glavom skrivio sitničicu — brata skraćena za glavu. No, kako bi taj gubitak nekako kompenzirao, brat će bratu pokušati namjestiti djevojku Lorraine, koju je upoznao putem oglasa...

Da bi pak tu crnohumornu komornu priču s trima likovima mogao animacijski oživjeti, američki je redatelj William Gadea, inače rođen u Peru, a odrastao u Australiji i Dominikanskoj Republici, morao posegnuti za glinom, papirom, 2D-i 3D-animacijom; iz tog doticaja anorganskog s računalnim nastadoše likovi ukočena ponašanja, grčevitih grimasa i dijaloških partija svojstvenih sugovornicima s ugrađenim kibernetičkim mozgom prvobitne generacije. Tek ovaj uradak daje novu težinu staroj tvrdnji da je za sreću potrebno troje!

Kada je riječ o glavama koje na 16. festivalu dobiše, s pravom, istaknuto mjesto, onda treba skrenuti pozornost na jednu osobitu iz japanskog filma *Glava gora* Kojija Yamamure; onako okrugla i pogolema, nasadila se na kraćahno tijelo ordinarna škrca. Taj će, ne mogavši suspregnuti pohlepu, proždrijeti i odbačene sjemenke trešanja! Ali, na svoju nesreću.

Nema nikakve dvojbe da je Yamamura crtački iznimno vješt i da fleksibilne proizvode svojih ruku umije onom univerzal-

nom animacijsko-računalnom alatom razigravati kako mu se prohtije; primjerice, u dosluhu sa svojom bujnom imaginacijom bio se pobrinuo da posred škrcova golemo tjemena nikne pravo pravcato stalce trešnje! Višekratno čupanje tog stalca urodit će novim još kompromitantnijim nevoljama; na tjemenu dijelu nesretna proždrljivca zaživjet će 'bogat' infrastrukturni sadržaji, da bi se, u završnom dramatičnom obračunu čovjeka s otuđenim dijelom svoje glave, tamo



Harvie Krumpet, Adam Elliot, 2003.



Trinaesti odjel (Ward 13), Peter Cornwell, 2003.

provalio duboki bunar — svojevrstan grobek za osobu koja se nije znala suzdržati.

Jesu li visoko spekulativne Yamamurine aspiracije u pronicanju tajnovitosti ljudske naravi (i stanovite frustriranosti japanskog društva) bile presudne kada su se žiriji dvaju velikih festivala odlučili da ga ovjenčaju dvostrukom krunom?!

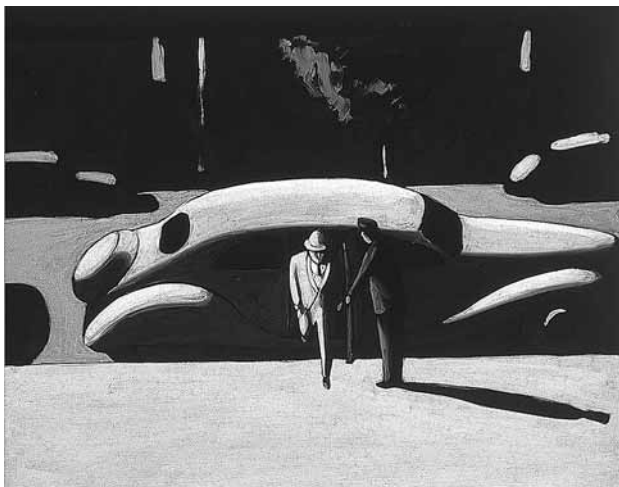
U filmu *Putnik s pokazom* Martina Picklesa, dugu 90 sekundi, a proizvedenu u Velikoj Britaniji, susrećemo najneobičniji tretman reprezentativnoga dijela čovjekove glave — lica; 'junak' se nasapuna, uzme britvicu i pažljivo 'obrije' obrve, oči, nos i usta. U popratnom se komentaru kaže da je tu riječ o »službeniku koji svakog jutra brije lice kako bi se uklopio među sve ostale bezlične putnike koji idu na posao.« Tony Blair? 2D-računalo.

Glina, lutke, oslikano drvo i — dakako — glava, to su gradivni elementi na kojima se temelji neizmjerljivo duhovit australski film *Trinaesti odjel* debitanta (!) Petera Cornwella. Pacijent Ben, kojemu samo oči nisu pokrivene zavojima, osvanuo je na odjelu nalik laboratoriju za eksperimente na živim ljudima; da je i zaista u vrlo pogibeljnoj životnoj situaciji, toga će Ben definitivno postati svjestan kada se nađe u društvu bolničara nakaznih sadističkih fizionomija naoruža-

nih instrumentima za testiranje praga izdržljivosti boli... Dobro kreirani likovi i fizionomije, 'prijeteća' klaustrofobična scenografija tijesnih 'bolničkih' soba i hodnika, opipljivo pogoden ugođaj 'strave i užasa' — to su tek okvirni elementi iskričavo parodističkog djela zapravo utemeljena na uzbudljivo i vrlo dramatično tempiranim potjerama i divno prošarana efektним gegovima. Osobito zadivljuje savršena preciznost montažnih rješenja koja su, za razliku od improvizacijskih s velikim brojem kamera u tolikim igranim akcijskim filmovima, pomno — precizno u kvadrat — pripremljena.

Junakov uspješan bijeg, ali i njegov povratak 'na liječenje' u 13. odjel — nakon nove prometne nesreće — obećavaju serijal o živahnom pacijentu Benu.

I staričici u britanskom filmu *Kako se nositi sa smrću* Ignacija Ferrerasa, usnuloj ispred prazna TV ekrana, prijeti smrtna opasnost; bacivši oko na nju, veliki nebeski Kosac misli da će tu lako obaviti žetvu. Onako prekomjerno koščat i u svakom pogledu sablasan, dansmakabristički ritualno obigrava oko nje, zlokobno je mjerka i kesi joj se u lice... Efektivnost i vitalistička duhovitost Ferrerasova djela rađena tek u crtežu na papiru zapravo se temelji na iznenađnom i snažnom kontrastu animacijskih postupaka; starica se, onako opušte-



Čovjek bez sjene (*L'Homme sans ombre*), Georges Schwizgebel, 2004.

na u naslonjaču, već doimlje mrtvom, ali ona će — štrencnuta spoznajom da je Kosac nepozvan došao po nju — dipnuti iz naslonjača i boksački temperamentno dobro izdevetati nespretnu sablast; naposljetku će, zlu ne trebalo, njezine posmrtno ostatke 'kremirati'. Naglašenim postupkom repetitivnosti (starica na kraju usnulo sjedi ispred prazna ekrana) mladi autor poručuje da se već ocvala staromodna legenda o neumoljivu Koscu novovjeko reinkarnirala u TV-mediju.

Iz 2D-računala ispaao je animacijski svježi *Ubiti na francuski način* Nicolasa Jackueta; odstrijeljeni grešni preljubnici, drži autor, mogu u znatnoj mjeri obogatiti kulinarsku ponudu. Iz njihovih se faširanih tjelešca mogu zamijesiti 'slasni' valjušci, štruce i slični gastronomski specijaliteta, a na selu te žrtve zabranjene ljubavi mogu potisnuti onu vrst opasnih prehranbenih prerađevina koje uzrokuju kravlje ludilo!

A Čeh Jan Balej, autor gotovo pola sata duga lutka-filma *Čahure*, upozorava: »*Slijedeći radoznale mrave, penjemo se katovima stambene zgrade u predgrađu, zavirujući u tajnovite čahure u kojima žive ljudi.*« Izronivši iz prebogatice tradicije češkoga lutka-filma, *Čahure* plijene sugestivnošću opipljiva bizarna ugođaja, likovima naglašeno grotesknih fizionomija, perfekcionizmom animacije i iznimna efektom poentom — kada jedna od tih intimistički razotkrivenih kreatura, zajedno s bijelim prahom, u nos ušmrče i same vodiče kroz zgradu, mrave. Za sam kraj poglavlja o 'zabavnim' filmovima na festivalu ostavih dražesni šećerić: austrijsko-luksemburški *Brzi film* scenarista, redatelja i montažera Virgila Widricha. Autorovoj (zbunjujućoj?) bilješčici možemo, a i ne moramo, vjerovati, a ona kaže da je njegov film »*ostvaren pomoću razvijenih otisaka pojedinačnih kvadrata originalnih filmskih snimaka, koji su zatim izgovinjani i animirani*«.

Zapravo, moglo bi se ustvrditi da je to, pokraj ostalog, film o glasovitom poljupcu između Lauren Bacall i Humphreya Bogarta otpočet na samom startu *Brzog filma*, a završen na njegovu kraju; film 'unutar' tog poljupca temelji se na istrgnutim prizorima iz glasovitih poglavito akcijskih američkih filmova montažno reartikuliranih u frenetičnu novu cjelinu; s pomoću filmskih glumaca zvjezdanoga sjaja, animacijsko-

ludički razigranih, a kolažistički dovedenih do granica ekstatičnog. Zapravo, stječe se dojam kao da je sve te dobro nam znane junake neka nepoznata sila oslobodila dugovječna celuloidnoga uništavanja, međusobno ih ispremiješala i gurnula u novu pustolovinu akceleracijski gonjenu nepoznatom. Čini se da je u onih četrnaestak minuta, koliko traje urnebesno veseo Widrichov film, stalo na desetine 'isfaširanih' starih filmova.

Dopuštajući si i luksuz pokušaja sažeta fabuliranja, *Brzi film* doživljam i kao dio neke kolektivne podsvijesti koja se rečenim prizorima i licima uporno punila u svim tim desetljećima supremacije novoga medija da bi, na tko zna kakav poticaj, izbacila iz sebe onirički (a kadšto i na način teške noćne more) ustrojen sadržaj.

No, da bi se o tom djelu moglo govoriti znatno određenije i argumentiranije, valjalo bi ga višekratno pogledati, jer ono to zavređuje!

Čovjek bez sjene

Dojmovi zaista varaju! Gledajući programe 16. festivala iz večeri u večer činilo mi se da 'ozbiljni' filmovi naglašeno likovnjačkih nagnuća prevladavaju. No, sada se pokazuje da tomu baš i nije tako! Ne samo što je humornih bilo znatno više nego je tu svake pažnje vrijednu skupinu filmova resila i naglašenija težnja pomnijoj pa i promišljenijoj, a u koliko slučajeva i ekonomičnijoj elaboraciji materijala. Na primjeru talijanskoga filma *Malo more* Simonea Massija, da se prebacimo na fluidniju polovicu ponude, uočljiva je stanovita zamućenost 'lirski' obojene startne pozicije vidljive već u popratnu tekstu: »*Na pamet padne voda, izroni mi ispred nosa; noćas ne mogu spavati, more ću zamišljati.*« Ne bi se moglo reći da Massijevi suptilni prizori na papiru ne plijene snolikom nježne strukture, ali ponešto proizvoljno prosuti žive koliko i krhak san koji neće ostaviti trajnijega traga.

Na sličnom je melankolično-meditativnom tragu i belgijski *Mjesečeva riba* Isabelle Bouttens; pažnju kudikamo više privlače kompozicijski fino strukturirani tamni prizori prošarani tek začudnim žutim svjetlima no 'priča' o somnambulnoj djevojci opsjednutoj nedostižnim mjesecom.

Da su pak startne pozicije Mađara Gabora Urlicha bile više nego zahtjevne kada se prihvatio računala da bi iznjedrio sublimnih minutu i četrdeset dvije sekunde *Stranog tijela*, o tome svjedoči tekstić vrijedan pozornosti: »*Film prikazuje slijed vibrirajućih meditacijskih vizija, u nastojanju da razluči međudjelovanje tjelesnog postojanja. Ipraznost mesa koja se podnosi cijelog života, bezrazložna smrtnost tvari, površna estetika, lažna težnja za skladom — u čemu je odgovor?*«

Urlichov film, u mračnu prostoru ekrana iscrtkana konturama ljudskih oblika i 'bljeskovitim' žutilom, predočava dramatične srazove tih depersonaliziranih oblika; istodobno zbunjuje i uznemiruje... I kanadski film *Antigonija* Nicolasa Braulta izmiče pojednostavnjenoj racionalizaciji; intrigira prostorom nalik šifriranim snovima; pulsirajućom scenografijom neke zamrznute površine, sjenama ptica i riba, začudnim pingvinima koji bi da polete...



Ciganjska, Marko Meštrović, Davor Međurečan, 2004.

Zapravo, ta vrst filmova, stječe se dojam, zrcale skicozne zametke lucidnih zamisli kojima nedostaje 'ono nešto' da bi cjelovitije i dojmljivije predložili autorsku zamisao. U te svakako ide i njemački *Sapat krzna* debitantice Anje Struck. Iznikavši iz prostora obilježena poetikama braće Quay i Švankmajera, mlada autorica aktivira lutke ljudskih dimenzija te odgovarajuće objekte i podiže opipljivu atmosferu koju interakcijski nastanjuju djevojka bez nogu, mrtva srna i plesač s lisičjim perjem. Struckova sugerira nazočnost 'tan-koćutna nasilja'.

Posve je druge naravi perfekcionistački artikuliran film *Život Juna Ki Kima*. Uspinjanje oca i sina k samu vrhu totemskog stupa, složeno svladavanje toga pogibeljnog uspinjanja, njihovo 'usputno' starenje, smrt oca i sinovo izvršenje davno zacrtana cilja — postavljanje kamena koji je nedostajao na samu krovu stupa — a potom 'pad' i ostarjela sina u bezdan, ishodišta su alegorijskog 'iščitavanja' naglašeno svrhovito izvedena pothvata. Pa ipak, važniji od razmatranja u što su uložena dva života svakako su neprijeporno dojmljivi produkti računalne alatke koja je, u dosluhu s Kimovom discipliniranom imaginacijom, bila vična dočarati napor uspinjanja, vrtoglavost visina i protok vremena iskazan animacijski fino elaboriranim elipsama.

Suprotno od minucioznoga Kima, Ruskinja Oksana Čerka-sova kao da planski teži 'razbarušiti' dramaturšku okosnicu



Brzi film (Fast Film), Virgil Widrich, 2003.

svoga četrnaestominutnog filma *Čovjek s Mjeseca*; njezina evokacija uzbudljiva životnoga puta slavnog ruskog znanstvenika, etnografa N. Miklukha-Maklajia, 'vadi' iz dubina prošlosti dojmljive prizore obilježene egzotičnim prostorima, bljescima ekspresivnih fizionomija i žestokim magijsko-plesnim ritualima; iz likovno raznovrsno i bogato elaborirana materijala izranjaju sugestivna domijeovski groteskno izobličena lica u živu dijalogu, snolika supstancija svojstvena nemirnu junakovu životu, dojmljivi znakovi...

Ne, nije to bez ostatka kompaktno organiziran film koji narativno pravolinijski niže i ilustrira fakte nečijega slavnog života; maštovita Oksana sa svojom ženskom 'škvadrom' (I. Margolina, E. Jagotina, E. Brajkina, A. Klimova, Z. Kireieva, L. Putaitina) preferira stanovitu 'pripovjedačku opuštenost' ugodnu oku i duši dobronamjerna gledatelja.

A prema jednom crtiću osjetih i određen zazor, nelagodu; riječ je o britanskoj tvorevini *Stare lude* autorice Ruth Lingford, o kojoj se u biografskoj bilješci može pročitati i nekoliko znakovitih redaka važnih za razumijevanje njezina filma. Tamo stoji: »Jedno je vrijeme radila kao terapeut, a kasnije diplomirala animaciju na Kraljevskom umjetničkom učilištu, te se nastavila baviti animacijom.«

Bit će da je terapijski rad sa vremensnijim osobama nagnao animatoricu da ih se, s drugih pobuda, i danas prisjeti; njezin film, nižući zaista dojmljivu seriju lica izrazito starih (bolesnih, dementnih) osoba, u zbunjujućem tonu nazovilirске proze, iznosi kliničku dijagnozu da su ti ljudi ništavni, dotrajali, i sebi i drugima suvišni; da su im tijela posve istrošena i u stanju raspadanja, i do kraja u tom stilu... Trebalo je biti zaista poprilično ciničan pa film s onako antipatičnim komentarom opisati riječima: »Vizualno zavodljiv i s dozom humora, u filmu se koriste ponekad sasvim lijepe slike utrobe i ljuštenja, koje upućuju na posljedice odbijanja smrti kao činjenice u našem društvu.«

I drugi britanski film nije napravljen da bi nasmijavao ili pružao gledalačku ugodu; naprotiv, lutka-film *Razdvajanje* Roberta Morgana, kako ide kraju, sve je teže gledati. Govori o sraslim blizancima koji su tek nakon operativnog razdvajanja postali — duboko nesretni. Svoju je tezu, da nije preporučljivo korigirati aberantne hirove prirode, mladi Morgan kušao potkrijepiti prenatlaženo naturalističkim pri-

kazom boli u drastičnom tjelesnom propadanju. Skromna sam mišljenja da se pretjeralo u ustrajavanju na izvanjskim efektima; tek se umjetnost animacije umije nositi sa suptilnim misterijima metafizičkog...

Očaj i raspad ponešto su drukčije naravi u crno-bijelom filmu *Ciganijska* Marka Meštrovića i Davora Međurečana. Nadahnut glasovitom Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha*, a kloneći se puke ilustrativnosti, film uspješno amalgamira ekspresivno dojmljiv crtež razigrane skupine grotesknih kreatura s uglazbljenim stihovima balade u interpretaciji etno-glazbenog orkestra Cinkuši. Hrvatski film, po kvaliteti, svakako ide u gornju polovicu filmova iz konkurencije 16. festivala. Uzgred, to je drugi put da su se Cinkuši pokazali sjajnim u animaciji; svojedobno je Edo Lukman, u radionici za animirani film Škole medijske kulture u Trakošanu, bio — na glazbu Cinkuša — realizirao duhovit i ritmički čaroban dvominutni crtić.

Festival je ponudio i stanovit broj 'angažiranih' ostvarenja. U prvi se mah čini da kanadskog autora Craiga Welcha u dvanaestominutnom filmu *Dobrodošli u Kentucky* (crtež na celu) ponajviše zanima egzaktna crno-bijela interpretacija začudnog ('neameričkog') krajolika tog dijela Amerike. Ovu pretpostavku potvrđuje i 'sadržaj' filma tiskan u *Katalogu*: »*Lirski nadrealizam kompozicije ritmički je određen grafizmom izuzetnog crno-bijelog crteža.*« Pa ipak, ironijski intoniran naslov filma kao da upućuje na stvarnu pozadinu komplimentima (»*vizualno bogato animirana poema*»; »*đavolski balet prašine u daljini*»; »*konj u trku kroz okomita rebra šumovitog obzora*») nakičena Welchova djela; riječ je o tvorevini koja, hotimice ili ne, svjedoči o nekoj vrsti surovo »*pušte zemlje*«...

Da se kakva poznavatelja kretanja u suvremenom animiranom filmu u svijetu probudi u gluho doba noći i da mu se pokaže tek jedan jedini prizor s malim, ružnim, silno zubatim i 'oglodanim' čovječuljcima, taj bi trenutno ispalio ime njegova autora: Phil Mulloy! Britančev stil je, dakako, prepoznatljiv i zato što ga autor dodatno održava na životu uočljivom sklonošću koherentnim tematskim ciklusima — u ovom slučaju, film *Konačno rješenje*, prikazan na 16. Animafestu, treći je dio trilogije o netoleranciji. Iz, kako se čini, malčice prefabulirana i na mahove 'nativno' nejasna filma (možda samo meni!) razaznaje se da i nakon tisuća godina



Šapat sjene (*Allerleirauh*), Anja Struck, 2004.

bojna flota sa Zemlje i dalje traga za planetom Zog; no, na međuzvezdanom brodu, između čovječuljaka nalik izgorjelim kosturima, bjesni svojevrсни 'vjerski' rat; režim se bori, do istrebljenja, protiv sekte vjernika koja drži da je Elvis živ. Valjda i ne samo zato što je ovaj britanski film rađen u koprodukciji s Nijemcima, na brodu će se pojaviti kiborg koji sliči Elvisu, a pjeva na njemačkom! Zna se odakle je posuđena i na što aludira strašna sintagma prošlosti *konačno rješenje* (ovdje naslov filma), a to gledatelju tek donekle olakšava zahtjevan posao cjelovita razumijevanja Mulloyova filma o nesnošljivosti kao neuništivoj recidivističkoj boljci civilizacije...

Prijetećeg futurizma ima i u talijanskom filmu *Veliki pobunjenik* Alvisa Renzini; nadahnut kratkom pričom *Odgovori na anketna pitanja* J. G. Ballarda, autor gorljivo i furiozno napada genetičke eksperimente provedene u naselju tipa 'spavaonica'. Koristeći tek crtež na papiru i fotografije, a u audiokomponenti žestoke glazbene efekte i naratora žrtvu u *offu*, autor frenetično niže ekstremno dehumanizirane stambene objekte — znakove i njihove stanovnike svedene na bljedunjave konture... Premda film uspješno ispunjava primarnu zadaću prodorna krika, bit će da bi dobio na neposrednosti i silini da se suzdržao od prenatraglašeno egzaltiranih vizualizacija.

I napokon, švicarsko-kanadski film *Čovjek bez sjene* uvažena Georgesa Schwizgebela. Film sa sama vrha festivala, po meni, rame uz rame s Wildrichovim *Brzim filmom*.

Nastao prema glasovitoj noveli *Čudnovata priča o Peteru Schlemihlu* Adalberta von Chamissoa, film *Čovjek bez sjene* posjeduje dramaturški pregnantno oblikovanu priču, odličnu poentu, dojmljiv crtež tušem (praćen odgovarajućim tehnikama), animaciju koja se umije nositi s osobitostima toga perfekcionistački odvajana djela.

Švicarčev film bi se, ako ćemo pravo, mogao retirirati i kao rafinirano duhovita varijaciju na vazda izazovnu temu čovjekove sjene. Pitanje će se učiniti djetinjastim, čak banalnim, ali ga u slučaju *Čovjeka bez sjene* vrijedi aktualizirati, a glasi: Čemu čovjeku sjena? Je li mu u njegovu životu od neke neposredne koristi? Štiti li ga? Stoji li ona, *vjeran kao sjena*?

Zapravo, kao da njezin zagonetni smisao (uvijek ovisan o milosti svjetla) 'progovara' tek u djelima umjetnika — slikara, sineasta, pripovjedača, pjesnika — osobito ekspresionističkih poetika... Neki se filmski žanrovi (triler, horor) ne mogu zamisliti bez nje; primjerice, u Reedovu *Trećem čovjeku* čas je u funkciji dramatičnog, čas grotesknog, a kadšto čini još zagonetnijom ličnost zločinca Limea... Čovjek koji je se, u Schwizgebela, odrekao tek je, onako ogoljen, apostrofirao neprijepornu nazočnost sjene u drugih ljudi; film bi se — da je htio istražiti pitanje njezine 'neprimjetne' sveprisutnosti — imao čime pozabaviti! No, priznat ćemo, kudikamo se intrigantnijim čini biti jedini na svijetu koji je lišen nečega, pa makar to bila i puka sjena... Dakako, sada tek možemo spekulirati da li se junak svoje sjene u *Čovjeku bez sjene* — kada je sklopio 'posao' s čarobnjakom — i zaista odrekao zbog obećana bogatstva ili tek iz ljudski razumljive potrebe (i vazda radoznala čovjekova duha) da se odgovori na pita-

nje kako bi to bilo i što bi se dogodilo ako bi se pokušalo živjeti bez nje...

No, u tom se 'nedostatku koji može postati ponižavajućim' krije određena prednost; toga će postati svjestan i protagonista kada — tragajući za vlastitom sjenom — na dalekom Baliju otkrije — teatar sjena. Tamo će, premda i dalje bez vlastite sjene (ili upravo zbog toga) izmisliti novu igru sjena za publiku oslobođenu materijalnih dokaza (sjene na platnu) o vlastitoj nazočnosti. U osobitu pak statusu 'čovjeka iz sjene', izniklu iz predložene transfera sjena, zrcali se ambigvitetna junakova novostečena životna pozicija: prokletstvo izdvojenosti zbog fatalna 'manjka' bogato će iskupljivati povlaštenim statusom — gospodara sjena.

Pripovjedačka 'supstancija' *Čovjeka bez sjene* neprestance je u dinamičnom stanju; svim sastavnicama djela (likovno iznimno dojmljiva scenografska podloga, jaki kontrasti i iznjanjirani kolorizam, zadivljujuća gipkost animacijskog izričaja, funkcionalnost vremensko-prostornih elipsi...) upravlja objedinjavajući duh autorova prepoznatljiva stila.

Pažnja, apstraktno!

Svaki festival animiranog filma, pa tako i zagrebački, mora imati i ima stanoviti broj crtića koji se temelje na kontrapunktnom razigravanju glazbenih ili zvučnih elemenata s animiranim — crtežom, slikom, kolažom, predmetima...

Programatski takav film sa 16. festivala *Pazi, apstraktno!* Mađara Tomasa Patrovitsa — računalno razigravajući svoje tri minute i pedeset sekundi crteža na papiru — zapravo asocira na ritmički dopadljivo tempirano kaleidoskopsku igru 'mučkanja' apstraktnih oblika živih boja. Dakako, film neće promijeniti narav medija, ali će svakom festivalu podariti neku vrst visokokultivirana — predaha.

Nešto se zahtjevnijega zadatka prihvatio američki autorski dvojac Stephanie Maxwell i Allan Schindler; riječ je o tvorevini koja je od sama početka pa do realizacije plod suradnje animatora (Stephanie) i skladatelja (Allan). Njihovi *Tijekovi vremena* — da bi razbili uvriježenu predodžbu o vremenu kao pravolinijskom 'hodu kazaljke na satu', a u prilog teze o vremenskoj enigmi kao 'spletu paralelnih vremenskih tijekova' — efektno kontrastiraju nekoliko slikovnih razina.

Nema nekih osobitih novina (premda nikoga ne vrijeđa) kanadski trominutni *Cameras Take Five* Stevena Woloshena; autor apstraktno oblike nadahnute jazz — standardom Davea Brubecka (*Take Five*), ucrtava izravno na vrpču, bez uporabe kamere.

Na prokušanu se i odvajkada znanu stereotipu ekrana kao poprištu crno-bijelih opreka i sukoba temelji ukrajinski *Kompromis* Yevgena Syvokina; zaigravši zrnca pijeska, autor iz amorfna materijala, s vremena na vrijeme, artikulira karakteristične simbole bijela otpora crnoj najezdi.

Desetominutne se *Male noćne simfonije*, s osobitim marom, bio prihvatio Rus Dmitriy Geller; ovdje iz 3D-računala ispađoše začudni noćni prizori nastanjeni bizarnim spodobama brojgelovskog podrijetla. Autor tvrdi da nam je podastrio »priču o stvaranju glazbene kompozicije«. Da mu vjerujemo?

Kanadskom pak autoru svakako moramo vjerovati kada tvrdi da u svom petominutnom animiranom filmu *Otisci* inaugurira »potpuno novi način stvaranja animiranih slika pomoću pin screena; reljefi stvoreni vrtnjom zaslona oko svoje osi, pod punim svjetlom, fotografski razotkrivaju vješto oblikovanu skulpturalnost.«

Nadahnut Couperinovom glazbom *Tajanstvene prepreke*, autor *Otisaka*, Jacques Drouin, na raspoznatljivijoj podlozi ljudske glave, varira brzu transformaciju prepoznatljivih skulpturalnih stilova.

Velike su mogućnosti računala kao fleksibilne alatke kreativna duha, o tome svjedoče ambiciozni *Andeli* Danca Lejfa Marcussena. Iz složena spleta raznovrsnih egzistencijalnih motiva, furiozno vođenih glazbenim dionicama klasičnih majstora (Händel, Beethoven, Koppel, Dvořák), izranja ritmički efektno razigrana ekspanzija vitalističkih silnica. Četrnaest minuta energije, četrnaest minuta tempa.

Unatoč Portugalu!

Uprava Festivala malčice se pribojavala da bi nogometna lopta u Portugalu mogla zasjeniti većernje natjecateljske programe. Strah se pokazao neutemeljenim; zagrebačka se publika odazvala zovu crtića, čak i u terminima kada je nastupala hrvatska nogometna reprezentacija. Njezina dobrohotnost, razgaljenost i spremnost da pozdravi svaki prikazani film nije bila tek kurtoazne naravi; mahom sve vrlo dobri ili odlični filmovi različitih stilskih pravaca i izvedbenih tehnika bili su do kraja pridobili simpatije publike, čiji se broj iz dana u dan povećavao. Prevladavajuće groteskno (i ne samo u crtežu) kao dominantna karakteristika filmova ovogodišnjeg festivala također je 'godila' zahvalnu gledalištu.

Dopadljivu festivalsku atmosferu fine opuštenosti upotpunjavahu brojni gosti iz inozemstva; mnogim uvaženim autorskim ličnostima nije bilo teško potegnuti s dalekih kontinenta da bi se u Zagrebu, nakon projekcija svojih djela, predstavili publici. Među tolikima našla se i mlada debitantica iz Japana, Akiko Mandara, sa svojim filmom *Dvorac snježne dame*, koju vidljivo poodmakla trudnoća (blizanci!) nije omela da odvažno prevali tolik put.

Utoliko više čudi što se od festivala gotovo potpuno distanciraju ljudi od filma; ona pak šačica animaciji odanih kritičara skroman je reprezentant udruge koja se diči s osamdesetak registriranih članova. Hrvatska kultura nema atraktivnije ni važnije manifestaciju od ove! Festival animacije — to je svijet na dlanu — u samu srcu Zagreba!

Midhat Ajanović Ajan

Medij kulturne homogenizacije

16. Animafest, Zagreb 2004: studentska konkurencija,
Zagreb — 14-19. lipnja 2004.



Splav (Das Floss), Jan Thüring, 2004.

1. Neslućena ekspanzija studentske animacije

Već nekoliko godina na najugledniji svjetski festival animacije, onaj u francuskom Annecyju, koji se održava u godišnjem ritmu, prijavljuje se četveroznamenkast broj kratkometražnih filmova, a izniman rast produkcije cjelovečernih animiranih filmova uvjetovao je uvođenje specijalne konkurencije i nagrade za dugometražni film. Na zagrebački biennale animacije, Animafest, ove je godine pristigao rekordan broj filmova, njih više od tisuću i pol, što potvrđuje neslućenu ekspanziju animacije, jedan od najzanimljivijih medijskih fenomena našega doba. Veliki postotak tih filmova zapravo su takozvani studentski ili školski radovi pristigli iz sve brojnih škola animacije u industrijski razvijenim dijelovima svijeta, koje su danas glavni producenti kratkometražnih, autorskih animiranih filmova.

Pogledamo li unatrag, shvatit ćemo da su svaki put izvanjski faktori utjecali na rast odnosno stagnaciju u razvoju animacije. Veliki uspon u produkciji crtanih filmova namijenjenih kinematografskoj distribuciji u Sjedinjenim Državama tijekom prve polovice prošlog stoljeća omogućio je takozvani *block-booking* sustav distribucije i prikazivanja filmova, kojim su hollywoodski mogli željeti držati pod kontrolom ne samo proizvodni proces nego i prikazivanje i distribuciju filmova te onemogućiti filmskim djelatnicima, osobito zvijezdama, da se osamostale i zatraže honorare primjerene njihovom

prinosu u zaradi. Jedna od popratnih pojava sudske odluke, takozvane *Paramount Decision* iz 1947, kojom je razbijen takav monopol hollywoodskih producenata, jer jedan te isti više nije mogao nadzirati proizvodnju, distribuciju i prikazivanje, uništio je pak kinematografsku animaciju SAD.

Osamostaljeni prikazivači više nisu bili obvezni prikazivati takozvani *film bill*, cjelovečernji paket-program čiji su obvezni sadržaj bili i crtani filmovi. Stoga su oni, umjesto da plaćaju za iznajmljivanje crtanih filmova, u program uvrstili reklame, na kojima su dodatno zarađivali. Američku će animaciju nakon 1950-ih spasiti televizija, što će umnogome utjecati na masovnu primjenu takozvane 'reducirane' animacije koja se tijekom rata razvila u propagandnim filmovima što ih je naručivala Američka vojska, stila koji zahtijeva manji broj crteža te je filmove bilo moguće proizvoditi u znatno kraćem roku i koji se odlikuje jednostavnošću u izrazu prikladnu za prikazivanje na malom ekranu. U bivšim socijalističkim državama tragalo se za autentičnim stilom i duhom u filmovima te se animacija oslanjala na domaću tradiciju i folklor te često bivala realizirana u 'neameričkim' tehnikama kakve su kolaž ili lutka (na ovogodišnjem Animafestu vidjeli smo dvije iznimno zanimljive retrospektive 'socijalističke' animacijske produkcije iz Ukrajine i s Kube), dok se u nekim demokratskim zemljama (Kanada, Velika Britanija, Francuska) u animaciju ulagalo kao oblik zaštite vlastitoga kulturnog

nog modela pred najezdom američkoga medijskog i kulturnog imperijalizma.

Nakon sloma socijalističkog bloka i s njime državno financiranih filmskih kuća glavnina svjetske produkcije kratkometražnog, autorskog animiranog filma dolazi iz raznih animacijskih škola. Primjerice, već su 1992. sva tri animirana filma nominirana za nagradu *Oscar* bili — studentski, a nagradu je tada dobio budući autor *Flatworlda* Daniel Greaves za diplomsku vježbu *Manipulation*. Stoga nije nikakvo čudo što smo u Zagrebu imali prilike vidjeti iznimno bogat i sadržajan program studentske konkurencije, kao i da je veliki dio 'velike konkurencije' bio sačinjen od studentskih filmova, a čak mnogo toga zanimljiva što je nastalo u području studentskog animiranog filma nismo ni vidjeli jer je te filmove ili selekcijska komisija previdjela ili jednostavno nisu prijavljeni na festival.

2. Pokretne slike i 'digitalna generacija'

Uzrok imponantna rasta studentske animacije treba ponajprije tražiti općenito u digitalizaciji pokretnih slika. Dalekovidni filmski poslenici već su 1970-ih, kada je digitalizacija naivno i nevino ušla na film putem koloriranja crno-bijelih filmova, u njoj vidjeli blisku budućnost medija. Coppola je već tada govorio da će u 'budućnosti svatko moći snimiti svoj film' jer će to postati dovoljno jednostavno i dovoljno jeftino kao pisanje knjige, dok je Lucas projektore i kino smatrao anakronizmom još prije dvadeset godina. Upravo Lucas će u *Zvezdanim ratovima* (*Star Wars*, 1977) formulirati novu strategiju filmske produkcije koja se zasniva prije svega na specijalnim efektima, dakle na animaciji, i kontroli *merchandisinga* i licencijskih prava. Specijalni efekti ruše cijene koštanja filma jer izbacuju iz uporabe setove, kostimografiju, kaskadere, snimanje na lokacijama, dok skupe filmske zvijezde od krvi i mesa više nisu potrebne, njih zamjenjuju animirane figure. U *Zvezdanim ratovima* nema velikih zvijezda, a važne sporedne uloge 'igraju' dvije personificirane igračke, a već u Spielbergovu filmu *E. T. — vanzemaljac* (1982) glavna zvijezda filma bit će animirana lutka. Trend će se nastaviti tijekom devedesetih u kojima će CGI (*computer generated images*) posve izbrisati granicu između filma i animacije.

Uporaba digitalizirane animacije istiskuje klasičnu filmsku tehnologiju u skladu s Arhimedovim zakonom. Danas praktički nema filma koji dolazi iz *mainstream* produkcije, a da u njemu nisu rabljeni specijalni efekti, bilo da je riječ o specijalnim efektima koji simuliraju stvarnost ili klasičnim SF-efektima (laserske zrake, svemirski letovi, *alieni* i sl.) do toga da je u nekim komercijalno najuspješnijim američkim filmovima praktički sve specijalni efekt.

Rezultat svega što se događalo posljednja dva desetljeća prošloga stoljeća jest da se danas proizvodi mnogo manje filmova u mnogo više kopija koje se distribuiraju na znatno većem prostoru dok nacionalne kinematografije izumiru. Tako je, na primjer, tijekom 1960-ih najveći proizvođač filmova u svijetu bio Japan sa šesto naslova godišnje; danas se u Japanu proizvodi jedva nešto više od dvjesto filmova. Turska je proizvodila između sto i sto trideset filmova godišnje, danas turska kinematografija jedva da postoji. Čak i Indija posusta-



Starac s naprtnjačom (*Be-nang-men-noin*), Hyun Kyung Park, Woonki Kim), 2003.

je jer, i tamo »ljudi počimju shvaćati da se mnogo više može zaraditi na distribuciji jeftino dobivena američkog filma, nego na produkciji vlastitog«, kako to u svojoj izvanrednoj studiji *Hollyworld* (Cornell University Press, Ithaca i London, 2001) napominje Aida Hodžić, nekadašnja stanovnica Sarajeva, a danas sveučilišna profesorica na Floridi.

Slični se trendovi bilježe i u onim zemljama koje još uspijevaju sačuvati nacionalnu produkciju; Južna Koreja prošle je godine proizvela 47 kratkih i 5 dugometražnih animiranih filmova, a u Francuskoj, koja je izbila na treće mjesto u svijetu po produkciji animiranih filmova, iza SAD i Japana, tijekom 2003. čak je trinaest posto ukupno prodanih kinoulaznica otpalo na animirane filmove.

Drugi važan faktor rasta animacije zagrljaj je američkoga vojnog kompleksa i Hollywooda, koji je nakon 1970-ih praktički neraskidiv. Na djelu je »digitalna koalicija« (Hodžić) u kojoj su najsofisticiraniji tehnološki resursi vojne industrije stavljeni na raspolaganje Hollywoodu, koji u zamjenu ustupa svoje kreativne snage i golem utjecaj na globalnom planu. Glavni generator industrijskog rasta Amerike nije više (samo) vojna industrija, nego upravo 'digitalna koalicija' koju plastično oslikava činjenica da je danas jedan od najvažnijih financijaša animacije vojna industrija, tako da se, primjerice, prihodima filma *Priča o igračkama* (*Toy Story*, 1995) financirala proizvodnja krstarećih raketa.

Konačno, produkcija videoigara postala je jedna od najlukrativnijih industrijskih grana. Film opskrbljuje videoigre temama, motivima, likovima i zvijezdama, dok u filmski nejakoj Europi stvarni nogomet postaje sve više u funkciji stvaranja nogometnih zvijezda kao likova za *playstation* jer je



Viteška počast (*Ritterschlag*), Njemačka, Adrian Suter, 2003.

'digitalnoj generaciji' stvarna nogometna utakmica mnogo manje dinamična i dosadnija od *playstation* 'utakmice'. Videoigre postaju dominantan medij putem kojeg se lansiraju trendovi, konzumacijski životni stil i zarobljava slobodno vrijeme. »*Okupacija privatnosti*« (Hodžić) vjerojatno je najveći posao današnjice. Jednostavan vizualni jezik, interaktivna montaža, američki engleski, amerikanizirana slika sadašnjosti i povijesti postaju način unifikacije svijeta i kulturne homogenizacije niveliranjem razlika i poništavanjem osobnosti (»*No world beyond Hollywood*«, Hodžić, s. 178).

3. Igračka i business bijelih Amerikanaca i Europljana

Takva radikalno izmijenjena situacija u industriji pokretnih slika rodila je potrebu za školovanim animatorima. Profesija animator odjednom je tijekom devedesetih prestala biti pomalo egzotično umjetničko zanimanje s ruba filmske industrije. Potražnja za animatorima višestruko je nadmašivala ponudu, glad koju računalni stručnjaci nisu mogli zadovoljiti. Naime, sama praksa kao i sva istraživanja pokazala su da klasično ('diznijevski') obrazovani animatori tri puta brže i kreativnije obavljaju sve postavljene zadatke računalne animacije u bilo kojem proizvodnom sektoru da se ona primjenjuje; na filmu, u vojnoj industriji ili videoigramama, nego što su to u stanju animatori s takozvanim *paperless* (isključivo računalnim) obrazovanjem.

Osim toga, tehnologija se svakodnevno pojednostavnjuje i ponovno sadržaj, kreativnost i ljudski talent postaju najisplativije područje investiranja. Sve to uvjetovalo je da industrija počinje znatno ulagati u škole animacije pa je danas broj institucija na kojima se izučava animacija u stalnu porastu. U Švedskoj je, na primjer, prva škola za animirani film na sveučilišnoj razini osnovana 1996, a već danas u zemlji postoje tri takve institucije plus nekoliko specijalnih programa za animaciju pri afirmiranim sveučilištima u Lundu, Stockholmu i Göteborgu.

Generacija koja je rođena s računalima i djetinjstvom koje su obilježili specijalnim efektima napućeni *Zvezdani ratovi* i digitalizirani spotovi na MTV-u očito doživljava animaciju kao svoj prirodni izbor. No, to nažalost ne vrijedi za svako-

ga. Animacija raste i buja strelovitom brzinom, ali samo u industrijski razvijenim dijelovima našega 'globalizirana' svijeta. Medij kojega je internacionalizam bio obilježje od samih početaka danas je sve više 'internacionalizam' sjevernoameričkih i europskih bijelaca plus nekoliko azijskih industrijskih zemalja. Svijet se raslojava na tehnološka društva i na ona čiji stanovnike muče svakodnevne brige o tome da li će imati nešto u tanjuru ili će im raketa raznijeti kuću. Nažalost, suvremena animacija zorno ilustrira takvo stanje u današnjem svijetu, a to je pokazao i program studentskih filmova u Zagrebu, koji su, osim tek nekoliko iznimaka, došli iz industrijski najrazvijenijih zemalja, takvih koje imaju škole animacije.

4. Između školske zadaće i profesionalnog proizvoda

Anakronizam ili ne, gledanje odabranih animiranih filmova iz dvogodišnje svjetske produkcije u hladovini velike dvorane u Lisinskom ostaje nezamjenjivo zadovoljstvo barem za potpisnikovu generaciju, a zagrebački Animafest nezaobilazna postaja i događaj prema kojem se prilagođava kalendar obveza. Pa iako u Zagrebu nismo vidjeli na primjer neke od najzanimljivijih suvremenih animiranih filmova kakav je talijanski *La piccola Russia* (Gianluigi Toccafondos), Disneyjevu produkciju *Lorenzo* (Mike Gabriel) ili novi film Paula Driessena *2d or not 2D*, jer su se autori i producenti tih filmova odlučili za ipak jači i važniji Annecy, koji se održava u manje od sedam dana razmaka sa Zagrebom (*Lorenzo* je osvojio *Grand Prix Annecyja*) ipak je program Animafesta bio obilna gozba, i to u prvom redu zahvaljujući studentskoj produkciji. Kako je danas studentska konkurencija u najmanju ruku jednako kvalitetna kao i ona 'velika', to je Animafest danas na neki način dvostruki festival s dvama natjecateljskim programima koji se odlikuju žanrovskom raznovrsnošću i pluralnošću animacijskih formi i tehnika (CGI, razni surogati za cel-animaciju, kombinirani 3D i 2D, takozvana 'proceduralna' animacija, holografija itd.).

Premda 3D-tehnika s takozvanom virtualnom kamerom, koja ima sposobnost prodiranja u scenu i prolaznja kroz, također trodimenzionalni prostor (*3D-space*), danas dominira, klasično shvaćena animacija s geometrijskom stilizacijom, karikaturnom figuracijom (*cartooning*), dvodimenzionalnom plohom u pozadini, fiksnom perspektivom i jednostavnim kretnjama kamere kakva su panoramiranje i zumiranje i dalje ostaje privlačnim područjem djelovanja brojnih kreativnih autora unutar najmlađe generacije animatora.

Zbog rigoroznih prijemnih ispita studenti animacije obično su ljudi koji već otprije imaju iskustvo u radu na filmu, animaciji ili nekom srodnom području, a njihovi su filmovi nerijetko pilot-filmovi za buduće komercijalne projekte, serije, dugometražne filmove ili videoigre. Upravo to da autori kao sekundarnu ulogu svojih radova vide polaganje ispita i eventualno prikazivanje na nekom festivalu, a kao primarnu da im film posluži kao ulaznica u svijet animacijskoga posla karakteristika je velikog dijela programa studentske konkurencije. Naime, čest je slučaj da se još tijekom rada zainteresira producent tako da na špicama formalno studentskih filmova možemo pročitati poznata imena u funkciji autora izvorne glazbe, logotipe najvećih proizvođača videoigara ili glo-



Gosp J. Russel (*Mr. J. Russel*), Wouter Sel, 2003.

balnih televizijskih mreža kao sponzore ili svjedočiti holi-vudskoj tehničkoj razini kao u njemačkom filmu *Splav* (*Das Floss*, autora Jana Thüringa), koji je 'studentski' tek po dosta klišeiziranoj priči o dva brodolomca, gdje svaki nastoji preživjeti na račun onoga drugog. Slična visoka razina tehničke sofisticiranosti i očita ambicija da svoj rad dalje razviju u smjeru komercijalnih serija ili videoigara vidjela se i, na primjer, u *Autobusnoj stanici* grupe autora iz Francuske, *Annie i Boo* (Njemačka, autor Johannes Weiland) ili u *Viteškoj počasti* (*Ritterschlag*, Njemačka, Adrian Suter).

Ako danas već i studenti mogu postići tako realističnu simulaciju trodimenzionalnog prostora, vjerojatno će ubuduće jedina razdjelnica između animacije i filma biti na razini davne definicije Johna Hallasa po kojoj se 'film' bavi 'prezentiranjem fizičke stvarnosti', a 'animacija' je »koncentrirana na metafizičku stvarnost — ne dakle na to kako stvari izgledaju nego što znače«.

Druga uočljiva tendencija u školski produciranim filmovima jest to da neke snažne autorske osobnosti koje, sada u funkciji nastavnika animacije, nisu do kraja uspjele razdvojiti svoj umjetnički svjetonazor i raznolikost, raznovrsnost i širinu u pristupu, metodi, stilu i shvaćanju animacije, što zahtijeva narav pedagoškog procesa, te se neki njihovi studenti javljaju kao oponašatelji svojih mentora. Tako je u filmu *Ulica Weitzenberg* (*Weintzenberg tänav*) student Kaspar Jancis mnoga rješenja na razini izraza i izvedbe preuzeo iz nekih radova svoga profesora Priita Pärna, prije svih filma *Triangel*, dok je iz filma *Didin med* (*Grandad's Honey*) Vladimira Leschiova više nego očito da mu je mentor bio Piotr Dumala.

5. Imena za budućnost

Dakako, kako je to neizbježno na svakom festivalu, i na Animafestu vidjeli smo nekoliko neinventivnih vježbi, za autore koje nije jasno ni kako su položili prijemni ispit na svojim akademijama, a pogotovo kod festivalske selekcijske komisije. No, veći dio programa bio je sačinjen od zanimljivih ostvarenja, rezultat energije i kreativnosti mladih autora u kombinaciji s neiscrpnim mogućnostima koje ta dinamična umjetnička forma nudi. U najboljim filmovima očito je da su mnogi današnji studenti animacije u radu na svojim školama uživali u profesionalnim uvjetima, ali bez stega i ograničenja koji ih čekaju u profesionalnoj, industrijskoj produkciji. Stoga tekst završavam nabranjem nekih od najzanimljivijih filmova viđenih u studentskoj konkurenciji.

Takvim filmovima nedvojbeno pripadaju *Noćna smjena* (Yö-vuro, Finska, Kokkonen, Wahl i Koivunen, Finska), duhovita modelska animacija o šišmišu kojem ne daju spavati, *O curici* (*Pro Devochku*, Rusija, Lena Chernova), zabavna igra-rija premda pomalo siromašne likovnosti, *Patke* (*Ducks*, Izrael, Uri Kranot), izvanredna animirana alegorija o ratu realizirana u klasičnoj tehnici, kao i *Cecile bez očnih kapaka* (*Cécile sans paupieres*, Francuska, Ferrari, Gernerone, Gay, Lurde), zastrašujuća zamisao o djevojčici koja nema očnih kapaka s poetskim svršetkom, gdje je leptir krilima zaštititi od jake svjetlosti. *Starac s naprtnjačom* (*Be-nang-men-noin*, Koreja, Hyun Kyung Park, Woonki Kim) izvrсна je obrada istočnjačke bajke u obliku animirane horor-slikovnice, koja se odlikuje zamalo virtuosnom crtačko-animacijskom izved-



Ascio, Mathilde Philippon-Aginski, 2003.

bom koja je taj film učinila jednim od vrhunaca festivala u svim konkurencijama. *Žena na tavanu* (*Wooman in the Attic*, SAD, Chansoo Kim) emotivna je egzistencijalna priča napravljena u tradiciji srednjoeuropske modelske animacije. *Mehanika* (Češka, David Sukup) duhovita je satira o modernom dobu i jedan od rijetkih filmova realiziranih bez velikih materijalnih resursa, što se nadomješta maštovitostu, a baš to nekada je bilo tipično za studentske filmove. *Nabor* (*Le faux pli*, Francuska, Lepeintre, Arditti, Delpuech), najbolji je 3D-film u studentskoj konkurenciji, luckasta je vizija svijeta u kojem se ljudi obješeni kao rublje kreću konopima koji su jedina veza između nebodera u nepreglednom urbanom oceanu (bliske) budućnosti.

Čudo tehnike (Njemačka, Michael Sieber) lijep je film zasnovan na klasičnoj metafori o slobodi, dok je *Benny i zubić-vila* (Norveška, Morten Nyutsumo), vješto urađen lutka film koji kombinira nordijsku tradiciju humora i tehničku perfekciju na tragu onoga što je nekada radio veliki norveški majstor žanra Ivo Caprino. 2D-film *Gosp J. Russel* (*Mr. J. Russel*, Belgija, Wouter Sel) još je jedan od vrhova festivala; duhovito, jednostavno i domišljato izrugivanje ljudskoj naravi i porivima. *Zmaj* (*Yeon*, Koreja, Ye sil Hong) uspješan je pokušaj animiranja grafika *ukyo-e* kojima je vrlo ugodno 'zasićen' ekran. *Grad jednorukih* (*The Town of The One Handed*, Velika Britanija, Heli Ellis) tipično je studentski razbarušeno i razigrano djelo, kako u sadržaju tako i u izvedbi, pa je i odluka žirija da tom filmu dodijeli jednu od nagrada vjerojatno motivirana upravo time. *Zamka* (*Trap*, Francuska, Lionel François) grafički je izvanredno lijepa kompozicija koja daje iluziju animiranog linoreza, što je u potpunu kontrastu s temom filma o videoigramama. *Moj mali zečicu* (*My Little Bunny*, Koreja, Heena Baek) najduhovitiji je geg-film na cijelom festivalu, dok je *Ascio* Mathilde Philippon-Aginski film vrhunske likovne osjećajnosti u kojoj je životinjski lik (magarac) posve drukčije vizualiziran nego što je to u komercijalnim filmovima, recimo u *Shreku*.

Gotovo je sigurno da će većina pobrojanih autora imati svoje mjesto i ulogu u budućnost animacije i filma ili neke kombinacije toga dvoga za koju još nismo našli ime.

Nagrade

Svjetskoga festivala animiranog filma, Zagreb 2004.
Zagreb, 14-19. lipnja 2004.

ODLUKE ŽIRIJA VELIKOG NATJECANJA

GRAND PRIX, NAJBOLJI FILM FESTIVALA

ATAMA YAMA / MT. HEAD, Koji Yamamura, Yamamura Animation, Japan

NAGRADA ZAGREB

FAST FILM, Virgil Widrich, Austrija

NAJBOLJI DEBITANTSKI FILM NAGRADA ZLATKO GRGIĆ

ALLERLEIRAUH, Anja Struck, Njemačka

NAGRADE ZA FILMOVE S POSEBNIM VRIJEDNOSTIMA PREMA ODLUCI ŽIRIJA

FINAL SOLUTION, THE, Phil Mulloy, Velika Britanija

CAR CRAZE, Evert de Beijer, Nizozemska

L'HOMME SANS OMBRE, Georges Schwitzgebel, Švicarska/Kanada

IN-SAENG, Jun Ki Kim, Koreja

KARL JA MARILYN, Priit Pärn, Estonija

POSEBNA PRIZNANJA

CHELOVEK S LUNYI, Oxana Cherkassova, Rusija

CIGANJSKA, Marko Meštrović, Davor Medurečan, Hrvatska

ANGELI, Leif Marcussen, Danska/Kanada

NAJBOLJI STUDENTSKI FILM PO IZBORU MEĐUNARODNOG ŽIRIJA — NAGRADA DUŠAN VUKOTIĆ

ASCIO, Mathilde Philippon-Aginski, Francuska

POSEBNA PRIZNANJA

BOXED IN, Will Becher, Britanija

NA TU SVATBU, Václav Blín, Češka

PRO DEVOCHKU..., Lena Chernova, Rusija

WUNDERWERK, Michael Sieber, Njemačka

TOWN OF THE ONE HANDED, THE, Helli Ellis, Velika Britanija

NAJBOLJI FILM ZA DJECU PO IZBORU SLUŽBENOGA DJEČJEG ŽIRIJA

ALWAYS TAKE THE WEATHER WITH YOU, Brent Dawes, Zimbabwe

POSEBNA PRIZNANJA

O-NU-RI, Sung-gang Lee, Koreja

K JUGU OT SEVERA, Andrey Sokolov, Rusija

I WANT A DOG, Sheldon Cohen, Kanada

NAGRADA PUBLIKE MR. M

WARD 13, Peter Cornwell, Australija (za veliko natjecanje)

RITTERSCHLAG, Sven Martin, Njemačka (za studentsko natjecanje)

NAGRADA ASIFA-e HRVATSKA — za film za djecu

HERBERT INDIANERFROSCH, Jochen Ehmann, Njemačka

NAGRADA ŽIRIJA HRVATSKOGA DRUŠTVA FILMSKIH KRITIČARA

FAST FILM, Virgil Widrich, Austrija

NAGRADA ZAGREBAČKIH STUDANATA ANIMACIJE

BOXED IN, Will Becher, Velika Britanija

Filmografija

Svjetskoga festivala animiranog filma, Zagreb 2004*

VELIKO NATJECANJE / GRAND COMPETITION

1. ACCORDÉON / ACCORDION, Michèle Cournoyer, National Film Board, Kanada
2. ALLERLEIRAUH / WHISPER OF THE FUR-CONES, Anja Struck, Kunsthochschule für Medien, Köln, Njemačka
3. ANDALUZ, Joanna Priestley, Karen Aqua, Priestley Motion Pictures, SAD
4. ANGELI, Leif Marcussen, Zentropa Real ApS, National Film Board, Danska/Kanada
5. ANTAGONIA, Nicolas Brault, NFB, Kanada
6. ARTS DAY — MUSIC, Luigi Allemano, National Film Board, Kanada
7. ATAMA YAMA / MT. HEAD, Koji Yamamura, Yamamura Animation, Japan

8. BATHTIME IN CLERKENWELL, Alex Budovsky, Figli Migli Productions, SAD
9. BEIJING FLIPBOOK, Marv Newland, International Rocketship Ltd., Kanada
10. BOZHESTVO / THE GOD, Konstantin Bronzit, Melnitsa Animation Studio, Rusija
11. CAMERAS TAKE FIVE, Steven Woloshen, Kanada
12. CAR CRAZE, Evert de Beijer, Ciné Té Filmproductie BV, ARTE France & RNTV, Nizozemska
13. CELTIC MAIDENS, Nora Twomey, Cartoon Saloon, Irska
14. CHELOVEK S LUNYI / A MAN FROM THE MOON, Oxana Cherkassova, School Studio Shar, Rusija

* U ovu filmografiju uključeni su samo filmovi u dva glavna natjecateljska programa, velikom i studentskom. Ostali programi na Festivalu bili su: *Animanija* (izbor iz filmova koji nisu ušli u natjecateljski program), *Natjecanje filmova za djecu*, *Moj izbor* (M. Dudoka De Wita, počasnoga predsjednika festivala), *KROKO-ovi favoriti* te retrospektive: *Animacija u Sloveniji*; *Animacija u Ukrajini*; *Kubanska retrospektiva*; *Zagrebačka animacija 1954/55*. *Između Duga film i Zagreb filma*, Emile Cohl; *Paul Fierlinger* te premijere cjelovečernih animiranih filmova. Ostali podaci mogu se naći u katalogu Festivala: M. Antauer, ur., 2004, *Svjetski festival animiranog filma, Zagreb 2004*, katalog, Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb.

15. CIGANJSKA, Marko Meštrović, Davor Međurečan, Fade in — Kreativni sindikat, Hrvatska
16. CIRCUITE MARINEF, Isabelle Favez, Folimage, National Film Board, Kanada
17. COLORADO LOTTERY LANDSCAPE, Alexandra Korejwo, ACME Filmworks, SAD
18. COMMUTER, THE, Martin Pickles, G.M. Film, Velika Britanija
19. DHAK / IN THE DRUM, Rajesh Chakrabarty, National Institute of Design, Paldi, Indija
20. DLJA MILJIH DAM / FOR LOVELY LADIES, Nikita Vlasov, Multzavod, Dnepropetrovsk, Ukrajina
21. DORENE LUKKES, Endre Skandfer, Quisten Animation AS, Norveška
22. EMPREINTES / IMPRINTS, Jacques Drouin, NFB, Kanada
23. FAST FILM, Virgil Widrich, Virgil Widrich Filmproduktion, Amour Fou, Minotaurus Film Luxembourg, Austrija
24. FINAL SOLUTION, THE, Phil Mulloy, Studio Film Bilder, Velika Britanija
25. FOR A TANGO, Gabriele Zucchelli, Velika Britanija
26. FUNAMBOLA, LA, Roberto Catani, Italija
27. GEISHA GROOMING, Paul Bush, Lisa Milroy, Ancient Mariner Productions, Velika Britanija
28. GRANDE ANARCA / GREAT ANARCH, Alvise Renzini, Opificio Ciclope, Italija
29. GUARD DOG, Bill Plympton, Plymptoons, SAD
30. HARVIE KRUMPET, Adam Elliot, Melodrama Pictures, Australija
31. HELL OG LYKKE, HERR GORSKY! / NO GOOD LUCK, MR. GORSKY!, Astrid Alma Aakra, Aakra Film, Norveška
32. HERBERT INDIANERFROSCH / HERBERT APACHE FROG, Jochen Ehmann, EH-MANN, Njemačka
33. HOME ROAD MOVIES, Robert Bradbrook, Finetake Productions, Britanija
34. L'HOMME SANS OMBRE / THE MAN WITHOUT SHADOW, Georges Schwitzgebel, Studio GDS, NFB, TSR, Švicarska / Kanada
35. HOW TO COPE WITH DEATH, Ignacio Ferreras, Tandem Films Entertainment, Britanija
36. HUMAN CRAZY, Yoji Kuri, Japan
37. IDEGEN TEST / FOREIGN BODY, Gabor Ulrich, Kecskémetfilm, Mađarska
38. IN-SAENG / THE LIFE, Jun Ki Kim, Koreja
39. IN THE FOREST, Wook-Sang Chang, Jaehong Kim, Koreja
40. INSTINKTE / INSTINCT, Rao Heidmets, OÜ Nuku Film, Estonija
41. ISHOV TRAMVAJ NO. 9 / THE TRAM NO. 9 GOES, Stepan Koval, Ukranimafilm, Ukrajina
42. IT'S ABOUT MY BROTHER..., William Gadea, Homebaked Films, SAD
43. KARL JA MARILYN / KARL AND MARILYN, Priit Pärn, Eesti Jonisfilm Studio, Estonija
44. KAS LASID JUBA VAENLASE SISSE? / WILL YOU LET THE ENEMY IN?, Heiki Ernits, Janno Pöldma, Studio Eesti Jonisfilm, Estonija
45. KOMPROMIKS / KOMPROMIXS, Yevgen Syvokin, Ukranimafilm, Ukrajina
46. KONTSERT PORANDIPIRUKALE / CONCERT FOR A CARROT PIE, Heiki Ernits, Janno Pöldma, Eesti Jonisfilm Studio, Estonija
47. KRASNIE VOROTA RASEMON / THE RED GATES OF RASHOMON, Alexander Tatarsky, Valentin Telegin, Pilot-Moscow Animation Studio, Rusija
48. LUCKY DIP, Emily Skinner, Slinky Pictures, Velika Britanija
49. MAANVIS / MOONFISH, Isabel Bouttens, KASK Hogeschool Gent, Belgija
50. MALENKAYA NOCHNAYA SYMPHONIYA / A LITTLE NIGHT SYMPHONY, Dmitriy Geller, Studio A-Film, Rumunjska
51. NIBBLES, Chris Hinton, ACME Filmproduction, SAD
52. NOt WARranted, Hetric Longe Abramo, Italija
53. OLD FOOLS, THE, Ruth Lingford, Sherbet, Britanija
54. OPASNAJA PROGULKA / DANGEROUS WALK Elena Oyatieva, School Studio Shar, Rusija
55. OS SAPOS / THE FROGS, Marcelo Mourao, Subterranea Produções, Brazil
56. OUT WALKING, Chang Shi-Ming, Taiwan National College of Art, Tajvan
57. PICCOLA MARE / TINY SEA, Simone Massi, Italija
58. POWERPLAY, Greg Lawson, Lawson & Whatshisname, Nizozemska
59. PRO RAKOV / THE LEGEND OF THE CRAWFISH ORIGIN, Valentin Olshvang, Studio A-Film, Rusija
60. ROOF SEKS, PES, SAD
61. SEPARATION, THE, Robert Morgan, Animus Film, Velika Britanija
62. SINGING STICKS, Christine Panuschka, SAD
63. SON OF SATAN, Jean Jacques Villard, Californian Institute of the Arts, SAD
64. TIM TOM, Christel Pougeoise, Romain Segaud, SUPINFOCOM, Valenciennes, Francuska
65. TIME STREAMS, Stephanie Maxwell, Allan Schindler, SAD
66. TIRED, THE & NOTHING, Bahareh Tabatabaei Masouleh, Iran
67. TRAVEL TO CHINA, Gil Alkabetz, Sweet Home Studio, Njemačka
68. TRÉSOR DU TÉTARD SALÉ, LE / THE TREASURE OF THE SALT-TADPOLE, Amandine Fredon, La Poudrière, Francuska
69. TUEURS FRANÇAIS / FRENCH KILLERS, Nicolas Jacquet, Joseph, Francuska
70. UNCLE, Ray Kosarin, Kosarin Productions, SAD
71. UNITED AIRLINES INTERVIEW, Wendy Tilby, Amanda Forbis, ACME Filmworks, SAD
72. ULITY / SHELLS, Jan Balej, Hafan Film, Češka
73. UTSU — MUSUME SAYURI, Takashi Kimura, Japan
74. VIGYAZAT ABSZTRAKT!, ATTENTION, ABSTRACT!, Támas Patrovits, Reanimation Bt., Mađarska
75. WELCOME TO KENTUCKY, Craig Welch, National Film Board, Kanada
76. WARD 13, Peter Cornwell, Trephine Productions, Australija
77. YUKIJOROH GOTEN / THE SNOW WOMAN'S CASTLE, Akiko Mandara, Japan
78. DOMO KUN / TO BE CONTINUED, AGAIN, Tsuneo Goda, NHK — Japan Broadcasting Corporation / TYO Productions Inc., Japan

NATJECANJE STUDENSKIH FILMOVA STUDENT FILMS COMPETITION 1

1. A.Z., Tim Szetela, Harvard University, SAD
2. AJLAVJU — MNAGA A ŽD'ORP, Jana Kolínová, QQ Studio Ostrava, Čehoslovačka
3. ANAMORPHOSIA, Belgija Biondo Samuel, Haute Ecole Albert Jacquard
4. ANNA SPUD, Edward Foster, National Film and Television School, Beaconsfield, Britanija
5. ANNIE AND BOO, Johannes Weiland, Filmakademie Baden-Württemberg, Njemačka
6. ASCIO, Mathilde Philippon-Aginski, Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, Francuska
7. BE-NANG-MEN-NOIN, THE OLD MAN WITH KNAPSACK, Park Hyun Kyung, Woonki Kim, Korean Academy of Film Arts, Koreja
8. BENNY OG TANNFEEN / BENNY AND THE TOOTHFAIRY, Morten Nyutstumo, Volda University College, Norveška
9. BLAKE AND HUNT / Eoghan Dalton, Institute for Art, Design and Technology, Dun Laoghaire, Irska
10. BOXED IN, Will Becher, Edinburgh College of Art, Britanija
11. BUS STOP, Blandine Lecoite, Thierry Nguyen, Baptiste Sola, Olivier Staphylas SUPINFOCOM, Valenciennes, Francuska
12. CAFÉ NOVA, S. Meyer, J. Albrand, S. Büchner, T. Schrank, C. Kellner Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf, Njemačka

13. CAPERUCITA ROJA / THE LITTLE RED RIDDING HOOD, Inma Carpe Pérez, San Carlos Fine Arts, Valencia, Španjolska
14. CECILE SANS PAUPIERS, Manuel Ferrari, Daniel Gernerone, Johan Gay, Sandrine Lurde, SUPINFOCOM-Valenciennes, Francuska
15. CENA FUGGITIVA, LA / THE ESCAPING DINNER, Simon Eltz, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Luzern, Švicarska
16. CHERTI I NAKOVALNI / STROKES AND ANVILS Iassen Djabirov, NATFA Krsto Sarafov Sofia, Bugarska
17. CRAIE ET LE SABRE, LA / CHALK AND SABER, Fafah Tongora, Yohann Pelladeaud, Virgile Trouillot, Claude Ricros, Gobelins l'Ecole del'image, Francuska
18. DIA EM QUE SR. RAPOSO... / THE DAY WHEN MR. RAPOSO..., Andrea Páscoa, Joao Cabaeo, Daniel Silva, Escola superior de arte e design, Caldas da Rainha, Portugal
19. DIGITALEN RIBOLOV / DIGITAL FISHING, Nikola Stoyanov, New Bulgarian University, Bugarska
20. DISTURBANCES, Murielle Felix, Atelier de Production de la Cambré, Belgija
21. DREAMING WIDE AWAKE, Gauri Bajaj, National Institute of Design, Paldi, Indija
22. DUCKS, Uri Kranot, Bezalel Academy of Art and Design, Izrael
23. ELLIE, Douglas Simpson, Duncan of Jordanstone College of Art and Design, Britanija
24. L'ENTRE DEUX MONSTRES / IN BETWEEN TWO MONSTERS, Astrid Walter, Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, Francuska
25. ERLKING, THE, Ben Zekowicz, California Institute of the Arts, SAD
26. FALLOUT, Michal Pfeffer, Sarah Scebat, Bezalel — Academy of Fine Art, Izrael
27. FETITA CU CHIBRITURI / THE LITTLE MACH SELLER, Christina Mitetelu, National University of Drama and Film, Rumunjska
28. FLOß, DAS / THE RAFT, Jan Thüring, Filmakademie Baden Württemberg, Njemačka
29. GOD IS SO CLOSE NOW, Jean Jacques Villard, California Institute of the Arts, SAD
30. GOUTER, LE / SNACKTIME Alexandre Heboyan, Aurore Damant, Gabriel Gelade, Mathieu Vig, Julien Bizat, Gobelins l'Ecole del'Image, Francuska
31. GRAND JOUR, LE / THE GRAND DAY, Raphaël Chabassol, La Poudrière, Francuska
32. GRANDAD'S HONEY, Vladimir Leschiov, Konstfack Institutionen för Animation, Eksjö, Švedska / Latvija
33. HANDLARKA SWIATLA / KEEPER OF THE LIGHT Marzena Nehrebecka, Polish National School of Film, Television and Theatre, Poljska
34. LAB MOUSE, Min Chol Bae, School of Visual Arts, New York, SAD
35. LASKO MA / MY LOVE, Ivana Sebestova, Filmova a televizna fakulta VŠMU, Slovačka
36. LE FAUX PLI / CREASE, Francois Xavier Lepeintre, Antoine Arditi, Audrey Delpuech SUPINFOCOM Valenciennes, Francuska
37. LIBERATE, Gi-Yao Chen, National Taiwan University of Arts, Tajvan
38. LIFELINE, Jelena Bračun, Akademija likovnih umjetnosti, Hrvatska
39. MALENJKIJ VOROBAY KATORIJ NE UMEL LETAT / A LITTLE SPARROW THAT COULD NOT FLY YET, Leon Estrin, School Studio Shar, Rusija
40. MANI GIREVOLI / SPINNING HANDS Donato Sansone, Scuola Nazionale di Cinema, Italija
41. MECHANIKA, THE MECHANICS, David Sukup, Filmova a televizni fakulta akademie muzických umeni, Češka
42. MINUE, Rami Kim, California Institute of the Arts, SAD
43. MORGULIA, Boris Korshunov, School Studio Shar, Rusija
44. MR. J. RUSSEL, Wouter Sel, KASK Hogeschool Gent, Belgija
45. MY LITTLE BUNNY, Heena Baek, California Institute of the Arts, Koreja/SAD
46. NA TU SVATBU / ON THE WEDDING Václav Blín, Vysoká škola umeleckoprumyslová v Praze, Čehoslovačka
47. NUGA NARUL JUGGYUNNA / WHO KILLED MYSELF?, Hyun-sun Park, eon-ju Kim, In-jeong Jeong, Seo-hyen Park, Kaywon School of Art and Design, Koreja
48. POST MARCK LICKU, Sonia Bridge, Royal College of Art, Velika Britanija / Kanada
49. PRO DEVOCHKU... / ABOUT A GIRL..., Lena Chernova, Pilot-Moscow Animation Studio / School Studio Shar, Rusija
50. REARRANGEMENT, Adrian Suter, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Luzern, Švicarska
51. RETURN, Katalin Nivel, University of Southern California, SAD
52. RITTERSCHLAG / KNIGHT GAMES, Sven Martin, Filmakademie Baden Württemberg, Njemačka
53. SIX AND SIX BILLION, Edward Collins, Surrey Institute of Art and Design, Velika Britanija
54. SKURK, Jakob Krumpolc, Tomas Barta University, Češka
55. TANT DE CHIENS / RAINING DOGS, Stéphane Ricard, La Poudrière, Francuska
56. TAURO, Matthias Daenschel, Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf, Njemačka
57. TELEPHONE, Miranda Burton, Swinburne University of Technology, Australija
58. 32:11, Patrick Doyon, Université du Québec a Montréal, Kanada
59. TOWN OF THE ONE HANDED, THE, Helli Ellis, Surrey Institute of Art and Design, Velika Britanija
60. (TRAP), Lionel François, Ecole Emile Cohl, Francuska
61. TYPEWRITER, THE, Richard Haynes, Mikolaj Watt, The Arts Institute at Bournemouth, Velika Britanija
62. WANG CHUN FENG, Su Zhi-Ming, Tainan National College of Art, Tajvan
63. WEITZENBERGI TÄNAVE / WEITZENBERG STREET, Kaspar Jancis, Eesti Jonisfilm Studio, Estonija
64. WOMAN IN THE ATTIC, Chansoo Kim, University of Southern California, SAD / Koreja
65. WUNDERWERK, Michael Sieber, Filmakademie Baden-Württemberg, Njemačka
66. YEON / THE BOND Ye sil Hong, Hanseo University, Koreja
67. YÖVOURO / NIGHTSHIFT, Samppa Kukkonen, Sara Wahl, Simo Koivunen, Turku Polytechnic Arts Academy, Finska

V l a d i m i r C . S e v e r

Aliteracije na P

Promišljanja nakon 51. pulskog filmskog festivala, Pula, 16-24. srpnja 2004.

Mnogo bi prizora moglo poslužiti za početak priče o 51. Puli. Prvi dan, recimo; prvi posjet novom festivalskom prostoru u Zajednici Talijana, znanom kao Circolo, gdje je sve praktičnije i opuštenije nego u starom Vojnom domu. Circolo ima i priručnu dvoranu koja obavlja dvostruku svrhu, kao prostor za tiskovne konferencije i predstavljanja, te kao kino; iako je opremljeno glasnim ozvučenjem, a projekcije su gledljive, to je i dalje tek društveni prostor sa zamračenim prozorima. Pulski festival, baš kao i njegov navodni konkurent iz Motovuna, ne raspolaže nijednom pravom kinodvoranom, što će mu mnogi istaknuti kao ozbiljnu slabost već za trajanja festivala. Jednako je uočljiv nedostatak nadstrešnice na terasi Circola, koja bi učinila dnevne vrućine podnošljivijima, a i pružila barem nekakvu zaštitu od prolamanja oblaka. Ali takvi su nedostaci ipak sitni; prvi dojam o Festivalu daju sjajan dizajn, dojmljiv program (čak i domaći), a onda i iznenađujuće pozitivno raspoloženje većine prisutnih.

Moglo bi se započeti i s kraja, čistim *flashbackom*, koji bi zburado naveo da je Festival uživao u lijepu vremenu sve dok Antun Vrdoljak to nije izričito spomenuo na tiskovnoj konferenciji dan prije nego što će konačno osvojiti *Zlatnu arenu*, pa mu je slavljenički domjenak na terasi Circola zalila kiša i otpuhao vjetar. Retrospekcija bi se mogla nastaviti u istom tonu, nabrajajući ostale skandalčice koji su punili dnevni tisak: nedolaske kopija, izbacivanja filmova s programa, bizarne odluke ocjenjivačkih sudova, ustrajavanje na oponiranju Motovunu onih koji bi trebali biti pametniji. Ali, što je tu neočekivano?



Doktor ludosti, Fadil Hadžić, 2003.



Boris Dvornik i Goran Višnjić u *Dugoj mračnoj noći*, Antun Vrdoljak, 2004.

Ne, bolji je uvodni prizor onaj iz same sredine festivala, petoga dana navečer. Arena je bila puna kao još nikad, i to zbog jednoga stranog političkog dokumentarca. Michael Moore dovukao je publiku iz cijele Istre, pa i iz Slovenije i Italije, filmom koji ni po jednoj klasičnoj odrednici ne bi trebao biti atraktivan. Jasno, *Fahrenheit 9/11* dobio je *Zlatnu palmu* i obilnu medijsku promociju tek nešto prije, pa je dobar dio okupljenih zacijelo tek svratio da vidi o kakvu je čudu riječ. A kako Moore uvijek računa na kontroverz, moglo bi ga se optužiti za isti onaj tip proračunatosti s kojim Jakov Sedlar podastire *Jeruzalemski sindrom* na digitalnoj Beti i zatim lije krokodilske suze kad mu kažu da je to nije format za Arenu. Ali teško da ćete pronaći međusobno oprečnije filmaše od Moorea i Sedlara, i teško da postoji pregnantniji predložak za promišljanje odnosa naše produkcije prema politici, a i publici.

Postavljanje platforme

Koju temu izabire Moore? Onu koja ga osobno najviše muči: pretvaranje vlastite domovine iz (načelna) lučonoše slobode i demokracije u (praktična) Levijatana opasnih namjera, s mozgom veličine zrna kukuruza. Amerika nikad još nije doživjela ovoliko izopačenje svojih ideala, iako korporativni mediji posežu za sto i jednim načinom relativiziranja istine. I zato je Mooreov gnjev golem, i snažniji od satire koja ga inače spašava, kad jednim filmom pokušava kontrirati silnim naslagama crne propagande. Jasno da su mu ambicije veće od mogućnosti; iz svake minute filma mogao bi



Slučajna suputnica, Srećko Jurdana, 2004.

se izvesti još jedan, jer toliki su grijesi Bushove vladavine. Ali kao građanski čin, kao upiranje prstom u ključni problem naših dana, Mooreov film nema premca: iako se korporativni Hollywood trudi naviknuti publiku da bude pasivni recipijent filma-zabave, Moore mu, s ostalim vrhunskim kolegama, zadaje sve opasnije kontranapade, mijenjajući poimanje uloge dokumentaraca u vrijeme ideološke autocenzure medija.

Njihova lekcija možda stiže prekasno za hrvatske filmaše, koji su u devedesetima igrali s mnogo više proračunatosti u okolnostima slično reakcionarne vlasti i slične zloporabe vanjske prijetnje za opravdavanje korupcije i jednoulmlja. Od Sedlara se drugo i ne može očekivati: iako danas očito cilja na druge sponzore, s obzirom na cionističku obojenost nekoliko posljednjih filmova, on je cijelim svojim habitusom nespošoban zauzeti osobno moralno stajalište. Ne, što je s alternativama, profesorima ADU, optuživanim u devedesetima za liberalizam? Ili s Factumom, rijetkom produkcijskom kućom koja je pokazivala barem nekakvu petlju? Ove godine zbilo se tako da ovi prethodni nisu imali nijedan film (stavimo li Ostojića na stranu), a Factum je bio zastupljen samo s *Pešćenopolisom* Zrinke Matijević Veličan, simpatičnom posvetom Željku Malnaru i njegovoj već prilično izlizanoj fori o Republici Peščenici. O tome koliko je izbor te teme bezbolan unutar konteksta raspoloživih dovoljno govori i podatak da se za nju odlučio i Sedlarov sin Dominik, premda je svoju 'dokumentarnu komediju' *Hrvatska mora* povukao iz programa iz solidarnosti s ocem.

Možda je riječ o nedostatku jasnih parametara za moralno tumačenje samih sebe. Amerikanci se, barem, uvijek mogu latiti Deklaracije o nezavisnosti i preambule svoga ustava, gdje će naći jasna načela koja im državu čine velikom. Mi nemamo ničega sličnog, osim neodržive teze da je neovisnost sama po sebi, bez moralnog preispitivanja, vrijednost; alternativa tomu rezignacija je zabilježena u prevelika broja mladih autora, uz posezanje za 'lakšim' temama iz svakodnevice, ili iz novinskih crnih kronika, omiljena nalazišta ideja u danima kreativne praznine. Iako ništa od toga nije nužno sporno kao predložak, odsutnost jasnih humanističkih parametara vidljiva je čak i u najnagrađivanijem nam ovogodišnjem dokumentarcu, *Uvoznim vranama* Gorana Devića,

koji se izruguje očaju svojih sisačkih sugrađana zbog ekološkoga problema, a na temelju te mizantropije još kani poentirati. Ogorčena poruga možda je čest afekt među studentima ADU, iz nekoga razloga, ali ona ne može biti nadomjestak za moralnu paradigmatu i osobnu reakciju. Lijepo smo zaboravili *Dečka kojem se žurilo*, vidim; ako smo uopće nešto i naučili od njega. Lakše je kalkulirati nego se izložiti. Čini mi se da u tome, a ne nužno u produkcijskim uvjetima, leži muka koju mučimo s filmom, a i inače.

Polovična postignuća

Jasno, Pula ne bi bila Pula kad njome ne bi defilirali svjetski velemaštore kalkulantstva. Ispalo je tako da je Sedlar završio na dnu, Vrdoljak na vrhu; rezultat bolji od obrnutoga, što nije neka utjeha. *Dugu mračnu noć* vidjeli smo i prije Pule, ako se troipolsatna kinoinačica građe mišljene za trinaestosatno televizijsko iz gledavanje može nazvati relevantnom. Iza kamere Vrdoljak je donekle sofisticiraniji i složeniji nego u javnim nastupima (ili, češće, ispadima), gdje pokazuje kako i usprkos obnašanju naizgled svih bitnih javnih namještenja u državi čovjek može ostati potpuno neotesan. *Mračna noć* nije toliko film koliko dramatizacija tuđmanovskoga poimanja recentne nacionalne povijesti, snimana za izdšan komad kriške državnoga filmskog proračuna tijekom cjelokupnoga razdoblja postojanja zasad jedine nam nehadezeovske vlasti. Boli glava kad se pomisli koliko se zanimljivijih i hrabrih ostvarenja moglo snimiti za cijenu Vrdoljakove egzibicije; ali sudeći po lovorikama kojima ga je obasuo službeni žiri (na čelu s Brankom Lustigom, kojeg se navodno opširno konzultira pri pisanju novoga zakona o filmu), čini se da su upravo ziheraški megaprojekti ono što će nam država ubuduće poticati. Prošle, jubilarne godine svoja su najzrelija ostvarenja predstavili Ogresta i Brešan te se činilo da nam se spremaju bolji dani; objektivno gledano, nakon ove Pule može se očekivati da iz svojih brloga opet izmile Senečići i Jurani.

Ali saldo nagrada baca krivu sliku na raznovrsnost, zanimljivost i nerijedak kreativni sjaj ovogodišnje dugometražne igrane produkcije. Čak i filmovi koji jesu podbacili imaju nekih neupitnih kvaliteta te ih se moglo istesati u nešto mnogo bolje, da je sveprisutni koncept autorstva sa sobom nosio više kreativnoga žara, relevantne filmske opismenjenosti i uvida.



Oprosti za kung fu, Ognjen Sviličić, 2004.

Milan Pleština i Leona Paraminski u *Družbi Isusovoj*, Silvije Petranović, 2004.

Među takvima još je jedan već viđeni naslov, *Doktor ludosti* Fadila Hadžića. Sad, Hadžić je neosporni doajen naše kinematografije, animiranoga filma i kazališta (a i jedan od utemeljitelja Pule, za što je ovom prigodom i primio novouspostavljenu nagradu *Marijan Rotar*); ali nakon plodne i eklektične filmske karijere dvadeset godina nije radio, što se vidi. Ne nedostaje mu vještine; iz njegova je slikovnog rukopisa jasno da je iz stare garde; ali nastojanje da putem niza karikiranih portreta arhetipskih likova iz hrvatske današnjice kaže nešto suvislo o stanju u kojem se nalazimo — ili ga barem iz novoga rakursa učini prepoznatljivim, a tako i smiješnim — trpi od krivih dramaturških procjena i nedostatka praktičnog iskustva. Još mogu razumjeti, premda ne i prešutjeti, da Hadžić ne razumije kako funkcioniraju glave današnjih biznismena; ali nije mi jasno kako redatelj *Novinara* može baš posve promašiti pri portretiranju pripadnika toga zvanja. Scenariju je bila prijeko potrebna kolegijalna recenzija koja bi ga poravnala s realnošću vremena o kojemu nastoji prozboriti: ako portreti protagonista nisu destilati ljudi kakve gledamo oko sebe, već njihove nasumične aproksimacije, ionako sporna alegorijska struktura mora se raspasti. Ipak, čak i ako *Doktor ludosti* ne može izdržati ozbiljnu analizu, njegovo nastojanje, u sprezi s efektnim krajem (donekle parafrazom uvoda *Akcije stadion*), donijelo mu je drugu najvišu (nakon Vrdoljaka) ocjenu publike.

Takve sreće nije bio Srećko Jurdana, dugometražni debitant u zrelih godinama. S njegovom je *Slučajnom suputnicom* problem zamalo pa obrnut: Jurdana, kojemu se kao kolumnistu *Nacionala* baš i ne može spočitati nepoznavanje prilika u zemlji, na scenarijski razini raspolaže pričom s podosta potencijala. Prilično hrabro, on u prvi plan postavlja mladu, pronicavu, privlačnu i poduzetnu mladu ženu, od koje, štoviše, ne pravi ni mučenicu ni predmet nečije požude (ili romantične idealizacije). Ne, Jurdanina protagonistica stasala je u vremenu beskrupulozna bogačenja i silna socijalnog preslojavanja, pa se odlučuje upustiti u ekvivalentan pothvat za vlastiti račun. Kao jedini noseći lik u filmu, ona u pikareskom slijedu događaja upoznaje niz likova iz razli-

čitih sfera hrvatske zbilje; kao i u Hadžiću, imamo posla s predloškom smišljenim na komentiranje društva, ali kroz žensku prizmu. Da, ali niz pogrešnih izbora, počev od ključne glavne uloge, preko nerazrađenosti i nedostatka razigranosti gotovo svake pojedine situacije, pa do nepotrebna kompliciranja prethodno vrlo efektno smišljena svršetka, doveo je do filma koji usprkos dobrim namjerama nikako ne uspijeva zaživjeti. Jurdana, koji si je pisanjem riječi priskrbio dosta neprijatelja, nedostatkom umijeća u pisanju slikom pretvara sebe u punokrvnu metu; a teško je vjerovati da bi dodatni materijal u planiranoj dvodijelnoj TV-seriji mogao znatnije popraviti dojam.

Priznanje Pinteru

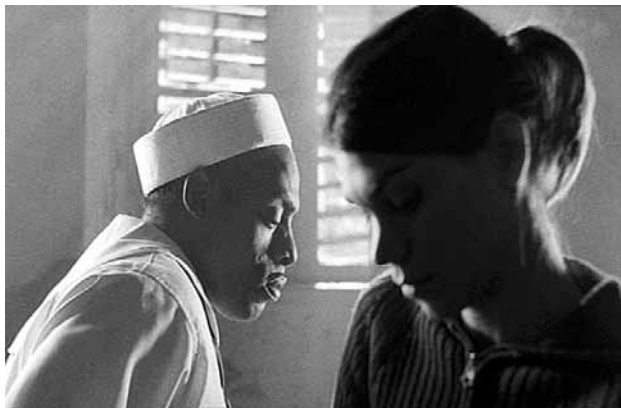
Preostala četiri dugometražna naslova prikazana na Puli mogu se rasporediti u rasponu od korektna do izvrsna: peti, omnibus *Seks, piće i krvoproliće* Borisa T. Matića, Zvonimira Jurića i Antonija Nuića, nije bio prikazan posljednje večeri programa. Obrazloženja je mnogo, u rasponu od insinuiranih sedlarovskih poriva do neumoljivo doslovna čitanja pravilnika, ali teško je izbjeći dojam da u organizatora nije bilo dovoljno razumijevanja za autore poput Matića i pogotovo Nuića, kojima je ovo bila prva prilika pokazati film u Areni. Kako god bilo, kanio sam pogledati film u Motovunu, ali kad sam se napokon uzverao do te teško osvojive gradine, sve su projekcije već bile rasprodane. Pričekat ću, dakle, kinodistribuciju, a nadam se i projekciju dogodne na Puli, prema prošlogodišnjem presedanu *Doktora ludosti*.

Kad je o *burgovima* riječ, jedan nam se film bavio upravo takvom nekretninom. U *Družbi Isusovoj* pripadnici Loyolina reda, naime, nastoje navesti mladu groficu-udovicu da im preda svoj obzidani posjed; razapet između njihovih i njezinih interesa biva redovnik imenom Had. Redatelj Silvije Petranović, još jedan ne baš mladi debitant, napisao je svojeručno scenarij prema romanu češkoga pisca Jirija Šotole. Šotola ga je pak pročitao netom prije smrti i navodno ga tako nahvalio da ga Petranović u proteklih petnaestak godina nije prepravljao, ili se tako barem priča. Kako god bilo, ključnu

je dramsku stupicu izbjegao: odnosi unutar Reda nisu očita alegorija komunizma i inih totalitarizama dvadesetog stoljeća, što je u Šotole bio donekle slučaj, a ni aktualna pohlepa Crkve za posjedima nije napadno gurnuta u prvi plan. Ne, ondje je Had, kao čovjek razapet prije svega moralno, a zatim i emocionalno: u njegovu je čuvstvenom svijetu vjera tako sveprisutna da gledatelja obuzimaju naponi da dokuči da li je barem dio tih osjećaja upućen grofici u putenom smislu. Ali ma koliko Milan Pleština bio otkriće kao Had, za dovođenje takva konflikta do točke usijanja on bi morao preko puta sebe imati jednako zrelu i jednako kompleksnu osobu: Leona Paraminski to, nažalost, nikako nije. Njezina se pojava sastoji samo iz površine, što funkcionira na nepokretnim slikama; u kinu ona jednostavno ne fascinira, iza njezinih očiju ništa se ne događa. Dapače, nastup joj je ovdje porazan da se čini gotovo nadrealnim kako je riječ o dobitnici *Zlatne arene* za glavnu žensku ulogu, a ne namjernici iz neke manekenske agencije. Redatelj si očito nije dao truda poraditi na njezinim nedostacima, vjerojatno uvjeren da mu ona kao takva nosi nekakvu prednost: šteta. Nije da hrvatsko glumište ne raspolaže prvakinjama koje bi znalački parirale Pleštini i poprilično popravile zajedničke im prizore. Kad se sjetimo Jurdanina postignuća, ispada da imamo posla s fenomenom: s odličnim ženskim ulogama kojima glumice i njihovi redatelji nisu znali udahnuti život. Premalo je takvih prilika da bi se ovako olako razbacivale.

Usput, *copyright* na opasku o groficinoj dobi moram priznati Jurici Pavičiću i Vinku Brešanu, prošlogodišnjim pulske pobjednicima. Svrativši na ovu Pulu tek na jedan dan, Brešan se našao na projekciju filmi *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića, stihijski ubačena u termin diskvalificirana Sedlara. Osupnut, Brešan je poslije spomenuo kako je tek pri ovom gledanju shvatio da bi jedan od razloga zbog kojih si lik Mikija Manojlovića na kraju priče prosvira mozak mogao biti i taj što je na početku dobio zadatak voditi sektor kulture.

A kad smo već dobili rijetku priliku vidjeti na velikom platnu rad Tomislava Pintera, tom prigodom barem mu se mogla uručiti nagrada za životno djelo. Ispostavilo se da ju je, nekim solomonskim rješenjem sektora kulture, primio od šoumenski raspoložena Petra Krelje uoči projekcije *Fahrenheit*. Tako je čovjek odgovoran za izgled većine klasika hrvatske kinematografije kao takve, a i za mnogo više, barem još jedanput primio pljesak dupke pune Arene. Osobno sam



Ta divna splitska noć, Arsen Anton Ostojić, 2004.



Sanja Vejnović u *100 minuta Slave*, Dalibor Matanić, 2004

ga upoznao tek na ovoj Puli: znao sam prije da je živa legenda, a sad znam i da je dovoljno velik čovjek da se uz njega nitko ne mora osjećati malenim.

Podno planine, pokraj Peristila

Oprosti za kung fu donio je Dariji Lorenci ovogodišnju *Zlatnu arenu*; Marija Škaričić nagrađena je kao najbolja glumica na prestižnom Sarajevskom festivalu mjesec poslije za *Tu divnu splitsku noć*; iako je ostala službeno neprepoznata, Sanja Vejnović maestralno je iznijela *100 minuta Slave* na svojim plećima. Kriza dobrih ženskih uloga kao da je prošla; ali spomenute su dive svoja postignuća ostvarile unutar mnogo opširnijih dostignuća tih triju djela.

Najjednostavniji među njima vjerojatno je *Kung fu* Ognjena Sviličića, snimljen u razmjerno standardnoj televizijskoj produkciji još početkom ove godine. Ono što mu je nedostajalo u vremenu i sredstvima Sviličić je obilno nadoknadio dobrim postavljanjem problema u vrsno opaženu sredinu punu uvjerljivih karakterizacija. Odlučio se, naime, ocrtaati karaktere i osebnosti stanovnika Dalmatinske zagore, recentno ratom poharane i prožete nemuštim frustracijama barem onoliko kao i vrani nam Sisak, pričom o djevojci koja se nakon godina provedenih u izbjeglištvu onamo vraća trudna. Više od polovice filma tek ta trudnoća stvara zaplet; a zatim se, usred potrage za ženikom, dijete i rodi. Sviličić tada izvlači iz rukava asa neviđena u dosadašnjoj hrvatskoj kinematografiji, iako znana narodskom humoru: a za njega znade i svatko tko je vidio plakat filma. Dijete je likom dalekoistočno. A premda su reakcije djevojčinih roditelja — izvrsnih Filipa Radoša i Vere Zima — jednako urnebesno točne kao i u dotadašnjem trajanju filma, Sviličić uvjerljivo zaključuje da priču ne može natezati još mnogo dulje u istom kontekstu, pa šalje protagonisticu u nekakvu komunu krišnijevaca i elipsoidno skače na suzdržano dirljiv svršetak. I sve to funkcionira gotovo bez greške: jedan je mlađi autor pokazao da zna naći i tihu dramu i suhi humor u našim sitnim, jadnim sudbinama, a da pritom nije ispao ni mizantrop ni ideolog. Ovo je najpametnija priča o problemu etniciteta koju smo na filmu dobili sve otkako je rečena tema postala primarna. Ne škodi ni to da je zasnovana na dobroj tradiciji hrvatskog filma (i televizije) u prikazivanju izoliranih sredina na autentičan način, a i na slijeđenju stilskih postupaka dobrih suvre-

menih autora poput braće Kaurismäki ili, recimo, Takeshija Kitana.

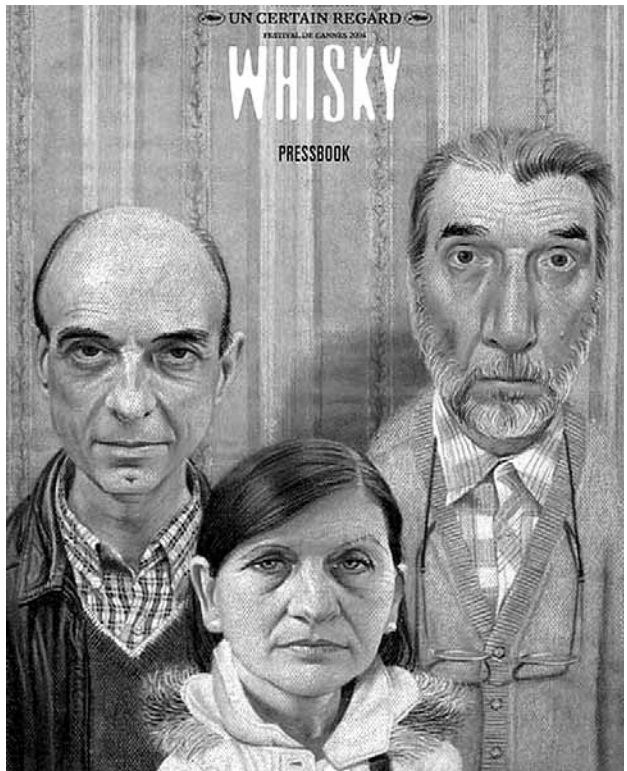
S relevantnim autorima raspravlja i Arsen Anton Ostojić, najmlađi ovogodišnji cjelovečernji debitant, premda je njegovo pripovjedno pismo u posve drukčijem registru. To se vidi na prvi pogled: dok je Sviličić, ne posve u šali, naložio snimatelju Vedranu Šamanoviću da ne smije ni doći u obzir za Arenu, Ostojić je dao Mirku Pivčeviću da u čistoj monokromatskoj grafici predoči okružje splitskog Geta na način kakav u hrvatskom filmu nismo još vidjeli. (I, jasno, Pivčević je dobio *Arenu*.) Stil ovdje, ipak, simbiotski slijedi sadržaj: svaka od triju tek incidentom povezanih priča u Ostojićevu filmu prati likove koji su se našli u prijelomnoj situaciji, gdje im se doslovce radi o glavi. Estetika sofisticirana *noira* pokazuje se kao bolji izbor za uprizorenje takva materijala od prljavije, naturalističke i često digitalne fature slike kakvu bi danas inercija nalagala. Zgodna je to kombinacija: snimatelj koji kanalizira Tolanda i Kraskera, i scenarist koji piše poput prvaka New Brit Lita, a zatim to režira poput holivudskog profesionalca iz pedesetih. I još od cijelog ansambla, profesionalnog baš kao i neprofesionalnog, izvlači sjajne izvedbe: Marinko Prga, Mladen Vulić i Marija Škaričić besprijeekorni su, a *rapper* Coolio ima u svojoj minijaturi patos od kojega se ježi koža, pa jedino u usporedbi s njima dvoje debitanta u posljednjoj priči pate od nedostatka karizme. Kao dio cjeline koji mijenja postavljene parametre pripovijedanja, i stilski (stupanjem u poetski realizam) i smisleno (odlučivanjem na dodvoravanje drogi, koju je dotad brutalno odbijao glamurizirati), taj treći dio umanjuje u nekoj sitnijoj mjeri inače vrhunsku cjelinu.

Poznavajući tradicionalnu bizarnost naših vrijednosnih sudova kad je u pitanju prepoznavanje problema, ne čudi me da je Ostojiću malotko zamjerio takvo unutarnje mijenjanje registra. Ne, ljudima je smetalo tek to što je tu riječ o drogi; opreka reakcije nigdje nije bila tolika, pa je *Ta divna splitska noć* u isti mah dobila i *Oktavijana* i najnižu ocjenu žirija publike.

Prvi punokrvni postmoderni podvig

Nijedan film nije, ipak, naišao na tako raznorodne procjene kao *100 minuta Slave* Dalibora Matanića. (Teško je točno izvijestiti o tome, budući da se pokazalo nemogućim posjesti članove HDFK za isti stol, a kamoli ih natjerati da — Bože sačuvaj! — civilizirano razmijene mišljenja; ipak, čini mi se da se nikomu nije svidio do te mjere kao meni. Eto, upozoreni ste.) Prikazan već prve večeri Pule, Matanićev film smjesta mi se učinio kao novi redatelj korak ka nečemu boljem i većem, kao vidljiv znak kreativnoga rasta nakon već priličnih dosega; a pri gledanju dojam mi je rastao, sve dok na kraju, zaokupljena mozga i zapetljanih emocija, nisam bez ikakve sumnje bio uvjeren da je ovo naš najbolji film od osamostaljenja.

Mraki pljesak koji je uslijedio osupnuo me, i dao mi do znanja drugi ne dijele moj doživljaj. Svejedno, nakon što sam čuo sve kontraargumente, nisam promijenio stav. Što se pritužbe o nepreglednom prikazu životne priče Slave Raškaj tiče, mogu samo reći da mi je beskrajno drago što su se Matanić i scenarist Robert Perišić odlučili za ovakvo odstupanje od klišeja i normi klasičnog *biopica*: prikazivanje iznimnih,



Plakat filma *Whisky*, J.-P. Rebella, P. Stoll, Urugvaj, 2003.

a pogotovo genijalnih osoba u filmskome kontekstu traži od pripovjedača dobru dozu kongenijalne invencije — a *Slava* se tim mjerilom može hladne glave usporediti s rezultatima Julie Taymor u *Fridi*. (Nečega možda ima i u paraleli s glavnom glumicom koja je ujedno i producentica, *spiritus movens* projekta; usput, kad smo već kod Taymor, ima li itko ikada namjeru pokazati njezina *Titusa* u Areni, gdje je tako spektakularno snimljen?) Što se tiče pritužbe o nedostatku Slavinih slika, predlažem gledanje *biopica* Francisa Bacona *Love Is the Devil* i ponovno razmatranje pritužbe, nakon čega bi mogla uslijediti kupnja monografije o Slavi Raškaj. Golemim dijelom svog trajanja *100 minuta Slave* razorno je snažan film, obdaren fenomenalnim nastupima Sanje Vejnović i Mikijae Manojlovića, a i s više antologijskih prizora nego što se znade vidjeti na cijeloj Puli. Nasumična pohvala: Jura Ferina i Pavle Miholjević koriste se *tereminom*¹ (pravi ili sintetizirani, ne znam) kako bi glazbom opisali Slavinu nijemost. Postupak je inventivniji od Nymanova (neizbježna) rješenja u *Pianu*, a usput i daje prikladnu ulogu instrumentu s kojim inače nitko ne zna što bi, osim kad se parafraziraju SF filmovi iz pedesetih. Nasumični prigovor: stanovita samodopadna domišljatost — ne u samu filmu, nego u naslovu, koji je postavio očite okove na ruke Tomislava Pavlica pri montaži; ali nema tog montažnog izazova s kojim se on ne bi znao suvereno suočiti, pa ovaj prigovorčić više govori o meni nego o autorima.

Popratni programi

Gabariti ovog teksta ne dopuštaju mi da posvetim više od usputnog spomena ostalim festivalskim programima. Dobro, o

dokumentarcima sam već nešto rekao: u selekciji Tanje Miličić bilo je pravih dragulja (*Aileen: Život i smrt serijske ubojice*, *Hvatanje Friedmanovih*, *Razvod na iranski način*), koji su uspjeli rastočiti senzacionalistički medijski tretman svojih subjekata na sastavne dijelove i složiti ih u neočekivane cjeline; bilo je djela koja ukazuju na autore vrijedne pozornosti zbog dobra oka (*Peščenopolis*, *Dijana*) ili invencija u formi (*Sirovi napredak*), ali i djela koja se pokušavaju uhvatiti ukoštac s bitnim temama današnjice (*Power Trip*) ili prekičerašnjice (*Sloboda iz očaja*), u čemu ne uspijevaju jer im autori na građu gledaju iz tek jednog rakursa, selektivno koliko i tvrdo glavo. (Nekim slučajem osobno sam se našao u nekoliko kadrova posljednjega, što je kolege dobro nasmijalo; samo da se zna, dijelim s njima većinu opservacija o filmu, a ne ponavljam ih samo zbog prostora.) Kada se uzmu u obzir i naslovi predstavljeni u Motovunu (fenomenalna *Ratna magla* i *Super Size Me*), ovog smo ljeta u Hrvatskoj vidjeli kremu svjetske dokumentarne produkcije; drago mi je, k tome, što Pula nije pravila distinkciju između naših i stranih djela, pa bi sinergija ovih dvaju faktora mogla imati značajniji odjek, da nije problema o kojima sam pisao pri početku.

U slučaju stranog igranog programa, prikazivanog u Areni u sitnim noćnim satima i zatim mnogo praktičnije repriziranog u Circolu poslijepodne, započeo bih priznanjem da ni jednome nisam mogao mirna srca dati manje od četvorke kad se glasalo za kritičarsko priznanje. Dobio ga je urugvajski *Whisky*, kao najdosljednije domišljeno i najčišće uprizoreno djelo. Sve su to bili naslovi nagrađivani na recentnim festivalima u Cannesu i Berlinu, kreminje kreme kreme: većina ih dolazi u distribuciju, što je sjajno. Između ostalih, argentinski *Izgubljeni zagrljaj* odlično funkcionira kao posve drukčija obrada motiva kojima se posvećuje i *Whisky*. Danska drama *U tvojim rukama* čista je, snažna i suptilna studija vjere i majčinstva, prvi film o nekoj svećenici koji sam gledao, i tako doraden da nemam potrebu za drugim. *Žed*, palestinsko-izraelska koprodukcija (ima i toga, očito) posvećena studiji likova u izoliranoj patrijarhalnoj obitelji, bila mi je najproblematičnija, možda zbog nedostatka proporcije u prikazivanju stanja (sveprisutnog) i razvoja situacije (neprijetnog). Teško je snimiti istančan film tako da nužni pomaci i preobrazbe djeluju neopazivo: ipak, redatelj Tawfik Abu Wael tek je na početku.

Ovakvoj zastupljenosti svjetske art-produkcije, usput, nedvojbeno je pridonijela stalna prisutnost članova HDFK u FI-PRESCI-evim žirijima na svjetskim festivalima, u prvom redu nedavno sudjelovanje predsjednika Zlatka Vidačkovića na Cannesu; kamenčić je zakotrljao već pozamašan odron, nemjerljivo obogativši Pulu. Takav trend itekako bi trebao potrajati.

Prekogrančne poredbe

Probleme naše kinematografije, i produkcijske i paradigmat-ske, u perspektivu je postavila vrsna retrospektiva recentnog slovenskog igranog filma. Nije loše njome zaključiti prikaz Pule, jer u njoj ima dobrih pouka. Slovenci su se, naime, dosta dugo tražili u devedesetima, ne uspijevajući pronaći dovoljno snažne teme, gubeći se u plitkim alegorijama i pompoznosti. U naslovima koje su ovdje predstavili, pak, očit je snažan napredak.

S jedne strane, imamo proces povratka realističkoj fakturi i brutalnom naturalizmu u slijedu filmova *U leri* (1999) — *Kruh i mlijeko* (2001) — *Rezervni dijelovi* (2003), od kojih se može dosta i naučiti, sve i ako prvi djeluje odveć poznato, drugi odveć nategnuto, a treći kao slučaj obrade očekivane teme na očekivan način. S druge strane, nadobudnost je i dalje nadohvat ruke u *Čuvaru granice* (2002), ali primjene lekcija o poganstvu iz Frazerove *Zlatne grane* ovdje posjeduju punokrvnu protutežu u putenosti protagonistica i prisutnosti prirode. *Šuštanje* (2002) na sličnoj pejzažnoj estetici gradi studiju likova nastalu iz glumačkih improvizacija, koja sjajno izgleda s digitalnom slikom: takva mala djela prije su i nama potrebna. I, dobro, *Pjesnikov portret s dvojnikom* (2003) samo je *biopic*, a *Ljubljana* (2001) samo tonska poema o urbanoj alijenaciji, ali ima tu i hrabrih poteza i visoka umijeća. Slovenci su se, usput, uspjeli posvađati na tribini o vlastitoj produkciji, pa je očito da ni njima nije lako; sve je to, jasno, trebalo vidjeti. Još kad hrvatski distributeri ne bi njima u kina davali art-naslove koji ovdje izlaze samo na videu, i kad bi Filmski centar ili netko takav poradio na redovitom prikazivanju zahtjevnijega recentnog repertoara koje oni imaju, zbilja bismo naučili lekciju.

Kažem, u Slovenaca vidljiv je stanoviti napredak, iako im razvoj od godine do godine možda izgleda posve suprotno. Tako bi se i pouke nagrada s ove Pule mogle protumačiti kao dva koraka natrag u odnosu na prošlogodišnji iskorak; ipak, radije bih se usredotočio na pozitivno. Na posve pristojnu organizaciju festivala, na osnaženu programsku ponudu, na posvećivanje ženskim ulogama (i ulozi žene), na stalan rast samostalnih (ili barem samostalno mišljenih) produkcija, usprkos stravičnu zaostajanju institucionalne infrastrukture, te na širenje percepcijskih okvira autorskih presezanja — pogotovo ako se nastavi razvijati sinergija između novih zdravih tendencija u vlastitoj nam kinematografiji i pozitivnih pravaca na kojima počiva pretežit broj stranih ostvarenja koja su je popratila.

Bilješke

- 1 Vrsta melodijskog elektronskog instrumenta kojeg je 1917. izumio ruski znanstvenik Lav S. Teremin, a u modifikacijama se upotrebljava i danas (op.ur.).

E l v i s L e n i ć

Suvremeni slovenski film

Poseban program na Puli 2004.

Pulski filmski festival ubuduće bi trebao predstavljati kinematografije susjednih zemalja. S obzirom na slabu upućenost u filmsko stvaralaštvo naših bliskih susjeda, koje ne može izboriti svoje mjesto u domaćoj kinodistribuciji, ovo je potez koji treba poduprijeti. Ove godine predstavljena je slovenska kinematografija, a izbor je napravila izbornica ljubljanskog LIFE-a Jelka Stergel. Doduše, filmovi koje smo mogli pogledati u prostoru pulskog Circola uglavnom su poznati. Domaća publika mogla je većinu ostvarenja vidjeti na proteklom festivalima u Motovunu ili na manifestacijama posvećenima slovenskoj kulturi, ali okupljeni na jednom mjestu svakako daju bolji pogled na stanje u suvremenoj slovenskoj kinematografiji.

Mladenačke teme i kostimirana priča

Slovenski redatelji ponajviše su usmjereni temama koje obrađuju odnose među suvremenom urbanom mladeži. To je logično iz nekoliko razloga. Osim što su gotovo svi redatelji rođeni šezdesetih (jedino je Franci Slak rođen 1953), pa osjećaju izraženiju generacijsku bliskost sa svojim protagonistima, takve je teme tehnički lakše realizirati, a financijski su manje zahtjevne.

Vjerojatno najpoznatiji među tim filmovima je *U leri* (V leri, 1999), redatelja Janeza Burgera, koji prati životnu rutinu vječnoga studenta Dizzyja (Jan Cvitkovič, ujedno i kostumarnik filma). Njegovu svakodnevnu studentsku idilu, koja se sastoji od gledanja televizije i ljenčarenja, prekida dolazak mlada i ambiciozna cimera. Burger prvobitnu netrpeljivost narativno vješto pretvara u neočekivano prijateljstvo, dijalozima su životni i duhoviti (apsurdna završna priča podsjeća na Tarantinove šale), a likovi ispod površinske odbojnosti po-

*U leri* (V leri), Janez Burger, 1999.

stupno izvlače humanističke crte karaktera. Možda je naracija malo prespora, ali film ostavlja solidan dojam.

Slične je tematike i Šterkova *Ljubljana* (2001), koja se također bavi životnim preokupacijama staroga studenta. Janez Lapajne u *Šuštanju* (*Šelestenje*, 2002) ljubavne probleme urbane mladeži prenosi u ruralni ambijent. Samosvjesna djevojka odlazi s dečkom na selo, gdje se nesporazum u njihovoj vezi produbljuje, a dodatne dvojbe uzrokuje početak prijateljstva sa simpatičnim vojnikom. Riječ je o tipičnom niskobudžetnom filmu, koji je realiziran sa samo nekoliko glumaca i u prilično oskudnim uvjetima. Snimljen je u digitalnoj tehnici i poslije prebačen na filmsku vrpcu, a budući da scenarij potpisuju redatelj i glumci, vjerojatno je većina dijaloga nastala improvizacijom tijekom snimanja. Rezultat je film uvjerljivih glumačkih izvedbi i opuštena naracija koja se temelji na dijalozima.

Maja Weiss također odvodi svoje junakinje u prirodu u produkcijski zahtjevnijem, ali kreativno neuspjelijem filmu *Čuvar granice* (*Varuh meje*, 2002). Tri djevojke (Pia Zemljič, Tanja Potočnik, Iva Krajnc) spuštaju se kanuima graničnom rijekom Kupom, a sve vrijeme prati ih lokalni političar konzervativnoga svjetonazora. *Čuvar granice* mogao je biti dobar film da je redateljica ispočetka znala što hoće. Uvodno spuštanje kanuima fino je riješeno. Prostorna izoliranost junakinja pruža mogućnost iscrpnijega profiliranja njihovih odnosa, a narativno su poticajne i naznake homoseksualnosti. Pritom se djevojačka erotičnost sofisticirano uklapa u ozračje netaknute prirode. No, problem je što Maja Weiss nije mogla odoljeti utjecaju Boormanova *Oslobađanja*. Njezine junakinje uskoro bivaju uvučene u brojne događaje koji

*Kruh i mlijeko* (*Kruh in mleko*), Jan Cvitkovič, 2001.



Rezervni dijelovi (Rezervni deli), Damjan Kozole, 2003.

nemaju narativno-logično opravdanje i drastično narušavaju uvodnu razradu filmske priče. Šteta da je prvi slovenski dugometražni film koji je režirala žena tako nespretno završio.

Franci Slak, najstariji među predstavjenim redateljima, prebacio se iz suvremenosti u slovensku povijest. U biografskoj drami *Pjesnikov portret s dvojnikom* (*Pesnikov portret s dvojnikom*, 2003) prati život velikoga slovenskog romantičarskog pjesnika Franca Prešerna. Pritom dosljedno naglašava Prešernov romantičarski svjetonazor, ustrajava na neostvarenim ljubavima i životnim razočaranjima, na odanosti pjesništvu i domovini, iako takvo nastojanje često rezultira patetičnim tonovima. Opći dojam ipak spašava Slakovo umijeće u oživljavanju ozračja protekle epohe i vizualno skladno prožimanje prirode s ljudskim sudbinama.

Dva izvrsna ostvarenja

Nakon što je Jan Cvitkovič prije tri godine u Veneciji nagrađen za svoj debitantski film *Kruh i mlijeko* (*Kruh in mleko*, 2001), činilo se da je posrijedi još jedno koketiranje venecijanskoga žirija sa socijalnom tematikom i egzotikom istočnoeuropskog područja. No, stanje je potpuno drugačije, *Kruh i mlijeko* je virtuozno režirano djelo i pravi biser suvremene slovenske kinematografije. Priča započinje izlaskom okorjela alkoholičara (Peter Musevski) iz klinike za liječenje ovisnosti. Kući ga čekaju brižna supruga (Sonja Savič) i sin (Tadej Troha) koji se kreće u sumnjivom društvu. Očeva volja da ustraje bez alkohola nije duga vijeka, pa već prvi odlazak u smoposluživanje po kruh i mlijeko rezultira povratkom na staro stanje, koje završava teškom obiteljskom tragedijom. Cvitkovičev film prožet je brojnim autobiografskim detaljima. Priča je nadahnuta prizorom iz njegove mladosti kad je ugledao pijana čovjeka kojemu je iz ruke ispala vrećica s kruhom i mlijekom, a film je snimao u rodnom Tolminu na originalnim lokacijama. *Kruh i mlijeko* osobito oduševljava jer da je riječ o debitantskom ostvarenju koje se doima iznimno zrelo i nema ni jedne početničke greške. Radnja se razvija dramaturški uvjerljivo i bez praznih hodova. Kadrovi snimljeni u crno-bijeloj fotografiji precizno su odmjereni, duljinom i kompozicijom prilagođeni prizornim zbivanjima, a repetitivno izvedena komorna glazbena tema (Drago Ivanuša) diskretno podcrtava fatalizam filmskih likova. Pritom su iznimno pažljivo razrađeni brojni detalji koji dojmovno naglašavaju autentičnost

okoliša u kojem se priča odvija. Da slučaj bude zanimljiviji, Cvitkovič uopće nema klasičnu filmsku naobrazbu (studirao je fiziku i diplomirao arheologiju).

Njegov kolega Damjan Kozole režirao je također izvrsne *Rezervne dijelove* (*Rezervni deli*, 2003), uvrštene u službeni program prošlogodišnjeg Berlinalea. Kozoleov film prati slovenske kriminalce koji krijumčare izbjeglice od hrvatske do talijansko-slovenske granice. Peter Musevski bivši je pravak u spidveju (kružna utrka motorima po šljunčanoj stazi) i kriminalac koji uzima pod okrilje nadobudna mladića željna lagane zarade (Aljoša Kovačič). Usredotočivši se na dvojicu središnjih likova, Kozole se inteligentno poigrava njihovim karakteristikama, ne dopuštajući im odlaženje u krajnosti. Iako su nemoralni pojedinci koji novac zarađuju na tuđim nesrećama, kod njih nalazimo povremene plamsaje humanosti (mlađi žali starijeg nakon što saznaje da ima rak, a ovaj se brine o njemu poput starijeg brata iako ga je profesionalno razočarao). Emotivnom portretiranju starijeg lika pridonosi izražavanje nostalgije prema bivšoj Jugoslaviji i paničnog straha od Europe i globalizacije. Film je odlično snimljen, direktor fotografije Radislav Jovanov-Gonzo vizualno ekspresivno portretira turobno Krško kao mjesto za tiho umiranje, a narativnoj dinamici i čvrstoći priče pridonosi montaža Andrije Zafranovića. Najzad valja istaknuti uloge fenomenalnog Petra Musevskog u oba filma. Njegove glumačke interpretacije junaka koji dotiču dno ljudske egzistencije u ozračju provincijske učmalosti doista su izvanserijske.

Odnos slovenskog i hrvatskog filma

Gledajući izbor suvremene slovenske kinematografije mogli bismo ishitreno pomisliti da je znatno kvalitetnija u odnosu na recentna hrvatska ostvarenja, ali uz malo staloženije razmišljanje uvidamo da je takav stav bez čvršćeg uporišta. Slovenci su nam ponudili najbolje iz svoje kinematografije nastalo tijekom posljednjih pet godina, ali bilo bi zanimljivo vidjeti na što slični njihova cjelokupna jednogodišnja produkcija, vjerojatno se znatno ne razlikuje od hrvatske, koja se u večernjim satima vrtjela na filmskom platnu Arene. Također, većina prikazanih slovenskih filmova kvalitetom ipak ne nadmašuje najbolje što se u Hrvatskoj snimalo tijekom posljednjih godina. *Rezervni dijelovi* izvrsno su ostvarenje, ali redatelj koji djeluje dugo vremena i dosad je režirao više osrednjih filmova. Uostalom, i Zrinko Ogresta je nakon duga razdoblja djelovanja snimio odličnu urbanu priču *Tu*, koja je također postigla vrijedno priznanje u međunarodnim razmjerima. Iznimka je jedino Jan Cvitkovič, čovjek koji je došao iz nefilmskih krugova, prošao kratko scenariističko i glumačko šegrtovanje, a zatim naprosto oduševio redateljskim umijećem i vrsnoćom izvedbe cjelovečernjega prevenca. Takva slučaja nema u hrvatskoj kinematografiji, svojodoban Rušinovićev debi s filmom *Mondo Bobo* nije mu ni do koljena, ali jedan autor ne može predstavljati cjelokupnu kinematografiju. Najzad opravdano zaključujemo da suvremena slovenska kinematografija i nije takvo čudo kakvim se predstavlja. Slovenci su naprosto smislili svojevrstan bum niskobudžetnog autorskog filma i u marketinški razmahanu priču zapakirali uglavnom osrednja ostvarenja. Možda bi hrvatski filmski djelatnici doista, barem u tome pogledu, mogli ponešto naučiti od svojih zapadnih kolega.

Nagrade

Pulskog filmskog festivala, Pula, 16-24. srpnja, 2004

NAGRADE OCJENJIVAČKOG SUDA FESTIVALA:

Članovi žirija: Branko Lustig, predsjednik, Ljerka Milčić, Mate Ćurić, Ilija Ivezić, Dejan Šorak

1. Velika Zlatna arena za najbolji film festivala:

Duga Mračna Noć, redatelja Antuna Vrdoljaka, u produkciji Mediteran filma i Hrvatske radio televizije

2. Zlatna arena za režiju:

Antunu Vrdoljaku za režiju filma *Duga mračna noć*

3. Zlatna arena za scenarij:

Antunu Vrdoljaku za scenarij filma *Duga mračna noć*

4. Zlatna arena za najbolju glavnu žensku ulogu:

Dariji Lorenci za ulogu Mire u filmu *Oprosti za kung fu* Ognjena Sviličića

5. Zlatna arena za najbolju sporednu žensku ulogu:

Veri Zimi za ulogu majke u filmu *Oprosti za kung fu* Ognjena Sviličića

6. Zlatna arena za najbolju mušku glavnu ulogu:

Goranu Višnjiću za ulogu Ive Kolara u filmu *Duga mračna noć* Antuna Vrdoljaka

7. Zlatna arena za najbolju sporednu mušku ulogu:

Viliju Matuli za ulogu u filmu *100 minuta Slave* Dalibora Matanića

8. Zlatna arena za kameru:

Mirku Pivčeviću za film *Ta divna splitska noć* Arsena Antona Ostojića

9. Zlatna arena za montažu:

Dubravku Slunjskom za montažu filma *Ta divna splitska noć* Arsena Antona Ostojića

10. Zlatna arena za glazbu:

Igoru Kuljeriću i Siniši Leopoldu, autorima glazbe u filmu *Duga mračna noć* Antuna Vrdoljaka

11. Zlatna arena za scenografiju:

Ivi Hušnjaku za scenografiju filma *Družba Isusova* Silvija Petranovića

12. Zlatna arena za kostimografiju:

Ani Savić Gecan za kostimografiju filma *100 minuta Slave* Dalibora Matanića

13. Specijalna nagrada — posebna Zlatna arena:

glumačkom ansamblu filma *Duga mračna noć*: Katarina Bistrović-Darvaš, Boris Dvornik, Tarik Filipović, Ivo Gregurević, Marija Kohn, Alen Livezić, Krešimir Mikić, Mustafa Nadarević, Goran Navojec, Žarko Potočnjak i Vera Zima.

14. Vjesnikova nagrada »Breza« za najboljeg debitanta:

Arsenu Antonu Ostojiću za režiju filma *Ta divna splitska noć*.

15. Vjesnikova diploma za prvu glavnu ulogu:

Dori Fišter za ulogu Vanje u filmu *Slučajna suputnica* Srećka Jurdane

OKTAVIJAN

Nagrada Hrvatskih filmskih kritičara (ocjenjuju kritičari članovi Hrvatskog društva filmskih kritičara prisutni na festivalu, filmovi koji imaju srednju ocjenu veću od 3,50 kandidati su za nagradu, a onaj s najvećom srednjom ocjenom dobitnik je Oktavijana):

Ta divna splitska noć Arsena Antona Ostojića

Ranglista kritičara za OKTAVIJANA:

1. <i>Ta divna splitska noć</i> , Arsen Anton Ostojić	4,42
2. <i>Oprosti za kung fu</i> , Ognjen Sviličić	4,08
— — —	
3. <i>Duga mračna noć</i> , Antun Vrdoljak	3,31
4. <i>100 minuta Slave</i> , Dalibor Matanić	3,23
5. <i>Družba Isusova</i> , Silvije Petranović	2,54
6. <i>Slučajna suputnica</i> , Srećko Jurdane	1,92
7. <i>Doktor ludosti</i> , Fadil Hadžić	1,85

NAGRAĐA KRITIKE

Za najbolji strani igrani film:

Whisky redatelja Juan-Pabla Rebellea i Pabla Stolla

Za najbolji strani dokumentarni film:

Hvatajući Friedmanove redatelja Andrewa Jareckog te britanskom filmu *Aileen: Život i smrt serijskog ubojice* Nicka Broomfielda i Joan Churchill, ravnopravno

ZLATNA VRATA PULE

Nagrada publike, ocjenjivački sud od 36 članova.

Duga mračna noć Antuna Vrdoljaka

Ukupno glasanje:

<i>Duga mračna noć</i>	4,40
<i>Doktor ludosti</i>	3,81
<i>100 minuta Slave</i>	3,77
<i>Slučajna suputnica</i>	3,65
<i>Družba Isusova</i>	3,42
<i>Oprosti za kung-fu</i>	3,40
<i>Ta divna splitska noć</i>	3,18

Filmografija

Pulskog filmskog festivala, Pula, 16-24. srpnja, 2004

NACIONALNI PROGRAM¹

1. DOKTOR LUDOSTI / THE DOCTOR OF CRAZINESS / Alka film: 2004. — pr. Jozo Patljak, sc., r. *Fadil Hadžić*, k. Slobodan Trninić, mt. Dubravko Slunjski. — gl. Tomislav Babić, — sgf. Tom Tomljenović, kostim. Branka Tkalcćec, — ul. Pero Kvirgić, Igor Mešin, Elizabeta Ku-

kić, Damir Lončar, Žarko Potočnjak, Predrag Vušović — igrani, dgm. — film: 35 mm, boja, optical mono, min 84

2. DRUŽBA ISUSOVA / THE SOCIETY OF JESUS: Maydi film, HRT: 2004. — pr. Silvije Petranović, sc., r. *Silvije Petranović*, k. Mišo Orepić, mt. Andrija Zafranović, Vanja siruček. — gl. Djivan Gasparian, — sgf. Ivo Hušnjak, kostim. Ante Tonči Vladislavić, — ul. Leona Pa-

¹ Filmovi kojima je naziv označen polaznim asteriskom, iako programski planirani i uneseni u katalog festivala, u konačnici nisu prikazani na festivalu.

raminski, Milan Pleština, Ivica Vidović, Livio Badurina, Galliano Pahor, Dario Milas, Mustafa Nadarević, Matija Prskalo — igrani, dgm. — film: 35 mm, boja, Dolby digital, min 95

3. DUGA MRAČNA NOĆ / LONG DARK NIGHT / Mediteran film, HRT: 2004. — pr. Mirko Galić, Andun Vrdoljak, Goran Višnjić, sc., r. Antun Vrdoljak, k. Vjekoslav Vrdoljak, mt. Alfred Kolombo, Zdravko Rihtar. — gl. Igor Kuljerić, Siniša Leopold, — sgf. Duško Jeričević, Ivan Ivan, kostim. Ika Škomrlj, Elvira Ulip, Dženisa Pecotić, — ul. Goran Višnjić, Katarina Bistровić-Darvaš, Mustafa Nadarević, Ivo Gregurević, Goran Navojec, Tarik Filipović, Boris Dvornik, Žarko Potočnjak, Alen Liverić, Vera Zima, Goran Grgić, Krešimir Mikić, Matko Raguz, Vilim Matula, Boris Svrtan — igrani, dgm. — film: 35 mm, boja, Dolby SR, min 210
4. *JERUZALEMSKI SINDROM / SYNDROM JERUSALEM / Orlando film, Flimmind (Tel Aviv): 2004. — pr. Jakov Sedlar, Ron Assouline, Stephen Ollendorff, sc. Jakov Sedlar, r. *Jakov Sedlar*, Dominik Sedlar, k. Mario Kokotović, mt. zdravko Borko. — gl. Ivan Tarnaj, — sgf. Joseph Paar, kostim. Ivanka Biondić, — ul. Božidar Alić, Macaulay Culkin, Charlotte Rampling, Martin Sheen, Boris Miholjević, Elvis Lovrić — igrani, dgm. — video: ?, boja, optical mono, min 86
5. OPROSTI ZA KUNG FU / SORRY FOR KUNG FU / HRT: 2004. — pr. Vesna Mort, sc., r. Ognjen Sviličić, k. Vedran Šamanović, mt. Vjerran Pavlinić. — gl. Marko market, Ognjen Sviličić, — sgf. Mladen Ožbolt, kostim. Ruta Knežević, — ul. Daria Lorenci, Filip Radoš, Vera Zima, Vedran Mlikota, Luka Petrušić, Ivica Bašić — igrani, dgm. — film: 35 mm, boja, optical mono, min 70
6. *SEX, PIĆE I KRVOPROLIĆE / SEX. BOOZE AND SHORT FUSE / Propeler film: 2004. — pr. Boris T. Matić, sc., r. *Boris T. Matić* (1. priča), *Zvonimir Jurić* (2. priča), *Antonio Nuić* (3. priča), k. Vjerran Hrpka, mt. Marin Juranić, veljko Cegarić. — gl. arhivska, — sgf. Nedeljko Mitac, kostim. Ante Tonči Vladislavić, — ul. Admir glamočak, matko Fabeković, bogdan Diklić, Ksenija Marinković-Ugrina (1. priča); Krešo Mikić, Leon Lučev, Dražen Šivak, Darija Lorenci (2. priča); bojan Navojec, Franjo Dijak, Rakan rushaidat, leona Paraminski (3. priča) — igrani, omnibus, dgm. — film: 35 mm, boja, stereo, min 75
7. SLUČAJNA SUPUTNICA / ACCIDENTAL BY-TRAVELLER / Interfilm: 2004. — pr. Ivan Maloč, sc. Srećko Jurdana, Draženka Polović, r. *Srećko Jurdana*, k. Silvije Jasenković, mt. Vesna Lažeta. — gl. Petar Obradović, — sgf. Mario Ivezić, kostim. Željka Franulović, — ul. Dora Fišter, Zlatko Ožbolt, Cintija Ašberger, Ante Prkačin, Nenad Cvetko, božidar Orešković, Milan Štrlić, božidarka Frait, Matija Prskalo, Vlasta Knezović, Edo Vujić, Dominik Lovrić — igrani, dgm. — film: 35 mm, boja, Dolby SR, min 73
8. 100 MINUTA SLAVE / 100 MINUTES OF GLORY / Fos film, Hrt, Jadran film: 2004. — pr. Goran Mečava, Sanja Vejnović, sc. Robert Perišić, r. *Dalibor Matanić*, k. Branko Linta, mt. Tomislav Pavlic. — gl. Jura Ferina, Pavle Miholjević, — sgf. Željka Burić, kostim. Ana Savić Gecan, — ul. Sanja Vejnović, Predrag Miki Manojlović, Vili matula, Nataša Lušetić, Darko rundek, Maja anušić, Krno Šarić, Nada Gačešić Livaković, Luka Petrušić, krešo Mikić — igrani, dgm. — film: 35 mm, boja, Dolby SR, 100 min
9. TA DIVNA SPLITSKA NOĆ / A WONDERFUL NIGHT IN SPLIT / Alka film: 2004. — pr. Jozo Patljak, sc., r. *Arsen Anton Ostojić*, k. Mirko Pivčević, mt. Dubravko Slunjski. — gl. Mate Matišić, — sgf. Velimir Domitrović, kostim. Branka Tkalec, — ul. Dino Dvornik, Marinko Prga, Mladen Vulić, Marija Škaričić, Vicko Bilandžić, Coolio, Nives Ivanković, Dara Vukić, Ivana Rošćić — igrani, dgm. — film: 35 mm, boja, Dolby SR, min 100

MEĐUNARODNI IGRANI PROGRAM

1. IZGUBLJENI ZAGRLJAJ (EL ABRAZO PARTIDO) / Argentina, Francuska, Španjolska, Italija: 2004. — redatelj: Daniel Burman — boja, 99 min.
2. LOŠ ODGOJ / LA MALA EDUCACION / Španjolska: 2004 — r.: Pedro Almodóvar — boja, 105 min.
3. GLAVOM KROZ ZID (GEGEN DIE WAND) / Njemačka, Turska: 2003 — r. Fatih Akin — boja, 121 min.
4. CRVENA SVJETLA (FEUX ROUGES) / Francuska: 2004. — r.: Cédric Kahn — boja, 105 min.
5. FAHRENHEIT 9/11 / Sjedinjene Američke Države: 2004. — r.: Michael Moore — boja, 122 min.
6. ŽED (ATASH) / Izrael, Palestina: 2004 — r. Tawfik Abu Wael — boja, 110 min.
7. U TVOJIM RUKAMA (FORBRYDELSER) / Danska: 2004 — r.: Anette K. Olesen — boja, 101 min.
8. WHISKY / Urugvaj: 2003 — r.: Juan-Pablo Rebella, Pablo Stoll — boja, 94 min.

DOKUMENTARNI PROGRAM

1. REVOLUCIJA NEĆE BITI PRIKAZANA NA TELEVIZIJI (THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED) / Irska: 2003 — r.: Kim Bartley, Donnach O'Brian — 74 min.
2. HVATANJE FRIEDMANOVIH (CAPTURING FRIEDMANS) / SAD: 2002 — r.: Andrew Jarecki — 107 min.
3. SLOBODA IZ OČAJA (FREEDOM FROM DESPAIR) / SAD, Hrvatska: 2004 — r.: Brenda Brkušić — 96 min.
4. RAZVOD NA IRANSKI NAČIN (DIVORCE IRANIAN STYLE) / Velika Britanija: 1998 — r.: Kim Longinotto — 80 min.
5. DIJANA (PRETTY DIANA) / Srbija i Crna Gora: 2003. — r.: Boris Mitić — 45 min.
6. UVOZNE VRANE / Hrvatska: 2004 — r. Goran Dević — 22 min.
7. SUROV NAPREDAK (CRUDE PROGRESS) / Velika Britanija: 2004 — r.: S. Hipkins, J. Alcock — 28 min.
8. AILEEN: ŽIVOT I SMRT SERIJSKOG UBOJICE (AILEEN: LIFE AND DEATH OF A SERIAL KILLER) / Velika Britanija: 2003 — r.: Nick Broomfield, Joan Churchill — 89 min.
9. POWER TRIP / SAD: 2003 — r.: Paul Devlin — 85 min.
10. PEŠČENOPOLIS / Hrvatska: 2004 — r. Zrinka Matijejić Veličan — 71 min. 11. LA STRADA / Hrvatska: 2004. — r.: Damir Čučić — 29 min.

PREDSTAVLJAMO VAM: SLOVENSKI FILM

1. PJESNIKOV PORTRET S DVOJNIKOM (PESNIKOV PORTRET Z DVOJNIKOM) / Slovenija: 2003 — r. Franci Slak — boja, 110 min.
2. REZERVNI DIJELOVI (REZERVNI DELI) / Slovenija: 2003 — r.: Damjan Kozole — boja, 87 min.
3. ŠUŠTANJE (ŠELESTENJE) / Slovenija: 2002 — r.: Janez Lapajne — boja, 90 min.
4. ČUVAR GRANICE (VARUH MEJE) / Slovenija: 2002 — r.: Maja Weiss — boja, 100 min.
5. KRUH I MLIJEKO (KRUH IN MLEKO) / Slovenija: 2001 — r.: Jan Cvitkovič — crno-bijeli, 68 min.
6. U LERU (V LERU) / Slovenija: 1999. — r.: Janez Burger — crno-bijeli, 90 min.
7. LJUBLJANA / Slovenija: 2001. — r.: Igro Šterk — boja, 71 min.

RETROSPEKTIVA (Tomislav Pinter)

1. RONDO / Hrvatska: 1966 — r.: Zvonimir Berković
2. SAMO JEDNOM SE LJUBI / Hrvatska: 1981 — r.: Rajko Grlić

Elvis Lenić

6. Motovunski filmski festival

Motovun, 23-30. srpnja 2004.

● ovogodišnji festivali u Puli i Motovunu natjecali su se u kvaliteti ponude dokumentarnoga filma, iako postoje razlike u njihovu tretiranju toga filmskog roda. Pulski program dokumentaraca prikazivan je u popodnevnom terminu u prostoru Circola, kao popratni festivalski sadržaj, iako kvalitativno znatno nadmašuje natjecateljski domaći program u Areni. U Motovunu su dugometražni dokumentarci prikazivani u glavnom programu, pa su tako konkurirali za sve glavne festivalske nagrade.

Dokumentarni program

Najrazvikanije dokumentarno ostvarenje ovogodišnjega Motovuna zasigurno je *Super Size Me*, koji je privukao velik broj gledatelja unatoč prikazivanju u kasnonoćnom terminu. Redatelj Morgan Spurlock izložio se jednomjesečnoj torturi



Seks, piće i krvoprolijeće, B. Matić, Z. Jurić, A. Nuić, 2004.

proždiranja isključivo McDonaldsovih proizvoda i pratio utjecaj nezdrave prehrane na vlastito tijelo. Njegov dokumentarac narativno je dinamično i zabavno djelo, iako filmsku cjelinu opterećuju povremeno preizražena ljevičarska i antikorporacijska stajališta. U tom pogledu Spurlock je blizak redateljskom svjetonazoru Michaela Moorea, posebno uočljivu u posljednjem ostvarenju *Fahrenheit 9/11*. Nasuprot njima, istaknuti američki dokumentarist Errol Morris uspješno zaobilazi ideološku orijentaciju, čak i kad je riječ o izrazito škakljivim temama. U *Ratnim maglama* uspio je na-

praviti sofisticiran portret kontroverznoga Roberta McNamare, Kennedyjeva ministra obrane i moćnika koji je značajno utjecao na američku vanjsku politiku tijekom druge polovice 20. stoljeća, vješto izbjegavajući zamku autorske ideološke nametljivosti.

Austrijski redatelj Ulrich Seidl omiljen je autor slavnoga Wernera Herzoga, koji naročito cijeni njegovu beskompromisnost u dokumentarističkoj obradi kontroverznih tema. Motovunska publika mogla je 2002. godine pogledati njegov jedini igrani film *Pasji dani*, turobnu i autentičnu dramu smještenu u austrijsko predgrađe tijekom paklenoga ljeta, a ove godine prikazan mu je najnoviji dokumentarac *Isuse, znaš*. Seidlovi protagonisti ljudi su različitih životnih dobi i sudbina (žena s teško bolesnim mužem, čovjek s traumama iz djetinjstva, umirovljenica koju vara muž, mladić i djevojka kojima ne funkcionira veza), koji od Boga traže pomoć u rješavanju životnih problema. Iako je film sastavljen od statičnih kadrova u kojima protagonisti govore u kameru, s povremenim neutralnim praćenjem njihovih svakodnevnih životnih aktivnosti, narativnu zanimljivost Seidl ostvaruje kombiniranjem njihovih izjava prilikom obraćanja Bogu. Pritom vješto uravnotežuje tragične i komične tonove, dajući djelu značenjsku i dramaturšku složenost. Ipak, postoji mali problem u izrazito statičnom vizualnom izlaganju, zbog čega film izgleda prilično dugačak iako traje samo osamdesetak minuta.

Pravo iznenađenje Motovuna bili su dokumentarci redatelja za koje prije nismo čuli. *Čija je ovo pjesma?* (dobitnik posebnog priznanja žirija) započinje u jednoj istanbulskoj gostionici, kada bugarska redateljica Adela Peeva s prijateljima iz Turske, Grčke, Srbije i Makedonije sluša pjesmu koju izvodi



Fahrenheit 9/11, Michael Moore, 2004.

lokalni sastav. Budući da svi sugovornici tvrde kako ta pjesma potječe upravo iz njihovog kraja, redateljica odlučuje proputovati spomenute zemlje i istražiti njezino porijeklo. Riječ je o simpatičnom spoju istraživačkog dokumentarca i filma ceste, u kojem se preko jedne naizgled bezazlene teme uspijeva mnogo reći o Balkanu i mentalitetu ljudi koji na njemu žive. Iako filmom prevladavaju humoristički tonovi, redateljica će na kraju pomalo tužno zaključiti da je riječ o pjesmi koja zahvaljujući gluposti razdvaja ljude, a zapravo bi ih trebala spajati. Solidarnosti zato ne nedostaje u toplu dokumentarcu *Priča o uplakanoj devi*, jednom od glavnih favorita publike, u kojem pratimo obitelj nomadskih pastira koji pomažu devama da izlegu mlade. Jedna deva dobiva rijetko bijelo mladunče i odbija ga dojiti, a zabrinuti nomadi problem rješavaju tako što dovode glazbenika koji će svirkom dirnuti devu i potaknuti njezin zakočen majčinski poriv. Redatelji Luigi Falorni i Byambasuren Davaa slijede dokumentaristički svjetonazor Roberta Flahertyja, dosljedno prateći svakodnevne aktivnosti protagonista u njihovu autentičnom okruženju, a izvrsna Falornijeva fotografija dojmljivo prenosi egzotiku mongolskih stepa. Njihov dokumentarac narativno je skladno ostvarenje, koje nepretenciozno obrađuje surovu borbu za opstanak, a dotiče se i danas iznimno aktualne ekološke problematike.

Nagrađeni radovi, regionalni filmovi i osrednja Indija

Proteklih godina *Propeler Motovuna* uglavnom nisu dobivali filmovi koji su osvajali izvrsnošću, nego oni čiji su autori bili prisutni na festivalu. Tu nezahvalnu tradiciju prekinuo je britanski veteran Ken Loach, čija se drama *Jedan poljubac drag* doista nalazi pri samu vrhu ovogodišnje festivalske ponude. Iako se bavi u filmskoj umjetnosti i književnosti bezbroj puta obrađivanom društveno neprihvatljivom ljubavnom vezom (u ovom slučaju između Pakistanca i bijele katolkinje), Loach to radi na iznimno rafiniran način. Njegov pristup obuhvaća sjajan rad s glumcima i redateljsku nenamjetljivost, a film istodobno zrači prepoznatljivim autorskim rukopisom. Dosljednim građenjem dramske napetosti Loach nas neprestano postavlja u neizvjesnost o sudbini njegovih junaka i pritom uopće ne pokušava davati odgovore na nerješiva pitanja.

Slavni danski redatelj Lars Von Trier očito voli ograničenja. Nakon što je u devedesetim s istomišljenicima formulirao deset pravila kojih se treba držati kod snimanja igranih filmova (*Dogma 95*), nedavno je natjerao veterana Jorgena Letha da snimi pet obrada svojega kratkog filma *Savršeno ljudsko biće* iz 1967, svaki put uz različita ograničenja. Njihova konceptualna tvorevina *Pet zapreka* sadrži svih pet Lethovih obrada, isječke iz originalnog filma, kao i dijelove razgovora u kojima Von Trier i Leth obrazlažu svaki snimljeni film i dogovaraju uvjete za sljedeći. Iako Von Triera mnogi smatraju jednim od vodećih inovatora suvremene svjetske kinematografije, njegovi dosadašnji radovi dosljedno prate klasičnu dramsku strukturu. U ovom slučaju očito se oslanjao samo na konceptualnu dosjetku, ali njegov koncept nije dovoljno snažan ni dosljedno proveden do kraja. Da je takav film snimio neki nepoznat redatelj, nitko se ne bi osvrnuo,

ali zvučna imena sa špice smještaju ga u drukčiji kontekst i osiguravaju mu gotovo kulturni status. Začuduje da je takvoj pomodnosti podlegao i međunarodni žiri filmskih kritičara, dodijelivši mu nagradu *FIPRESCI*. Dvojbena je i dodjela nagrade *Od A do A* (regionalni program) filmu *Kad porastem biću kengur*, u kojemu redatelj Radivoje Andrić prati uobičajene probleme beogradske mladeži tijekom jednoga dana. Andrić i njegovi suradnici ponavljaju provjerenu formulu iz *Munja*, ali dosjetke na srpskom urbanom *slangu* nisu osobito duhovite, a mnogo više od toga film ne nudi. Šteta da u festivalski program nije uvrštena Sviličićeva komedija *Oprosti za kung fu*, koja je izvedbeno superiorna Andrićevoj filmu.

Inače, na ovogodišnjem Motovunu znatno je poljuljan mit o nadmoćnosti suvremene srpske kinematografije hrvatskoj. Goran Marković u *Kordonu*, čija se radnja odvija tijekom masovnih demonstracija protiv Miloševićeva režima potkraj devedesetih, prati grupu policajaca koji tijekom jedne smjene vozilom patroliraju Beogradom (situacija koja podsjeća na rane filmove Waltera Hilla ili Johna Carpentera). Redatelj uspijeva stvoriti dinamičnu i napetu radnju, s mučnim dojmom nemoći pojedinca u ozračju potpuna ludila, ali filmu smeta patetika i nametljiva politička orijentacija, koja se očituje u gotovo karikaturalnom definiranju glavnih likova. Markovićev kolega Srđan Karanović ostavio je znatno lošiji dojam u svojem posljednjem ostvarenju *Sjaj u očima*, iako mu je film ušao u službeni program Venecije. S druge strane, mladi hrvatski redatelji nisu puno pokazali u stilski heterogenom omnibusu *Seks, piće i krvoproliće* (Boris T. Matić, Zvonimir Jurić, Antonio Nuić) i ljubavno-biografskoj priči *100 minuta Slave* (Dalibor Matanić), pomalo nespretnoj mješavini klasične povijesne drame i postmodernističkih postupaka. No, splitski redatelj Arsen Anton Ostojić ugodno je iznenadio s cjelovečernjim prvcem *Ta divna splitska noć*, sastavljenim od tri tragične priče koje se odvijaju u Splitu tijekom silvestarske noći. Hrvatskim filmašima pridružio se i kolega iz dijaspele koji se također bavi domaćim temama. Damir Lukačević (rođen u Zagrebu, živi i radi u Njemačkoj) u *Povratku* prati članove iseljeničke obitelji Klarić, koji moraju razriješiti svoje dvojbe i obiteljske traume. Lukačević pokazuje vještinu u seciranju odnosa među likovima, a neveselost njihova iseljeničkoga života pojačava turobnim kadrovima Stuttgarta. Iako je njegov film superioran većini ostvarenje iz recentne hrvatske produkcije, završetak je opterećen nepotrebnom patetikom.

Proteklih godina Motovun je predstavljao recentna ostvarenja važnih svjetskih kinematografija (danska, hongkonška, ruska), a ove godine predstavljena je indijska kroz samo tri filma različitih žanrova (futuristički film, suvremena adaptacija klasika, povijesna melodrama) u izboru britanskoga kritičara Dereka Malcolma. Redatelj Manish Jha smješta radnju *Zemlje bez žena* u Indiju bliske budućnosti, gdje su zbog učestalih ubojstava ženske dojenčadi žene gotovo iskorijenjene. Otac petorice sinova uspijeva pronaći suprugu svojoj djeci, koja je svim sinovima robinja, a čak je i otac seksualno iskoristava. Redatelj je pogodio smještajući radnju u autentično indijsko selo i izbjegavajući uvođenje futurističke ikonografije, iako je priča slična ugođaja, jer takvim postupcima postiže djelotvornije poistovjećivanje gledatelja s pričom. No,

problem je u neuvjerljivom narativnom pristupu (film započinje komičnim tonovima, nastavlja se obiteljskim nasiljem i maltretiranjem, a završava masovnim pokoljem), a i likovi su trebali biti slojevitiji (poželjno je da loši momci imaju i po koju humanističku crtu).

Vishal Bhardwaj adaptirao je Shakespeareova *Macbetha*, smještajući radnju svojega filma (*Maqbool*) u indijsko podzemlje. Naslovni junak Maqbool započinje vezu sa šefovom lijepom ljubavnicom, a kad se veza zakomplicira, prisiljen je eliminirati šefa s kojim ima gotovo očinski odnos. Univerzalnost Shakespeareovih drama omogućuje njihov smještaj u razna podneblja i razdoblja, a konačni rezultat, naravno, ovisi o vještini redatelja koji se prihvatio toga posla. Bhardwaj u takvu pokušaju nije ostvario naročito visoke domete, iako motive originalne drame prožima vizualnom egzotikom i elementima lokalnog folklora (slično redateljskom postupku Mire Nair u *Monsunskom vjenčanju*). Stilski najujednačenije ostvarenje u ovom izboru povijesna je melodrama *Pijesak u oku* (redatelj Rituparno Ghosh), koja prati doživljaje mlade i lijepe udovice u patrijarhalnoj Indiji s početka 20. stoljeća. Vizualna sofisticiranost, hedonistički ugođaj i solidne glumačke uloge omogućuju relativno lagodno praćenje ove gotovo trosatne povijesne priče. Gledajući navedene filmove, kao i razvikano *Monsunsko vjenčanje* koje se pojavilo u domaćim kinima tijekom ove godine, stječemo dojam kako suvremena indijska kinematografija zapravo nema naročitih dometa. Očito je riječ o iznimno velikoj produkciji, ali diže se mnogo buke bez velikog razloga. Da bismo se uvjerali u suprotno, morali bismo ipak vidjeti reprezentativniji filmski izbor.

Vrhunac festivalske ponude

Kultni kanadski redatelj Guy Maddin radnju *Najtužnije glazbe na svijetu* smjestio je u kanadski Winnipeg za vrijeme velike ekonomske depresije. Vlasnica pivovare (Isabella Rossellini) organizira natjecanje glazbenika koji sviraju tužnu glazbu, na koje se javljaju natjecatelji iz cijelog svijeta zbog nagrade od nevjerojatnih 25 000 dolara. Maddin je redatelj osebujna vizualnog stila, sklon dosljednom oponašanju estetike nijemih filmova. Kadrovi snimljeni u crno-bijeloj fotografiji (s povremenim umetanjem kadrova u boji) uočljive su zrnate strukture, s čestim zamućenjima i ostalim vizualnim greškama koje nalazimo u starim filmovima. Pritom Maddin ipak koristi normalno snimljen i montiran zvuk, a ne međutitlove. Osim vizualnog pristupa zanimljiva je i narativna razrada teme koja ga okupira. Njegova priča prožeta je brojnim crnohumornim situacijama i morbidnim detaljima, a likovi su istodobno obdareni stvarnim ljudskim osobinama i emocijama. *Najtužnija glazba na svijetu* osebujan je film naglašene melankolije u kojem se skladno prožimaju vizualna egzotika, morbidnost i neglumljeni humanizam.

Nešto južnije od Kanade, u slikovito okružje Newfoundlanda, smještena je radnja odlična nezavisnog filma *Čuvar stanice*. Redatelj Thomas McCarthy bavi se novostvorenim priateljstvom troje likova (patuljak opsjednut vlakovima, brbljavi prodavač *fast fooda* i sredovječna umjetnica ogorčena pogibijom jedinoga djeteta i raspadom braka) vješto povezujući tragične i humoristične sastavnice, tugu i životnu nadu



Ta divna splitska noć, Arsen Anton Ostojić, 2004.

u cjelinu obilježenu snažnim humanističkim pečatom. Azijsku kinematografiju zastupala su dva izvrsna ostvarenja, iako različitih stvaralačkih pristupa. U kazahstanskoj kriminalističkoj drami *Shizo* (redateljica Guka Omarova) istoimeni tinejdžer napušta školu i počinje pomagati ljubavniku svoje majke, koji za lokalnu mafiju organizira nezakonite okrutne boksačke mečeve. Nakon što jedan od boraca pogine u ringu, ganuti Shizo počinje pomagati njegovoj djevojci i malom sinu, u kojima pronalazi alternativnu obitelj i zamjenu za uskraćenu roditeljsku ljubav. Omarova vješto usklađuje dramaturške potencijale priče s impresivnim vizualnim dosezima (ljepota egzotične prirode suprotstavlja se napuštenim građevinama, tvornicama i nakaradnim ostacima bivšega sustava), stvarajući iznimno uvjerljivu metaforu društva, koje ne pruža nikakvu perspektivu osim nasilništva i kriminala.

Korejska drama *Proljeće, ljeto, jesen, zima, proljeće* (redatelj Kim Ki-duk) slijedi prepoznatljiv azijski meditativni stil. Mladić živi s učiteljem na plutajućem hramu, nakon seksualnog iskustva s djevojkom koja dolazi na liječenje odlazi u svijet, a nakon niza godina vraća se pun bijesa i razočaran u život među ljudima. Kim Ki-duk stvara zaokruženu narativnu strukturu koja prati cikluse u prirodi (smjena godišnjih doba), a ujedno tumači smjenu ljudskih života kao jedan u nizu prirodnih ciklusa. Zahvaljujući sofisticiranom vizualnom izlaganju film uspijeva postići ugođajnost i meditativne tonove, lakoću u prožimanju ljudskih sudbina s prirodom i uspješno izbjegava autorsku pretencioznost. Film je prihvatljiv i gledateljima koji ne vole prepoznatljivu azijsku narativnu sporost, budući da je vješto montiran, a filmske prizore često prati glazba i duhovite situacije. Posljednjih godina svjedoci smo ponovnoga buđenja ruske kinematografije. Nakon venecijanskoga uspjeha Andreja Zvjaginceva (*Povratak*), pojavila su se još dvojica debitana (Boris Hlebnikov i Aleksej Popogrebski) s odličnim filmom koji obrađuje sličnu tematiku obiteljskih odnosa. *Koktebel* prati oca i sina koji iz Moskve putuju prema gradiću Koktebel (obala Crnoga mora), gdje namjeravaju započeti novi život. Hlebnikov i Popogrebski otkrivaju priču minuciozno, korak po korak (tijekom putovanja postupno doznajemo razloge koji su njihove likove natjerali na promjenu, kao i skrivene detalje njio-

vog odnosa), istodobno dovodeći likove u dublju vezu s okruženjem kojim prolaze i stvarajući meditativno ozračje.

Motovun nam svake godine podari barem jedno ostvarenje iz dalekog i ledenog Islanda, a ovogodišnji festival ponudio nam je čak dva izvrsna filma. U turomnijem *Hladnom svjetlu* (redatelj Hilmar Oddsson) nesretan i povučen četrdesetogodišnjak pokušava osmisliti vlastiti život. Naracija se odvija na dvije vremenske razine, paralelno s današnjicom pratimo prizore iz junakova djetinjstva i najzad otkrivamo da je razlog dubokoj nesreći obiteljska tragedija koju je proživio u djetinjstvu. Oddsson je iznimno učinkovit u predočavanju ljudskih stanja i uspostavljanju odnosa između ljudi i turomne islandske divljine. Tako je i trenutak u kojem njegov junak pronalazi smisao života oslobođen patetike i potpuno opravdan u kontekstu odvijanja priče. Veteran islandske kinematografije Fridrik Thór Fridriksson u *Nicelandu* također traga za smislom života. Njegov junak pokušava djevojku izliječiti od teške depresije i odlazi kod pustinjaka koji živi na otpadu, želeći od njega izvući životnu mudrost, ali ubrzo

otkriva da nesretnik pati zbog teške obiteljske tragedije. Iako Oddsson i Fridriksson barataju sličnim motivima, njihov redateljski pristup znatno se razlikuje. Fridriksson je razigraniji i stilski raznovrsniji, njegov film skladno objedinjuje komorne, crnohumorne i optimistične ugođaje, dok je egzotično islandsko svjetlo zarobljeno u kadrovima nevjerojatnih boja.

S obzirom na solidnu količinu gore navedenih izvrsnih filmova, tvrdnje pojedinih kritičara u kvalitativnom padu ponude ovogodišnjeg Motovuna nisu najutemeljenije. Doduše, nije bilo razvikanih filmova redateljskih zvijezda poput ranijih godina (bili su prisutni Loach i Von Trier sa slabijim filmom), ali ne čine samo oni festival. Uostalom, svrha festivala ovakvog tipa i jest da se zainteresirani gledatelj upozna s pojedinim egzotičnim primjercima svjetske kinematografije, a razvikanije artistske filmove ionako će poslije moći pogledati u kinima ili na videu. U tom smislu ovogodišnji Motovun ipak nije zakazao.

Nagrade

Motovunskog filmskog festivala, Motovun, 23-30. srpnja 2004.

PROPELER MOTOVUNA

JEDAN POLJUBAC DRAG Kena Loacha

FIPRESCI

PET ZAPREKA Larsa von Triera i Jorgena Letha

NAJBOLJI FILM U REGIJI (OD A DO A)

KAD PORASTEM BIT ĆU KENGUR Radivoja Raše Andrića

NAJBOLJI KRATKOMETRAŽNI FILM ONLINE

FLATLIFE Jonasa Geiranerta

AMNESTY INTERNATIONAL HUMAN RIGHTS AWARD

GOBLEN Bojana Vuletića

Filmografija

Motovunskog filmskog festivala 2004.

GLAVNI PROGRAM

1. 100 MINUTA SLAVE / 100 MINUTES OF GLORY / red. Dalibor Matanić / Hrvatska, 2004 / 100 min
2. ČIJA JE OVO PJESMA? / WHOSE SONG IS THIS? / red. Adela Peeva / Bugarska, 2003 / 70 min
3. ČUVAR STANICE / STATION AGENT / red. Thomas McCarthy / SAD, 2003 / 88 min
4. HLADNO SVJETLO / KALDALJ'S / COLD LIGHT / red. Hilmar Oddsson / Island / Norveška / Velika Britanija, 2004 / 92 min
5. ISLAND, LIJEPA ZEMLJA / NICELAND / red. Fridrik Thor Fridriksson / Danska/Island/Njemačka, 2004 / 87 min
6. ISUSE, ZNAŠ / JESUS, DU WEIßT / JESUS, YOU KNOW / red. Ulrich Seidel / Austrija, 2003 / 87 min
7. JAPANSKA PRIČA / JAPANESE STORY / red. Sue Brooks / Australija, 2003 / 107 min

8. JEDAN POLJUBAC DRAG / AE FOND KISS / red. Ken Loach / Velika Britanija/Italija/Njemačka/Španjolska, 2003 / 103 min
9. KAD PORASTEM BIĆU KENGUR / red. Radivoje Andrić / Srbija i Crna Gora, 2004 / 100 min
10. ROADS TO KOKTEBEL / KOKTEBEL / red. Boris Khlebnikov & Aleksei Popogrebsky / Rusija, 2003 / 100 min
11. KONTROLA / CONTROL / KONTROLL / red. Nimorad Antal / Mađarska, 2003 / 105 min
12. KORDON / red. Goran Marković / Srbija i Crna Gora, 2002 / 70 min
13. NACIJA PROZAKA / PROZAC NATION / red. Erik Skjoldbjorg / SAD, Njemačka, 2001 / 87 min
14. NAJTUŽNIJA GLAZBA NA SVIJETU / THE SADDEST MUSIC IN THE WORLD / Guy Maddin / Kanada, 2003 / 85 min
15. PET ZAPREKA / THE FIVE OBSTRUCTIONS / red. Jorgen Leth, Lars Von Trier / Danska, 2003 / 90 min

16. POVRATAK / GOING HOME / HEIMKHER / red. Damir Lukačević / Njemačka, Hrvatska, 2003 / 90 min
17. PRIČA O UPLAKANOJ DEVI / THE STORY OF THE WEeping CAMEL / Die Geschichte vom weinenden Kamel / red. Byambasuren Davaa & Luigi Falorni / Njemačka/Mongolija, 2003 / 107 min
18. PROLJEĆE, LJETO, JESEN, ZIMA, PROLJEĆE / SPRING, SUMMER, FALL, WINTER... AND SPRING / red. Kim Ki-Duk/Južna Koreja/Njemačka, 2003.
19. RATNE MAGLE / FOG OF WAR, THE: Eleven lessons from the Life of Robert S. McNamara / red. Errol Morris / SAD, 2003 / 95 min
20. SEKS, PIĆE I KRVOPROLIĆE / SEX, BOOZE AND SHORT FUSE / red. Antonio Nuić, Boris T. Matić, Zvonimir Jurić / Hrvatska, 2004 / 75 min
21. SHIZO / SCHIZO / SHIZA / red. Guka Omarova / Rusija, Kazahstan, Njemačka, Francuska, 2004
22. VJEČITO SUNCE BEZGREŠNOG UMA / ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND / red. Michel Gondry / USA, 2004 / 108 min
23. XXL JA / SUPER SIZE ME / red. Morgan Spurlock / USA, 2003 / 96 min
24. ŽUTI MANGO / MANGO YELLOW / AMARELO MANGA / red. Claudio Assis / Brazil, 2002 / 103 min

MADE IN INDIJA

1. MAQBOOL / MAQBOOL / red. Vishal Bharadwaj / Indija, 2003 / 132 min
2. PIJESAK U OKU / CHOKER BALI: A PASSION PLAY / CHOKHER BALI / red. Rituparno Gosh / Indija, 2003 / 167 min
3. ZEMLJA BEZ ŽENA / A NATION WITHOUT WOMEN / MATRUBHOOMI / red. Manish Jha / Indija, Francuska, 2003 / 99 min

REVIJA NAGRAĐENIH FILMOVA 2003, NAGRADA JAMESON

1. CHAMONIX / Valérie Mréjen / Francuska, 2002 / 13 min
2. FANTASTIČNA NOĆ / DAS FANTASTISCHE NACHT / United Bleireaux / Belgija, 2003 / 19 min
3. IMENA I BROJEVI / O NOME E O NIM / NAMES AND NUMBERS / Ines Oliveira / Portugal, 2003 / 25 min
4. IVANOVA LJULJAČKA / EL BALANCIN DE IVAN / IVAN'S SEESAW / Dario Stegmayer / Španjolska, 2003 / 19 min
5. JA I SVEMIR / ICH UND DAS UNIVERSUM / MY, MYSELF AND THE UNIVERSE / Hajo Shomerus / Njemačka, 2003 / 14 min
6. NEUSTRAŠIVO / FEARLESS / Therese Jacobsen / Norveška, 2003 / 5 min
7. PUNI KRUG / FULL CIRCLE / Simon Fitzmaurice / Irska, 2003 / 14 min
8. SKIPPER STRAAD / Irini Vachilioti / Grčka, 2003 / 35 min
9. ŽUTO / YELLOW / Ivan Rusev / Bugarska, 2001 / 3 min

NEŠTO KRAĆI FILMOVI U JOŠ MANJEM KINU

1. KENNEDY SE VRAĆA KUĆI / KENNEDY GOES BACK HOME / Želimir Žilnik / Srbija i Crna Gora, 2004 / 74 min
2. KAO RUŽAN SAN / LIKE A BAD DREAM / KAKO LOŠ SON / Antonio Mitrikeski / Makedonija, Hrvatska, 2003 / 96 min
3. KAKO SE RAĐA KRUH / KAKO SE RAGA LEPČETO / Vladimir Blaževski / Makedonija, 2003
4. NIJE BED / NO BIGGIE / Mladen Dizdar / Hrvatska, 2004 / 57 min
5. OAZA MIRA / OASIS OF PEACE / OAZA NA MIROT / Ognjen Dimitrovski / Njemačka, Makedonija, 2003 / 45 min
6. SIMFONIJA NEBESKOG GRADA / HEAVENLY CITY SYMPHONY / Lordan Zafranović / Srbija i Crna Gora, 2003 / 57 min
7. SLIKE SA UGLA / IMAGES FROM THE CORNER / Jasmila Žbanić / Njemačka, Bosna i Hercegovina, 2003 / 38 min
8. VEZE / CONNECTIONS / Jelena Marković / Njemačka, Srbija i Crna Gora, 2003 / 55 min
9. ŽIVJETI JE BOLJE NEGO UMRIJETI / TO LIVE IS BETTER THAN TO DIE / HAOSI BURU LAIHOZE / Weijun Chen / Kina, 2002 / 59 min

TEST PROJEKCIJE

1. SVE O MOJOJ TETKI / ALL ABOUT MY AUNT / Goran Radovanović / Nama Film — Srbija i Crna Gora, 2004 / 57 min
2. SVE PET / AS GOOD AS IT GETS / Dana Budisavljević / FACTUM — Hrvatska, 2004
3. VIDOVNJAKINJA / THE CLAIRVOYANT / JASNOVIDKA / Biljana Čakić Veselić / TVS — Slovenija, 2004 / 84 min

GLUMAC VELIKIH FILMOVA: IVICA VIDOVIĆ

1. RITAM ZLOČINA / THE RYTHM OF CRIME / Zoran Tadić / Hrvatska, Srbija i Crna Gora, 1981, 88 min
2. WR MISTERIJE ORGANIZMA / WR: THE MISTERIES OF THE ORGANISM / Dušan Makavejev / Jugoslavija, Njemačka, 1971 / 85 min
3. ZASEDA / THE AMBUSH / Živojin Pavlović / Jugoslavija, 1969 / 80 min

50 GODINA: ZVONIMIR BERKOVIĆ

MOJ STAN / MY APPARTMENT / Zvonimir Berković / Hrvatska, 1962 / 13 min

NAGRADA JAMESON ZA KRATKI FILM

1. LEPTIR / Goran Legović / igrani film / 15 min / 35 mm, boja / JADRANFILM d.d., 2003.
2. NIŠTA VIŠE / Ivona Juka / igrani film / 10 min / 16 mm, boja / ADV, Zagreb, 2003.
3. 12 / Juraj Lerotić / igrani film / 8 min / 16 mm, boja / ADV, Zagreb, 2003.
4. UVOZNE VRANE / Goran Dević / dokumentarni film / 22 min / MINI DV, boja / ADV, Zagreb, 2004.
5. ČUVAR TEGLJAČA / Silvijo Mirošničenko / dokumentarni film / 20 min / Dvcam, BETA SP, crno-bijeli / FACTUM, 2003.
6. LA STRADA / Damir Čučić / dokumentarni film / 29 min / digital BETA, boja / HRVATSKI FILMSKI SAVEZ, 2004.
7. PLASTICAT / Simon Bogojević-Narath / animirani film / 10 min / BETAcam SP color / KENGES, 2003.
8. CIGANJSKA / Marko Meštrović, Davor Međurečan / animirani film / 9 min / BETAcam SP, b&w / FADE-IN, KREATIVNI SINDIKAT, 2004.
9. UTERUS / Maria Prusina / eksperimentalni film / 10 min / MINIdv / prod. Maria Prusina, 2004.

MOTOVUN ONLINE

1. DESET MINUTA / TEN MINUTES / DIEZ MINUTOS / 15 min / 35 mm, boja / Art Ficción Producciones / Španjolska, 2004.
2. POKLON ZA SANJU / A PRESENT FOR SANJA / Srdjan Šarenac / 15 min / DVcam, boja / FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI / Srbija i Crna Gora, 2004.
3. OKRET / SPIN / David Marmor / 15 min / 35 mm, boja / University of Southern California / USA, 2003.
4. ISKRIVLJENI BLATOBRAJ / FENDER BENDER / Daniel Elliot / 10 min / Video, boja / YIPP FILMS Ltd. / Estonija, Velika Britanija, 2003.
5. OLIVE / Neassa Hardiman / 11 min / 35 mm, boja / LANGUAGE / Irska, 2004.
6. NOVAC / MONEY / PENINGAR / Sævar Sigurdsson / 6 min / BETA SP, boja / SS FILM / Island, 2004.
7. SEZONA 90/91 / SEASON 90/91 / Goran Vojnović / 15 min / 15 mm, boja / AGRFT / Slovenija, 2004.
8. ROK / DEADLINE / Massimo Coglitore / 14 min / 35 mm, boja / ENTR'ACTE / Italija, 2003.
9. MALE LAVINE / SMALL AVALANCHES / SMA SKRED / Brigitte Starmose / 15 min / 35 mm, boja / MAGIC HOUR FILMS / Danska, 2003.
10. STRANCI / STRANGERS / Erez Tadmor & Guy Nattiv / 7 min / 35 mm, boja / 20th Century Fox / Israel, 2004.
11. DIV / THE GIANT / VELIKAN / Alexander Kott / 15 min / 35 mm, boja / CBT Film Company / Rusija, 2003.
12. SPASIMO DJECU / SAVE THE CHILDREN / REDD BARNA / Terje Rangnes / 6 min / 35 mm, boja / Motlys As / Norveška, 2002.

13. PRIČATI S ANĐELIMA / TALKING WITH ANGELS / Yousaf Ali Khan / 16 min / 35 mm, boja / Silver Films, Northern Films, / Velika Britanija, 2003.
 14. FLATLIFE / Jonas Geirnaert / 11 min / 35 mm, boja / Hogeschool Gent — Kask / Belgija, 2004.
 15. THE TRUMOUSE SHOW / Julio Robledo / 6 min / MINIdv, boja / Universidad de las islas Baleares / Španjolska, 2003.
 16. PODRIJETLO / ORIGIN / Lluís Vicià / 3 min 7 Mini DV, boja / UNIVERSIDAD ISLAS BALEARES / Španjolska, 2003.
 17. SLAVINE / TAPS / Matthew Gravelle / 3 min / Video, boja / Independent Production / Wales, 2003.
 18. LOPATA / THE SPADE / SPADEN / Jens Jonsson / 15 min / 35 mm, crno-bijeli / Mammás Gata / Švedska, 2003.
 19. CRVENO BLATO / ROSSO FANGO / THE RED MUDD / Paolo Ameli / 12 min / 35 mm, boja / prod. Paolo Ameli / Italija, 2002.
 20. LOPOČI / WATERLILIES / Mark Shogren / 15 min / 16 mm, crno-bijeli / Paper Moon Production / USA, 2003.
 21. NOA / Sven Pavlinić / 8 min / BETA SP, boja / Plop Production / Hrvatska, 2004.
 22. TREEVIL / Aiju Salminen, Aino Ovaskainen / animirani film / 7 min / BETA SP, boja / Turku Polytechnic — Arts and Media / Finska, 2002.
 23. PROMET / TRAFFIC / TRAFIC / Catalin Mitulescu / 15 min / 35 mm, boja / Left Pictures / Rumunjska, 2003.
- IZVAN KONKURENCIJE**
1. LOMLJIV / FRAGILE / Jens Jonsson / 41 min / 35 mm, crno-bijeli / Memphis Filmproduktion / Švedska, 2004.
 2. SRIJEDOM / ON WEDNESDAYS / Alma Bećirović / 12 min / 35 mm, boja / Centre of Contemporary Arts — PRO.BA / Bosna i Hercegovina 2004.
 3. TKO JE MAČKA? / KI A MACSKA? / Peter Meszaros / 8 min / 35 mm, boja / KEP — ARNYEK / Mađarska, 2003.

Diana Nenadić

O fragmentima mozaika ili 'dijalektici' na splitski način

9. splitski filmski festival / Split film festival, 3-10. lipnja 2004

Već devet godina Splitski filmski festival živi u svojevrsnu rascjepu. Ambicija njegovih organizatora da dođu do što kvalitetnijeg programa, novoga, drukčijeg i provokativnijeg u formalnom i sadržajnom pogledu, te na jednom mjestu predstave filmu srodne medije, od početka je u nerazmjeru s tipično južnjačkom zbrkom koja redovito zavlada kada dođe vrijeme za njegovo prezentiranje. Projekcije u trima splitskim dvoranama uvijek se nezgodno međusobno preklapaju, a festival pritom 'radi' samo poslijepodne. Odlučite li se temeljito upoznati s novostima u alternativnoj produkciji kratkoga i dugog metra, morat ćete žrtvovati barem polovicu naslova iz manje-više atraktivna programa retrospektiva i pratećih selekcija (Fokus, Forum, Image), s naslovima koji su inače teško dohvatljivi, a katkada dolaze s dobrom reputacijom, ili obratno. Kada se već odlučite za nešto od ponudnoga, vjerojatno ćete biti u prilici zapitati se gledate li to film/video u njegovu originalnom formatu ili ne, a katkada i zalutati u šumi neprevedena dijaloga sa stranoga jezika. No, Splitsani brižno njeguju *image* 'gerilske', neformalne i posve neopterećene manifestacije, što se danas, uoči skorašnjega desetogodišnjeg jubileja, možda ne bi trebali toliko truditi. Pritom se tješe da samo veliki i važni festivali imaju pretrpan program, previđajući da ih takve *mostre* ipak vrte 'od zore do zore'. I za druge nedostatke, a ove godine ključni su (novi) vrelj ljetni termin, zabrinjavajuće slab odaziv publike (o kritici da i ne govorimo) i neprikazivanje najavljenih filmova, naći će pokoje neuvjerljivo opravdanje. Činjenica je, ipak, da nakon sedmodnevnoga čuđenja i obilna prigovarivanja, ipak ostane nešto što se i pamt, ako ste pritom bili vješti poput Ostapa Bendera i precizno izračunali što, kada i gdje gledati.

Jer, deveto izdanje SFF-a, uz odvojene konkurencije kratkog i dugog metra (posebna kategorija za video više ne postoji) te program (prezentaciju) radova iz novih medija, nudilo je: izbor igranih filmova u selekciji Fokus, selekciju srednjometražnih i cjelovečernjih dokumentaraca (Forum), filmove o filmu (Slika/Image); u posebnom programu: *hommage* Stanu Brakhageu (posthumnom laureatu za životno djelo), selektivnu retrospektivu Aleksandra Sokurova, ciklus posvećen bluesu i blues-glazbenicima (s cjelovečernjim filmovima Scorseseja, Wendersa, Eastwooda, Figgisa, Burnetta i Pearcea), retrospektivu Škole narodnoga zdravlja, radove studenata Umjetničke akademije u Splitu i program eksperimentalnih digitalnih filmova Onedotzero.



Seksualna ovisnost (Sexual Dependency), Rodrigo Bellott, 2003.

Moju programsku križaljku odredila je pak obveza prema žiriranju za nagradu FIPRESCI, što je značilo: uspijem li pogledati i nešto izvan dviju konkurencija koje dolaze u obzir za kritičarsku nagradu, dolazak na festival imat će nekoga smisla. Tako je i bilo. Pohoditi otvaranje, gdje je svečano zaigrao bolivijsko-američki cjelovečernji film *Seksualna ovisnost* mladoga Rodriga Bellotta, bilo je moguće svima, a teško je (i neoprostivo!) bilo zaobići i *Našu glazbu* (Notre Musique) na samu svršetku festivala, novi film Jean-Luca Godarda, hvaljen nakon proljetnoga festivala u Cannesu. Oba su filma pripadala službenoj dugometražnoj konkurenciji, a na osnovi tih dvaju naslova moguće je sagledati barem dio onoga što je danas *in* u takozvanome novome ili, možda bi bilo bolje reći, 'nezavisnome' filmu.

Ništa bez Godarda

U Bolivijca Bellotta, pritom, manje je zanimljiv eksperimentalni, pomalo nasilno implementiran postupak podijeljenog ekrana, koji se od prvog do posljednjega kadra proteže filmom, koliko njegova tematska zaokupljenost (uglavnom muškim) seksualnim nasiljem, o kojem pripovijeda prateći u odvojenim pričama nekoliko mladih likova. Latinoamerička filmskostvaralačka plima, povlačeći za sobom razne slojeve socio-psihološkog i ekonomskog mulja sve manje zelena kontinenta, osim Meksika, Brazila i Argentine, očito je dohvatila i Boliviju. Film se zapravo bavi raznim aspektima spolne orijentacije i sazrijevanja te seksualnog zlostavljanja, no nije ograničen samo na latinoamerički kontekst, jer se radnja nekih tematskih epizoda (primjerice, emotivno nabijena ispovijed silovane tamnopute studentice) događa u Sje-



Naša glazba (Notre Musique), Jean-Luc Godard, 2004.

dinjenim Državama. Bellot je očigledno prije svega htio skrenuti pozornost na spomenuti formalni postupak, koji je, međutim, funkcionalan tek kada se u podijeljenom ekranu nude dvije različite perspektive (i gledišta) ili kada se dovede u vezu vremenski razmaknuti ulomci različitih epizoda. Srećom, pokazalo se da je sadržaj filma daleko pregnantniji i bitniji od njegove *short-cut* strukture i *split-screen* fotografije, jer dodiruje sociokulturno tlo (patrijarhalnih društava) 'Trećega svijeta' na kojemu uspijevaju sve vrste (seksualnoga) nasilja i spolne netolerancije. No, s obje svoje sastavnice, film se dobro uklapa u inicijalnu koncepciju splitskog festivala, gdje se prostor otvara, osim alternativnom filmu, i alternativnim životnim stilovima i orijentacijama. I, dakako, godardovskim etičko-političkim opservacijama.

Za filmskoga veterana koji je 'pomicao granice' filma, nakon polustoljetnog autorskog staža neprimjereno je reći da je 'pomodan', premda se, nastavljajući davno započeto esejiziranje u fikcionalnoj formi, danas bavi upravo onim temama koje zaokupljaju mnoge filmaše, osobito sve istaknutije političke dokumentariste okrenute prema Bliskom i Srednjem istoku. Godardova je posebnost (i veličina), među ostalim i u tome što, o čemu god razmišljao (o povijesti, umjetnosti i politici), uvijek istodobno filozofira i o filmu kao takvu. *Naša glazba (Notre Musique)* oprimjeruje tu vječno živu esejističku lucidnost, potkrijepljenu i dojmljivim strukturalnim konceptom danteovskoga 'zagrobnog' triptiha, elegičnim tonovima i humanističkim upitima. Godardov 'Pakao' pritom je dokumentaristički kolaž sastavljen od isječaka suvremenih ratnih užasa; ideja mogućeg 'Čistilišta' vodi ga glavom i bradom u još nezacijeljeno poslijeratno Sarajevo kao stjecište angažiranih intelektualaca i moguće mjesto novog dijaloga. 'Raj' je pak persiflaža arhetipske predodžbe edenskoga gaja čiji 'mir' umjesto anđela (godardovski ironično) čuvaju naoružani američki vojnici!

U skladu s dijalektičkim viđenjem svijeta i filma (koju elaborira pred sarajevskim studentima filma) kao odnos/razmjenu/jedinstvo 'plana' i 'kontraplana', Sarajevskom dionicom (s intepoliranim prizorima gradilišta Staroga mosta), Godard pokušava izgraditi metaforički most između tih gradivnih opreka, između paklene 'fakcije' i rajske 'fikcije', između planeta Zemlja, o kojem govori, i 'planeta Godard' s ko-

jega ga promatra. Taj središnji dio triptiha posjeduje i dodatni, 'programatski' naboj tipičan za redatelja. Utjelovljen je u likovima namjernika, primjerice, palestinskoga pisca Mahmouda Darwicha ili anonimnog američkog Indijanca kao predstavnika etniciteta izloženih eksterminaciji, te novinarku Olge Lerner (Sarah Adler), francuske Židovke s izraelskom adresom koja, etički zaokupljena sudbinom Palestinaca, u sarajevskom slučaju pokušava pronaći model za pomirenje u vlastitoj zemlji. Godardovo (protestno) rješenje, projicirano u taj emocijom obojen fiktivni lik, ipak nije nimalo optimistično, jer Olgu potom susrećemo i u njegovu 'Raju'.

I pored zrele i otmjene jednostavnosti, te kristalno jasna humanističkog diskursa kojim odjekuje, *Naša glazba* nije baš film za svačije uši, premda bi već Godardove britke misli mogle omekšati rezerviranost prema vječno provokativnom 'filmozofu'.

Dokumentarni plan: Forum

Više provokacija moglo bi se ubuduće očekivati od dokumentarnoga programa, koji, čini se, postaje neizostavna pratnja i ortodoksnih festivala igranoga filma diljem svijeta. Dokumentarac, a osobito političkoga predznaka, barem nedavno, nije bio važna kategorija ni u Splitu, koji je od početka skloniji eksperimentu, videu i novim medijima. No, čini se da je toj vrsti, u ovom 'murovski' obilježenu trenutku, teško odoljeti. Toj trenutačnoj 'slabosti' splitskoga festivala možemo zahvaliti relativno zanimljiv, premda ne i odveć artistički inovativan dokumentarni Forum, selekciju koja je, poput kontraplana, kako ga definira Godardova *Naša glazba*, bila u svojevrsnoj dijalektičnoj opreci igranoj selekciji bljedoga Fokusa.

Prvi politički 'kamen' na festivalu 'bacio' je Oliver Stone. 'Vrućim' palestinsko-izraelskim duelom, uz posredovanje fizički i duhovno sveprisutna redatelja, selekciju Forum s bjelodanim fokusom na Bliski istok otvorio je njegov film *Persona non grata*. Premda su Stoneovi filmovi često indikatori američkih političkih raspoloženja, kroničar novije povijesti Pentagona u fikcionalnom formatu ovdje se potrudio da prisutnošću na objema zaraćenim stranama i razgovorima s njihovim predstavnicima (Arafatom, Sharonom, zamaskiranim palestinskim ratnicima itd.), izvuče što više 'neuvijenih' iska-



Vrt (Garden), Adi Barash i Ruthie Shatz, 2003.

za, njima objasni prirodu sukoba i sugerira njegovu nerješivu perspektivu. Američka/Stoneova raspoloženja čitaju se, dakako, između dinamičnih redaka otvorenog dokumenta u kojem se Arafat kurtoazno smješka, a Sharon i Peres otvoreno ispovijedaju sumnju i nevjericu u mogućnost izmirenja s drugom stranom.

Bliskoistočno 'kuglanje' doživjelo je i svojevrzne festivalske nastavke s drugim prizvucima, primjerice u palestinskom dokumentarcu *Ford Transit*. Prateći iz dana u dan profesionalne pustolovine šofera taksi-kombija koji prevozi sve vrste putnika opasnim pograničnim zonama palestinskoga grada, katkada stavljajući na kocku i njihov i vlastiti život, redatelj Hany Abu-Assad slaže uzbudljiv i napet, mozaičan i nadasve duhovit dokumentarni portret Palestine i Palestinaca. Autor pritom ne šteti nikoga: ni Amerikance, ni Izraelce ni vlastite sunarodnjake koji u kombi nesvjesno unose i vlastite predrasude (primjerice, prema ženskom spolu). Iako se poneki iskazi anketiranih putnika mogu činiti unaprijed 'aranžirani' i izrežirani, ono što vidimo i čujemo u filmu ipak djeluje bazzlenije od doslovna bacanja kamenja i svjedočanstava u dokumentarcu Norvežanke Line Halvorsen *Kamen je bačen* (*Et steinkast unna*, 2004). Priče trojica palestinskih dječaka iz izbjegličkoga kampa pred njezinom kamerom prije svega pokazuju kako dulja izloženost vojnoj okupaciji, oružju i ratnoj propagandi može kobno ujecati na dječje stavove i ponašanja, ali i na (demagoški) pristup redateljice. Napokon, da je taj dio svijeta, ma s koje ga strane gledali, daleko od Ede-na, pokazuje i izraelski *Vrt* (*Garden*, Adi Barash i Ruthie Shatz, 2003) jednogodišnjim praćenjem i razgovorima s dvojicom izraelskih prijestupnika zatečenih u Gardenu — okupljalištu (trgovištu) prostitutki, homoseksualaca, transvestita i narkodilera. Politički tonovi zamijenjeni su socijalnim, a prevladavajuća metoda direktnog filma repetitivnom *Vrtu* daje poželjnu neposrednost.

Kvalitativni vrhunac drugoga dijela dokumentarne selekcije, koja obilazi druge vruće zone 'Trećega svijeta', zasigurno čini *Bosonog u Herat* (*Barefoot to Herat*, Majid Majidi, 2002), film o ratnoj siročadi u izbjegličkim kampovima Afganistana. Iskazi izgladnjele i promrzle djece bez ikakve skrbi i zaštite vjerodostojni su, beznađni i potresni, a iranski redatelj Majidi sugestivno ih dopunjava dojmljivim poetsko-sentimentalnim akcentima koji su svojstveni i njegovim igranim filmovima poput *Djece raja*.

Jednako su emotivno poticajne, premda ne i osobito izražajno artikulirane, ispovijedi ljudi koji su 1994. preživjeli genocid u Ruandi u filmu *Čuvari sjećanja* (*Keepers of Memory*, Eric Kabera 2004). Deset godina poslije zastrašujućega pokolja milijuna ljudi, masovne nadzemne grobnice s nepreglednim nizovima lubanja i kostiju djeluju zastrašujuće, a pomirljivi iskazi preživjelih poticajno, premda samu filmu nedostaje veći odmak od televizijskog standarda. Potresnije je moglo biti i svjedočenje ostarjele Koreanke koja je kao djevojka bila 'seksualna ropkinja' japanskih okupatora, u filmu *Prelazeći greben Arirang* (*Arirantouge wo koete*, 2003), da je japanski redatelj Takashi Itoh inventivnije 'sredio' prikupljene iskaze.



Mjesečarenje (Somnambuul), Sulev Keedus, 2003.

Temu genocida, točnije holokausta, vratio se u selekciju Fokusa jednom od povijesnih dionica srednjoeuropske autoceste koju je dao izgraditi Hitler, a kamerom je obilazi Lech Kowalski u filmu *Na Hitlerovu autoputu* (*On Hitler's Highway*, 2002). Umjesto prolaza vagona smrti i okupacijskih vojski (nacističke i sovjetske), sada je ona stjecište prostitutki, sirotinje, beskućnika i drugih otpadnika. No redatelj kao da se ne može odlučiti što ga više zanima: politička povijest Istočne Europe ili socijalna margina postkomunizma, što je uz zalihost nekih motiva najuočljiviji nedostatak njegova filma.

U tematskom fokusu svakako je izričitija Zrinka Matijević-Veličan, hrvatska redateljica *Peščenopolisa* (2003). No, 'državljeni' zamišljenoga polisa, smještena na zemljopisnom i socijalnom rubu hrvatske prijestolnice, i 'štićenici' avanturista Željka Malnara već poznati s novinskih stranica i noćnih TV-programa, nisu uspjeli zaigrati i kao junaci potencijalne dokudrame, koja se mogla izleći iz ustrajna življenja Malnarove fikcije. Ostali su tek živopisni kamenčići u mozaičnom grupnom portretu marginalnih Pešćeničana.

Fikcionalni kontraplan — Fokus

Ljudi, situacije, mjesta, pa i sami filmovi katkada su bizarni upravo zbog svoje običnosti i asketske jednostavnosti, a to se može reći za *Dar* (*Il Dono*, 2002) Michelangela Frammartina, najuvjerljiviji od filmova iz sveukupno neučvrstive selek-



Snovi od prašine (Dreams of Dust), Sepideh Farsi, 2003.

J.B. Lenoir u *Duši čovjeka* (*The Soul of a Man*), Wima Wendersa

cije Fokus, sastavljene očigledno bez jasnih kriterija, od raznorodna filmskog štiva.

Talijanski debitant pronašao je svoju 'priču bez priče' u za bačenom kalabriškom zavičaju svojega oca. Prilazeći okamenjenu mjestasu u kojemu su more, pošta i mobiteli jedina veza s masovno iseljenim rođacima i civilizacijom, Frammartino traži i bilježi tragove usporena života preostalih stanovnika između uskih mediteranskih uličica. Nalazi ga u pornografskim maštarijama osamljena starca, besposlenom potucanju jedne djevojke, prvim koracima malobrojnih prinova, koturanju dječje lopte strmim stubištima... Sve te autentične motive, gotovo bez riječi dijalogu naturščika, ali obiljem autentičnih ambijentalnih šumova i ritmom 'Juga' pretvara u sastavnice tekućega životnoga ciklusa. Dojmljive atmosfere i dosljedno spora ritma, Frammartinova zbirka vinjeta o 'zaboravljenima' istodobno izaziva sjetu i meditaciju nad ostacima nekadašnjega načina života.

Film slična ritma snimio je na drugom kraju svijeta ruski redatelj Alexander Gutman. Baš kao što talijanski *Dar* sugestivnim i nedramatičnim sitnicama govori o 'lijenom' postojanju i skorom nestajanju jednoga grada, tako i Gutmanove *Freske* (2003), koje se naveliko prikazuju na festivalima dokumentarnih filmova kao 'dokumentarac', preslikava svakodnevicu armenskoga grada koji je potres pretvorio u *ghost city*. Gutmanovo fokusiranje groblja kao dominantna ambijenta, a grobara i klesara nadgrobnih spomenika kao glavnih 'likova' djeluje pomalo bizarno, ali je i faktički opravdano: redatelj će sugestivno dokumentirati kako je opće mrtvilo, nakon katastrofe, prebrisalo granicu između opustošena grada i prenapučena vječnog počivališta njegovih stanovnika. Štoviše, pronaći će zametak novoga života u liku jednoga dječaka i svakodnevnim druženjima ljudi s groblja. Fotografski zapisi čak četvorice snimatelja uspjeli su od tog sablasno dojmljiva ambijenta stvoriti poetične freske.

Poetskim registrom obilježeni su i *Snovi od prašine*. Vizualno privlačan, ali fabularno maglovit 'film ceste', cjelovečernji prvenac iranske redateljice Sepideh Farsi, halucinantno je 'unutarnje' (možda i 'zagrobno') putovanje troje ljudi koje je

spojila prometna nesreća. Obavijeni prašinom i zaslijepljeni sunčanim odbljescima, vozač kamiona, mlada žena i deseto-godišnji dječak putuju pustinjskim predjelom u kojem 'nemotivirano', logikom sna, uskrsavaju neobični prizori i vizije. Prijemčiva slikovnica metafizičkih pejzaža Sepideh Farsi zacijelo je tek jedan od primjeraka prilično dugog 'artističkog' rukavca suvremenog iranskog filma, no njezin arhaični modernizam ima svojih draži.

Nešto je teže probavljiv onaj Estonca Suleva Keedusa, autora filma *Mjesečarenje* (*Somnambul*, 2003), koji je i deklarativno somnambulan. Sličnosti s već spomenutim filmovima postoje jer je i ovdje (začudni) ambijent, izolirani otočki svjetionik u Sjevernom moru, metafora unutarnjega stanja njime zarobljenih likova. I ne samo likova, svjetioničara i njegove kćeri. Priča je, naime, vremenski smještena u posljednje godine Drugoga svjetskog rata. Doduše, rat je na tom mjestu uglavnom sablasno prisutan, a fizički mu se približava tek potkraj filma, kada je ludilo seksualne frustracije i straha od samoće već potpuno svladalo protagonisticu estonskog *isolamenta*. Premda ga smatraju nastavljajem ruske tradicije Tarkovskog i Sokurova, Estončevu ambijentalno i scenografski dojmljivu, fotografski dotjeranu (prevladava niski ključ) i mučaljivo-tjeskobnu filmu nedostaje asketske pripovjedačke i kontemplativne discipline da bi ga se moglo uspoređivati s takvim uzorima.

Ostatak selekcije donio je nekoliko blijedih ostvarenja i razočaranja te, kako to obično biva, naslove filmova kojih nije bilo, iako su najavljeni: notorno amaterski malezijski film *Soba za iznajmljivanje* (*You fang chiu zu*, 2002), mladoga Jamesa Leeja, koji bi se teško mogao nazvati i *trashom*, te dva ostvarenja u izrazitom postmodernističkom i žanrovskom ključu, koja ničim ne opravdavaju svoje mjesto u festivalskom društvu. Čileanski *Debitanti* (*Los debutantes*, 2003) Andreasa Waissblutha pritom je konvencionalna melodrama smještena u svijet prostitucije i sitne mafije, a mađarski *Rinaldo* (2003) Tamása Tótha ponešto izgubljen krimić o sukobu bizarnih stanara budimpeštanske zgrade i karikaturalnih lokalnih bandita koji kreću u njezino osvajanje, a cirkuskim vještinama razrješuje ga naslovni lik. *Rinaldo* ima elemenata po kojima bi se mogao shvatiti i kao alegorija mađarskoga postkomunizma (nekoliko protagonista na početku filma dobiva otkaz u tvornici), no žanrovski elementi i akcija ipak pretežu nad realistički motiviranim sastavnicama.

Ruske elegije protiv američkoga bluesa

Osim onog između fikcije i faksije, u popratnom festivalskom programu događao se još jedan zanimljiv 'dvoboj': ruske elegije Aleksandra Sokurova u kinu Zlatna vrata borile su se za gledatelje protiv američkoga bluesa u kinu Karaman. Dakako, Rus je izgubio rat s mnogo popularnijom glazbeno-filmskom reprezentacijom. No, iako je blues-serijal donio i poneku filmsku poslasticu, poput Wendersove osobne i iznimno inventivne dokumentarno-igrane posvete glazbenim miljenicima (Skipu Jamesu, Blind Willieju Johnsonu i J. B. Lenoiru), s kojima zaneseno putuje u svemir u filmu *The Soul of a Man*, zanimljivo je bilo vidjeti poneku sliku ili čuti zvuk Sokurovljeva 'onkraj' iz serijala *Elegije*. Nakon cjelo-

večernjih filmova koji su mu donijeli svjetsku slavu i laskavu titulu nasljednika Tarkovskog (*Majka i sin*, 1997, *Moloch*, 1999. i *Ruska arka*, 2002), te nekoliko videofragmenata 'duhovne' freske, lako je zaključiti kako je razvikani ruski redatelj pun paradoksa: voli eksperimentalni 'kroj' (meditaciju i ekstremno duge kadrove), ali je klasičnoga, retro-'štoga' (Mozartova glazba, pejzažno slikarstvo) te je sklon (nekritičkoj) kontemplaciji, premda su mu filmovi često ukorijenjeni u rusku povijest i stvarnost (primjerice, *Sovjetska elegija*, 1989). Potvrđuju to i višesatni i višedijelni ratni dnevnički objedinjeni naslovom *Duhovni glasovi* (dovršeni 1995), u kojima se 'čiste' pejzažne meditacije izmjenjuju sa sjetnim prikazom svakodnevice ruskih vojnika u brdima na ratnoj

granici. No, jedan dio, možda i uvjerljiviji dio njegovih 'duhovnih' zapisa, posve je očišćen od povijesti, poput dokumentarca o staroj švelji japanskih kimona (*Smireni život*, 1997) ili *Istočne elegije* (1996). U svakom slučaju, u Sokurovljevoj recepciji moguće su razne varijante: jedni ga ili nekritički odbijaju ili pretjerano hvale, drugi se odlučuju za različite dijelove njegova opusa.

Tako nekako na koncu će biti i s ovogodišnjim splitskim filmskim maratonom odveć kontemplativnih organizatora i uspavane publike, priredbom duge minutaže i zbrkane satnice, festivalom klimave cjeline i vrsnih fragmenata, koji je samu sebi katkada i jedini saveznik i najveći neprijatelj.

Nagrade

9. splitskog filmskog festivala, Split, 3-10. lipnja 2004.

DUGOMETRAŽNI FILM

Žiri u sastavu: Catherine David (Francuska), Ivan Paić (Hrvatska), Peter van Hoof (Nizozemska)

Grand Prix

NAHF, Mohammad Schirvani, Iran

KRATKOMETRAŽNI FILM

Žiri u sastavu: Thomas Munz (Njemačka), Tom Van Vliet (Nizozemska), Maria Vedder (Njemačka)

Grand Prix

(UNTITLED), Johann Lurf, Austrija

Posebne nagrade

VENTER PA JOE, Ole Bendtzen, Danska

UTERUS, Marija Prusina, Hrvatska

NOVI MEDIJI

Žiri u sastavu: Julie Charrier (Francuska), Harrell Fletcher (SAD), Željka Himbele (Hrvatska)

Grand Prix

SHIMMY SHIMMY GRASS, Gubo Gas, Francuska

Posebne nagrade

PIRATE SPACES, Rosa Barba, Mađarska / Njemačka

BLEEDING THROUGH LAYERS OF LOS ANGELES 1920-1986, The Labyrinth Project, SAD

NAGRADA FIPRESCI

Žiri u sastavu: Claudia Lenssen (Njemačka), Diana Nenadić (Hrvatska), Gregory Valens (Francuska)

IL DONO, Michelangelo Frammartino, Italija

Nagrada publike

CONTROL ROOM, Jehane Noujaim, SAD

Filmografija

9. splitskog filmskog festival, 3-10. lipnja 2004

KONKURENCIJA — DUGOMETRAŽNI FILM

1. SEKSUALNA OVISNOST / SEXUAL DEPENDENCY — Bolivija / SAD; 2003. — r.: Rodrigo Bellott — 35 mm, 104 min.
2. LJUBAVNI FILM / FILME DE AMOR — Brazil; 2003. — r.: Júlio Bressane — 35 mm, 95 min.
3. OKUS KUMISA / VKUS KUMISA — Belgija; 2003. — r.: Xavier Christiansen — BETA, 55 min. 33 sec.
4. NAŠA GLAZBA / NOTRE MUSIQUE — Francuska; 2004. — r.: Jean-Luc Godard — 35 mm, 80 min.

5. IZGUBLJENI / BU JIAN — Tajvan; 2003. — r.: Lee Kang-Sheng — 35mm, 82 min.
6. FANTOM / PHANTOM — Slovenija; 2003. — r.: Ema Kugler — DIGIBETA, 86 min.
7. DEDAL / DÉDALES — Francuska / Belgija; 2003. — r.: Réne Manzor — 35 mm, 100 min.
8. SWITCHING / SWITCHING — Danska; 2003. — r.: Morten Schjodt — DVD, 130 min.
9. PUPAK / NAHF — Iran; 2004. — r.: Mohamed Schirvani — DV, 83 min.

10. PEEP »TV« SHOW / PEEP »TV« SHOW — Japan; 2003. — r.: Yutaka Tsuchiya — DV CAM, 98 min.

KONKURENCIJA — KRATKOMETRAŽNI FILM

1. ODLUČILI SMO DA NEĆEMO UMRIJETI / WE HAVE DESIDED NOT TO DIE — Australija; 2003. — r.: Daniel Askill — 35 mm, 11 min. 30 sec.
2. OČEKUJUĆI JOEA / VENTER PA JOE — Danska; 2003. — r.: Ole Bendtzen — DIGIBETA, 12 min.
3. MALO B I MBT / LITTLE B AND MBT — Njemačka / SAD; 2003. — r.: Frank Donald Biesendorfer — 16 mm, 29 min. 30 sec.
4. CRNO, BIJELO I ZELENO / BLACK, WHITE & GREEN — Velika Britanija; 2003. — r.: Ian Leonard Bourn — BETA, 7 min. 50 sec.
5. DOLJE / DOWN — Njemačka; 2003. — r.: Frank Brandstetter, Nikias Chryssos — BETA, 5 min.
6. MOJ OSOBNI SVIJET DIO II: 1977. / IL MIO MONDO PERSONALE II PARTE: 1977 — Italija; 2003 — r.: Daniele Carrer — DVD, 3 min.
7. LEŽEĆI NA SAMRTI / AS I LAY DYING — Francuska; 2003. — r.: Aline Cateux — DVD, 30 min.
8. HALLOWE'EN — Austrija; 2003. — r.: Kerstin Cmelka — 16 mm, 3 min.
9. IZLAGANJE / EXPOSURE — Velika Britanija; 2003. — r.: Peter Collins — 35 mm, 5 min, 30 sec.
10. TAMO GORE / UP THERE — Njemačka; 2003. — r.: Marc Comes — DVD, 10 min.
11. PROVELI SMO NOĆ LUTAJUĆI, A ONDA NAS JE VATRA PROGUTALA / IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI — Španjolska; 2003. — r.: Jorge Cosmen — DVD, 9 min.
12. COL BLANC 83H7 BURZA / COL BLANC 83H7 STOCK EXCHANGE — Francuska; 2004. — r.: Jean-Louis Crudenaire — DVD, 2 min. 31 sec.
13. ARABESKA — Hrvatska; 2004. — r.: Damir Čučić — BETA, 10 min, 30 sec.
14. SAMO TRENUTAK, YOKO / JUST A MINUTE YOKO — Nizozemska; 2004. — r.: Bea de Visser — 35mm, 1 min.
15. ZA MALOBROJNE SRETNICE / TO THE HAPPY FEW — Njemačka / Austrija; 2003. — r.: Thomas Draschan, Stella Friedrichs — 16 mm, 4 min.
16. ČUVANJE KULTURNIH TRADICIJA U NESIGURNIM VREMENIMA / PRESERVING CULTURAL TRADITIONS IN A PERIOD OF INSTABILITY — Austrija; 2004. — r.: John Ford & Henry Ford — DVD, 2 min. 45 sec.
17. STRUKTURIRANI FILMSKI RESTLOVI, NESTAJANJE 1 / STRUCTURAL FILMWASTE, DISSOLUTION 1 — Austrija; 2003. — r.: Siegfried A. Fruhauf — BETA SP, Mini DV, 4 min.
18. EKOSISTEM / ECOSISTEMA — Španjolska; 2003. — r.: Tinieblas Gonzáles — 35 mm, 9 min.
19. UNDERLOGUE — Rumunjska; 2004. — r.: Anton Groves — BETA, 7 min.
20. SUSTAV TRANZICIJE / SYSTEM OF TRANSITIONS — Austrija; 2003. — r.: Johannes Hammel — DIGIBETA, 20 min.
21. POZRAV PROLJEĆU / LE SACRE DU PRINTEMPS — Njemačka; 2003. — r.: Oliver Hermann — 35 mm, 38 min.
22. UNUTAR / IN — Njemačka; 2004. — r.: Phillip Hirsch — 35 mm, BETA, 22 min.
23. POEZIJA I ISTINA / DICHTUNG UND WAHRHEIT — Austrija; 2003. — r.: Peter Kubelka — 35 mm, 13 min.
24. TOK / FLOW — Velika Britanija; 2003. — r.: Takeshi Kushida — BETA, 2 min. 30 sec. 25. DIGITALNA REVOLUCIJA / DIGITAL REVOLUTION — Rusija; 2004. — r.: Kustokusto — DVD, 8 min. 8 sec.
26. HARDVIDEO / G.S.I.L.XIX — Austrija; 2003. — r.: Lia — BETA SP, 5 min.
27. (BEZ NASLOVA) / (UNTITLED) — Austrija; 2003. — r.: Johann Lurf — BETA, 3 min.
28. UZES KVINTET / UZES QUINTET — Francuska; 2004. — r.: Catherine Maximoff — 35 mm, 26 min.

29. SIGURNOSNI SAVJETI ZA DJECU / SAFETY TIPS FOR KIDS — Velika Britanija; 2003. — r.: Roz Mortimer — DIGIBETA, 5 min.
30. SADA U KINU / JETZT IM KINO — Velika Britanija; 2003. — r.: Matthew Noel-Tod — DVD, 12 min.
31. NE ZABORAVI, MI POBJEĐUJEMO / WE ARE WINNING DON'T FORGET — Francuska; 2003. — r.: Jean-Gabriel Périot — 35 mm, 6 min. 45 sec.
32. UTERUS — Hrvatska; 2003. — r.: Marija Prusina — DVD, 9 min. 26 sec.
33. J.P. (REMIX DJELA 'UTORAK I JA' JEAN-PAULA KELLYJA / J.-P. (REMIX OF 'TUESDAY AND I' BY JEAN-PAUL KELLY) — Kanada; 2003. — r.: Steve Reinke — BETA, 6 min. 53 sec.
34. BIROBADJAN — Brazil; 2004. — r.: Carlo Sansolo — DVD, 5 min.
35. PLANCKOVA KONSTANTA / PLANCK'S CONSTANT — Finska; 2003. — r.: Pekka Sassi — BETA, 3 min. 55 sec.
36. ODRAZ / REFLECTION — Japan; 2003. — r.: Yu Shigematsu — BETA, 12 min.
37. OSAMLJENOST / SOLITUDE — Finska; 2004. — r.: Antti Tantt — BETA SP, 4 min.
38. GENERAL / THE GENERAL — Nizozemska; 2004. — r.: Sietske Tjallingii — 35 mm, 3 min.

KONKURENCIJA — NOVI MEDIJI

1. CIVILITÉS — Kanada; 2003. — autor: Agencija TOPO — internetski projekt
2. GUSARSKI PROSTORI / PIRATE SPACES — Mađarska / Njemačka; 2002/03. — autorica: Rosa Barba — instalacija
3. STOP MOTION STUDIES TOKYO — Japan; 2004. — autor: David Crawford — internetski projekt
4. REMEMBERING-REPRESSING-FORGETTING] / [R] [R] [R]2004 — > XP — global networking project — Njemačka; 2004. — autor: Welfried Agricola de Cologne — instalacija
5. ZAPRLJANI STOLNIAK / STAINED LINEN — Kanada; 2003. — autorica: Linda Duval — internetski projekt
6. SHIMMY SHIMMY GRASS — Francuska; 2003-2004. — autori: Gubo Gas (Laura Henno, Jef Ablérot, Morgan Dimnet) — instalacija
7. UZROK I POSLJEDICE / CAUSE AND EFFECT — SAD / Finska; 2003-2004. — autor: Chris Hales — interaktivni performans
8. POSLJEDNJI OBROK / LAST MEAL REQUESTED — Švedska; 2003. — autor: Sachiko Hayashi — internetski projekt
9. PRISUTNOST ODSUTNOSTI / THE PRESENCE OF ABSENCE — SAD / Kanada; 2003. — autor: Peter Horvath — internetski projekt
10. PING MELODY — Njemačka; 2004. — autor: Pawel Janicki — performans, 45 min.
11. ODSUTNI PEJZAŽ: NEVIDLJIVA PUTOVANJA / ABSENT LANDSCAPE: INVISIBLE JOURNEYS — Velika Britanija; 2003-2004. — autorica: Samantha Jones — instalacija
12. BCN: 64 — Španjolska / Švicarska; 2004. — autor: Thomas Kaufmann — instalacija
13. (VOID) TRAFFIC — Koreja; 2003. — autor: Yunchul Kim — instalacija
14. HOMMAGE NORMANU McLARENU / HOMMAGE A NORMAN McLAREN — Kanada; 2004. — autorica: Valerie Leduc — performans, 45 min.
15. BLEEDING THROUGH LAYERS OF LOS ANGELES 1920-1986 — SAD; 2003. — autori: The Labyrinth Project (Norman M. Klein, Rosemary Comella, Andreas Kratky) — interaktivni DVD-ROM
16. POGLED IZ PRIZEMLJA / VIEWS FROM THE GROUND FLOOR — Velika Britanija; 2003. — autorica: Jess Loseby — interaktivna instalacija
17. TEKSTUALNA PRIVLAČNOST / TEXTUAL ATTRACTION — Velika Britanija; 2003. — autor: Ieuan Morris — interaktivni film
18. STUP — Hrvatska; 2004. — autor: Jadranko Runjić — instalacija
19. THE CENTRAL CITY — Velika Britanija; 2004. — autor: Stanza — internetski projekt
20. PREKLAPANJE / ZERRFALTEN — Njemačka; 2003-2004. — autor: Nelson Vergara — instalacija / computer art

21. — Japan; 2004. — autor: Shannon Winnell — internetski projekt

FOKUS

1. SNOVI OD PRAŠINE / DREAMS OF DUST — Iran / Francuska; 2003. — r.: Sepideh Farsi — 35 mm, 82 min.
2. DAR / IL DONO — Italija; 2002. — r.: Michelangelo Frammartino — 16 mm / 35 mm, 78 min.
3. FRESKE / FRESCOES — Rusija; 2003. — r.: Alexander Gutman — 35 mm, 96 min.
4. MJESEČARENJE / SOMNAMBUUL — Estonija; 2003. — r.: Sulev Keedus — 35 mm, 129 min.
5. SOBA ZA IZNAJMLJIVANJE / YOU FANG CHIU ZU — Malezija; 2002. — r.: James Lee — BETACAM, 108 min.
6. RINALDO — Mađarska; 2003. — r.: Tamás Tóth — 35 mm, 83 min.
7. DEBITANTNI / LOS DEBUTANTES — Čile; 2003. — r.: Andres Waisbluth — 35 mm, 115 min.

FORUM

1. FORD KAO TRANZIT / FORD TRANSIT — Palestina / Nizozemska; 2003. — r.: Hany Abu-Assad — 35 mm, 70 min.
2. VRT / GARDEN — Izrael; 2003. — r.: Adi Barash, Ruthie Shatz — BETA SP, 85 min.
3. KAMEN JE BAČEN / A STONE IS THROWN AWAY — Norveška; 2004. — r.: Line Halvorsen — DIGIBETA, 51 min.
4. ČUVARI SJEĆANJA / KEEPERS OF MEMORY — Ruanda; 2004. — DVD, 52 min.
5. NA HITLEROVU AUTOPUTU / ON HITLER'S HIGHWAY — Francuska; 2002. — r.: Lech Kowalski — HD CAM, 81 min.
6. BOSONOG U HERAT / BAREFOOT TO HERAT — Iran; 2002. — r.: Majid Majidi — 16 mm, 70 min.
7. PEŠČENOPOLIS — Hrvatska; 2003. — r.: Zrinka Matijević-Veličan — BETA SP, 71 min.
8. NEPOŽELJNA OSOBA / PERSONA NON GRATA — SAD / Francuska / Španjolska; 2003. — r.: Oliver Stone — BETA, 86 min.
9. PRELAZEĆI GREBEN ARIRANG / ARIRANTOUGE WO KOETE — Japan; 2003. — r.: Itoh Takashi — BETA, 45 min.

SLIKA

1. MREŽA / DAS NETZ — Njemačka; 2003 — r.: Lutz Dammbeck — BETA, 125 min.
2. KONTROLNA SOBA / CONTROL ROOM — SAD; 2004. — r.: Jehane Noujaim — DIGIBETA, 52 min.
3. DOGVILLE CONFESSIONS — Danska; 2003. — r.: Sami Saif — DIGIBETA, 52 min.
4. SJAJNE ZVIJEZDE, HRĐAVO CRVENA / SHINY STARS, RUSTY RED — Norveška; 2003. — BETA SP, 60 min.
5. NORMALNO PONAŠANJE / ARRETE TON CINÉMA — Kanada; 2003. — r.: André Élia — BETA, 78 min.
6. JAMES BENNING — ZAOKRUŽENJE SLIKE / JAMES BENNING — CIRCLING THE IMAGE — Njemačka; 2003. — r.: Reinhard Wulf — DIGIBETA, 84 min.

POSEBNI PROGRAMI

Homage Stanu Brakhageu

1. UNE VISITE CHEZ STAN (uvodni film Pipa Chodorova)
2. DOG STAR MAN: PRELUDE, 1961, 16 mm, 6 min.
3. SEXUAL MEDITATION: OPEN FIELD, 1973, 16 mm, 6 min.
4. MADE MANIFEST, 1980, 16 mm, 11 min.
5. CHRIST MASS SEX DANCE, 1991, 16 mm, 6 min.
6. CHARTRES SERIES, 1994, 16 mm, 16 min.
7. THE LION AND ZEBRA MAKE GOD'S RAW JEWELS, 1999, 16 mm, 5 min 30 sec.

Izabrani filmovi Aleksandra Sokurova

1. DUHOVNI GLASOVI (IZ RATNIH DNEVNIKA) / DUCHOVNYE GOLOS, 1995, 327 min.
2. ISPOVIJED / POVINNOST', 1998, 210 min.
3. ISTOČNJAČKA ELEGIJA / VOSTOČNAJA ELEGIJA, 1996, 45 min
4. SMJERNI ŽIVOT / SMIRENNAJA ŽIZN', 1997, 76 min.
5. DOLCE, 1999, 91 min.

6. SOVJETSKA ELEGIJA / SOVJETSKAJA ELEGIJA, 1989, 37 min.
7. ELEGIJA PUTOVANJA / ELEGIJA DOROGI, 2001, 47 min.

Blues

1. PIANO BLUES — SAD; 2004. — r.: Clint Eastwood — BETA, 90 min.
2. ZAGRIJANI VRAŽJOM VATROM / WARMING BY THE DEVIL'S FIRE — SAD; 2003. — r.: Charles Burnett — BETA, 88 min.
3. CRVENO, BIJELO & BLUES / RED, WHITE & BLUES — SAD, 2002. — r.: Mike Figgis — 35 mm, 93 min.
4. ČOVJEKOVA DUŠA / A SOUL OF A MAN — Njemačka; 2003. — r.: Wim Wenders — 35 mm, 100 min.
5. PUT ZA MEMPHIS / THE ROAD TO MEMPHIS — SAD; 2002. — r.: Richard Pearce, BETA SP, 89 min.
6. KAO DA SE VRAĆAM KUĆI / FEEL LIKE GOING HOME — SAD; 2003. — r.: Martin Scorsese — 35 mm, 83 min.

Filmovi Škole narodnoga zdravlja (Hrvatska, 1927-1953)

1. BIRTIJA, r.: Joza Ivakić, 1929, 35 mm, 33 min.
2. CAMPEK NEVALJALAC, r.: Mladen Širola, 1929, 35 mm, 9 min.
3. OTKRIVANJE SPOMENIKA GRGURU NINSKOM, r.: Milan Marjanović, 1929, 35 mm, 8 min.
4. SPAS MALE ZORICE, r.: Mladen Širola, 1929, 35 mm, 18 min.
5. SPOLNE BOLESTI (Nova redakcija), r.: Milan Marjanović, 1929/31, 35 mm, 24 min.
6. ZAPUŠTENOST DIJETE, r.: Mladen Širola, 1930, 35 mm, 15 min.

Studentski radovi Umjetničke akademije u Splitu

1. A L'INTERIEUR DE..., Marija Prusina, 1999, 5 min.
2. OBAVEZAN SMJER, Jelena Nazor, 2000, 4 min.
3. NARODE, U ČEMU JE PROBLEM, Vanja Činić i Igor Diminić, 2001, 12 min.
4. POLJIČKA CESTA 25, Goran Čače, 2001, 10 min.
5. KUĆA LUTAKA, Goran Škofić, 2001, 5 min.
6. K 51, Matija Debeljuh, 2002, 15 min.
7. NOKAUT, Nikša Rušić, 2004, 4 min.
8. FINAL CUT, Marija Prusina, 2000, 4 min.
9. LIFE, Raul Brzić, 2000, 7 min.
10. UNTITLED, Milivoj Modić, 2000, 4 min.
11. PILOT.01, Goran Škofić, 2002, 4 min.
12. PERMANENT CONCEPT, Vanja Činić, 2003, 4 min.
13. AMBIENTA, Jelena Nazor, 2003, 9 min.
14. SHOW ME YOUR HARD DISC AND I WILL TELL YOU WHO YOU ARE, Ivana Runjić, 2004, 10 min.
15. RAPSODIJA U PLAVOM, Liza Žufić, 2004, 6 min.

Eksperimentalni digitalni filmovi

1. Mk12 / Ultralove Ninja (SAD)
2. Tim Hope / The Wolfman (Velika Britanija)
3. Kojima Junji [Teevee Graphics] / River (Japan)
4. Shynola / Is a Woman: Lambchop (Velika Britanija)
5. Psyop / Come For Brazil (SAD)
6. Powergraphixx / Monkey Turn: Omodaka (Japan)
7. Ne-o / Me and Madonna: Black Strobe (Velika Britanija)
8. Alex Rutterford / Verbal: Amon Tobin (Velika Britanija)
9. Satoshi Tomioka / Justice Runners (Japan)
10. Johnny Hardstaff / Future of Gaming (Velika Britanija)
11. Ed Holdsworth / Arrive (Velika Britanija)
12. Unit9 / Parasite (Velika Britanija)
13. Drawing + Manual / Prelude (Japan)
14. Lobo / Disco Rout: Legowelt (Brazil)
15. Chris Shepherd / Dad's Dead (Velika Britanija)
16. Nakao Hiroyuki [Pics] / Steam Punk Go Round (Japan)
17. Timo Schaedel / London Details (Njemačka)
18. Xmas / We Choose Time: Quarterfold (Južnoafrička Republika)

Dražen Ilinčić

Iskoristi svaku minutu!

12. hrvatska revija jednogminutnih filmova, Požega, 28-29. svibnja 2004.



Ruke, Jadranko Lopatić, Miroslav Klarić, 2003.

Sa sigurnošću se može tvrditi da je Hrvatska revija jednogminutnih filmova u Požegi među najomiljenijim hrvatskim festivalima. Riječ je tu o vrlo zgodnu omjeru zanimljiva filmskog i veselog pratećeg programa, pri čemu se drugi možda i prečesto naglašava na štetu onog prvog. No, požeška Revija u dvanaest je godina uspjela postići to da joj je filmski program — bez obzira na 'bolju' ili 'lošiju' godinu — uvijek respektabilan; tomu je sigurno pridonijela stalno rastuća popularnost festivala, koja donosi i velik broj prijava. Račun je jednostavan: više prijava — veća šansa za dobru ponudu revije.

Ovogodišnja Revija, brojkom dvanaesta, pokazala je novih 48 jednogminutnih naslova, u rasponu od 'klasičnog' jednogminutnog gega, preko animacije, do eksperimenta. Također, i u rasponu od Kanade do Južne Koreje, jer, osim Hrvatske, sudjeluje tu i niz drugih zemalja. A da *jedna minuta* nije laka forma, pokazuje, recimo, i ovaj tekst: dosad ga čitate već gotovo minutu, a još ništa nije rečeno...

Čaša vode, boca ruma

Program od 48 naslova u konkurenciji, dakle, počeo je prilično ozbiljno, filmom *INRI* (Damir Tomić, Aleksandar Muharemović), u kojem se Kristovo raspeće aktualizira suvremenom medijskom situacijom — prizor je smješten u niz te-

levizijskih ekrana, čime se sugeriraju i važnost i opasnost koji vizualni mediji, osobito televizija, danas posjeduju. Tim, inače zanimljivim, filmom, sigurno bi bio razgaljen i Sidney Lumet.

Nakon što je *INRI* otvorio 12. požešku sezonu lova na jednu minutu, odjednom su se počela pokazivati najrazličitija ostvarenja. Recimo, belgijski *Ručak je gotov!* (Leo Bailleul) zasnovan je na dosjetki, a to je, nekako, glavni žanr Revije: No, nađe se tu i sofisticiranijih pothvata, poput poljskog *Naslonjača* (Henryk Lehnert), koji i vizualnošću i parabolom u priči (borba za naslonjač na vrhu brda kao borba za vlast) može podsjetiti na ranog Polanskog — nikakvo čudo, s obzirom na to da i autor i film dolaze iz Poljske.



Kad policija trenira, Martin Birač, 2004.

Već drugi put, čini mi se, na Reviji je gostovao film Fumiko Matsujame, japanske autorice sa sjedištem u Berlinu. Kolažna *Avantura boce ruma* (ili flaše, kako vam drago) nekako se nije razvila u pravu pustolovinu, nažalost.

Ali to je uspjelo *Rukama* (Miroslav Klarić, Jadranko Lopatić), odličnom naslovu koji u ekonomično iskorištenoj minuti prikazuje vječno trajanje ljudskog stvaralaštva, neprestani početak i kraj. Vrlo je dojmiva i švedska (slobodnije prevedena) *Svakodnevna frustracija* (Martin Orvik; u katalogu je navedeno ime Malin, no na špiči je Martin, pa se držimo te



Sonntagsfahrer, B. Hausberger, R. Hechenblaikner, P. Troger

verzije), gdje je jedan običan i nevažan trenutak dana, s čašom vode i slavinom koja kapa, pretvoren u vizualnu simfoniju. To što je žiri Revije (kojeg sam i sâm bio član) *Frustraciji...* dodijelio prvu, a *Rukama* drugu nagradu, nije jedini razlog isticanja tih filmova, jer riječ je o uistinu atraktivnim ostvarenjima.

Varanje — samo na filmu

Treću, pak, nagradu žirija osvojio je film pirandellovskoga naslova *Dva lica varaju autora* (Jurica Starešinčić), vitalni spoj igranog i animiranog, gdje autor pripovijeda o crtanim likovima što su izmaknuli kontroli; ukupan dojam — maštovito i malo pomaknuto...

Za nekoliko se naslova moglo pretpostaviti da će osvojiti nagradu publike. To je ipak uspjelo austrijskim *Nedjeljnim vozačima* (Bernhard Hausberger, Richard Hechenblaikner, Paul Troger), dosjetki koja gotovo sigurno tjera u grohotan smijeh. Smijeha je bilo i tijekom projekcije 'minimalističkoga' crtića *Flof* (Saša Zec), koji podsjeća na legendarne pokušaje glasovite *Crtice* (*La Linea*). Uspješnim crtanim filmovima prikazanim na Reviji pripada i francuska *Paklena potjera*, jednostavna i efektna. Zanimljivo je napomenuti da je crtani film *Pravda* Božice Dragaš — Matijević nadahnut istominim Babajinim kratkim (igranim) filmom, koji je, opet, nadahnut pričom Vladana Desnice.

Neugodan, a ne smiješan, nastojao je biti švicarski film *Peinlich*, kao što mu, uostalom, i naslov govori. Neugoda se sa-

stoji u tome da se pokazuju različiti dijelovi tijela, s kojima su uspoređeni i (slični) komadi povrća. Zatim se raznim kućanskim pomagalicama, poput noževa i ribeža, intervenira na povrću — s tim da gledatelj ima istodobno i neugodan dojam da se bolna radnja primjenjuje i na prethodno pokazanom dijelu tijela. Ako banani odrežete vrh, na što vas to (neugodno) asocira?

Igrama s viđenim i neviđenim pridružio se i norveški *Film* (Trond Arntzen). Da, baš se tako zove; nije riječ o nedostatku autorove originalnosti u smišljanju naziva, već o tome da autor na tavanu u kući svojih roditelja pronalazi staru vrpču sa zapisom vlastita djetinjstva. 'Štos' je u tome da mi vidimo sadržaj pronađena materijala, dok sam autor fingira kako uopće ne zna što će s tom vrpcom — jer joj je čak i format čudan...

I tako bi se moglo još pričati i pričati, jer mnogi filmovi nisu ni spomenuti, premda ih sigurno ima još dosta koji to zaslužuju; jedan je od njih, primjerice, eksperimentalni *Organ of Sense* Vedrala Šuvara, vrlo atraktivna vizualno-zvučna minuta.

Revija jednogminutnih filmova ipak nas uči sažimanju i kratkoći. I vrijednosti jedne jedine minute. Zato ne dopustite da



Frustration on a Ordinary Day, M. Orvik, Švedska

vam minute olako odlaze, samo zato što izgledaju malene. Latinsku krilaticu *Iskoristi dan* trebalo bi preoblikovati u njezinu požešku varijantu — *Iskoristi svaku minutu!*

Nagrade

12. Hrvatske revije jednogminutnog filma, Požega, 28-29. svibnja 2004.

Ocjenjivački sud: Václav Šimek, Češka; Filippo Lublato, Švicarska; Dražen Ilinčić, Hrvatska; Zdravko Zima, Hrvatska; Mile Beslić, Hrvatska

DESET NAJBOLJIH OSTVARENJA

(pod rednim brojevima; vidi filmografiju): 15-18-20-25-26-38-39-40-44-46

NAGRADE:

1. nagrada:

FRUSTRATION ON A ORDINARY DAY, Malin Orvik, Švedska

2. nagrada:

RUKE, Miroslav Klarić, Jadranko Lopatić, Hrvatska

3. nagrada:

DVA LICA VARAŽU AUTORA, Jurica Starešinić, Hrvatska

NAGRAĐA UNICE:

WAR THAT DESTROYS, PEACE THAT CREATES; Ismail Mammadov, Azerbejdžan

NAGRAĐA PUBLIKE:

SONNTAGSFAHRER, Bernhard Hausberger, Richard Hechenblaikner, Paul Troger, Austrija

NAGRAĐA GALERIJE BECK:

ORGAN OF SENSE; Vedran Šuvar, Hrvatska

NAGRAĐA GALERIJE HAJDAROVIĆ:

KAD POLICIJA TRENIRA, Martin Birač, Silvije Magdić, Antonio Gabelić, Hrvatska

Filmografija

12. Hrvatske revije jednogminutnih filmova, Požega, 28-29. svibnja 2004.

SLUŽBENI PROGRAM:

1. INRI / VKK Mursa, Osijek: 2004. — autori: Damir Tomić, Aleksandar Muharemović — miniDV — 56 sek.
2. IDEOLOGIJA (IDEOLOGY) / Academic Cinema Club Skopje, Makedonija: 2004. — r., sc., t.: Mitze — k.: Petre Chapovski — mt.: Vlado Atkovski — CD-ROM — 60 sek.
3. ČOVJEK S KAMEROM (MAN WITH A CAMERA) / FAGER, Samobor: 2003. — autor: Mario Papić — miniDV — 59 sek.
4. FOTEL (THE ARMCHAIR) / AKF »CHEMIK«, Poljska: 1999. — autor: Henryk Lehnert — VHS — 59 sek.
5. KAD NARASTEM (WHEN I GROW UP) / Filmska grupa 16. gimnazije, Zagreb: 2004. — autorica: Sanja Tarokić — VHS — 59 sek.
6. GOLDEN DREAM / samostalni autori, Požega — r.: Snježana Mekić Delić — t.: Željko Mekić Delić — CD-ROM — 60 sek.
7. KOMEN ETEN! (DINNER IS READY) / VTB — VAB VIDEO GROEP, Belgija: 2003. — autor: Leo Bailleul — miniDV — 50 sek.
8. LOVESTORY / Centar za kulturu Novi Zagreb, Zagreb: 2004. — r., sc., k., mt.: Valentina Orešić — t.: Nikolina Romić — VHS — 60 sek.
9. ABENTEUR DER RUMFLASCHE (ADVENTURE OF THE RUM-BOTTLE) / samostalni autor, Njemačka: 2003. — autor: Fumiko Matsuyama — miniDV — 2003. — 58 sek.
10. ORGAN OF SENSE / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2004. autor: Vedran Šuvar — CD-ROM — 60 sek.
11. BUĐENJE (WAKING UP) / Video-družina Učiteljske akademije, Zagreb: 2004. — r., sc.: Kristina Bačani, Bojana Budimir — k., mt.: Anita Mikulec — DVD — 58 sek.
12. DARLING / Zaklada umelečka škola, Slovačka: 2003. autorica: Dana Polavičková — VHS — 60 sek.
13. COMING HOME FOR CHRISTMAS / GFR FILM-VIDEO, Požega: 2004. — autor: Tomislav Vujić — miniDV — 60 sek.
14. HOMAGE TO A WORK OF ART 3 / samostalni autor, Grčka — autor: Stavroula Papadaki — miniDV — 54 sek.
15. RUKE (HANDS) / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2003. — r., k., mt.: Miroslav Klarić — r.: Jadranko Lopatić — miniDV — 59 sek.
16. SKI / samostalni autor, Češka — autor: Jaroslav Nykl — VKS — 40 sek.
17. NESANICA (INSOMNIA) / BLS, Zagreb: 2004. — r., sc., t.: Martin Birač — k., mt.: Silvije Magdić — CD-ROM — 60 sek.
18. FRUSTRATION ON AN ORDINARY DAY / samostalni autor, Švedska — autor: Martin Orvik — VHS — 60 sek.
19. SVJETLA U MRAKU (LIGHTS IN DARKNESS) / Udruga UKE, Križevci: 2004. — autorica: Tanja Topolovec — CD-ROM
20. LA PURSUTE INFERNALE (DIABOLICAL PURSUIT) / C. C. B. CAMERA CLUB BRESSAN, Francuska: 2002. — autor: Guy Flaujac — miniDV — 56 sek.
21. POSLOVIČNI FILM (PROVERBIAL FILM) / Gulisux Moonpictures, Samobor: 2003. — r., k.: Darko Javor — sc., mt.: Armando Filipi — miniDV — 46 sek.
22. THE PARTICULAR TOUR / FEDIC, Italija: 1958. — autor: Alessio Zerial — miniDV — 59 sek.
23. DEČKI S IGRAČKAMA (BOYS WITH TOYS) / KOO Zagreb, Zagreb: 2003. — autor: Željko Mesing — VHS — 60 sek.
24. WAR THAT DESTROYS, PEACE THAT CREATES / Reliable Future Youth Organization, Azerbejdžan: 2003. — autor: Ismail Mammadov — CD-ROM — 60 sek.

25. DVA LICA VARAJU AUTORA (TWO CHARACTERS CHEATING ON THE AUTHOR) / privatna produkcija, Mahično: 2004. — r., sc., mt., t.: Jurica Starešinčić — k.: Karlo Bruči — VHS — 59 sek.
26. NIKAD VIŠE (NEVER AGAIN) / samostalni autor, Bosna i Hercegovina: 2004. — autori: Zoran Krezić, Senadin Begtašević, Sead Đikić — VHS — 60 sek.
27. ROŽICA (ROSE) / Autorski studio FFV, Zagreb — r., sc., k., t.: Dušan Vugrinec — mt.: Milan Bukovac — miniDV — 60 sek.
28. THE FILM / Circus Film, Norveška — autor: Trond Arntzen — DVD — 56 sek.
29. JOGGER / FKVK Zatrešić: 2004. — autor: Jadranko Lopatić — miniDV — 22 sek.
30. TOYMAKER / samostalni autor, Italija: 2003. — r. Tomas Leach — k.: Ben Todd — mt.: Sam Storey — miniDV
31. HOMOPLASTIC LE / Autorski studio FFV, Zagreb: 2003. — r., sc., k.: Velimir Kovačić — mt.: Luka Rocco / Sven — miniDV — 60 sek.
32. CIGARETTE / Korean Visual Arts Association, Južna Koreja — r., sc., t.: Tae Soo Yeo — k.: Byoung Joon Park — mt.: Beom Hoo Yun — VHS — 60 sek.
33. PRAVDA (JUSTICE) / samostalni autor, Zagreb: 2004. — r., sc.: Božica Dragaš — Matijević — k., mt., t.: Damir Alter Matijević — CD-ROM — 52 sek.
34. THRU THE WALL / Ratfactory Films, Kanada: 2003. — autor: David Tebbi — miniDV — 60 sek.
35. MEMORY BOX / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2004. — r., sc., k.: Mladen Burić — mt., t.: Marko Boško — DVD — 59 sek.
36. TEKMA (THE MATCH) / Otompotom produkcija, Zagreb: 2004. — CD-ROM — 60 sek.
37. DISARM BRAZIL, A MISSION OF PEACE / CANAL FUTURA, Brazil: 2004. — VHS — 32 sek.
38. FLOF / samostalni autor, Zagreb: 2004. — r., sc., k., mt.: Saša Zec — t.: Jurica Grosinger — CD-ROM — 56 sek.
39. SONNTAGSFAHRER (SUNDAY DRIVERS) / Videoclub Zillertal, Austrija — autori: Bernhard Hausberger, Richard Hechenblaikner, Paul Troger — miniDV — 52 sek.
40. KAD POLICIJA TRENIRA (POLICE TRAINING) / BLS, Zagreb: 2004 — r., t.: Martin Birač — r., k., mt.: Silvije Magdić — r. sc.: Antonio Gabelić — CD-ROM — 54 sek.
41. ELECTRICITY / samostalni autor, Bugarska — autor: Jassen Haralampiev — DVD — 60 sek.
42. BUĐENJE (REVIVAL) / samostalni autori, Zagreb: 2004. — autori: Mladen Juričić — VHS — 58 sek.
43. PEIN_LICH (PAINFUL EMBARRASSING) / samostalni autor, Švicarska: 2003. — r., sc., k., mt., t.: Benny Jaberg — r. k. t.: Ninetta Roggli, Fabian Wegmüller — CD-ROM
44. LAST MINUTE / S8 Videoclub Merano, Italija: 2003. — r., k.: Armando Alberti — r., sc.: Claudio Alberti — VHS — 60 sek.
45. ŠTRIKERAJ (ROPE IN HEAVEN) / Otompotom produkcija, Zagreb: 2004. — CD-ROM — 60 sek.
46. ABFAHRT 10:10 (DEPARTURE TIME 10:10) / Videofilmer Sneftenberg, Njemačka: 2003. — autor: Frank Dietrich — SVHS — 60 sek.
47. LUTKA (THE DOLL) / FKVK Zatrešić: 2004. — autor: Davor Klarić, FKVK ZAPREŠIĆ — miniDV — 59 sek.
48. DIE EINTAGSFLIEGE (THE DAYFLY) / samostalni autor, Austrija: 2003. — autor: Flo Lackner — CD-ROM — 60 sek.

Slaven Zečević

Miris mora42. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži,
Zadar, 3-6. lipnja 2004.*Uspavanka, Vedran Maslovara, 2003.***P**ut u Zadar. Film je (još) tu.

Kome i što bi trebao Steven Spielberg popušiti, kako je jasno (i ponosno) iskazao autor iz Zaprešića, natpisom na majici, bilo je posve nevažno za tijek događanja oko 42. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži. Ali taj je iskaz nedvojbeno potvrdio da je prkos još dobar motiv za stvaralaštvo, čak i kad ne postoji dovoljno snage (ili darovitosti) da se uistinu odmakne(mo) od stvaralačkih sustava kojima bi se mladi autori voljeli suprotstavljati svojim radovima. Nema pesimizma ako zaključujem da je bijeg kojim postajemo radikalno drukčiji od prethodnika zapravo nemoguć. Forme su davno uobličene, jedino nam se alati mijenjaju. Uostalom, čini se da grijeh Spielberga (ili bilo kojega drugog svjetskog autora koji prema današnjem vremenskom trenutku simbolizira klasičnost) nije u izvedbenoj formi, nego u izdaji početnih stvaralačkih poriva.

Festivalska atmosfera

Put u Zadar na godišnji pregled stvaralaštva djece i mladeži, što ovaj put doista govori o njihovoj starosti, a ne o željenu stanju duha (po kojem bi kriteriju pola planeta moglo prijaviti filmove) bio je put u opetovano suočavanje sa činjenicom da mlađoj populaciji konzumacija filma, neovisno o načinu, znači važan segment u svakodnevnom rasporedu. Pri-

če o nerazumijevanju školskih ravnatelja ili sličnih institucija moći (jer to one jesu) za takve izvanškolske aktivnosti čine se u takvu kontekstu gotovo besmislenima. Osobito ako pretpostavimo da bi malo tko odbio sudjelovanje u filmskim aktivnostima (npr. postavljanje strogih ravnatelja škola kao motiv svih radova jest ekonomsko-produkcijski dobar potez), koje ako ništa drugo mogu djelovati kao slikovno dokumentarno arhiviranje ostalih izvanškolskih aktivnosti te da se simbioza takvih skupina s ostalim (npr. sport, glazba, kuhanje, parodija, modelarstvo...) čini prirodnim. Ratovati, potkraj 21. stoljeća, oko potrebe za filmom znak je življenja u asinkronitetu s onim što počinje izlaskom kroz vrata stana ili kuće.

Put u Zadar pokazao je moguće promjene u percepciji same revije, koju, barem prema reakcijama na nagrade, mnogi sudionici doživljavaju kao punopravan i punokrvni filmski festival. Možda na ulazu u Zadar nismo vidjeli natpis Cannes, Berlin ili Pula, ali je izvedbeni podij zadarske Hrvatske kazališne kuće, u kojoj su se održavale projekcije, poskakivao u ritmu nagrađenih, zauvijek se opraštajući od primisli da nagrade nisu važne. Važne su i to neupitno više nego što bi itko želio priznati ili to deklarativno naglašava u svojim slikovno-reportažnim prikazima filmofilskog rada (npr. Karlovac). Ne želim ulaziti u raspravu o tome da li Reviji trebaju ili ne trebaju nagrade, ali u sustavu poput našega nagrade se doživ-

*Zimski san, više autora, 2004.*



Epepeja o bureku, L. Hrgović, M. Bušić, M. Šabić, I. Mihoci, 2004.

ljavaju kao nužan poticaj, opravdanje (pred višim sustavnim razinama, koje nerijetko drže i kasicu-prasicu o kojoj ovisi) ili nužno zlo kojim naglašavamo da među jednakima (ipak) ima razlike u osnovnoj darovitosti.

Put u Zadar postavio je mnogima u publici pitanje o izbornim kriterijima ljudi (ocjenjivačkog suda) koji izabiru ono što će se prikazati, a u te pripadam i sam. Ovdje ne govorim o uvrijeđenim voditeljima čije reakcije mogu predvidjeti ('Zašto on, a ne ja? Ja sam bolji...'), nego o pitanju da li je sve odabrano uistinu dobro. Iskreno, nije, ali isto tako iskreno, ne mora ni biti. Revija je godišnji pregled, u kojem je između ostalog potrebno prikazati tematski ili izvedbeni način razmišljanja koji trenutačno zaokuplja mlade filmske stvaratelje u raznim sredinama hrvatske zbilje. Katkad je nužno da vidimo, odnosno prikažemo, i filmove čija zanimljivost nadilazi opću kvalitetu, te koji mogu izazvati daleko čvršće i sadržajnije analize i polemike nego svi reportažni prikazi školskih aktivnosti zajedno. Neki filmovi tek na projekciji zablistaju, dok drugi nepovratno potonu, ali oni koji se nisu našli na platnu Revije posve sigurno nisu ni trebali biti tamo. Je li prikazivanje na Reviji samo po sebi nagrada? To ovisi o dobronamjernosti gledanja na postavljenu situaciju.

Važnost izvedbe

Put u Zadar, ako bi se nastavio na rečenice koje prethode ovoj, postavlja i pitanje kriterija sa onu stranu zahtjeva za sudjelovanje. Kako ljudima koji svoje slobodno vrijeme i nesebičan trud ulažu u izvanškolsku aktivnost bavljenja filmom objasniti da ono što je ostalo kao trag njihove muke nema šire filmsku vrijednost? Da taj njihov rad može imati posve zadovoljan život unutar intimnijih okvira škole ili doma, a da izvedbene kvalitete tog rada (izvedba je, meni osobno, važniji kriterij od tematskog) nemaju one kvalitete koje ga čine drukčijim među jednakima i vrijednim isticanja. Ako što treba graditi, pored još (začudno) niske filmske pismenosti, onda je to samokritičnost prema vlastitom radu. S obzirom da svi imamo mišljenje o svemu (valjda taj sudar sredoze-

mnoga i srednjoeuropskog duha ostavlja nesagledive posljedice na naše tijelo i um), sociološki je zanimljivo kako tu kritičnost neki (a katkad i svi) rijetko rabe kad je potrebno okrenuti punu cijev prema sebi. Volio bih čuti da netko mlađi od osamnaest uobičajenu frazu kad je u pitanju tuđi rad — 'Ovo je glupo' — katkad izgovori, barem iz štosu, za vrijeme projekcije vlastitog rada.

Put u Zadar potvrdio je veću zastupljenost nekih žanrovskih (višegodišnja pojava) i tematskih (godišnja pojava) modela. Ako za ovaj put zanemarimo činjenicu da po uzoru na HTV većina sudionika brka razliku između reportaže i dokumentarnog filma (koliko god granice bile katkad zamagljene), onda dolazimo do saznanja da su ove godine došle do izražaja teme nasilja u školi, priče o šalabahterima ili pak neizbježni prikazi neke školske aktivnosti. Zašto je baš u izvedbenom pristupu izvještavanje dominantnije od bilježenja-prikazivanja (nije isto) nekog problema, odgovor tek treba otkriti, no kritički gledano opća prevlast reportaža koje po formi podsjećaju na slikovno uprizoren sastavak odlikaša ne smatram gledateljski poticajnim iskustvom. Često se u filmovima doživljava napasnost teksta koji bombastično prati sliku čija prizorna prosječnost nema nikakvu priliku biti ravnopravan partner u strukturi konačnoga rada. Koliko je god dokumentarno-reportažni oblik glava što govore sveprisutna konstanta u svjetskoj filmskoj produkciji, vjerujem da bi na ovim produkcijskim razinama stvaralaštva trebalo poticati pomake od uobičajenoga, pa makar i konačan rezultat bio slab.

Što se tiče igranoga filma, dva oblika prevladavaju. Prvi je parodijskog, a drugi romantičnog karaktera, iako taj drugi katkad ima slučajne dodire s prvim. Izvedbeno se poruga čini daleko zanimljivijom i gledateljima i samim autorima, jer uloženi trud zna biti uistinu impresivan. No ljubav je svakodnevni sastojak mladih života, pa me stoga čudi da u pripovjedačkom pristupu ljubavnim dogodovštinama nema više maštovitosti, utječući se u realiziranim pričama situacijama čija naivnost podsjeća na ljubavne okvire naših baka,



Kristinina nova adresa, N. Čivrag, A. Lovrić Vukačić, I. Dimač, K. Kalapač, 2004

na koje je podložen kakav recentan pop hit (čiji bi tekst trebao objasniti i pokriti pripovjedačke rupe).

Kad smo već kod glazbe, onda je otvorena kategorija svojevrstan poligon za slikovno uobličavanje životnoga glazbenog izbora. Određeni filmovi kao da postoje samo da bi na kraju autori istaknuli svoje omiljene bendove, poput zastave prepoznavanja među čoporom, objavljujući jasno svima tko stoji iza rada. Takav pristup nije upitan, sve dok ne postane sam sebi svrha, dramaturški neopravdano i neselektivno lupanje glazbe po svakom milimetru videovrpce, što ne ide u prilog ni filmovima, ni vlastitom glazbenom ukusu koji se banalizira i podcjenjuje. Da, točno, od pedesetih je na snazi da ono što slušamo to i jesmo, no upravo bismo nečiji rad u drugom izražajnom mediju trebali dovoljno poštovati da ga ne upropaštavamo nedostatkom vlastite vizije. Za filmove koji su tu zamku uspjeli zaobići to ne vrijedi, na opće zadovoljstvo svih.

Filmovi koji nas raduju i ljute

Put u Zadar zavrijedio je da istaknem filmove čija se zanimljivost ili kvaliteta nametnula u projekcijskim danima.

Filmovi koje nas raduju ili beskrajno ljute trebaju biti prikazani. Što se tiče ljetnje, nagrada ide osjećkom filmu *Lobotomija*, posljednjem prikazanom u okviru konkurencije same revije. Iako je mnoge sudionike razljutilo što su autori unutar filma iskoristili zastarjeli internetski štos, razlozi koji opravdavaju prikazivanje filma ipak su drukčiji od provokacije. Film je nedvojbeno slab i kronično (barem za autore okupljene oko ove filmske družine) nedorađen, no vjerno prikazuje zaokret u generacijskim uzorima samih autora (David Lynch) te pokušaj izlaska izvan katkad predvidljivih revijskih okvira. Slikovnost filma njegov je osnovni adut, dok sve ostalo odaje duh nepromišljene (i strastvene) pustolovine u simboličke razine filmskog stvaralaštva. Autorima bih predložio da iznova proučavaju Davida Lyncha, kako bi potvrdili nešto što očito previđaju u začaranosti njegovim djelom. Činjenicu da Lynch zna režirati, što je vrlo konkretna zanatsko-umjetnička vještina koju često zanimljivi osjećki autori sami ne poznaju, a pitanje da li ih ta vještina uopće zanima ili im je dovoljna vlastita ambicija i pretencioznost za zadovoljenje filmofilskih poriva. Šteta.

Na drugoj strani igranoga stvaralaštva zagrebački je film *Epopeja o bureku*, odlična parodijska zezancija u kojoj se u središte (njihove) filmske povijesti postavlja prehrambeni div po imenu burek. Iako sam skloniji pitama i štrudlu, produkcijska i izvedbena rješenja kojima su se utekli ovi srednjoškolski junački su pomak u razini uloženog truda. Razlozi su za taj trud i gledateljsko-doživljajni, jer ako dosljedno želiš parodirati *Matrix* ili Chaplinovu *Potjeru za zlatom*, onda publici treba ponuditi i nešto više od natuknica. Autori su spretno zaobišli nespretnost u realizaciji i ponudili potpuno

izgrađeno iskustvo atrakcije, kako na platnu, tako i izvan platna.

Treći igrani rad koji bi trebalo izdvojiti zaprešićki je *Film Hrvoja Horvata*, isprva prijavljen kao reportaža, čime se htjelo produljiti štos i mistifikaciju same pripovjedačke strukture. Film prati sudbinske ispovijedi nekoliko ljudi zajedničkog imena i prezimena. Iako nas autor želi uvjeriti da njegov apсурdni niz ima čvrste korijene u zbilji, u čemu nesebično pomažu raspoloženi 'glumci' te sustavno izgrađene minijature, film dobiva život drukčiji od prvobitno zamišljena, prizivajući u svojoj izvedbenoj jednostavnosti i nadrealnoj konačnosti rane filmove Petera Greenawayja.

Nisam sklon izdvajanju reportažnih radova, jer oni pretpostavljaju jednokratnu ili kratkotrajnu uporabu, pa stoga prelazim na dokumentarne filmove. Uz čvrst, ali stilski preblizak HTV-pješaštvu, karlovački film *Velika obitelj*, jedini koji ostaje u glavi zagrebački je film *Kristinina nova adresa*, film čija izravnost, emotivnost i otrežnjavajući ugođaj (filmske) istine nadilazi izvedbene (većinom zanemarive) nezgrapnosti. Film prati ispovijed djevojke iz manje sretne obitelji koja pronalazi mir u ulozi mlade majke na ekonomskom i zemljopisnom rubu glavnoga grada. Film posjeduje dvije neupitne kvalitete. Prva je da dojmljivo uobličava ugođaj prostora i obiteljske situacije u kojoj mlada majka pronalazi trag spasa, a druga je da u pristupu nema suda ili nametanja mišljenja, nego da nam autori nude izravno bilježenje stvarnosti koju sami po vlastitim sklonostima, odgoju i karakteru uobličavamo kako želimo. Prepoznati dobra sugovornika u ispovjedinim dokumentarnim filmovima presudno je.

Među animiranim filmovima prevladava čakovečka struja izvedbenih okvira (Sesvete su jasan sljedbenik), koja redovito daje strukturalno čvrste filmove raznih narativnih predznaka (impresijski, nadrealni...), no njihova mi sveprisutnost nalaže da ih nepravedno zanemarim i izdvojim dva filma koja su ove godine imali drukčije izvedbene pristupe.

Prvi je zaprešićki film *Hlad i mir*, scenaristički nedorađena i katkad predvidljiva priča o netrpeljivosti, koja se nametnula drukčijom slikovnošću i animacijskom izvedbom u ovogodišnjoj produkciji. Ta drukčija slikovnost i animacijska izvedba karakterizirala je i kopirivnički film *Lady Akra Šišmiš*, dramaturški još slabiji od zaprešićkog, ali jednako poticajan u predstavljanju zaboravljenih tehnika, što ne govori o nedostatku ambicija, nego o produkcijski najostvarivijem pristupu računalne animacije. Čakovčani su još najbolji pripovjedači među mladim animatorima (npr. zarazno dobar *Zimski san*).

Otvorena kategorija mjesto je slika i snova, a ne tek nekoliko riječi. O tome drugi put.

Put u Zadar, posve trezveno zaključujem, nije bio uzaludan.

Put u Zadar. Maja, Snježana, Hrvoje i ja.

Nagrade

42. revije hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži, Zadar, 3-6. lipnja 2004.

Ocjenjivački sud u sastavu: Maja Flego, Krešimir Mikić, Jasna Pandžić (predsjednica), Snježana Tribuson i Slaven Zečević donio je ove odluke:

1. NAGRADE ŽIRIJA U KATEGORIJI DJECE

Igrani film

1. nagrada: nije dodijeljena
2. nagrada: *DUHOVI IZ AUSTRALIJE* — OŠ Mladost, Osijek
3. nagrada: *INSPEKTOR* — OŠ Milan Brozović, Kastav

Dokumentarni film

1. nagrada: *KRISTININA NOVA ADRESA* — OŠ Rudeš, Zagreb
2. nagrada: *ZVIŽDUK S RUDEŠA* — OŠ Rudeš, Zagreb
3. nagrada: *DAH VREMENA* — Centar za film i video Narodnog sveučilišta Dubrava, Zagreb

Animirani film

1. nagrada: *ZIMSKI SAN* — ŠAF, Čakovec
2. nagrada: *DJEČAK I ZMAJ* — ŠAF, Čakovec
3. nagrada: *VRANA VRANI OČI NE VADI ILI BULLING* — Škola animacije Lukas OŠ Luka, Sesvete

Otvorena kategorija

1. nagrada: *MOJ GRAD* — Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik
2. nagrada: *VLAK FILM* — FKK Đakovo
3. nagrada: *MOJA MAJKA* — Prva osnovna škola Bartola Kašića, Zagreb

TV-reportaža

1. nagrada: *KOTLOVNICA* — OŠ Rudeš, Zagreb
2. nagrada: *NASILJE U ŠKOLI* — CTK Zaprešić
3. nagrada: *TKO NEĆE RADITI, NEKA ŠETA* — OŠ Vladimir Nazor i Videodružina Bezvizije ZTK, Slavonski Brod

2. NAGRADE U KATEGORIJI MLADEŽI

Igrani film

1. nagrada: *EPOPEJA O BUREKU* — Autorski studio — FFV i Škola pri-mijenjene umjetnosti i dizajna, Zagreb
2. nagrada: *FILM HRVOJA HORVATA* — FKVK Zaprešić
3. nagrada: *TOP ŠOP* — KK Astra, Šibenik

Dokumentarni film

1. nagrada: *VELIKA OBITELJ* — KK Karlovac i Videodružina Gimnazije Karlovac, Dječji dom Vladimir Nazor, Karlovac
2. nagrada: *DRŽAVNA CESTA BR. 225* — FKVK Zaprešić
3. nagrada: *TIGRICA* — KK Karlovac i Videodružina gimnazije Karlovac

Animirani film

1. nagrada: *HLAD I MIR* — FKVK Zaprešić
2. nagrada: *LADY AKRA ŠIMŠIŠ* — Filmska radionica TEXT, Gimnazija Fran Galović, Koprivnica
3. nagrada: *LUTKA* — FKVK Zaprešić

Otvorena kategorija

1. nagrada: *USPAVANKA (MANTRA)* — I. gimnazija, Osijek
2. nagrada: *JADNE NAŠE MAME* — KK Karlovac i Videodružina gimnazije Karlovac
3. nagrada: *DETALJ FILM* — I. gimnazija, Osijek

TV-reportaža

1. nagrada: *SAMO JEDNA KARIKA U LANCU* — KK Karlovac i Videodružina gimnazije Karlovac, Ekonomska škola, Karlovac
2. nagrada: *SEMEL SCRIPTUM, DECIES LECTUM* — Videoskupina Doma učenika srednjih škola Bjelovar

3. nagrada: *TKO TO TAMO PIJE* — GFR film-video, Požega

OCJENJIVAČKI SUD DJECE — VODITELJICA SUZANA PHILLIPS

donio je sljedeće odluke:

Igrani film

1. nagrada: *IZA MASKE* — OŠ Knin
2. nagrada: *MOKRI I ŽESTOKI* — OŠ Eugen Kumičić, Velika Gorica
3. nagrada: *SIGURNA, A, A* — OŠ Ivana Mažuranića, Novi Vinodolski

Dokumentarni film

1. nagrada: *KEŠ* — Filmska skupina OŠ Otok, Zagreb
2. nagrada: *ZVIŽDUK S RUDEŠA* — OŠ Rudeš, Zagreb
3. nagrada: *DAH VREMENA* — Centar za film i video Narodnog sveučilišta Dubrava, Zagreb

Animirani film

1. nagrada: *SVINJARIJA* — ŠAF, Čakovec, *ZIMSKI SAN* — ŠAF, Čakovec
2. nagrada: nije dodijeljena
3. nagrada: *DJEČAK I ZMAJ* — ŠAF, Čakovec

Otvorena kategorija

1. nagrada: *GRAFITI* — Filmska skupina OŠ Frana Galovića, Zagreb
2. nagrada: *MOJ GRAD* — Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik
3. nagrada: *OBLAK* — FKK Đakovo

TV-reportaža

1. nagrada: *NASILJE U ŠKOLI* — CTK Zaprešić
2. nagrada: *KOTLOVNICA* — OŠ Rudeš, Zagreb
3. nagrada: *VITEZ ZIMSKOG KUPANJA* — RTV grupa OŠ Mladost, Osijek

OCJENJIVAČKI SUD MLADEŽI — VODITELJ MARKICA PERIĆ

Igrani film

1. nagrada: *MALI OGLASI* — *USAMLJENA SRCA* — I. gimnazija, Osijek
2. nagrada: *KUHAR* — Prosvjetno-kulturni centar Mađara u RH, Osijek
3. nagrada: *PRIČOPRIČALICA* — III. gimnazija, Osijek i VK Mursa, Osijek

Dokumentarni film

1. nagrada: *CESTA IH ZOVE* — SKIG — Studio kreativnih ideja Gunja pri OŠ Antuna i Stjepana Radića i Gimnazija Županja, Gunja
2. nagrada: *DRŽAVNA CESTA BR. 225* — FKVK Zaprešić
3. nagrada: *JEDNA SLUČAJNA PRIČA* — Videosekcija Učeničkog doma Varaždin

Animirani film

1. nagrada: *LUTKA* — FKVK Zaprešić
2. nagrada: *LADY AKRA ŠIMŠIŠ* — Filmska radionica TEXT, Gimnazija Fran Galović, Koprivnica
3. nagrada: *EVOLUCIJA II: POVRATAK EVOLUCIJE* — FKVK Zaprešić

Otvorena kategorija

1. nagrada: *DETALJ FILM* — I. gimnazija, Osijek
2. nagrada: *Ž A Ž* — Gimnazija A. G. Matoš, Đakovo i FKK Đakovo, Đakovo
3. nagrada: *USPAVANKA (MANTRA)* — I. gimnazija, Osijek

TV-reportaža

1. nagrada: *SEMEL SCRIPTUM, DECIES LECTUM* — Videoskupina Doma učenika srednjih škola Bjelovar
2. nagrada: *NIJE SMJEŠNO!!!* — I. gimnazija, Osijek i VK Mursa, Osijek
3. nagrada: *Z TEI STORONI GANDBOLU (S ONE STRANE RUKOMETAJA)* — KK Karlovac i Videodružina gimnazije Karlovac

Filmografija

42. revije hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži, Zadar, 3-6. lipnja 2004.*

DJECA

1. BAŠ NE IZGLEDAŠ DOBRO (Mini DV, igr., 2004, 59 sec.), Realizacija: Jasmina Mešić, Dino Mešić, Lirija Shabanaj, Marko Paternost, Miranda Kreković, Filmska skupina OŠ Otok, Zagreb. Voditeljica: Jelena Bunijevac Matičić
2. BRICO (Mini DV, dok., 2004, 8 min. 19 sec.), Realizacija: Dajana Vuković, Ana Nikolić, KMT OŠ Sikirevci. Voditelj: Jure Ačkar
3. COURAGE, (VHS, igr., 2003/2004, 2 min. 10 sec.), Realizacija: Nikola Stojanović, Olivera Stojanović, Astronomsko društvo Giordano Bruno i OŠ Beli Manastir, Beli Manastir. Voditeljica: Nada Stojanović
4. CRKVA GOSPE VAN GRADA (Mini DV, reportaža, 2004, 9 min. 5 sec.), Realizacija: Marijana Bezjak, Antica Filipović-Grčić, Klaudija Mitrović, Barbara Škugor, Franka Staničić, Videoklub Faust OŠ Fausta Vrančića, Šibenik. Voditelj: Tomislav Crnogača. Postprodukcija: HFS
5. CVIJET (Mini DV, igr., 2004, 1 min.), Realizacija: Bernarda Dragić, Arnela Jurić, Jelena Pavičić, Valentina Milašinović, Marko Damjanović, FOVIT Iskra — Spomen područje Jasenovac. Voditelj: Matija Šepović
6. ČOKOLADNI KUP (VHS, reportaža, 2004, 3 min.), Realizacija: Tomislav Gregurićević, Ana Nikolić, Dajana Vuković, Antun Barac, Tomislav Butković, Stjepan Lovrić, OŠ Sikirevci i Videodružina Bezvizije ZTK, Slavonski Brod. Voditelji: Jure Ačkar i Mladen Damjanović
7. ČOKOLADNA LJUBAV (Mini DV, igr., 2004, 5 min. 30 sec.), Realizacija: Klasja Habjan, Tea Kokotović, Tena Marković, Iva Rukavina, Karlo Kalinić, Martina Švarc, Andro Dundić, Philip Lonjak, Matija Zorić, Tomislav Grabar, Tomislav Slunjski, Prva osnovna škola Bartola Kašića, Zagreb. Voditeljica: Marina Zlatarić
8. DAH VREMENA (Mini DV, dok., 2003, 7 min. 20 sec.), Realizacija: Monika Bešlić, Anita Dević, Alan Fluka, Katarina Filaković, Iva Gejić, Barbara Kostrec, Sandra Kovač, Kristina Krvarić, Marija Lacmanović, Lucijana Marčinković, Josip Marković, Anamarija Mužić, Stjepan Nimac, Matea Petar, Patricia Popović, Josipa Roso, Centar za film i video Narodnog sveučilišta Dubrava, Zagreb. Voditelj: Željko Šturlić. Postprodukcija: HFS
9. DJEČAK I ZMAJ (Mini DV, animirani, 2004, 2 min. 13 sec.), Realizacija: Vanda Kipke, Marsel Pongrac, Darko Zlatarek, Zoran Šolčić, David Dominić, Denis Nemet, Dorian Šipoš, Karlo Siladi, Paula Borko, Sara Čuka, Ana Haček, Ivana Mihalec, Vjera Salopek, Marko Cigler, ŠAF Čakovec. Voditelji: Edo Lukman i Jasminka Bijelić
10. DODI, VIDI, PUPNI SE (VHS, dok., 2004, 4 min. 14 sec.), Realizacija: Ivana Ujčić, Gabrijela Finderle, Mateo Pavlišić, Video grupa OŠ Vladimira Nazora, Pazin. Voditeljica: Ljiljana Matošević-Levak
11. DOMAGOJ — SPIRITUS MOVENS IV. B (Mini DV, reportaža, 2004, 8 min. 30 sec.), Realizacija: Jelena Mikulandra, Dorotea Piližota, Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik. Voditeljica: Ivana Rupić. Postprodukcija: HFS
12. DUHOVI IZ AUSTRALIJE (DV 8, igr., 2003, 5 min.), Realizacija: Sara Lustig, Ana Zelić, Katica Šubarić, Ena Adamović, Marko Vukojić, Justina Vojaković Fingler, Olga Kovačević, Ana Milanović, Slaven Lendić, Kristina Blažević, OŠ Mladost, Osijek. Voditelj: Velimir Rodić
13. EKSPLOZIJA VRŠNJAČKOG NASILJA (VHS, dok., 2004, 9 min. 45 sec.), Realizacija: Ivana Kelava, Bojan Perić, Daniel Pejić, SKIG — Studio kreativnih ideja Gunja pri OŠ Antuna i Stjepana Radića, Gunja i Gimnazija Županja. Voditelj: Josip Krunić
14. FILMOLJUPCI (Mini DV, reportaža, 2004, 9 min. 30 sec.), Realizacija: Andrijana Kristić, Margareta Matenda, Iva Čorić, Kristina Želj-
žnjak, Eva Medak, KK I. osnovne škole Bjelovar, Bjelovar. Voditeljica: Davorka Bačeković-Mitrović, Postprodukcija: Hrvatski filmski savez
15. FRIZURE, FRIZURE (VHS, igr., 2004, 4 min. 22 sec.), Realizacija: Nikolina Gržević, Antonela Bašić, Martina Franković, Paola Šimičić, Toni Bažon, Ivana Ujčić, Mateo Pavlišić, Video grupa OŠ Vladimira Nazora, Pazin. Voditeljica: Ljiljana Matošević-Levak
16. GOVORIMO LI HRVATSKI?! (Mini DV, reportaža, 2004, 3 min. 6 sec.), Realizacija: Miranda Kreković, Jasmina Mešić, Dino Mešić, Lirija Shabanaj, Filmska skupina OŠ Otok, Zagreb. Voditeljica: Jelena Bunijevac Matičić
17. GRAFITI (Mini DV, otv. kategorija, 2004, 2 min. 4 sec.), Realizacija: Marija Mišković, Stjepan Maričević, Matea Ribarević, Maruška Đukić, Karlo Seidl, Petra Lovrić, Filmska skupina OŠ Frana Galovića, Zagreb. Voditeljica: Nada Arbutina
18. IGRAČKA (DV 8, 2003, 5 min.), Realizacija: Matea Malin, Bojan Đurkas, Tea Vučić, Ozren Draženović, Martin Slanec, Marija Čorić, Matija Krajnik, Tihana Zec, Sanja Heleš, Darijana Jurić, Ena Abfal, OŠ Petrinja. Voditelj: Velimir Rodić
19. INSPEKTOR (VHS, igr., 2003, 7 min. 17 sec.), Realizacija: Martina Jerković, Mateo Belušić, Marko Derossi, Igor Šimunović, Matej Špoljarić, Ivan Kilinčan, Borna Buzarinov, Mateo Jukić, Luka Dujmović, OŠ Milan Brozović, Kastav. Voditelj: Smiljan Grbac
20. IZA MASKE (DV 8, igr., 2004, 5 min. 15 sec.), Realizacija: Maja Kovačević, Arsen Šostar, Maja Goreta, Tamara Karin, Arijana Tolj, Dijana Dodik, Anđela Piplica, Nikolina Ferderbar, OŠ Knin. Voditeljica: Gordana Knez
21. JANKO I KORNJAČA (Mini DV, animirani, 2004, 1 min. 30 sec.), Realizacija: Lucija Papa, Helena Špinderk, Mihaela Tikvica, Ivana Benko, Sandra Ulrich, Monika Ključarić, OŠ Antuna Augustinčića i CTK Zaprešić. Voditelj: Jadranko Lopatić
22. KAD NEMAMO KRILA (Mini DV, dok., 2004, 8 min. 44 sec.), Realizacija: Monika Šorša, Mateja Pondeljak, Krno Gorup, OŠ Janka Leskovara, Pregrada, FVK Pregrada i Autorski studio-FFV, Zagreb. Voditelj: Milan Bunčić
23. KEŠ (Mini DV, igr., 2004, 2 min. 52 sec.), Realizacija: Miranda Kreković, Ante Mihaljević, Marko Paternost, Josip Kustić, Filmska skupina OŠ Otok, Zagreb. Voditeljica: Jelena Bunijevac Matičić
24. KLUPA (Mini DV, animirani, 2004, 3 min. 12 sec.), Realizacija: Vanda Kipke, Barbara Hegeduš, Dorian Marciuš, Lidija Kipke, Marija Izabela Rajić, Marko Trupković, Nikola Trupković, Sara Došen, Stephen Šalomon, Tala Srnc, Vanesa Čuka, Iva Horvat, ŠAF, Čakovec. Voditelji: Edo Lukman i Monika Vrtarić
25. K'O JAJE JAJETU (VHS, igr., 2003, 3 min. 40 sec.), Realizacija: Krešimir Radoš, Domagoj Radoš, Helena Jelušić, Tamara Ješić, Jelena Zaviđić, Aleksandra Katić, Dajana Diklić, OŠ Milan Brozović, Kastav. Voditelj: Smiljan Grbac
26. KOTLOVNICA (VHS, reportaža, 2004, 5 min.), Realizacija: Nina Čivrag, Igor Medved, Alen Rebrović, Antonio Sertić, Mario Kisege, Samantha Deković, Matea Bošnjak, Dragana Matošević, Matea Gradašević, Kristina Kalapač, OŠ Rudeš, Zagreb. Voditeljica: Mirjana Jukić
27. KRISTININA NOVA ADRESA (Mini DV, dok., 2004, 10 min. 26 sec.), Realizacija: Nina Čivrag, Ante Lovrić Vukačić, Ivana Dimić, Kristina Kalapač, OŠ Rudeš, Zagreb. Voditeljice: Mirjana Jukić i Katica Šarić, Postprodukcija: HFS
28. LANČIĆ ZA HRABROST (DV 8, igr., 2003, 5 min.), Realizacija: Matea Matovina, Mario Ferderber, Ana Radaković, Jasna Sorić, Nikoli-

1 Riječ je o filmografiji onih filmova koji su prikazani u konkurenciji. Inače, za selekciju su prijavljena 123 dječja filma nastala u sklopu 72 filmske ili videodružine i 101 film mladeži nastalih u sklopu 34 filmskih ili videodružina, dakle ukupno 224 filma izrađenih u 106 filmskih ili videodružina što većim dijelom djeluju pri školama, a poneke i kao samostalan klub.

- na Špoljarić, Predrag Vuković, Ružica Matovina, Nikola Biga, OŠ Plitvička jezera, Voditelj: Velimir Rodić
29. LIFT (Mini DV, igr., 2004, 2 min. 14 sec.). Realizacija: Ivana Ivančić, 11 godina, Valentina Zbukvić, Manda Klarić, Josipa Lebo, Ivana Barbarić, Maja Bagarić, Jelena Galić, CTK Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić
 30. LJUBAV JE BOL (Mini DV, igr., 2004, 59 sec.). Realizacija: Dajana Vuković, Emilija Mandura, Ivan Čivić, Goran Džambo, KMT OŠ Sikirevci. Voditelj: Jure Ačkar
 31. LJUBAV I DROGA (VHS, igr., 2004, 3 min. 28 sec.). Realizacija: Stipe Erić, Marko Petir, Hiam Hamed, Ana Brcko, Viktorija Marinković, KK Štrosići OŠ Josipa Jurja Strossmayera, Zagreb. Voditeljica: Zorica Klinčić
 32. MATINE KOŠARE (VHS, dok., 2004, 9 min. 30 sec.). Realizacija: Zoran Bodo, Mario Butorac, Ivan Radinić, Ante Čurić. KK I. osnovne škole Bjelovar. Voditelji: Ljubo Marković i Ivana Turković
 33. MOJ GRAD (Mini DV, igr., 2004, 3 min. 40 sec.). Realizacija: Jelena Mikulandra, Jelena Živković, Marina Sladić, Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik. Voditeljica: Ivana Rupić
 34. MOJA MAJKA (Mini DV, igr., 2004, 40 sec.). Realizacija: Tomislav Grabar, Luka Jerković, Tomislav Slunjski, Prva osnovna škola Bartola Kašića, Zagreb. Voditeljica: Marina Zlatarić
 35. MOKRI I ŽESTOKI (DV 8, igr., 2003, 5 min.). Realizacija: Antonio Penić, Vedran Jančić, Martina Lešković, Anja Radeljević, Mia Majić, Franko Sebastian, Dina Vrhovac, Matea Papa, Andrej Knapić, OŠ Eugen Kumičić, Velika Gorica. Voditelj: Velimir Rodić
 36. NASILJE U ŠKOLI (Mini DV, reportaža, 2004, 5 min. 55 sec.). Realizacija: Ivo Ljubičić, Ivan Baković, Josip Savić, Karlo Juričić, Karmen Adžamić, Leonardo Čančarević, Mislav Ferenčević, CTK Zaprešić. Voditelj: Ivan Marčec
 37. NEKADA RIMLJANI DANAS BROĐANI (VHS, reportaža, 2004, 4 min. 39 sec.). Realizacija: Tomislav Butković, Tomislav Matijević, Domagoj Samardžić, Ivan Živković, Iva Filipović, Suzana Đorđić, Viktor Mautner, Videodružina OŠ Vladimir Nazor, Slavonski Brod. Voditelji: Ante Karin i Mladen Damjanović, Postprodukcija: Videodružina Bevizije ZTK Slavonski Brod
 38. NEMREŠ BILIVIT (VHS, igr., 2004, 3 min. 12 sec.). Realizacija: Luka Šarlija, Ana Krušelj, Lela Pintarić, Monika Pinkle, Lara Ormuš, Petra Dakić, Anja Novak, KK Mravec OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog i ZTK Koprivnica, Koprivnica. Voditeljica: Karmen Bardek
 39. NEMA ZA MAČKE ŠKOLE (Mini DV, animirani, 2004, 2 min. 6 sec.). Realizacija: Anita Ondruj, Andrea Ondruj, Dajana Barić, Nikolina Prskalo, Željka Mikuljan, Anđelko Jaković, Ivan Šestak, Tanja Ratković, Josip Jurić, Iva Kukal, Sanja Tomić, Darko Bilek, Mala animatorska radionica OŠ Rovišće. Voditeljice: Suzana Jurić i Irena Jukić-Pranjić
 40. OBLAK (Mini DV, igr., 2004, 1 min. 28 sec.). Realizacija: Ivan Paponja, Matija Mihalj, FKK Đakovo. Voditelj: Damir Tomić
 41. LIJEPA, O DRAGA... (DV 8, animirani, 2004, 3 min. 20 sec.). Realizacija: Hrvoje Antolović, Merlina Brahimi, Luka Dolić, Magdalena Friganović, Tomislav Lazanin, Vlatko Murković, Hana Sundać, Josip Štulac Radić, Ivan Šumanović, Marina Šumanović, Jan Tudić, Karlo Vavra, RAF Mačica OŠ Ivana Gundulića, Zagreb. Voditelj: Zoran Čorkalo
 42. ORHIDEJA U PUSTINJI (DV 8, igr., 2003, 5 min.). Realizacija: Dino Hadžović, Maja Ratkajec, David Rupčić, Nikola Perković, Nika Sviben, Hrvoje Geljić, Luka Vrebać, OŠ Dugave, Zagreb. Voditelj: Velimir Rodić
 43. PIT BULLYING (Mini DV, reportaža, 2004, 10 min. 7 sec.). Realizacija: Anja Đurinović, Tomislav Grabar, Tomislav Slunjski, Ivan Stanešić, Danijel Borovinšek, Prva osnovna škola Bartola Kašića, Zagreb. Voditeljica: Marina Zlatarić
 44. PLAVUŠA (VHS, igr., 2004, 59 sec.). Realizacija: Irena Vila, Ivan Glavinić, Nebojša Milinović, Saša Tepić, Marijan Stanković, Filmska družina OŠ Galdovo, Sisak. Voditeljica: Aziza Tominac
 45. POSLJEDNJA VODENICA (Mini DV, dok., 2004, 5 min. 13 sec.). Realizacija: Petra Jug, Ivana Horvat, Mateja Pondelj, Kruno Gorup, OŠ Janka Leskovara, Pregrada. Voditelj: Milan Bunčić
 46. PRAVI IGRAČI (VHS, igr., 2004, 1 min.). Realizacija: Tina Milunović, Suzana Sadiku, Marina Pavlić, Vedrana Pavković, Srećko Godinić, Donald Valenta, Dom mladih, Rijeka. Voditelji: Morana Komljenović i Marin Lukanović
 47. PROLJEĆE (Mini DV, animirani, 2004, 2 min.). Realizacija: Monika Šipuš, Suradnici: Maria Sertić, Luka Miulaj, Rebeka Radiković, Teo Vurušić, ŠAF, Čakovec. Voditelji: Edo Lukman i Monika Vrtarić
 48. RIBA RIBI GRIZE REP ILI AL AQVARIJA (Mini DV, animirani, 2004, 50 sec.). Realizacija: Matea Došen, Škola animacije Lukas OŠ Luka, Sesvete. Voditelji: Dora i Miro Dančević
 49. ROBOTI (Mini DV, reportaža, 2004, 3 min. 50 sec.). Realizacija: Ante Ujević, Toni Kuna, Antonio Orsag, Filip Ljubotina, Luka Školnik, Jakov Marijan, Centar za mladež i CTK Zaprešić, Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić
 50. SINJSKA ALKA (VHS, dok., 2004, 9 min. 50 sec.). Realizacija: Josip Ivković, Martina Barada, Marijana Bezjak, Antica Filipović-Grčić, Nikolina Bralić, OŠ Stanovi, Zadar i VK Faust OŠ Fausta Vrančića, Šibenik. Voditelji: Slavica Kovač i Tomislav Crnogača
 51. SVINJARIJA (Mini DV, animirani, 2004, 3 min. 2 sec.). Realizacija: Helena Jelenić, Karla Ivanović, Marina Horvat, Toni Zdravec, Gabriela Zorčec, Antun Pongrac, Dijana Topolnjak, ŠAF Čakovec. Voditelji: Edo Lukman i Monika Vrtarić
 52. ŠALABAHTER (Mini DV, dok., 2004, 5 min. 20 sec.). Realizacija: Ante Ujević, Vedran Bilić, Filip Drenški, Matija Jakopović, Petar Gelo, OŠ Antuna Augustinčića i CTK Zaprešić, Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić
 53. TKO NEĆE RADITI, NEKA ŠETA (VHS, reportaža, 2004, 5 min. 29 sec.). Realizacija: Domagoj Samardžić, Tomislav Butković, Iva Filipović, Suzana Đorđić, Ivan Živković, OŠ Vladimir Nazor i Videodružina Bevizije ZTK, Slavonski Brod. Voditelji: Ante Karin i Mladen Damjanović
 54. TRIII — I (Mini DV, dok., 2004, 7 min. 18 sec.). Realizacija: Mateja Hrvačić, Andrea Jovanovska, Katarina Benci, Katarina Gučanin-Gazibarić, Dina Markić, Ines Sporiš, Marina Horvat, Rozalija Koturić, Filmska družina ZAG OŠ Marija Jurić Zagorka, Zagreb. Voditeljice: Melita Horvatek Forjan i Nataša Jakob
 55. VITEZ ZIMSKOG KUPANJA (DVD, reportaža, 2004, 7 min.). Realizacija: Kristina Dragušica, Sofija Turjak, Nina Jocić, Ivan Sigmund, Danijel Repar, RTV grupa OŠ Mladost, Osijek. Voditeljica: Mihajla Savić
 56. VLAK FILM (Mini DV, igr., 2004, 1 min. 54 sec.). Realizacija: Ivan Paponja, Ivan Balog, FKK Đakovo. Voditelj: Damir Tomić
 57. VRANA VRANI OČI NE VADI ILI BULLING (Mini DV, animirani, 2004, 1 min. 34 sec.). Realizacija: Ivan Kuretić, Škola animacije Lukas OŠ Luka, Sesvete. Voditelji: Dora i Miro Dančević
 58. VRIJEME STANI (DV 8, igr., 2003, 4 min. 18 sec.). Realizacija: Marta Kušeković, Katarina Nindrić, Romana Denić, Marija Topić, Darian Skoko, Lorena Mamić, Marija Tomić, Luka Karatović, Ivana Mišura, Tomislav Petek, OŠ Sesvete. Voditelj: Velimir Rodić
 59. VRTLOG (Mini DV, igr., 2004, 55 sec.). Realizacija: Ivan Balog, Matija Mihalj, OŠ J. Čolnčića i FKK Đakovo. Voditelj: Damir Tomić
 60. ZABORAVLJENI VITEZ (VHS, reportaža, 2004, 5 min.). Realizacija: Barbara Ivezić, Josip Marjanović, Mato Petković, Valentin Petrano- vić, Marko Bušić, Marina Perković, Mirjana Kovačević, KK Zlatna dolina OŠ fra Kaje Adžića, Pleternica. Voditelj: Mirko Šarić
 61. ZA SVE JE KRIVA LJUBAV (Mini DV, igr., 2004, 3 min. 5 sec.). Realizacija: Monika Šorša, Mateja Pondelj, Domagoj Šafran, Petra Javornik, Nikola Kantoci, Matija Ilijaš, Marijan Krog, Kruno Gorup, OŠ Janka Leskovara, Pregrada. Voditelj: Milan Bunčić
 62. ZEBRA (DV 8, dok., 2004, 4 min. 25 sec.). Realizacija: Mirta Sočec, Uroš-Valentino Saraja, Tomislav Taras, Tea Kristijan, Ivana Mihoković, KK Oko II. osnovne škole Bjelovar. Voditelj: Goran Kruno Kukolj
 63. ZIMSKI SAN (Mini DV, animirani, 2004, 3 min.). Realizacija: Majda Horvat, Ana Zvonarek, Dasia Oreški, Dino Markač, Dominik Žnidarić, Doris Lukman, Elena Gudlin, Ivan Kraljević, Josip Horvat, Karlo Kriznik, Kristina Hutinec, Miroslava Senčar, Robert Horvat, ŠAF, Čakovec. Voditelji: Edo Lukman i Monika Vrtarić
 64. ZVIŽDUK S RUDEŠA (Mini DV, dok., 2004, 8 min. 30 sec.). Realizacija: Iva Lovrić Vukačić, Monika Chovan, Blanka Knežević, Doroteja Kukolja, Kristina Krvavica, Filip Slovenec, Ines Petričević, Fran Jurić, OŠ Rudeš, Zagreb. Voditeljice: Mirjana Jukić i Katica Šarić, Postprodukcija: HFS

MLADEŽ

1. 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,233,377,610,987 (Mini DV, animirani, 2003, 54 sec.). Realizacija: Vedran Maslovara, I. gimnazija, Osijek. Voditelj: Damir Tomić
2. A ŠTO PUŠIŠ KAD TI ŠKODI? (Mini DV, otv. kategorija, 2004, 2 min. 52 sec.). Realizacija: Ksenija Tomić, Renato Romanović, Tajana Lučić, Dominik Knezović, Marijana Anić, Peda Čačić, CTK, Osijek i VK Mursa, Osijek. Voditelj: Aleksandar Muharemović
3. CESTA IH ZOVE (VHS, dok., 2003/2004, 9 min. 30 sec.). Realizacija: Ivan Kelava, Alen Kotarlič, Daniel Pejić, Bojan Perić, Studio kreativnih ideja Gunja pri OŠ Antuna i Stjepana Radića i Gimnazija Županja. Voditelj: Josip Krunić
4. DETALJ FILM (Mini DV, otv. kategorija, 2003, 47 sec.). Realizacija: Vedran Maslovara, I. gimnazija, Osijek. Voditelj: Damir Tomić
5. DRŽAVNA CESTA BR. 225 (Mini DV, dok., 2004, 7 min. 35 sec.). Realizacija: Ana Blažić, Marijana Brekalo, Ines Samaržija, Ana Trkulja, FKVK Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić
6. DVOBOJ (VHS, igr., 2004, 2 min. 30 sec.). Realizacija: Krešimir Babić, Frano Homen, Ivan Sokolović, FKVK Križevci. Voditelj: Silvio Novosel
7. EPOPEJA O BUREKU (Mini DV, igr., 2004, 21 min.). Realizacija: Luka Hrgović, Marin Bušić, Miran Šabić, Ivan Mihoci, Autorski studio-FFV i Škola primijenjene umjetnosti i dizajna, Zagreb. Voditelj: Zoran Pisičić
8. EVOLUCIJA II: POVRATAK EVOLUCIJE (Mini DV, animirani, 2004, 1 min. 48 sec.). Realizacija: Nikola Dubović, Mirko Škoc, Kristan Žeinski, FKVK Zaprešić, Zaprešić. Voditelj: Tomislav Josipović
9. FILM HRVOJA HORVATA (Mini DV, reportaža, 2004, 5 min. 55 sec.). Realizacija: Tomislav Kristofić, FKVK Zaprešić, Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić
10. HLAD I MIR (Mini DV, animirani, 2004, 6 min.). Realizacija: Nikola Dubović, Justina Kosir, Anđelko Krajinović, Mario Goričan, Dario Orsag, 13 godina, FKVK Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić
11. INTELIGENCIJA (Mini DV, igr., 2004, 2 min. 27 sec.). Realizacija: Tibor Totarvaj, Robert Hudik, Žolt Valkai, Kristijan Keri, Teodora For, Piroška Peter, Sara Šoš, Istvan Toriž, Prosvjetno-kulturni centar Madara u RH, Osijek. Voditeljica: Mirela Berlančić
12. JADNE NAŠE MAME (Mini DV, otv. kategorija, 2003, 5 min. 11 sec.). Realizacija: Iva Barišić, Anđela Bilić, Nikolina Brajdić, Vedrana Brebrić, Anita Cindrić, Mirela Čalić, Nataša Černugelj, Maja Coman, Frida Zlatar, Ana Lukežić, Snežana Lukežić, Ana Livojević, Maja Lešić, Jelena Kljasić, Tatjana Kabač, Gordana Martinović, Tamara Jakšić, Tea Grguljaš, Maja Ferenac, Ivan Granić, Matea Domitrović, Sanja Sabljarić, Nikolina Volovščak, Vinko Plazibat, Ana Puljar, David Ribarić, Zrinka Živčić, Mateja Mrkonja, Nela Munčić, Jasmina Palatinuš, Jelena Pavičić, Goran Katušin, KK Karlovac i Videodružina Gimnazije Karlovac. Voditelji: Dražen Horvatić, Damir Jelić, Dario Lonjak, Marija Ratković, Hrvoje Tutek, Zrinka Vrane, Sanja Zanki, Vjekoslav Živković
13. JEDNA SLUČAJNA PRIČA (Mini DV, dok., 2004, 5 min. 32 sec.). Realizacija: Olga Maltar, Anamarija Gačić, Mišo Bratković, Videosekcija Učeničkog doma Varaždin, Varaždin. Voditeljica: Emilija Koščak
14. KUHAR (Mini DV, igr., 2004, 1 min. 12 sec.). Realizacija: Tibor Totarvaj, Žolt Valkai, Robert Hudik, Tivadar Balint, Loran Szalai, Sara Šoš, Sanel Živić, Melinda Keteš, Viktorija Toriž, Prosvjetno-kulturni centar Madara u RH, Osijek, Voditeljica: Mirela Berlančić
15. LADY AKRA ŠIMŠIŠ (Mini DV, animirani, 2004, 2 min.). Realizacija: Maida Srabović, Ema Gregurek, Ivana Slaviček, Martina Treščec, Kristina Koluder, Marija Lovreković, Mateja Krvar, Lana Oreški, Petra Terzić, Klara Kerteši, Diana Đurkan, Darija Cikaš, Filmska radionica TEXT, Gimnazija Fran Galović, Koprivnica. Voditeljica: Astrid Pavlović
16. LOBOTOMIJA (Mini DV, igr., 2004, 20 min. 38 sec.). Realizacija: Maja Mihajlović, Vedran Maslovara, Dražen Alić, Jovana Mićunović, Sandra Šarčević, Marko Todorović, I. gimnazija, Osijek. Voditelj: Damir Tomić
17. LUTKA (Mini DV, animirani, 2004, 1 min.). Realizacija: Davor Klarić, FKVK Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić
18. MALI OGLASI — USAMLJENA SRCA (Mini DV, igr., 2004, 5 min. 56 sec.). Realizacija: Sandra Šarčević, Jovana Mićunović, Dražen Alić, Vedran Maslovara, Kristina Škondro, Bojan Sudarević, Andrej Bojanić, Katarina Oršolić, Katarina Krivić, I. gimnazija, Osijek. Voditelj: Damir Tomić
19. MUHA KAKI (Mini DV, animirani, 2003, 1 min. 1 sec.). Realizacija: Nastasja Sailović, Vedran Maslovara, I. gimnazija, Osijek. Voditelj: Damir Tomić
20. NEGDJE OKO NIČEGA, (Mini DV, otv. kategorija, 2004, 1 min. 40 sec.). Realizacija: Goran Petreković, Darko Bejić, Marko Bejić, FKVK Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić
21. NIJE SMIJESNO!!! (Mini DV, reportaža, 2004, 3 min. 4 sec.). Realizacija: Vjeran Marijašević, Jasmina Šimić, Jakov Kolobarić, I. gimnazija, Osijek i VK Mursa, Osijek. Voditelj: Damir Tomić
22. PRIČOPRIČALICA (Mini DV, igr., 2004, 2 min. 50 sec.). Realizacija: Dalija Dozet, Duan Božić, Luka Matić, Lovro Orešković, Elvir Tabaković, Ida Vodopija, Ana Werkmann, III. gimnazija, Osijek i VK Mursa, Osijek. Voditelj: Zoran Bešlić
23. SAMO JEDNA KARIKA U LANCU (Mini DV, reportaža, 2004, 24 min. 52 sec.). Realizacija: Marija Ratković, Vinko Plazibat, Tatjana Gržan, Sanja Zanki, Marko Vlajnić, Dario Lonjak, Ivan Granić, Anja Vojnić, Tara Lukičić, Ksenija Sanković, Ivana Stavljenić, Ivana Kuštek, Siniša Mraović, Dino Fehić, Mihajlo Kubinski, Valentina Gambiroža, Emilio Zinaja, Dina Zjača, Marija Markezić, Davor Zibar, Vedrana Mihalić, Vedran Maršić, Vedran Rapo, Igor Jurilj, Anamarija Boljkovac, Biljana Šipić, Tatjana Kubinska, KK Karlovac, Videodružina gimnazije Karlovac, Ekonomska škola, Karlovac. Voditelji: Dražen Horvatić, Damir Jelić, Hrvoje Tutek, Zrinka Vrane, Vjekoslav Živković
24. SASVIM OBIČAN DAN U DVORIŠTU FKVK-a ZAPREŠIĆ (Mini DV, igr., 2004, 1 min.). Realizacija: Davor Biruš, FKVK Zaprešić. Voditelj: Miroslav Klarić
25. SEMEL SCRIPTUM, DECIES LECTUM (SVHS, dok., 2004, 12 min. 45 sec.). Realizacija: Željko Javorina, Gabriela Vugrić, Tomislav Kolar, Ivana Bradić, Sanja Horvatinović, Videoskupina Doma učenika srednjih škola Bjelovar. Voditelj: Dražen Pleško
26. TELEFON (Mini DV, igr., 2004, 60 sec.). Realizacija: Marko Vuković-Chupa, Josip Petrić, Marko Brkan, GFR film-video, Požega. Voditelj: Željko Balog
27. TIGRICA, (Mini DV, dok., 2003, 13 min. 30 sec.). Realizacija: Sanja Zanki, Vinko Plazibat, Ivan Granić, Igor Jurilj, Goran Katušin, Marija Markezić, Vedrana Mihalić, Nuša Stanojević, Goran Glavač, Siniša Mraović, Vedran Rapo, Dario Lonjak, Kristina Horovski, KK Karlovac i Videodružina Gimnazije Karlovac. Voditelji: Goran Beglerbegović, Dražen Horvatić, Damir Jelić, Marija Ratković, Hrvoje Tutek, Zrinka Vrane, Vjekoslav Živković
28. TKO TO TAMO PIJE (Mini DV, reportaža, 2004, 13 min. 35 sec.). Realizacija: Marko Vuković-Chupa, Josip Petrić, Marko Brkan, Mario Perić, GFR film-video, Požega. Voditelj: Željko Balog
29. TOP ŠOP (Mini DV, igr., 2004, 24 min.). Realizacija: Augustin Derado, Stipe Renje, Kata Aras, Ivan Mihaljević, Vinko Sutlović, Davor Matošin, Zoran Erak, KK Astra, Šibenik. Voditelj: Augustin Derado
30. UMRI KELTSKI 1 (VHS, igr., 2003/2004, 6 min. 20 sec.). Realizacija: Silvia Vlaše, Jan Hyrat, Blanka Krivičić, Saša Stanić, Boris Ružić, Leo Petranović, Dom mladih, Rijeka. Voditelj: Josip Šarlija
31. USPAVANKA (MANTRA) (Mini DV, otv. kategorija, 2003, 4 min. 25 sec.). Realizacija: Vedran Maslovara, I. gimnazija, Osijek. Voditelj: Damir Tomić
32. VELIKA OBITELJ (Mini DV, dok., 2003, 14 min. 20 sec.). Realizacija: Marija Ratković, Vinko Plazibat, Nuša Stanojević, Vedran Rapo, Tatjana Kubinska, Dario Lonjak, Goran Katušin, KK Karlovac i Videodružina Gimnazije Karlovac, Dječji dom Vladimir Nator, Karlovac. Voditelji: Goran Beglerbegović, Dražen Horvatić, Damir Jelić, Hrvoje Tutek, Zrinka Vrane, Vjekoslav Živković
33. Z TEI STORONI GANDBOLU (S ONE STRANE RUKOMETA) (Mini DV, reportaža, 2004, 3 min. 23 sec.). Realizacija: Marija Ratković, Mihajlo Kubinski, Natalija Kubiski, Tatjana Kubinska, KK Karlovac i Videodružina Gimnazije Karlovac. Voditelj: Damir Jelić
34. Ž_A_Ž (Mini DV, otv. kategorija, 2004, 59 sec.). Realizacija: Vedran Grgas, Gimnazija A. G. Matoš, Đakovo i FKK Đakovo. Voditelj: Damir Tomić

H r v o j e T u r k o v i ć

Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću

Perspektive, I-VI, serija element-filmova, Filmoteka 16, Zagreb, 1972.

Smatrao sam uvijek da je gledanje aktivan proces mišljenja — u tom svjetlu cilj element-filma jest da potakne na mišljenje; da pruži neku informaciju, ali da istovremeno razvija metodu mišljenja i da potiče na mišljenje.

(R. Ivančević u Krelja, V., 1974/75)

Uvod: pojamni film

'Pojmovni film' — je li to moguće?

Može li se u mediju filma njegovati *diskurzivan, raspravljački, pojmovan* iskaz, postavljati teorijske probleme i davati argumentirana pojmova objašnjenja, pružiti gledatelju nešto poput *Rasprave o metodi* Renée Descartesa,¹ ili *Kapitala* Karla Marxa?² Može li filmsko izlaganje biti *diskurzivno, objašnjavaljačko, raspravljačko* onoliko koliko i jezična izlaganja: esej, rasprava, studija, kritika...?

Tako postavljena pitanja imala su u sklopu tradicionalne filmske teorije i kritike prizvuk ekstravagantnosti, retoričkih pitanja na koja se odgovor 'već zna' i on je nijećan.

Izričito razmatranje diskurzivnih mogućnosti filma bilo je, doista, jakom i obilježenom iznimkom u povijesti filmskih teorija. Kad se i potvrdno razmatrala ta mogućnost, kao u Astruca (1948/1978) i Ejzenštejna (1927-28/1984), razmatrala se vrlo *spekulativno* — kao deduktivno misaono žongliranje, naslućivanje apstraktnih mogućnosti za koje nije posve jasno kako da ih se ozbilji. A prevladavajuća skepsa o stvarnoj mogućnosti diskurzivnosti u filmskom izlaganju najizričitije je iskazana u novije vrijeme u Jarvieja, filozofa-sociologa posvećena, između ostalog, i filmu (usp.: »*Filmski medij nije osobito prikladan za raspravljački oblik obraćanja*« — Jarvie, 1987: 150; usp. također Turković, 1994).³



Kasete element-filma, kasetni projektor i popratni listići s uputama

Modernizam je, doduše, donio filmove naglašeno *esejističke* (posebno, recimo, Godardove; ali i Antonionijeve, Rohmerove...), i u tom kontekstu sintagma *misaoni film* i nije se doimala toliko empirijski neumjesnom (svojedobno omiljenom sintagmom Branka Belana), iako su takvi filmovi bili nadasve fikcionalni, narativni i teško ih se moglo — osim figurativno — držati *pravom raspravom*, 'čisto diskurzivnim'.

No, oboje — i spekulativno domišljanje o 'mogućem diskurzivnom filmu' i načelno nijekanje 'mogućnosti diskurzivnog filma' — posljedicom su iskustvene i nazorne *zaslijepljenosti*, *indoktrinarnog sljepila* za vrlo postojeću *filmsku vrstu*, poseban *filmski rod*, prisutan od sama početka izuma filma — za rod *obrazovnih, znanstvenih filmova*. Tek je najnovije vrijeme ono koje i tu vrstu filmova, onu objašnjavačku, diskurzivnu, uzima kao prisutnu i razmatranja vrijednu, vrlo *standardnu* varijantu filma, a da pritom ne pomišlja samo na stilske ('esejističke', 'misaone') *otklone* u sklopu narativne tradicije (usp. npr. Carroll, 1996 i 1997; Messaris, 2001; Turković, 1994 i 2001).

Jer, dovoljno je pogledati Ivančevićeve kratke filmove — *Perspektive* — s početka sedamdesetih prošloga stoljeća (uglavnom iz 1972) pa se suočiti s najvišim uzorcima vizualno-objašnjavaćki strukturiranog, izrazito *pojmovnog*, filma. Riječ je o filmovima čija rafinirana i raznovrsno razrađena argumentacijska struktura govori o visokom stupnju *vizualno-pojmovnog mišljenja*,⁴ nedvojbeno izbistrena i pripremljena dugotrajnom *tradicijom*, iako artikulirana osobnom ingenioznošću sama Radovana Ivančevića.

Metode *diskurzivnog filmskog izlaganja* postupno su se artikulirale od samih početka filma u obrazovnim uporabama nijemoga filma, odnosno u disciplini (rodu) instrukcijskih, obrazovnih, popularno-znanstvenih i znanstvenih filmova, njegovanih u gotovo svim filmom prožetim kulturama (usp. Majcen, 2001).⁵ Ta diskurzivna tradicija osobit je suvremeni zamah dobila televizijskim preuzimanjem i daljom razradom filmsko-diskurzivnih formi — u vijestima, raspravama, obrazovnim emisijama, popularnoznanstvenim dokumentarcima, znanstvenim emisijama i dr. (usp. za televiziju u Hrvatskoj — Vončina, 2001: 103).

Cijelu tu bogatu i razgranatu tradiciju mogla je ignorirati samo posve *uskogrudna* teorija (i historija) filma, opsjednuta kulturalno preuveličanim, masovnoindustrijski dominantnim *igranim (narativnim) filmom* na jednoj strani, a na drugoj purističkoestetičkim idolima 'čiste filmske umjetnosti'.⁶

No, umjesto polemike s tom tradicijom, bolje je proučiti Ivančevićeve filmske *Perspektive*, taj vrhunski uzorak *diskurzivnog filma*, pokušati uočiti koje su to značajke koje ga čine *tipski uzornim* (vrijednim ugledanja) i *singularno neponovljivim* (kao čina osobne Ivančevićeve kreativnosti).

Varijanta paradigmatškoga pojmovnog filma: element-film

Ono što je Ivančeviću bilo osobito izazovno i poticajno bili su zahtjevi koje je nametalo uvođenje osobite filmske forme, tzv. *element-filma*.

Naime, nakon duljeg razdoblja planiranja i pripremanja, početkom 1972. Filмотeka 16 pokrenula je proizvodnju *element-filma*, poznatog na engleskom govornom području kao *single-concept film*, tj. 'film o jednom pojmu' (Kukuljica, 1973; Majcen, 2001: 225-234). Riječ je bila o tehnološkom rješenju kojem je svrha bila da korištenje filma u nastavi učini operativno pristupačnijim od projektora, platna i vrpce za 16 mm i 35 mm filmsku projekciju što su bili opremom i rukovanjem mnogo složeniji i skuplji (a na tim su formatima uglavnom bili raspoloživi obrazovni filmovi).

Sa stajališta *hardwarea*, tj. tehničkog sustava, oprema element-filma sastojala se od malog kasetnog kinoprojektora,⁷ nalik današnjim videoplaejerima (*vidi sliku*), u koji se umetnula plastična prozirna *kaseta* što je sadržavala namotaj osam milimetarskog filma. Kaseta je primala vrpce za film u trajanju do 5 minuta projekcije, a film je u kaseti bio vezan u *petlju* (kraj filma bio je slijepljen s početkom), tako da se film mogao u kontinuitetu ponavljano vrtjeti u sklopu istoga predavanja. Postojao je i gumb za zaustavljanje slike (za tzv. *stop-sliku*) kako bi si predavač ostavio vremena za dodatno objašnjenje. Tehnologija koju je usvojila Filмотeka 16 nije imala mogućnost zvučkovne reprodukcije — filmovi su projicirani 'nijemo'.⁸

Sve je to imalo i svojih *softverskih*, zamišljajnih, planskih i rezultatnih posljedica.

Iako su bili nijemi, planirano je da se element-filmovima koriste u sklopu *verbalno koncipiranih predavanja* i da ih se *verbalno komentira*. Zato su se uz kasete (koje su se distribuirale u prikladnim kartonskim kutijama) prilagale i 'metodičke upute', listić na kojem su bili proizvodni podaci, ali i popratni tekst sugestija o sadržaju mogućega komentara uz film, odnosno uz pojedine sekvence filma. Taj je tekst služio tek kao *natuknica* koja će pomoći nastavniku — ali ne i obavezivati ga — pri komentiranju danog element-filma. Nastavnik je, imajući u tom programskom listiću orijentir, bio potaknut da sam pripremi komentar filma prema svojim zamislima i prema danim nastavnim svrhama. A te su svrhe mogle biti vrlo raznovrsne — isti se element-film mogao rabiti u sklopu različitih nastavnih predmeta i za različito tematski usredotočena predavanja. Bio je zamišljen kao više-funkcionalno obrazovno, ali i 'samoobrazovno' sredstvo (Krelja, P., 1974/75: 63).

No, zadana 'nijemost' filma — odsutnost svakoga sastavnog zvuka — postavila je zahtjevan *slikovni zadatak*: autori element-filmova morali su smisliti *nadasve vizualan izlagački slijed*. Podrazumijevani verbalni komentar držao se važnim, ali izvedbeno sekundarnim, fakultativnim. Glavnu težinu zamisli i izvedbe filma *morao* je nositi *vizualni slijed*, slijed slike — *vizualno izlaganje*.

Ivančević je bio među pionirima element-filma, a ujedno je bio i glavni 'poetičar' element-filma, osoba koja je djelatno, samim filmovima, ali i raspravama, izjavama i tekstovima izbistravala osnovna načela te vrste.

Objašnjenje kao izlagački cilj

Ono što je Ivančevića posebno izdvajalo od većine ostalih autora element filma bila je osobita metodološka svijest i

njezina djelotvornost: osnovni cilj većine Ivančevićevih element-filmova⁹ jest — *objašnjenje*, i to *složeno objašnjenje*.

Objašnjenje može biti, dakako, oblik samosporazumijevanja — *netko sam sebi teži objasniti stvar*. Ali, samosporazumijevanje tek je izvedenica pravoga, društveno ukorijenjena i formirana sporazumijevanja: *netko nekomu teži objasniti upitnu stvar*.

U *Perspektivama* — odnosno u *Prostoru u plohi*, kako je seriju tih element-filmova autor izvorno nazvao — Ivančević je uzeo, s jedne strane, objasniti umjetničko-teorijske *termine*, *nazive* vezane uz perspektivnost (pojedine 'perspektive'). Uzeo ih je objašnjavati onima koji s njima nisu upoznati ili nisu dovoljno ili prikladno upoznati da bi ih valjano upotrebljavali ili razumijevali. S druge strane, neizbježno, trudio se objasniti i samo stvarnosno područje primjene tih pojmova, odnosno logiku konstitucije same *perspektivnosti* u slikama, unaprijediti razumijevanje slika, vizualnoga prikazivanja.

Pri zamišljanju *Perspektiva* našao se, pritom, pred veoma izazovnom zadaćom: da izbistri *djelotvorne tipove objašnjenja*, a *pod osobitim filmskim uvjetima nijemog i kratkog element filma*, odnosno pod uvjetima nadasve *vizualno temeljenog izlaganja*.

Pokušajmo razmotriti koji su sve načelni postupci nadasve *vizualnog* objašnjenja koje Ivančević aktivira u *Perspektivama*, i kako razabire i rješava posebne zahtjeve i probleme koje ono postavlja pred autora i gledatelja.

Ostenzivno objašnjenje — Ivančevićovo rješenje problema zornosti

Film i mogućnost ostenzivnog objašnjenja (1)

Jedno od početnih, najtemeljnijih (najkarakterističnijih) objašnjavalačkih mogućnosti filma jest da *zorno pokazuje* — da opažajno konkretno *ilustrira*, *demonstrira* značenje pojmova, da pruža opažajno pojedinačne pojave kao *primjerke dosega pojma*.¹⁰ Odnosno — da iskoristim filozofsku terminologiju — film (zajedno s drugim vizualno-prikazivačkim medijima) ima osobitu mogućnost *ostenzivnog objašnjenja*.

Recimo, ako želimo djetetu ili strancu koji ne govori naš jezik objasniti što znači riječ 'stol', jednostavno ćemo pokazati rukom i pogledom na pokrajnji stol i reći »*stol*«. Izricanje naziva nepoznata značenja popraćeno gestom pokazivanja (usmjeravanja *zajedničke pažnje*) na onu opažljivu pojavu u okolici na koju se ta riječ i inače odnosi (na koju *upućuje*, *referira*, koja je njezinim *referentom*, *dosegom*, *ekstenzijom*), naziva se *ostenzivnom definicijom* ili *ostenzivnim objašnjenjem*.¹¹

Primjerice, kad je Ivančević uzeo, u jednom od prvih element-filmova koje je izradio, u zadatak upoznati gledatelja s likovno-povijesnim i psihološkim pojmom *geometrijske perspektive*, prvo je pokazao niz snimaka stvarnih ambijenata što se prostiru u dubinu i u kojima se mogu opažati usporedne linije što konvergiraju prema nedogledu (Slika 1¹²). A ti su primjeri uvedeni odmah nakon špice filma na kojoj je ispisan naslov filma, odnosno pojam koji će film objasniti: »*Geometrijska perspektiva*«. ¹³ Izgled prizora u tim polaznim

kadrovima jest *zorni primjer za objašnjenje primjene pojma geometrijska perspektiva*.

Time se omogućilo ukazivanje na važnu vezu između *riječi* ('geometrijska perspektiva') i *stvarnosti* (aspekata opažanja stvarnog svijeta), odnosno time se teži omogućiti *prikladna primjena riječi na stvarne pojave* na koje se ta riječ odnosi (*referira*). To odnošenje je — barem u obrazovnom kontekstu — već prethodno društveno uhodano (konvencionalizirano), ali tako se mogu uvoditi i novi, još društveno neuhodani pojmovi za konkretne pojave, dakako, sa željom da se uhodaju. Možemo reći da je značenje nazivnoga sklopa 'geometrijska perspektiva' *zorno određeno*, odnosno *objašnjeno* time što sad znademo na koje prirodne pojave, odnosno na koje njezine vidove da primijenimo taj naziv.

Slično počinje i Ivančevićev film *Atmosferska perspektiva*. I tu vidimo niz snimaka prirodnoga krajolika u kojemu su međusobno skokovito razlučena područja sve veće izbljednjenja — sve udaljenijih pojaseva predjela (usp. Sliku 2).

Svi ti primjeri nacijsani su da pokažu kako se *primjenjuje* pojam *geometrijske*, odnosno *atmosferske perspektive* na naše opažanje životne okoline. No, istim će *pokaznim postupkom* Ivančević uvesti i primjenu tih pojmova na same umjetničke slike, dakle na likovne predmete, a uz postuliranu *analogiju* sa životnim opažanjem. Primjerice, nakon polaznih pejzažnih kadrova u *Geometrijskoj perspektivi* uslijedit će i kadrovi triju renesansnih slika u kojima je geometrijska perspektiva naglašeno primijenjena (usp. Slika 1, kadrovi 7a, 8a, 9a). Također, ubrzo nakon serije kadrova krajolika u *Atmosferskoj perspektivi*, slijede kadrovi slika u kojima su primijenjena načela atmosferske perspektive (Slika 2: 8, 9, 10, 11).

U svim se element-filmovima Ivančević ponavljano, višekratno vraća pokazivanju *izvornih primjera* — odnosno cjelovitih slika na koje se odnosi obrađivani pojam, koje ga *oprimjeruju* (*egzemplificiraju*, *ilustriraju*, *demonstriraju*).

Rezultat ostenzivnog objašnjenja leži u razvijanju sposobnosti *identifikacije* (*izlučivanja*, *razabiranja*, *raspoznavanja*, *prepoznavanja*) onih životnih pojava na koje se on odnosi. No to formiranje predodžbi, stjecanje sposobnosti valjane identifikacije ne ide bez problema ni bez dodatnih razrada i izlagačkih rješenja.

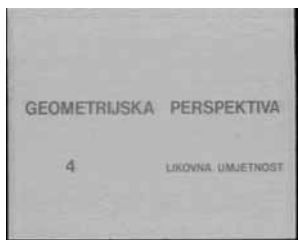
Problem zornosti — 'ilustrativnosti'

Naime, davanje vizualno zornih, konkretnih primjera — tj. *ostenzivnog objašnjenja* — suočava se s ozbiljnim problemima, na koje je uporno upozoravao upravo Wittgenstein, a on je *ostenzivno objašnjenje* standardizirao kao legitiman tip objašnjenja i raspravljački ga problematizirao.

U pitanju je ovaj problem: kako konkretni primjerak slike, složen prikaz prizora — koji se opaža prije i mimo objašnjenja — učiniti *ilustracijom*, *primjerom* baš za dani pojam, kad može biti ilustracijom i mnogih drugih pojmova.

Ključan 'problem zornosti' leži ponajviše u tome što su zorni primjeri tipično opažajno bogati i omogućuju razgledavanje s veoma različitim svrhama, odnosno s različitim usmjeravanjima pozornosti, različitim pojmovnim tumače-

Slika 1



1



2a



2b



3



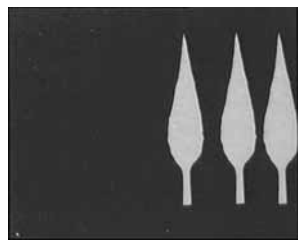
4a



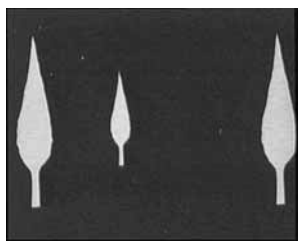
4b



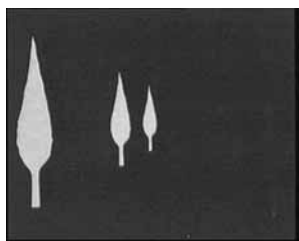
4c



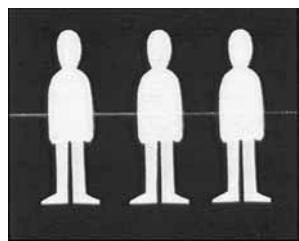
5a



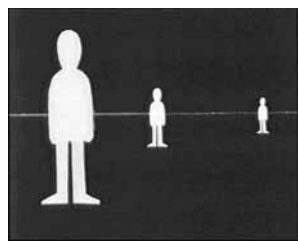
5b



5c



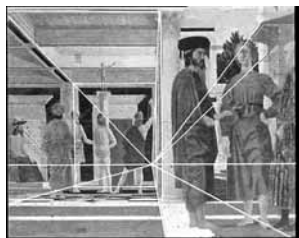
6a



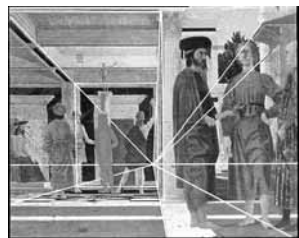
6b



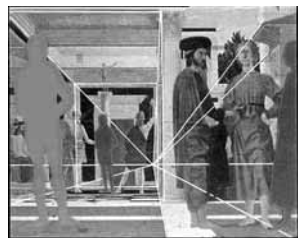
7a



7b



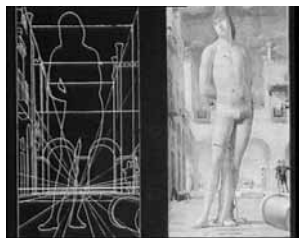
7c



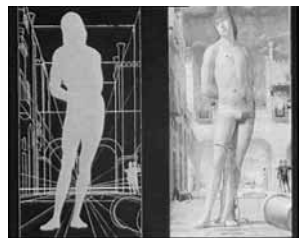
7d



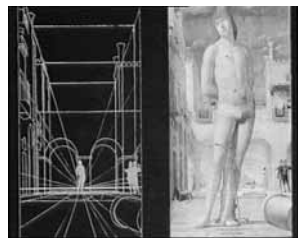
8a



8b



8c



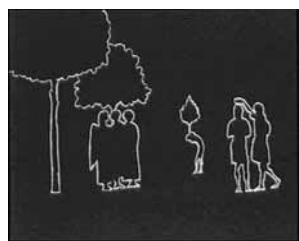
8d



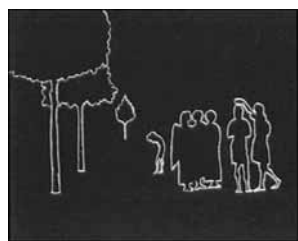
9a



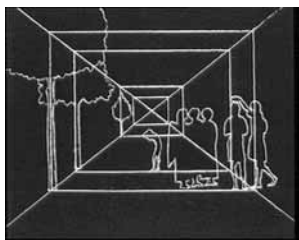
9b



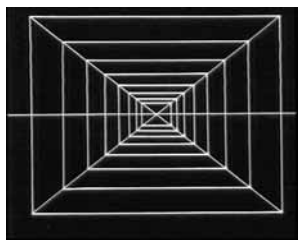
9c



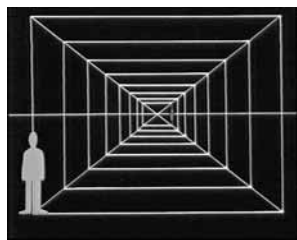
9d



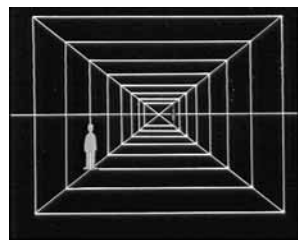
9f



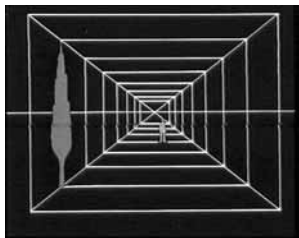
10a



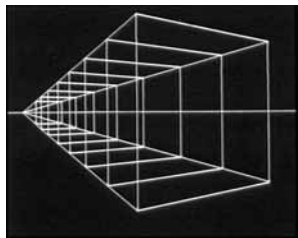
10b



10c



10d



10e

Geometrijska perspektiva — slikovna knjiga snimanja cijeloga filma ('skinuto' s video presnimke)

njima te pristupima s različitim praktičnim i teorijskim ciljevima.

Recimo, prvi kadar *Geometrijske perspektive* (usp. Slika 1: 1) pruža razgledavanju fotografski detaljan prizor koji se može razgledati s vrlo raznovrsnim mogućim zadacima za opažalačku spoznaju. Recimo, gledajući taj kadar možemo odgovoravati o čemu je uopće riječ — jesu li to što vidimo grobljanske arkade ili što drugo, a možemo istodobno odgovoravati u kojem su gradu smještene (jesu li te arkade u Zagrebu ili gdje drugdje). Ako smo arhitekti ili povjesničari arhitekture (ili likovnih umjetnosti ali na arhitekturu orijentirani) može nas ponajprije zanimati koji je tip arhitekture u pitanju ili (ako smo ekološki ili parkovno-arhitektonski orijentirani) može nas posve zaokupiti odnos biljaka i arhitekturne gradnje. Ako smo građevinari, možemo posebno obraćati pažnju od kojeg su sve materijala sagrađene arkade; možemo obratiti pažnju razmacima između lukova i stupova. Ako smo slikarski raspoloženi, možemo pratiti bojne nijanse što karakteriziraju gradnju i njihove kontraste prema kolorizmu biljaka; igri svjetla i sjena te njihovu prinosu opažanju ritma lukova itd. Ili, pak, cijelu snimku tog prizora možemo uzeti kao 'fotografiju', pa joj procjenjivati valjanost izbora motiva, kompoziciju; a, ako smo filmskotehnički 'vudreni', obratiti pažnju svjetlosnoj kvaliteti projekcije, izbljedjelosti boja te filmske kopije... A slična raznolikost opažanja vrijedi i za sve ostale kadrove konkretnih pojava u filmu, bili posrijedi stvarni krajolici ili naslikani prizori umjetničkih slika.

Tako, pri gledanju ovog konkretnog, zornog primjera s kojim počinje film *Geometrijska perspektiva* uopće i ne moramo obratiti pažnju onim osobinama slike na koje se odnosi odrednica 'geometrijska perspektiva' — jer su spoznajno-opažajni zadaci potencijalno nepregledni. Zato bez nekih posebnih uputa ne mora biti nimalo jasno kojim se svojstvima u danome slučaju treba posvetiti pažnja, koje osobine ukupnog zornog primjerka uzeti kao *instancu*, *specifičan primjer* objašnjavanja pojma, kao njegov *referent*. To što nam

se referent dovodi u vidno polje još ne znači da ćemo znati uočiti da su baš te i te osobine arkada referentom za pojam *geometrijske perspektive*.

Dakle, ključan je problem ostenzivnog objašnjenja, zorne demonstracije, u tome *kako usmjeriti pažnju upravo na one osobine na koje se odnosi objašnjavani pojam i kako učiniti da se te osobine izluče kao pojmovno — tj. objašnjavački — važne, a druge otpišu kao nevažne*.

Oprimjerivanje zornosti

'Usmjeravanje pažnje' u filmu (i u ostalim medijima) pokazuje se kao zadatak: treba pronaći takvu izlagačku obradu koja će potencijalnoga filmskog gledatelja navesti da na što nedvojbeniji način uoči upravo ona svojstva koja *egzemplificiraju*, *oprimjeruju* baš objašnjavani pojam, a ne neki drugi. Drugim riječima, zorne primjerke potrebno je *oprimjeriti*, učiniti djelotvorno *ilustrativnim*, objašnjavački djelotvorim.

Pogledajmo koje sve načine Ivančević uvodi kako bi — izlagački postupno i odredbeno višestruko — *oprimjerio* zorne primjerke.

1. *Prikladnost primjerka*. Kod izbora primjera prvo i najvažnije jest da se izabere onaj primjerak koji uopće ima tražena svojstva, tj. ona pojava koja je *prikladna* za primjenu dano-ga pojma.

Recimo, ako nekoga ostenzivno upoznajemo s riječi 'stol', nastojat ćemo uzeti baš stol što se proizvodi, recimo, za objedovanje, a ne neku policu, kamenu ogradu, neku dostatno visoku ravninu — iako svaki od tih tipova predmeta može poslužiti u neke iste kao i stol svrhe (recimo kao podloga za jelo i za objedovanje). A pogotovo se neće imati što objašnjavački pokazati ako u prostoriji nema nikakva stola, odnosno ako u slici koju se uzima za demonstraciju geometrijske perspektive nema perspektivnosti. To se čini trivijalnim isticati, ali svaki nastavnik ima iskustva s trenutnim nedostatkom zornog primjera, odnosno s izborom *nepri-*

kladnih primjera, onih na koje se objašnjavan pojam ne može valjano primijeniti.

Zato će Ivančević, naravno, za ilustraciju *geometrijske perspektive* pažljivo uzeti, prvo, arhitektonski prizor pun pravokutnika i paralelnih rubova, a potom artificijelni, geometrijski pravilan red stiliziranih grmova i drvored, a ne prirodne krajolike u kojima toga nema, kao što su npr. krajolici široke ravnice s brdima u pozadini kojima počinje *Atmosferska perspektiva* (usp. Sliku 2). A opet, u *Atmosferskoj perspektivi* upravo *negeometrijske* osobine krajolika s čijim snimkama počinje taj film prikladne su da 'eliminiraju' moguće spontano povezivanje tih primjera s 'geometrijskom perspektivom', a prisutnost atmosferskog izbljeđivanja sve udaljenijih slojeva ona je koja baš te izabrane snimke krajolika čini prikladnim primjerkom za zorno objašnjavanje na što se odnosi termin 'atmosferska perspektiva'.

2. *Izbor dobrog, odnosno čistog primjerka u standardnu položaju.* Prikladan primjerak još i ne mora biti i dobar primjer. Primjerak je prikladan ako *posjeduje* ciljanu osobinu, ali je dobar ako je ta osobina *istaknuta, prevladavajuća* opazajna osobina pojave, ona koja ne može, a da se ne opazi, da se ne 'uračuna' pri razgledavanju primjerka. Takvu pojavu u kojoj su tražene osobine najistaknutije, najlakše ustanovljive, drži se *tipičnom*. Dakle, ne moraju svi prikladni primjerci biti i jednako tipični, pa da olakšavaju opimjerivanje pojma. Nadalje, dobar primjerak je, podrazumijevano, i *čist*, tj. tražena osobina nije opterećena nekim konkurentnim osobinama, onima koje ugrožavaju dominaciju tražene osobine.

Recimo, pri izboru stola pomoću kojeg ćemo demonstrirati primjenu riječi 'stol' radije ćemo uzeti standardni stol namijenjen objedovanju, a ne, recimo, stolarski stol ('hoblbank'), radni stol, ili pisaću komodu (za uspravno pisanje s nagnutom pločom)... Naime, u ostalim slučajevima imamo posla s primjercima kod kojih ćemo morati razjasniti specijaliziranu namjenu i tome prikladne varijante gradnje, odnosno *otklo- ne od prototipskoga* (najboljeg) *uzorka*.

Kako upozorava *empirijska epistemologija*, nisu, naime, svi primjerci na koje se 'legitimno' odnosi neki pojam jednako *dobri*, odnosno jednako *tipični*. Proučavatelji našega spontanog kategoriziranja pojava svijeta razlikuju između *prototipskih primjeraka*, onih na koje najprije pomislimo kad upotrebljavamo neki pojam, koje najlakše i najbrže prepoznavamo, od manje prototipskih kod kojih to ide nešto teže. Stol za objedovanje tipičniji je primjerak pojma *stol* od stolarskog stola (kos je tipičnija *ptica* od pingvina ili noja). (Usp. Rosch, 1976; Lakoff, Johnson, 1999; Murphy, 2002)

Usput, treba upozoriti na jednu trivijalnu, ali ne i zanemarljivu činjenicu: nisu ni svi kontekstualni *položaji* (dobrog) primjerka jednako *dobri*. Primjerice, stol položen na bok (dakle stol u *netipičnu položaju*) neće biti dobrim primjerkom za učenje primjene riječi 'stol' iz jednostavna razloga što u takvu položaju on nije pogodan da obavlja svoju tipičnu funkciju, a nije u takvu položaju ni lako prepoznatljiv. Dobrim je *primjerkom* onaj zorni primjerak koji je dan na lako prepoznatljiv *način*, tj. u svojem standardnom položaju i u standardnom okružju, onom u kojem ga tipično susrećemo i ra-

bimo, dobrim je primjerkom onaj primjerak koji je, dakle, *tipično postavljen*.

3. *Izbor dobre vizure.* Također, nisu niti sve predočavalačke vizure jednako *dobre* za zornu demonstraciju neke pojave. Primjerice, 'ptičja vizura' na stol (s koje se vidi samo pravokutna ploča stola, sa skrivenim nogama i bez jasne indikacije o udaljenosti ploče od poda) neće biti dobra vizura da bi se s nje djelotvorno demonstrirala primjena riječi 'stol'. Ivančević neće slike koje uzima za pokazivanje predočiti s bočne vizure, donjeg rakursa, ili s anamorfnim objektivom, nego će ih promatrati s razine očiju, frontalno, s neanamorfnim objektivom — tj. pokazat će ih sa stajališta najpogodnijeg za razgledavanje naslikana prizora. Vizure s kojih se *otežano identificiraju* dani primjerci, ili s kojih se teže uočavaju objašnjavalački ključne osobine ne čine dano prikazivanje *dobrom ilustracijom*.

Ivančević zato pažljivo bira ne samo one ambijente i slike u kojima je dana perspektiva istaknutom osobinom nego kadar tako komponira kako bi slika bila najprikladnije dostupna razgledanju i kako bi dana osobina bila i vizurno istaknuta (npr. centralna kompozicija s razine očiju uspravna čovjeka u prvom kadru Mirogojskih arkada u Geometrijskoj perspektivi, dijagonalna kompozicija čempresa u drugom kadru, i ponovno centralna kompozicija u snimci aleje). S druge strane, polazni ravničarski pejzaži u *Atmosferskoj perspektivi* snimljeni su s poviše vizure s velikim obuhvatom dubinskoga prostiranja krajolika, jer se iz takve vizure bolje opažaju optičko-atmosferske promjene po dubini.

Vizure s kojih se lako identificiraju stvari, s kojih se najprikladnije opažaju njihove identifikacijski važne karakteristike naziva se *kanonskom vizurom* (usp. Turković, 2002), a ona obvezuje svako ilustriranje. I kanonska vizura čini neki primjerak *dobrim primjerkom*.

4. *Višekratno i varijantno pokazivanje.* Doduše, čak i ako je primjerak dobar i dobro (kanonski) predočen, još može postojati nesigurnost na što se u njemu odnosi dani pojam — posebno ako smo bili suočeni samo s jednim primjerkom.

Recimo, ako se stranac (ili dijete) zorno podučava primjeni riječi 'stol', neće se pokazati samo jedan stol, nego će se nastojati u okolici pronaći više različitih (jednako prototipskih) stolova i pokazati na svaki od njih uz ponavljanje riječi 'stol'. Osvjetlovanje objašnjenje obično podrazumijeva ukazivanje na nekoliko dobrih, ali i međusobno dostatno različitih primjeraka kako bi se podučavanomu omogućilo da iz više primjeraka *spontano* izluči one osobine koje su zajedničke svim primjercima i koje vjerojatno omogućuju da se na njih primijeni ista riječ, a da pritom eliminiraju one osobine koje su različite, koje variraju od jednog pokazanog primjerka do drugog.¹⁴ Time se, zapravo, daje prilika podučavanome da spontano (*induktivno*) izluči one *osobine* koje daju *sadržaj* pojmu, odnosno koje daju uvjete za podvrstavanje određenih pojava pod dani pojam.

Ivančević je osobito brižan u opskrbi varijantnim primjerima. Recimo, u *Geometrijskoj perspektivi* daje, kako smo vidjeli, tri kadra različitih ambijentalnih dijelova Mirogoja da s pomoću njih predoči fenomen geometrijske perspektive, a



Slika 3

Dijagramatske usporedbe veličina naslikanih likova u filmu *Ikongrafika perspektiva*

potom prisutnost geometrijske perspektive u slikama renesanse ilustrira na tri vrlo različite slike. U *Atmosferskoj perspektivi* broj polaznih opisnih kadrova krajolika još je i veći, poduprt opisnom panoramom (prelaženjem pogleda preko krajolika). A potom, također, daje velik broj slika različitih umjetnika kako bi omogućio *varijantnu* demonstraciju (primjenu) istog pojma.

5. *Sužavanje područja pažnje*. Pri globalnom predočavanju prizora ili pojedinačne pojave kao ilustracije, još može ostati poteškoća čemu u tom prizoru, toj pojedinačnoj pojavi *posebnije posvetiti pažnju*, kojim njezinim osobinama. Jedno od mogućih rješenja jest da se prikladnim postupcima suzi područje kojem će se obratiti pažnja, da ga se suzi na one dijelove u kojima je tražena osobina posebno istaknuta, odnosno da se tako suzi kako bi se tražena osobina posebno izdvojila.

Ivančević za taj postupak *sužavanja područja pažnje* nudi brojna rješenja, od kojih su najjednostavnija dva.

Prvo i osnovno — utječe se tipičnoj *opisnoj analizi* nizom bližih, izdvajajućih kadrova. Primjerice, u *Atmosferskoj perspektivi*, nakon polaznoga totala krajolika i panorame udešno po krajoliku, Ivančević izdvaja pojedine sastojke toga krajolika u bliže kadrove: prvo iz posljednjeg dijela panorame izdvaja nakupinu drveća s obiju obala rijeke (nakupinu koja se kontrastno izdvaja od žute pozadine polja, Slika 2; kadar 2a); a onda panoramom diže pogled na gornji dio krajolika, onaj u kojem se pretežito vide udaljeni dijelovi polja i planine u pozadini (sa slabijim kontrastom između dijelova ambijenta, tj. s većim stupnjem izbljedjelosti i s dominantnom plavom bojom; Slika 2; kadar 2b). U sljedeća tri kadra ponavlja taj analitički postupak, izdvajajući prvo krošnju drveta jakih kontrasta i zelenila; potom kadar grmlja s žutim pojasom polja iza njega te s plavim izbljedjelim planinama u pozadini, i najzad izdvaja kadar samih plavkastih planina i neba, s time da su bliže planine tamnije plave od udaljenijih (Slika 2, kadar 3, 4, 5, 6). Ovo je tipični postupak *opisne analize*: prvo se prikaže cjelina, a onda se opisno izdvajaju pojedini *opisno odredbeni* dijelovi cjeline, kako bi se na njih suzila i usredotočila pažnja.

No, Ivančević primjenjuje i umjetniji, optički naglašeniji postupak sužavanja područja pažnje. Naime, na kraju *Atmos-*

ferske perspektive i nekoliko puta u *Kolorističkoj perspektivi*, kadar ukupne površine slike maskom sužava ili na okomiti pojas u kojem se naglašenije vide horizontalni atmosfersko-izbljedivački i sve plavičastiji slojevi slike (usp. Slika 2, kadar 36a-b) ili na maskirane krugove u kojima se izdvajaju dijelovi slike s naglašenim atmosferskim i kolorističkim razlikama (usp. Slika 3 — iz filma *Koloristička perspektiva*).

5. *Shematizacija*. Jedno od posebno djelotvornih sredstava za *sužavanje pažnje*, a korjenitije od sužavanja vidnoga polja, sastoji se u eliminaciji svih detalja koji su nevažni za oprijemivanje danoga pojma. Primjerice, u *Geometrijskoj perspektivi* (Slika 1: kadrovi 7c, 7d) Ivančević detaljno iscrtane likove u slici *Bičevanje Krista* animacijski pretvara u jedno-bojno-narančasti obris — tj. shematizira ga. Slično čini i sa slikom u kadru 9b, u kojem cijelu sliku zacrnjuje, te skupinu ljudi i drveća ostavlja u bijelim ocrtima na crnoj podlozi. U svim su se tim slučajevima posve 'izbrisali' svi detalji, likovi su svedeni samo na dvodimenzionalne obrise, kojima se onda lakše uspoređuje veličina, lakše se uočava odnos veličine i konvergentnog rasporeda po površini slike.

Takva shematizacija omogućava daleko prikladniju objašnjavačku (pojmovnu) uporabu od detaljima ispunjena prizora, izravnije vezivanje pažnje za one osobine koje su važne za objašnjenje danoga pojma. Zato se Ivančević gotovo u svim filmovima obilno koristi postupkom shematizacije.¹⁵

6. *Dijagramatizacija*. Shematizacija je u Ivančevića često sjeđinjena s *dijagramatizacijom*: objašnjavački kritična osobina predstavlja se apstraktnim grafičkim rješenjem u kojem se gotovo posve gubi prikazivačka analogija s izvornim prizorom ili likovima.¹⁶ Recimo, Ivančević u *Geometrijskoj perspektivi* ne samo da shematizacijski izlučuje obrise zgrada svodeći ih tek na linije nego produljuje te linije do točke nedogleda, i povezuje ih poprečno (tj. povezuje shematizacijske obrise...) kako bi se dobio cjelovit *konvergenijski dijagram linearne perspektive*, tj. geometrijsku mrežu koja ocrta-va tzv. *piramidu smanjivanja*, konvergenijski obrazac dane slike (usp. u Slici 1, kadrove 7b; 8b, 9f, 9j).

U *Ikongrafskoj perspektivi*, opet, uz likove u slici animacijski projicira odgovarajuću omeđenu dužinu, kako bi usporodbom dužina učinio očiglednim omjere veličine (Slika 3: kadar 4b-4c). Ili, pak, u same likove slike ucrtava omeđene

dužine koje predstavljaju njihovu visinu, pa tako omogućuje usporedbu likova samo po kriteriju visine (Slika 4. kadar 9b).

Sve te dijagramatizacije odvijaju se nad konkretnim primjercima: ono što se dijagramatizira jesu implicitna, neočigledna svojstva dane slike, prizora — i to upravo ona svojstva koja su objašnjavački ključna.

7. *Animacijsko oprimjerivanje*. Stanovit je broj sužavajućih poteza (posebno onih s uporabom maske) izveden animacijom, postupnim sužavanjem, a tako je izvedena i većina shematizacija i dijagramatizacija u *Perspektivama*. U punoj slici brzom se animacijom likovi pretvaraju u shematizirane oblike, pratimo kako se po rubovima nacrtanih zgrada postupno iscrtavaju bijele linije, potom se dijagramatski produžuju do točke nedogleda, a poprieko se povlače vezni pravci koju upotpunjuju perspektivnu matricu slike. Shematizirani se likovi animacijski pomiču po površini izvorne slike kako bismo u kontinuitetu pratili vezu između promjene njihove veličine i udaljenosti (npr. Slika 1: kadar 8c-8d). Tamo gdje nema zgrada, donji i gornji rubovi prostorno raspoređenih likova animacijski se povezuju crtom, čime se opet konstruira konvergentna piramida smanjivanja te demonstrira njihov geometrijski pravilan raspored. Itd.

Animacijske transformacije i premještanja omogućuju da se vizualno prati sam proces shematizacije i dijagramatizacije, da bude vidljiva, zorna i sama veza između shematiziranih i dijagramatiziranih likova / geometrijskih struktura s izvornim perceptivno punim i konkretnim prizorima, da se shema i dijagram uzima kao rezultat postupka kojemu je korišten u perceptivnom punom izvornom primjerku.

8. *Verbalizacija*. Iako su element-filmovi izvedeni bez zvuka, dakle i bez govornoga komentara, oni se, kako smo to prije upozorili, oslanjaju na slobodan verbalni komentar nastavnika, odnosno prikazivatelja element filma. Zapravo, govorno izlaganje, odnosno komentar, moćno je sredstvo usmjeravanja vizualne pažnje, njezina analitičkog vođenja i po živom prizoru, i po slikovnom predočavanju u filmu.¹⁷

Kako je tumačenje ostenzivnosti upozorilo, i jezik ima itekakvih ostenzivno odredbenih potencijala — takozvanih deiktčkih riječi i sklopova, odnosno ima na raspolaganju vizualno dočaravajuće opise. Već sam verbalni naslov pojedinih filmova Ivančevića, recimo naslov *'Geometrijska perspektiva'*, verbalno indicira pojam koji će se potom ostenzivno primijeniti na prve kadrove mirogojskog krajolika. K tome, čim počnu prvi kadrovi toga filma, podrazumijeva se da će predavač koji se koristi tim filmom kao nastavnim sredstvom reći nešto poput ovoga: »Pogledajte kako se 'prostor' arkada prividno 'smanjuje' prema središtu slike«, i time verbalno upozori na ono svojstvo snimke koje je objašnjavački najrelevantnije.

No, iako veoma važan, pokazno-usmjeravateljski (analitički) vid verbalizacije nije jedina funkcija koju govorno izlaganje, govorni komentar može imati i tipično ima u objašnjavačkoj strukturi filmskog izlaganja.

Jezična komunikacija ključan je i izrazito djelotvoran artikulirator čovjekove spoznaje od njegova rana djetinjstva, pa se

verbalni komentar — kao jasna medijska mogućnost u zvučnome filmu, odnosno u filmu koji se rabi u govorno-izlagačkom kontekstu — javlja kao važan (a u ponekim obrazovnim i znanstvenim filmovima i kao jedini) nosilac objašnjenja. Uostalom, tipični, odnosno dominantni oblici objašnjenja na koje ćemo prvo pomisliti kad se govori o objašnjenju ili raspravljanju bit će upravo verbalno-izlagačka objašnjenja, a ne vizualna. Verbalna objašnjenja drže se prototipskim objašnjenjima. Ali, kao što 'suh' verbalno izlaganje bez zornih demonstracija i vizualnih ilustracija često nije optimalno objašnjavačko i podučavalačko djelotvorno sredstvo (usp. Turković, 1994), tako je učestali slučaj da i vizualne demonstracije, ma koliko bile shematizacijsko-dijagramatski obrađene, nisu optimalno objašnjavačke bez funkcionalne potpore verbalnoga komentara. Dobro odmjereni veza između zornog (vizualnog) i verbalnog, tj. vizualnog i verbalnog objašnjenja, optimalna je objašnjavačka mogućnost filmskog izlaganja i zato je standardnim modusom u kojem se javlja diskurzivni film, iako su itekako mogući — ali više kao pobočne mogućnosti — i nadasve slikovni filmovi (nešto poput tih element-filmova, ali bez ikakva planirana komentara. Takvi mogu, primjerice, biti instruktivni filmovi u kojima se naprosto demonstrira uporaba nekog alata), ili nadasve verbalni filmovi (oni u kojima gledamo predavača kako govori, s nikakvim slikovnim potporama), a, vjerujem, upravo su instruktivni filmovi davali Ivančeviću model prema kojima je konstruirao svoje pojmovnoobjašnjavačke filmove.

Ostali tipovi objašnjenja u Perspektivama

Oprimjerivanje zornosti kao strukturalno objašnjenje (2)

Zapravo, najveći dio postupaka oprimjerivanja zornih primjera kako bi što svrhovitije služili ostenzivnom objašnjenju također je svojevrstnim dodatan objašnjavački potez — dodatan u odnosu na jednostavnu ostenzivnost, jednostavno pokazivanje konkretnoga primjerka.

Promotrenim postupcima sužavanja pažnje, multiplikacije primjera, shematizacije i dijagramatizacije, a sve to potpomognuto verbalnim komentarima, zapravo se već analizirala dana pojava (dani pojam) na sastavne dijelove, odnosno na njezine pojmovno relevantne vidove, tj. prešlo se već na drugi tip objašnjenja — strukturalnog objašnjenja. U ovome se tipu danu pojavu, dani pojam analizira, izdvajaju se oni sastavni dijelovi što bitno određuju sadržaj pojma, strukturu pojave. A bitni su oni dijelovi i odnosi među njima prema kojima procjenjujemo da li je neka pojedinačna, konkretna stvar u našoj okolini baš ta na koju se odnosi dani pojam.

Da posegnemo za našom analogijom: pojam stola postat će sadržajiniji ako kažemo kako je stol sazdan — koje su njegove pojmovno bitne građevne sastavnice. Recimo, stol ćemo strukturalno objasniti nekomu tako da kažemo da je stol onaj predmet koji ima jednu čvrstu, razmjerno široku, tipično vodoravnu plohu koja je na prikladnoj udaljenosti od tla, a ona da se oslanja, odnosno da je pričvršćena na noge (tj. da je smještena na neke upornje). Pri tome se na svaki od tih dijelova može pokazati, tj. svaki se od njih može i ostenzivno odrediti.

Slika 2



1a



1b



2a



2b



3



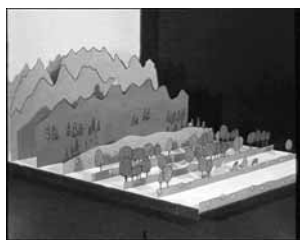
4



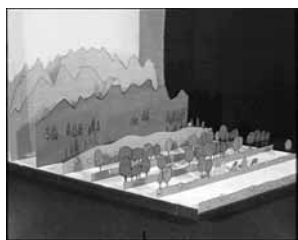
5



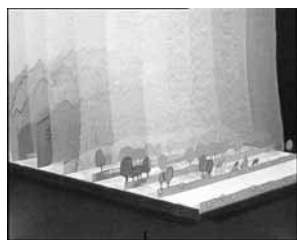
6



7a



7b



7c



8



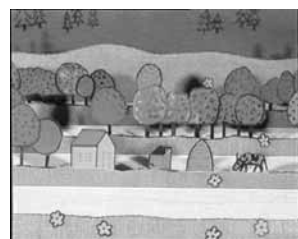
9



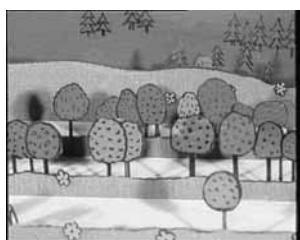
10



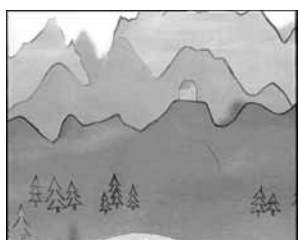
11



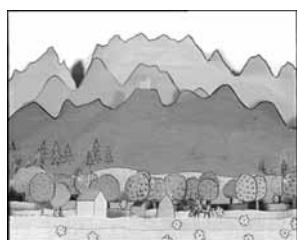
12



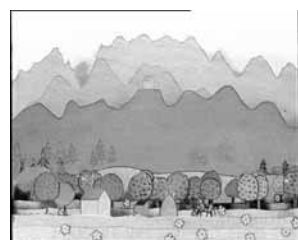
13



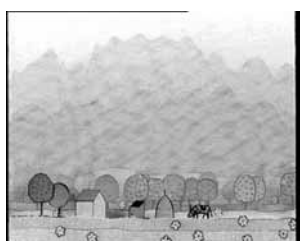
14



15a



15b



15c



16a



16b



16c



17



18



19



20a



20b



20c



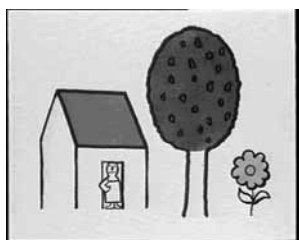
21



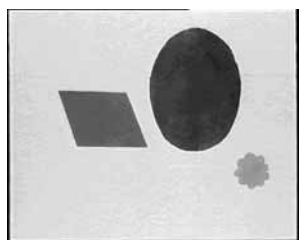
22



23



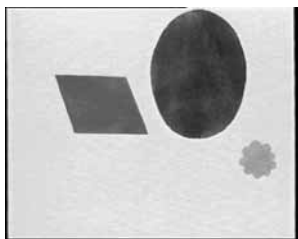
24a



24b



25



26



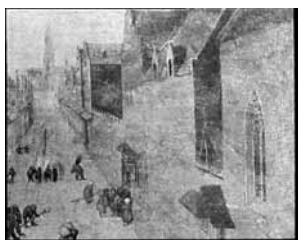
27



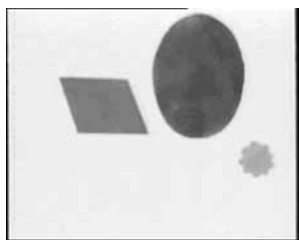
28a



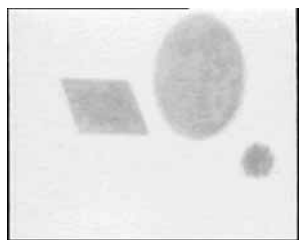
28b



28c



29a



29b



30



31



32



33



34



35

Atmosferska perspektiva — slikovna knjiga snimanja cijeloga filma ('skinuto' s video presnimke)

Upravo je za takvim, dodatnim, *strukturnim objašnjenjem* poseže i Ivančević pri objašnjavanju pojedinih perspektiva i nadalje se pritom koristeći *ostenzivnim*, ilustrativnim mogućnostima filma.

Primjerice, u *Geometrijskoj perspektivi*, nakon uvodnih ilustrativnih kadrova grobljanskih pejzaža, pojam se geometrijske perspektive analizira na dvije komponente: na *smanjivanje* likova pri njihovu udaljavanju u dubinu slike (kadrovi 5-6), i na *konvergenciju* paralelnih linija prema točki nedogleda (kadrovi 7-8), te se, najzad, predočava zakonomjernost prema kojoj se smanjivanje likova odvija po logici konvergentnih linija (što je već *nomološko objašnjenje*, što ćemo uskoro obraditi).

Dakle, pri strukturalnom objašnjenju cijela se slika *analizira na sastavne dijelove* ili *vidove*: iz della Francescijeve slike shematski se naglašavaju konvergentne linije što se sijeku u nedogledu, a potom se shematizacijski izdvajaju pojedini likovi da bi se, uz njihovo animacijsko premještanje po slici, usporedila njihova razmjerna veličina (kadar 7). To se čini i s Messininom slikom sv. Sebastijana.

Funkcionalno objašnjenje (3)

Problem je strukturalnog objašnjenja što konkretne pojave na koje se pojam odnosi imaju mnoge dijelove i svojstva. Pitanje je: prema kojim kriterijima da se *izdvoje bitni dijelovi*, oni koji daju specifične uvjete pod kojima neku stvar držimo da pripada području primjene danog pojma?

U slučaju *izrađevina* (artefakta, proizvoda) taj kriterij leži u *službi, funkciji, namjeni* izrađevine.¹⁸

Svaka je Ivančevićeva analiza cjeline slike na sastavnice u *Geometrijskoj perspektivi* učinjena s podrazumijevanjem osobite *službe, funkcije* koju imaju sastavnice u sklopu cjeline slike: svima njima funkcija je *da predоче 'prostor u plohi'*, da na dvodimenzionalnoj površini slike prikažu trodimenzionalan prizor. I konvergencija paralelnih linija u točku nedogleda i (istovrsno konvergentno) smanjivanje likova indikacijom je dubinskoga prostornog smještaja likova u prikazanu prizoru, nosi sugestiju trodimenzionalnog smještaja.

Za tim učinkom idu one demonstrativne animacije koje slijede prva tri kadra mirogojskih ambijenata, a onda one della Francescijeve (*Bičevanje Krista*) i one Messinine (*Sv. Sebastijan*), ali leže u logici animacijske analize samih slika (usp. Slika 1, kadar 5 i 6).

Naime, nakon snimke grobljanske aleje u kojoj promatramo kako ljudi prelaze poprečnim putem, prvo jedni izbliza, a onda dublje sljedećim poprečnim putem, a potom još daljim (kadar 4: a, b, c), sljedeća dva crtežna i animacijska kadra

(kadrovi 5, a,b,c i 6 a, b) demonstriraju kako konvergentno smanjivanje inače jednako velikih likova stvara dojam njihova dubinskog rasporeda. Ti, naime, kadrovi prvo predočavaju tri shematska crteža jednako velikih čempresa frontalno raspoređenih na desnom dijelu kadra, potom se animacijski pomiče lijevi čempres ulijevo, zatim se srednji čempres prvo približi prvomu, a zatim ga konvergentno smanji, te to isto učini s posljednjim čempresom smanjivši ga još više, kako bi se konačno dobio raspored sličan onomu drveća u prethodnoj snimci aleje. Isti postupak Ivančević ponavlja i s trima shematskim likovima čovjeka.

Time Ivančević zapravo demonstrira *funkciju smanjivanja*: konvergentnim smanjivanjem predmeta i ljudskih likova dobiva se — na plohi — dojam o njihovu dubinskom rasporedu. Izdvojeni aspekti (konvergentnost, smanjivanje) jesu *funkcionalni*, i ta se funkcija, svrha, mora specificirati objašnjenjem o kojoj je funkciji riječ i na koji način dana strukturalna komponenta pridonosi toj funkciji. Riječ je o *funkcionalnom objašnjenju*.

Dakako, funkcionalno objašnjenje osobito je umjesno kad se objašnjavaju ljudske izrađevine, one stvari koje su izrađene kako bi što pogodnije služile vrlo određenim svrhama. Ako se pozovemo na našu lajtmotivsku analogiju: strukturalno-objašnjavalačka analiza pojma *stola* — te ljudske izrađevine — uz pomoć njegovih sastavnih dijelova nepotpuna je ako se ne specificira, prvo, funkcija cijeloga stola, a potom i funkcionalne uloge koju imaju njegovi sastavni dijelovi (recimo noge stola) u funkciji cijeloga stola. Tj. pri strukturalnom objašnjenju mora se uzeti u obzir kako je taj predmet ciljano napravljen kako bi pružio na raspolaganje uporabnu površinu pogodnu da se (rukohvatno) rabi sjedeći ili stojeći uz nju. Ploča stola najkorisnija je kad je dostatno visoka za prigodnu njezinu sjedecu ili stajaću uporabu te kad je dostatno čvrsta i (tipično) vodoravna da se na nju mogu odložiti teže stvari, a da ne padaju s nje, ili raditi težinski opterećujući poslovi, a da se ploča ne slomi ili savija, te kad je dovoljno čvrsto poduprta potpornijima — nogama stola. Prostor ispod plohe najkorisniji je ako ima dovoljno praznine da ona 'prihvati' savijene noge osobe koja sjedi uza stol i radi na nje-mu...

Dakle, ponovimo, kriterij po kojim se jedne osobine izdvajaju u sklopu *strukturnog objašnjenja*, a druge zanemaruju, upravo je *funkcionalna važnost* izdvojenih osobina, sastavnica — konvergencija linija za koje znamo da su paralelne, razmjerno smanjivanje likova izdvajaju se jer su funkcionalno važni, svaki od njih pridonosi stvaranju predodžbe o dubinskom rasporedu naslikanih likova — ljudi, građevina, predmeta... a sve to na dvodimenzionalnoj površini. *Funkcional-*

no objašnjenje ili je izričitim ili podrazumijevanim (neizravnim) dijelom uspješnog strukturalnog objašnjenja.

Nomološko objašnjenje (4)

Upozorili smo usput kako Ivančevićeva dijagramatska animacija kojom se demonstrira konvergentna 'piramida vida' pa se po njoj pomiču likovi uz prikladno smanjivanje i povećavanje upozorava na *zakonomjernosti* koje vladaju 'perspektivnim smanjivanjem'.

Naime, bilo koje smanjivanje ne sugerira nužno udaljavanje likova, a ni povećavanje likova ne sugerira nužno približavanje. Primjerice, i u *Ikonografskoj perspektivi* dijagramatskom se animacijom smanjuju i povećavaju likovi — ali ne da bi se dobio i demonstrirao efekt 'udaljavanja' ili 'približavanja' likova, nego da bi se upozorilo na veličinski nerazmjer između prikazanih likova (usp. Slika 4*), nerazmjer koji ima posve drukčiju funkciju od perspektivističke: nerazmjerom veličina upozorava se na *statusnu važnost* nerazmjerno velikog lika, odnosno na poredbenu manju važnost vrlo maloga lika, na razliku njihove religijske važnosti. Tek *smanjivanje prema geometrijskoj konvergenciji pravaca* indicira i dubinsko-prostorni razmještaj — tj. udaljavanje ili približavanje lika.

Dovođenjem u vezu smanjivanja likova i konvergencije paralelnih pravaca u geometrijskoj perspektivi upozorava se na *geometrijsku zakonomjernost* prema kojoj se odvija to smanjivanje. A objašnjenje uz pomoć upozoravanja na *zakonomjernost, pravilnost* ('zakon', 'pravilo') što upravlja danom pojavom naziva se *nomološkim objašnjenjem*, odnosno objašnjenjem s pomoću zakona.

Ivančević se u element-filmovima osobito trudi upravo oko uključivanja nomološkoga tipa objašnjenja. Jer dok i ostenzivno i strukturalno objašnjenje tek demonstriraju o čemu je riječ, tj. razotkrivaju identitet i identitetna svojstva dane pojave, funkcionalno i nomološko objašnjenje teži tomu da dade *razloge* postojanja objašnjavane pojave, razloge zašto ona ima dana svojstva. Nomološko objašnjenje pita i odgovara 'zašto je tome tako'.

Recimo, u *Atmosferskoj perspektivi* pojavljuju se dva nomološka objašnjenja. Prvo se objašnjenje javlja odmah po uvodnim pejzažnim kadrovima. Riječ je o kadru u kojem vidimo maketu pejzaža s paralelno uspravljenim redovima izrezbarena drveća. Animacijom se redom spuštaju prozirni zastori, koji indiciraju slojeve zraka, a kako se spuštaju tako stražnji redovi postaju sve bljeđi (Slika 5). Time se tumači koji su *uzroci* izbljeđivanja i dubinskog efekta: što je više zraka između promatrača i predmeta u prirodi, to će predmet biti bljeđi, a što je udaljeniji, to će biti više zraka između. Ta animacija objašnjava zakonomjerni odnos između količine zraka u eksterijeru, udaljenosti između promatrača i predmeta te efekta izbljeđivanja, s time da je po srijedi *uzročni odnos*: veća udaljenost predmeta podrazumijeva veću količinu zemljane atmosfere između promatrača i predmeta, a ta uzrokuje slabiju vidljivost, tj. povećano izbljeđivanje. Taj tip nomološkog objašnjenja naziva se *kauzalno, uzročno objašnjenje*.

Kako kod atmosferske perspektive nije dovoljno protumačiti samo *izbljeđivanje*, nego i *postupan gubitak boja*, odnosno

gubljenje svih boja osim blijedoplave, koja ostaje jedina za jako udaljene predmete, to se u tom element-filmu javlja i dijagramatska animacija koja demonstrira i zakonitost po kojoj se gube boje (usp. Slika 6). Na njoj su pokazana dva brda, osnovni sastojci dugina spektra, valovita linija indicira odgovarajuće valne dužine svake od nacrtanih boja spektra i njihov prostorni 'domet', a time se ukazuje kako atmosferska prepreka ne samo da smanjuje količinu svjetla koja dopire do promatrača nego ona postupno eliminira i određene svjetlosne frekvencije (one većih duljina). Boja najveće frekvencije i najvećeg 'dometa' jest plava, pa zato do jako udaljena promatrača dopire samo plavi dio reflektirana svjetlosna spektra, dok se ostale boje (slabije frekvencije) postupno ili posve gube. I tu se strukturalno objašnjenje (analiza pojave na ključne sastavne dijelove) povezuje s nomološkim: upozoravanjem na zakonomjernost koja vlada prostiranjem različitih svjetlosnih valnih dužina prozirnim medijem.

Analoško objašnjenje (6)

U oba filma na koja smo se dosad pozivali, i u *Geometrijskoj perspektivi* i u *Atmosferskoj perspektivi* u podlozi je bilo uspostavljanje podrazumijevane *analogije* između prirodnih fenomena i njihova prikaza u slici. U geometrijskoj perspektivi kao da Ivančević kaže: 'Kao što u prirodi vidimo kako se paralelne linije skupljaju u nedogledu a likovi ljudi postaje sve manji i manje kako su udaljeniji, tako se i u djelima likovne umjetnosti dubina predočava konvergencijom paralelnih linija i postupnim smanjenjem likova.' Odnosno, to je rečenica koju bi otprilike mogao izgovoriti nastavnik dok na ekranu idu polazni kadrovi *Geometrijske perspektive*. Isti je postupak prisutan i u *Atmosferskoj perspektivi*.

Ivančević, dakle, utvrđuje *analogiju* između načina na koji opažamo u životnim ambijentima i načina na koji su životni ambijenti predočeni na površini slika, s time da se opažanje u životu javlja kao *objašnjenje* načina prikaza u slikama. Tako se objašnjenje zove *analoško objašnjenje*, ili *objašnjenje analogijom*.

Naravno, Ivančević pokazuje kako ta analogija nije slučajna: oba fenomena slijede iste zakonomjernosti, riječ je i u jednom i u drugom slučaju o *generički, rodno istoj* pojavi.

Dok je u ta dva filma objašnjenje po analogiji *implicitno, popratno* (a *izričito* je ono strukturalno, funkcionalno i nomološko, u filmu *Vertikalna perspektiva* ono se javlja na izričit način. Film počinje pokazivanjem logike slaganja biljaka u herbarij: biljke u izvornom prostornom obliku ne stanu između listova herbarijskog bloka: da bi stali, a svaki dio zadržao svoj središnji oblik, dijelove se biljke mora tako okrenuti da na stranici leže ploštice (Slika 5, kadar 1a-1d). Nakon tog primjera Ivančević pokazuje kako se herbarijski postupak *sploštavanja* može primijeniti na čovjeka (Slika 5, kadar 2a-2d), a onda pokazuje kako se tim 'herbarijskim postupkom' (tom analogijom) može protumačiti staroegipatski stil predočavanja ljudi na površini (Slika 6, kadar 3d). Načelo herbarijskoga prešanja služi kao *analoško objašnjenje* staroegipatskog stila prikazivanja ljudi.

Vrlina je analoškog objašnjenja što se povezuju dvije različite pojave od kojih se jedna drži razumljivijom ili poznatijom,

očiglednijom, te se tim povezivanjem upozorava na zajedničke njihove osobine; na zakonitost koje vrijede nad objema, a za jednu su već poznate.

Povijesno objašnjenje (7)

Iako su Ivančevićeve *Perspektive* rađene kao objašnjenje sama pojma pojedinih perspektiva, s ponekim demonstracijama kako se dani tip perspektive može primijeniti na više povijesnih stilova, podrazumijevajući da je poneka perspektiva *trans-stilski fenomen*, cijela je serija ipak zamišljena kao *pripovijest* o povijesno-stilskom *sljedu* pojave pojedinih perspektiva.

Primjerice, film *Vertikalna perspektiva* upućuje da se taj tip perspektive javlja u starom Egiptu, a potom u srednjovjekovnoj umjetnosti (slikarstvu i kiparstvu). Film *Ikonografska perspektiva* sugerira da se taj tip perspektive javlja uglavnom u srednjovjekovnoj umjetnosti, s djelomičnim zadržavanjem i u renesansi. Film *Obrnuta perspektiva* upućuje na geometrijske neusklađenosti i obrtanja pri ocrtavanju dubinskog prostiranja paralelograma u srednjovjekovnom ikoničkom slikarstvu, ali i u gotici i predrenesansi. *Geometrijska perspektiva* opet upućuje na njezinu primjenu (uvođenje) u renesansi, *Atmosferska perspektiva* na njezinu primjenu u baroknom slikarstvu, a *Koloristička perspektiva* na njezinu prevladavajuću uporabu u modernom, osobito fovističkom, slikarstvu. Cijela serija tako sugerira stanovit dinamizam povijesne pojave i dominacije pojedine perspektive.¹⁹

Tu sugestiju, koju nije imao vremena razviti u pojedinim filmovima *Perspektiva* (koji su ipak usredotočeni na analizu sadržaja pojma, tj. na tzv. *sinkrono objašnjenje*), Ivančević je osobito razvijao u seriji element-filmova (i televizijskih emisija) *Stilovi-razdoblja-povijest*, u kojima prevladava upravo *povijesno objašnjenje*. Ono se, kako se razabire, sastoji, prvo, u opisivanju *sljeda* kojim su se javljali i preinačavali neki fenomeni (u ovom slučaju prikazivanje trodimenzionalnoga svijeta na dvodimenzionalnoj površini slike), u (nomološkom) detektiranju uzroka promjena, odnosno uloga (funkcija) pojedinih značajki u ukupnom sustavu neke kulture.

Povijesno objašnjenje tako odlikuje stanovita *kronološka pripovijest* (pripovijest o vremenskom *sljedu* pojavljivanja stvari, njihovih smjena i promjena, tijekova zbivanja), dopunjavana bilo *nomološkim objašnjenjem* (pretežito *uzročnim*: što je uzrokovalo pojavu ili promjenu), bilo *funkcionalnim objašnjenjem* (s kojim se ciljem nešto zbivalo ili radilo i kojim svrhovitim postupcima).

Da se pozovemo na našu analogiju, povijesno objašnjenje *stola* sastojalo bi se u pripovjednoj rekonstrukciji prvih uporaba priručnih površina kao radnih, potom u praćenju arheoloških i drugih izvora koji daju na uvid pojavu i tipove pokućstva koji su posebno izrađivani kako bi ispunjavali tipične funkcije stola.²⁰

Taksonomsko objašnjenje (8)

Još je jedan tip objašnjenja implicitan, ali ne i eksplicitan, u Ivančevićevim *Perspektivama*. To je *taksonomsko objašnjenje*, odnosno *klasifikacijsko objašnjenje*.

Naime, iako svaki film u seriji *Perspektive* obrađuje 'pojedinačnu perspektivu', zajednički naziv za cijelu seriju indicira da sve pojedine perspektive ulaze u *opseg* općeg pojma *perspektive* — tj. da je riječ o *vrstama perspektive*, podvrstama jednoga jedinstvenog pojma. S druge strane, neka *strukturna objašnjenja* jesu ujedno i taksonomska. Primjerice, kad u *Geometrijskoj perspektivi* razlučuje stjecanje, konvergenciju paralelnih linija u jednu točku (točku nedogleda), a potom upozorava i na pojavu *razmjernog smanjivanja* likova i predmeta kao indikacije njihove udaljenosti u prikazanu ambijentu, on time upozorava na dvije *pojmovne podvrste* geometrijske perspektive: na tzv. *linearnu perspektivu* i *perspektivno skraćivanje* (odnosno, *perspektivu smanjivanja*).

Da posegnem za našom analogijom: pojam *stola* može se objasniti tako da se indicira koji je njemu nadređeni, rodni pojam, tj. u koju vrstu stvari 'ulazi' stol, odnosno koje on podvrste obuhvaća. Tako, kad kažemo da je *stol* — *vrsta pokućstva* upozoravamo u koju se nadvrstu uključuje *pojam stola* (u koji *rodni pojam*). A kad stol odredimo tako da kažemo kako pod *stolom* podrazumijevamo: *pisaći stol*, *kuhinjski stol*, *uredski stol*... time indiciramo koje su sve podvrste stola, koje sve potpojmove *obuhvaća* pojam *stola*. Time dajemo tzv. *taksonomsko objašnjenje* pojma *stol*. Taksonomskim objašnjenjem, dakle, smještamo promatrani pojam u klasifikacijsku hijerarhiju vezanih pojmova, onih nadređenih i onih podređenih.²¹

Objašnjavačko izlaganje kao problemska rasprava

Što se čini kad se 'objašnjava'?

Time smo se već prilično izričito približili ukupnoj odredbi sama *objašnjenja*. Jer, očito, neku pojavu, neki pojam, *objašnjavamo* onda kad ga povežemo s drugim pojmovima, odnosno s drugim pojavama. Kad ga smjestimo u *kontekst našeg šireg znanja*, našeg šireg iskustva, onog koje *vrijedi nad* priličnom raznolikošću pojava i obuhvaća ih u pojmovnu / predodžbenu mrežu.

Objašnjavamo, bjelodano, onda kad neke *općenitosti* povežemo s *pojedinačnostima*, odnosno obrnuto: kad *pojedinačnosti* međusobno povežemo uz pomoć neke *općenitosti*, odnosno kad jednu *općenitost* povežemo s drugim *općenitostima*.

Ostenzivno objašnjenje povezivalo je općenitost (pojam, riječ) s pojedinačnim predmetima na koje se pojam primjenjuje, dok su ostali tipovi objašnjenja povezivali aspekte pojedinačnosti s aspektima općenitosti. Tako, *strukturno objašnjenje* povezivalo je općenite karakteristike s podređenim karakteristikama i s ostenzivnim aspektima pojedinačnih pojava, *nomološko* je indiciralo općenite uvjete nastanka brojnih pojedinačnih pojava danoga tipa, *analoško* je bilo sredstvo *taksonomskog povezivanja* dvaju tipova pojava (i pojmova), a taksonomsko je isticalo strukturu povezivanja pojmova i pojava po kriteriju veće i manje općenitosti, dok je *povijesno objašnjenje* nastojalo (zapravo u ostenzivno-taksonomskoj maniri) pokazati *pojmovno obuhvatajuće* posebne, pojedinačne vrste mijene i pojava i pojmova koji ih obuhvaćaju, njihovu vremensku *mijenu*.



5a

5b

Slika 4

Faze animacijskog povećavanja (i potom smanjivanja) shematizirana lika kako bi se shvatili omjeri veličina u ikonografskoj perspektivi

Ivančevićeve *perspektive* demonstriraju očiglednu mogućnost da se gotovo svi tipovi *objašnjenja* aktiviraju u filmskom — nadasve vizualizacijskom — izlaganju: film doista može biti *pojmovno objašnjavački* u cijelome rasponu postojećih tipova objašnjenja.

Naravno, i ponovno, iako smo se usredotočili na *vizualizacijski temeljena objašnjenja*, ne treba izgubiti iz vida da su element-filmovi planirani da budu i *verbalno komentirani*, i tako *dodatno tumačeni*. Svako od nabrojanih objašnjenja uključuje i odgovarajuće *verbalno objašnjenje*. Primjerice, nije samo *slika* ona koja ima ostenzivnu funkciju, nego, kako smo prije upozorili, dio *pokazivačke snage* slike nosi i *verbalno usmjeravanje pažnje* na *ilustrativnu funkciju* slike i na sastojke koji su *ilustrativno relevantni* (deiktika i opisna funkcija govora). I funkcija i zakonitost verbalno se iskazuju paralelno i vezano sa slikom i pomažu analitičnijem i protumačenijem praćenju onoga što se vizualno zbiva u kadru. Povijesno tumačenje obvezno sadržava verbalna imenovanja povijesnog razdoblja, stila, nepokazanih kauzalnih veza, nepokazanih funkcija itd., svega onoga što se ne može priskrbiti samo pokazivanjem prizora. Verbalnost kao ključno sredstvo *tumačenja prizornog i vizualnog bogatstva* odveć je dragocjeno sredstvo da bi ga se odreklo čak i u *nije-moj varijanti diskurzivnog filma* (usporedi raspravu o odnosu slikovnog i verbalnog u diskurzivnom filmu u Turković, 1994).

Pojmovno izlaganje kao slijed objašnjenja

Naime, već je analiza pojedinih tipova objašnjenja ukazivala na činjenicu da se pojedina objašnjenja međusobno nadopunjuju, a i da su nekako *izlagački raspoređena*. Ivančević ne 'nabacuje' objašnjenja nasumce, nego se jedno javlja kao razrada i dopuna prethodnoga, jedan tip objašnjenja javlja se kao *tumačenje* i *razrada* prethodnoga.

Pogledajmo kako ide *slijed objašnjenja* u našem temeljnom primjeru, u *Geometrijskoj perspektivi*.

Prvo se javlja *ostenzivno objašnjenje* polaznim opisnim kadrovima mirogojskih veduta (Slika 1: kadrovi 1-3). Na njega se nadovezuje *strukturno objašnjenje* — izdvajaju se sheme likova (čempresi i likovi ljudi) i pokazuje se kako se oni smanjivanjem prostorno raspoređuju, raspoređuju po dubini (kadrovi 5-6). To se objašnjenje prirodne pojave analoški prenosi i na slike. Prvo slijedi ostenzivno pokazivanje

della Francescijevе slike kao one za koju vrijedi pojam geometrijske perspektive (kadar 7a), pa se i nju *strukturno analizira* animacijsko-dijagramatskim povlačenjem perspektivnih linija po linijskim elementima slike (ostatak kadra: 7b), te potom animacijskom shematizacijom likova i njihovim smanjivanjem i povećavanjem po mreži dijagrama linijske konvergencije. Ovime se, nadalje, nagovještava i *nomološko objašnjenje* logike smanjivanja: likovi se smanjuju prema zakonitostima linijske konvergencije. Cijeli se taj ostenzivno-strukturalno-nomološki pristup ponavlja i u odnosu na Messinina *Svetog Sebastijana...* da bi se na kraju osamostalila dijagramatska mreža perspektivne linijske konvergencije i pokazalo kako nedogled ne mora biti u sredini slike, nego se može premjestiti i prema rubu slike.

Objašnjenja se već i linearnim slijedom nadovezuju jedno na drugo. Ali, ona se i uzajamno *nadodopunjuju*, jer svako pojedino objašnjenje, s jedne strane, odgovara na moguće 'nejasnoće' (*probleme*) prethodnoga, ali i svako daje drugačiji tip obavijesti koji, zajedno uzevši, ocrtavaju svu kompleksnost obrađivane pojave. Dok se ostenzivnim definicijama (ukazivanjem na pojave na koje se, primjerice, odnosi pojam 'geometrijske perspektive') uvježbava primjena pojma, strukturalnom se upoznaje sa sastavnicama pojave (sadržajem pojma), funkcionalna ističe funkciju i cjeline pojave ('perspektive') i funkciju njezinih strukturnih dijelova (sastavnica), nomološka upozorava na zakonitosti koje pritom vrijede, povijesno objašnjenje osvjetljuje različite povijesne varijacije i u strukturi i u funkciji (dinamizam pojave i prisutnosti različitih perspektiva u povijesnome razvoju slikarstva), a taksonomsko nam dodatno sređuje predodžbe o mjestu perspektive među drugim fenomenima. Zapravo, različita objašnjenja objašnjavaju različite aspekte pojave i različite kontekste u kojima pojava dobiva svoju narav i ulogu.

Iako za neku užu svrhu može biti dovoljan i jedan tip objašnjenja (npr. za prvu orijentaciju studenta o tome na što uopće primjenjivati pojam geometrijske perspektive — ostenzivna definicija može biti posve dovoljna), načelna je ljudska potreba da razumijevanje bude obuhvatno, da pojam mogemo koristiti za različite svrhe s kojima se možemo u različitim prilikama snalaženja susresti na danome području (npr. području likovnih umjetnosti), odnosno u životu uopće.

Izlaganje kao proces spoznaje

Moto istaknut na početku ovog rada upućuje na dodatan razlog za neke od opisanih crta organizacije slijeda objašnjenja u element-filmovima.

Jedna je od Ivančevićevih ključnih misli voditeljica kako element-film treba *poticati na mišljenje, razvijati metodu mišljenja*.

Naime, jest da je nadovezivanje objašnjenja uz varijantnu razradu pojedinog objašnjenja naciljano na postupno uklanjanje 'nedostatnog znanja', odnosno na složeno upotpunjavanje znanja, ali Ivančević izlaganje organizira i tako kako bi ono vodilo *proces spoznaje* i *proces usvajanja* znanja. Kad u *Geometrijskoj perspektivi* i *Atmosferskoj perspektivi* primjenjuje shematizaciju prvo na prirodni krajolik, a potom isti

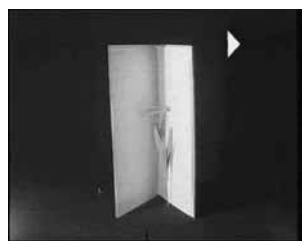
postupak uzastopno primjenjuje na različite primjerke likovnih djela, onda omogućuje gledatelju *uvježbavanje* u izlučivanju tematiziranih tipova perspektive u vrlo različitim predlošcima (primjercima), odnosno *stjecanje generalizirane analitičke vještine* u detekciji danih perspektivnih indikatora. Nakon gledanja kratkog element-filma gledatelj bi trebao biti sposoban otkrivati uzete perspektive i u drugim i drukčijim slikama od onih koje su pokazane u filmu, u različitim prilikama svakodnevnog života od onih pokazanih u uvodnom dijelu filma. Gledatelj bi morao moći ustanovljivati ima li dane perspektive u nekoj slici ili ne, te bi trebao biti sposoban analitički upozoriti na one osobine dane slike po kojima je ta perspektiva prisutna (npr. na pojavu smanjivanja likova, odnosno konvergencije paralelnih linija kao indicaciju udaljenosti likova od točke promatranja; na pojavu izbljeđivanja i plavičastosti kao 'atmosfera' indicaciju udaljenosti i dr.).

Također, tumačenje jednog objašnjenja drugim (npr. ostenzivnog strukturalnim, strukturalnog nomološkim) ne znači samo proširivanje znanja na nove aspekte — iako je i to bitna osobina takva nadovezivanja — nego podrazumijeva i dodatnu *organizaciju* znanja (jedno se objašnjenje uključuje u

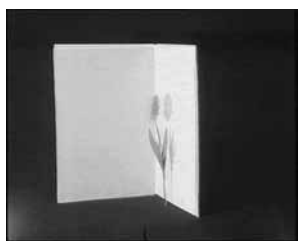
drugo) koja je ključnim činiteljem spoznajne *ekonomije*, odnosno boljšeg pamćenja. Naime, uključivanje jedne pojave u drugu, odnosno jedan niz pojava u tzv. *grupe* izrazito olakšava pamćenje cjeline, ali i sastavnih dijelova čije sastavne funkcije i odnosi u cjelini time postaju jasni (usp. Miller, 1967).

Dodatno, sama pojmovno-analitička metoda kojom se koristi Ivančević — uporaba shematizacije i dijagramatizacije, sužavanja pažnje i dr. ujedno daje metodski predložak kako da onaj koji razumije perspektivu na temelju Ivančevićeva element-filma to svoje znanje prenese na druge. Recimo, gledatelj podučan Ivančevićevim element-filmom može objašnjavati danu perspektivu tako da na predlošku reprodukcije jedne slike olovkom povlači linije koje povezuju likove i, recimo, pokazuju kako se njihova veličina konvergentno smanjuje, da blokira dio slike kako bi upozorio na vertikalne 'atmosfera'ske' slojeve vidljive na slici i sl. Ponavljanje te metode na različite slikovne predloške u element-filmu, dakle, omogućuje da se ta metoda bolje zapamti, da se ne *uvježba* samo identifikacija perspektive, nego i *analitička metoda* identifikacije.

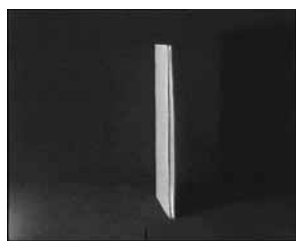
Slika 5



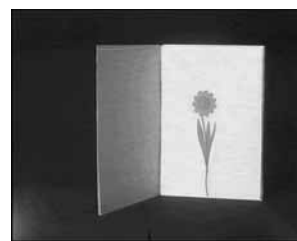
1a



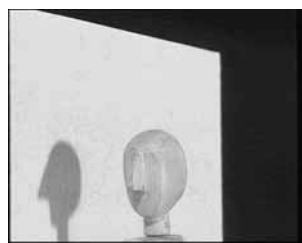
1b



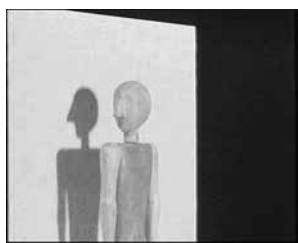
1c



1d



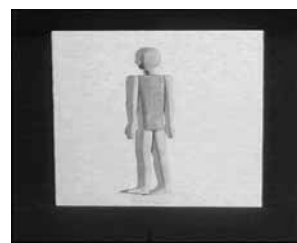
2a



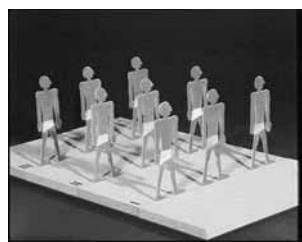
2b



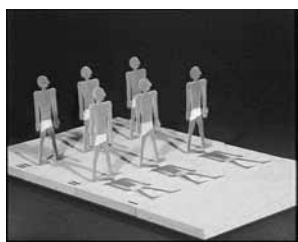
2c



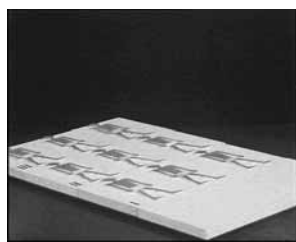
2d



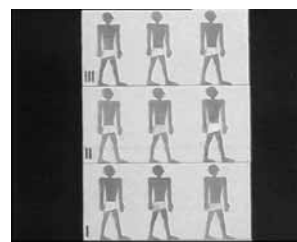
3a



3b



3c



3d

Kadrovi triju sekvenci iz Vertikalne perspektive — primjer analoškog objašnjenja. U 1a-d demonstrira se 'herbarijsko načelo': kako trodimenzionalnu biljku tako položiti da u dvodimenzionalnom (sprešanom) obliku daje optimalnu sliku biljke. U 2a-d, ista stvar demonstrira se s trodimenzionalnom lutkom (ovdje su izbačeni međukadrovi dijagramatskog objašnjenja). U 3a-d u animiranim fazama ilustrira se tumačenje kako je vertikalni poredak u staroegipatskim slikarjama posljedica polaganja dubinskih redova likova na tlo te da je to indicacija je njihova dubinskog, a ne vertikalnog smještaja.

Problemski pristup kao motivator i organizator izlaganja

Kod svakog objašnjenja, odnosno niza objašnjenja, možemo se pitati: 'Dobro, čemu uopće objašnjavati?' Čemu na jedno objašnjenje (recimo ono taksonomsko) nadovezivati drugo, čemu uopće razvijati spomenuti 'lanac objašnjenja'?

Time zapravo pitamo o *motivaciji*: što uopće tjera čovjeka na objašnjavanje, koji je to interes za praćenje objašnjenja?

Odgovor je jednostavan: posrijedi je *interes za upotpunjavanje znanja*. A, pretpostavka je tog odgovora da je nedostatak znanja potencijalno ugrožavajući *problem* koji nehotice težimo riješiti. Zapravo, mogli bismo reći da je svako objašnjenje pokušaj da se *odgovori* na neku 'upitnost znanja', tj. na *problem*. Nešto ili uopće ne znamo, ili ne znamo dovoljno podrobno ili ne znamo dovoljno obuhvatno, 'dovoljno' ili za danu priliku, ili za raspon naših snalaženja u životu, odnosno za raspon naših komunikacija...

Čest je, a ključan, problem — za pedagoga, za znanstvenika, zapravo za svakoga tko se laća objašnjenja — u tome što ciljana publika ne mora uopće biti svjesna da nešto ne zna, ili da nešto ne zna dovoljno. Primjerice, student, odnosno potencijalni gledatelj Ivančevićevih element-filmova, ne mora biti svjestan da ne zna da se opažena dubina prizora naslikana na plošnoj slici naziva 'perspektiva' jer nikada o tome do tada nije čuo govoriti, niti je bio natjeran o tome uopće misliti. Opažanje dubine naslikana prizora čini mu se jednako 'prirodno' kao i opažanje dubine ambijenta u kojem se nalazi. Uopće, čovjek ne mora znati da nešto ne zna, niti mora znati da ono što mu se čini da zna baš i ne zna dovoljno dobro ili dovoljno podrobno. Barem ne prema nekim standardima koji su zahtjevniji od onih prema kojima procjenjuje svoje znanje.

Ivančevićev općenit teorijski pristup odlikuje upravo strastveno traganje za ovakvim mjestima podrazumijevane a lažne '*besproblemnosti*' mnogo kojega našeg postojećeg znanja, odnosno nedostatka svijesti o onome što ne znamo. Odnosno, nedostatka radoznalosti, izostajanje nastojanja da se proširi ili produbi naše postojeće znanje.

U skladu s tom svojom strasti Ivančević je strukturirao element-filmove kao postupno *razotkrivanje područja neznanja* tako da gledatelja sustavom uzastopnih postupaka prisiljava da *uочи problem*. Ivančevićev slijed izlaganja jest *problemski*: njegove sekvence i njihov slijed jest upravo slijed postavljanja problema (pitavanja) i davanje odgovora na njih.

Primjerice, pokazni kadrovi mirogojskih krajolika u *Geometrijskoj perspektivi* dani su u nabrajalačkoj sukcesiji i u tako naglašenoj kompoziciji, uz podrazumijevano verbalno komentatorsko upozoravanje, da se gledatelja prinudi da obrati pažnju nečemu čemu vjerojatno ne obraća pažnju u svakodnevnu životu. Time ga tjera da jedno područje *neupitnog* svakodnevnog opažalačkog saobraćaja sa svijetom stavi pred dodatan zahtjev osobita promatranja. Čini mu dotadani opažalački odnos prema svijetu *upitnim* time što mu naglašeno *otkriva* ono što nije dotada znao: pojavu *konvergentnog smanjivanja* kao sastavnog dijela naše percepcije dubine prostora. Davanje *pozitivnog znanja* (konvergentnog smanji-

vania kao indikatora dubine, odnosno kao nečeg što se naziva *geometrijska perspektiva*) ovdje ima povratan efekt ukazivanje na problematičnost, nedostatnost dotadanjeg znanja.

Međutim, u Ivančevićevu pasiju ide ukazivanje kako prva (ostenzivna) spoznaja nečega što nismo znali još nije dostatna. Nije dovoljno da uočimo smanjivanje kao indicaciju dubine, nego je važno da uočimo i da je ono opća pojava — ona koja vrijedi za mnoge primjerke, i da njegovim pojavljivanjem ravna neka 'logika' (konvergenције ka nedogledu, jedinstvenoj točki, odnosno da je smanjivanje zakonomjerno *gradirano*). I tako dalje.

Zapravo, struktura objašnjenja u Ivančevićevim element-filmovima uvjetovana je *slijedom detekcije nadovezivih problema*. Prethodno objašnjenje (priskrblijevanje znanja) otvara teren za uočavanje idućega problema, koji je u motivacijskim temeljima idućeg objašnjenja.

Raspravljačka, argumentacijska struktura izlaganja

Zapravo, taj je pristup neizričito, ali nepogrešivo — *polemčki*. Ivančevićevo izlaganje kao da polemizira s našom skrovitom, nesvjesnom uvjerenosti *da znamo gledati*, odnosno da znamo *zašto* vidimo tako kako vidimo. Element-filmovi ustrojani su kao svojevrsne *rasprave, dispući* s takvom uvjerenosti, nastojeći je postupno razobličiti *protuprimjerima*, odnosno *argumentima* — objašnjenjima koja razaraju postojeće stanje znanja (tj. razobličuju krivo uvjerenje) i brane novo znanje od mogućih prigovora.

Utoliko nizanje primjera i objašnjenja jest u Ivančevića zapravo nizanje argumenata i njihove razrade, struktura izlaganja jest izrazito *argumentacijska, raspravljačka*.

Naime, standardno se pod *argumentacijom, raspravom*, drži 'podupiranje, osvjedočenje ili opravdavanje'²² nekog shvaćanja koje podrazumijevamo da je istinito, mjerodavno, odnosno pobijanje nekoga shvaćanja koje ne držimo da je istinito, uz svjedočanstvo protiv njega. Što je argumentacija raznovrsnija i razrađenija, to se shvaćanje može držati utemeljenijim, odnosno pobijenijim.

Zaključak

Vratimo li se polaznoj dvojbi oko mogućnosti pojmovnoga, raspravljačkog filma, vjerujem da je više nego očigledno kolike su mogućnosti filma da uz svoje opisne i narativne izlagačke potencijale ima itekako moćne *diskurzivne* potencijale: filmsko izlaganje može biti unikatne diskurzivne moći upravo zato što jest *zorno*, ali i zato što ta zornost omogućuje izrazito moćno *ilustrativno, argumentativno* povezivanje s najvišim pojmovnim odredbama, s najapstraktnijim mišljenjem.

Uostalom, jak je trend u suvremenoj epistemologiji (teoriji spoznaje) da se najviše pojmovne funkcije nastoje evolucionistički protumačiti kao izvedenice upravo osobita razvoja čovjekova rješavanja problema konkretnoga tjelesnog snalaženja uz pomoć 'slikovnih' predodžaba (usp. Damasio, 1994). Nije vizualna konkretnost smetnja apstraktnom mišljenju, nego mu je najprirodnijim temeljem odnosno njezino svladavanje primarnim je iskustvenim zadatkom apstraktnoga mišljenja.

Bilješke

- 1 Usp. za takvu ideju Astruc, 1978 /1948/: 364.
- 2 Usp. zapise Ejzenštejna (1984 /1927-28/) u kojima razmatra takvu mogućnost i način na koji da ostvari takav film..
- 3 Doduše, nitko nije sporio da se apstraktne ideje u *zvučnome filmu* mogu iznositi *verbalno* — monologom ili dijalogom, bilo govorom snimljenih likova, bilo izvanprizornim komentarom (OFF-om). Ali, s tradicionalno purističkih stajališta filmske teorije i kritike, tj. sa stajališta normiranja *filmičnosti*, objašnjivačka uloga verbalnoga komentara nije se držala u skladu s — nadasve *vizualnom* — 'prirodom' filma, a pogotovo se nije držalo 'filmičnim' raspravljački koncipiran govorni komentar u dokumentarcima ili obrazovnom filmu. Te posljednje — jako komentirane dokumentarce te obrazovne filmove — k tome se držalo izrazito 'neumjetničkim' vrstama, nevrijednim da ih se razmatra u *filmskim estetikama*, odnosno u kritikama koje su bile usredotočene na samu 'umjetnost filma', a ne na 'neumjetničko' korištenje 'filmskog medija'. Uglavnom, pojavu da se cijeli film — bilo svojom ukupnom verbalnom stranom (tj. *komentarom* u zvučnome filmu), a pogotovo svojom obvezatnom *vizualnom* stranom — strukturira kao *raspravu*, kao *pojmovna analiza*, kao *razrađeno objašnjenje* činilo se bilo apsurdnim, bilo neumjesnim i 'tuđim'. Za argumente protiv takva purističkog, esencijalističko 'filmičnog' i 'umjetničkog' shvaćanja filma usp. Carroll, 1996; Turković, 1974/75a; Turković, 1988).
- 4 Serija element-filmova *Perspektive* izvršno je poslužila Ivančeviću za demonstraciju njegova shvaćanja o *gledanju* kao obliku vizualnoga mišljenja, a o nastavi likovnih umjetnosti kao o *učenju da se gleda*, ali i kao *učenje mišljenja* — *vizualnog mišljenja*. Citatni moto s početka ovoga rada jedan je od ranih iskaza vezanih uz objašnjavanje funkcije element-filmova. Evo još nekih:

Smatram, naime, i to je geslo koje često ponavljam na početku svojih predavanja iz različitih područja i koje smatram da treba uvijek nanovo isticati: GLEDATI ZNAČI MISLITI; gledanje je mišljenje. Učeći aktivnom promatranju mi učimo aktivnome mišljenju, naročito zaključivanju. Tumačimo smisao oblika i time razvijamo onaj temeljni zahtjev čovjekov da sam sebi objasni svijet oko sebe. Nastojimo, dakle, ne samo objašnjavati pojmove, nego i stvoriti potrebu da se zaista sve i nastoji objasniti, razumjeti, protumačiti. Ako jednom uspijemo otkriti jedan zanimljiv sadržaj, jedan zanimljiv podatak, mi ćemo ga zapamtiti, ali važnije od toga je činjenica da će nam upravo taj novostečeni podatak, ili nov sadržaj u nama, razviti naviku, potrebu da i pred ostalim nepoznatim oblicima, pojavama, sadržajima postavimo pitanje: otkuda i zašto? (Ivančević u: Krelja, V., 1974/75: 32).

Taj se Ivančevićev stav izrazito podudara sa stavom Rudolfa Arnheima, artikuliranim otprilike u istom razdoblju u kojem je Ivančević provodio svoj program (gledanje=mišljenje). Arnheim je razradi te teze posvetio cijelu knjigu (Arnheim, 1974/1969), iako više sa stajališta onoga što mora činiti stvaralac, a manje sa stajališta gledatelja slika (čemu Ivančević daje prednost). Za usporedbu evo dvaju inicijalnih Arnheimovih artikulacija teze o *vizualnom mišljenju*:

Moj raniji rad poučio me je da je umjetnička aktivnost oblik rasuđivanja, u njoj su percepcija i mišljenje neodvojivo prepleteni. Osoba koja slika, piše, sklada, pleše, osjeća sam se ponukan reći, misli uz pomoć svojih osjetila. (Arnheim, 1974: V)

...samo onoliko koliko percepcija sabire tipove stvari, tj. pojmove, toliko se perceptivni materijal može koristiti za misao; i obratno, ukoliko stvari osjeta ne ostaju prisutnima um nema s čime razmišljati. (Arnheim, 1974: 1)

Vizualna percepcija, pokušao sam pokazati, nije pasivno snimanje podražajnog materijala nego aktivna zaokupljenost uma. Osjet vida djeluje selektivno. Percepcija oblika se sastoji u primjeni kategorija oblika, a njih se može nazvati vizualnim pojmom zbog njihove jednostavnosti i općenitosti. Percepcija, nadalje, uključuje rješavanje problema. (Arnheim, 1974: 37)

Dakako, i jedan i drugi smatraju da je *svako* gledanje oblik mišljenja (kognitivna aktivnost). Ali, očito je da je zadatak *pojmovnog* filma da

ono što je podrazumijevano (misaonost gledanja) izlagački rekonstruira, odnosno da filmom *konstruira proces vizualnog mišljenja*:

...tu mislim na onaj intenzitet kojim [element-film, op. H.T.] učenika uvlaci u spoznajni proces, na strogo strukturiranje problema, na logičnu misao... (Ivančević u: Krelja, P., 1974/75: 63)

Element-film, dakle, razvija logično mišljenje, gotovo bih rekao upućuje na logično mišljenje; on ne 'uči' misliti, ali nas na neki način podsjeća mišljenju. Ima, naime, jako mnogo područja prema kojima se gledalac odnosi s gotovim i okoštanim formulama u glavi, a element-film bi mogao mnogo učiniti na razbijanju te 'sigurnosti' Element-film je potencijalna mogućnost poticanja gledaoca da zauzme aktivniji stav prema stvarima, da cjelovitije i drugačije osmišlja svijet koji ga okružuje. (Ivančević u: Krelja, P., 1974/75: 58-59)

- 5 Jedinstven pregled povijesti takva, diskurzivna, tipa filma u Hrvatskoj daje Vjekoslav Majcen (2001) u knjizi koja upozorava na dugotrajnu i vrlo vrijednu tradiciju proizvodnje i korištenja obrazovnog filma. Zapravo, film se odmah počeo rabiti u znanstveno-predavačkom kontekstu, obično vezano uz 'multimedijalnu' prirodu popularno-znanstvenih predavanja u kojima su se, kao ilustracije, rabile slike, di-japrojektije pomoću laterne magice, zemljopisne karte..., a čim se pojavio film, rabile su se i filmske snimke (Kosanović, 1985; Majcen, 2001; Sljepčević, 1982). Vrlo je rano postulirana znanstvena i obrazovna funkcija filma (Matuszewski, 1984). A u zvučnom filmu na različitim stranama — medicinskoj, industrijskoj, i, naročito, vojnoj — njegovala se proizvodnja i edukacijsko prikazivanje tzv. *instrukcijskih filmova*. Strukturalna sofisticiranost Ivančevićevih pionirskih *Perspektiva*, a na području našeg originalnog disciplinarnog rukavca *element-filma*, uvelike je bila pripremljena vrlo razrađenom i visokostandardnom obrazovnom i nastavnom produkcijom Zora filma. Njoj su bili izloženi daci koji su se školovali pedesetih i šezdesetih godina (među njima i ja), nastavnici koji su podučavali uz 'nastavna sredstva' — di-afilmove i filmske predstave koje su priređivane za škole u sklopu nastave, a i šira publika preko povremenih 'predigra' takvih filmova uz igrane filmove u kinima. Filмотeka 16, uz distribuciju i prikazivanje igranih filmova na 16mm filmu, distribuirala je i strane i domaće obrazovne i nastavne filmove na 16 mm filmu i prije no što je počela vlastitom produkcijom element-filmova (Kukuljica, 1973). Zasi-gurno je mnogočemu od toga bio izdašno izložen i Ivančević. Uz to, u pedesetim, šezdesetim i sedamdesetim godinama filmski je gledalac, osobito onaj uvučen u školski sustav i koji je pratio filmske festivale, imao na raspolaganju i obrazovno-instrukcijsko-znanstvene izdanke dokumentarističkih produkcija Jadran filma, odnosno potom i Zagreb filma. Produkcija Škole narodnoga zdravlja, ključna u razdoblju između dvaju ratova, nakon Drugog svjetskog rata medicinski se specijalizirala, ali je ostala u zatvorenim obrazovno-medicinskim krugovima, uglavnom bez javnog odjeka (Majcen, 1995). Majcen, na početku svoje knjige, daje i skicozan uvid u svjetsku situaciju, iako, zbog nedostatka specijalizirane literature, tek spominje tradiciju tzv. *instrukcijskog filma*, onoga koji želi analitički podučiti nekim (industrijskim, ratnim, stručno-manipulativnim) postupcima, a ta je tradicija osobito bila jaka na području vojnog i medicinskog obrazovanja — područja koja gotovo posve ispadaju iz obzora historičarskog proučavanja. A upravo je, držim, *instrukcijski film* bio onaj koji je osobito razrađivao analitičko postupni pristup (naciljan na *usvajanje vještina*), koji je Ivančević primijenio na posve drugoj razini — na razini objašnjavanja i *usvajanja* kulturoloških pojmova, a ne tek konkretnih tehnoloških procesa (kao što su, primjerice, rad visokih peći; usp. Reisz, Millar, 1968: 172-178).

- 6 Estetički pristup filmu — promicanje shvaćanja kako je film *umjetnost*, a na drugoj (kad je film prihvaćen 'kao umjetnost') nastojanje da se shvati po čemu je film 'umjetnost' — uglavnom se usredotočavao na igrani, narativni film (i povremeno na dokumentarni), dok su se svi oblici tzv. *instrumentalizacije* filma, tj. uporabe filma u druge svrhe osim 'estetskih', držali ne samo nebitnim za estetička razmatranja, nego su se često držali *neprijateljskim* po nastojanju da film bude umjetnost. Golemi su korpusi filmova ostajali, tako, izvan teorijskog (estetički orijentiranog) razmatranja.

- 7 Riječ je bila o proizvodu iz SAD, kasetnom kinoprojektoru super 8mm filma, pod nazivom 'Technicolor 280'. Nakon provjeravanja različitih projektor, lakoće baratanja s njima, dovoljne svjetlosne jačine i za projekciju u nedostatno zamračenim prostorijama te dostupnosti cijene, Filmtoka 16 odlučila se za taj specifični kasetni oblik. Problem drugih zemalja (posebno npr. Velike Britanije) bio je u ne-standardiziranosti ponuđenih projektor i vrpce (općenito prisutnih na tržištu), činjenici da su se koristili međusobno različiti tipovi projektor i vrpce (razni formati i različite naprave), te odvojene proizvodnje za svaki format, od kojih je svaka bila neuporabiva na tehnici drugoga formata. Filmtoka 16 to je izbjegla time što je, uz načelnu potporu prosvjetnih vlasti, objedinila i distribuciju i proizvodnju: odlučila se za jedan, kasetni, projektor i istodobno krenula u proizvodnju filmova za taj sklop. Na ruku joj je išla krajnje slaba opremljenost škola, pa se nije morala boriti s već postojećom raznolikosti školske filmske tehnike, nego je potaknula uvođenje jedinstvene — elementfilmske, što je i učinila — u dogovoru s prosvjetnim vlastima i sa samim školama. Tako je uveden jedinstven tehnološki standard za 8mm nastavne filmove, i izdašna proizvodnja za taj format (usp. Kuljica, 1973)
- 8 Kako je bila posrijedi *superosmica*, tj. 8mm filmska vrpca koja je imala i magnetnu zvučnu pistu, a postojala je i varijanta kasetnih projektor s mogućnošću reprodukcije zvuka, element-film je imao načelnu tehnološku mogućnost zvučne reprodukcije. Za 'nijemu' — nezvučnu — tehnološku varijantu odlučilo se nadasve iz pedagoških razloga (da se nastavniku omogući da slobodno komentira vizualni materijal — ideja za koju se posebno zalagao i Ivančević), ali vjerojatno su i razlozi štednje utjecali na odluku (manja skupocina proizvodnog procesa filma i same naprave). Međutim, još se dugo po pojavi nijemih element-filmova u školama raspravljalo o mogućnosti, odnosno opravdanosti ili neopravdanosti varijante element-filmova sa zvukom, mogućih dobitaka i gubitaka uključenja zvuka, odnosno govornog komentara (usp. Turković, 1976).
- 9 Ivančević je snimio 46 element-filmova, i to u više serija. Osim serije *Prostor u plohi* (tj. *Perspektive*), snimio je niz filmova u seriji *Stilovi — razdoblja — povijest*, priličan broj filmova u seriji *Povijest*, a snimio je i nešto element-filmova u sklopu serije *Matematika te Jezik i književnost*.
- 10 Kako ću se u ovom tekstu oslanjati na logičke distinkcije vezane uz pojam *pojma*, evo njihova kratkog popisa i objašnjenja (pri tome se oslanjam na natuknicu Gaje Petrovića 'Pojam' u Filipović, gl. ur., 1984). Pojmovi se sporazumjevalački obično iskazuju riječima: riječ 'stol' jezičnim je znakom je za pojam *stola*. Pod *dosegom* (*ekstenzijom*, *referentom*) *pojma* podrazumijevaju se one pojedinačne pojave svijeta na koje taj pojam *upućuje* (*referira*, do kojih *doseže*), riječ je o *području primjene* tog pojma. Npr. pod *doseg* *pojma stola* potpadaju brojni predmeti u našim životnim ambijentima koje prikladno nazivamo riječju 'stol'. Pod *sadržajem* *pojma* podrazumijevaju se tzv. *oznake* koje pojam obuhvaća, a *pojmovne oznake* zapravo su ona svojstva ili osobine životne pojave po kojima ona ulazi u *područje primjene* tog *pojma*, tj. po kojima je *referentom*, *dosegom* tog *pojma*. Recimo u *sadržaj* *pojma stol* ulazi ono što donosi rječnička definicija riječi 'stol': »komad namještaja različita oblika i namjene koji se sastoji od široke daske na jednoj nozi ili više njih« (Šonje, gl. ur. 2000). Dakle, u *sadržaj* *pojma stol* ulazi da je riječ o 'komadu namještaja', i da ima 'razne namjene', te da su mu sastavnice 'široka daska' i 'noge', te da se daska 'nalazi na' nogama. Pod *opsegom* *pojma* drže se svi podvrstani pojmovi koje dani pojam obuhvaća i koje se često također navodi u rječničkoj definiciji. Recimo, u sklopu spomenute natuknice o riječi 'stol' u Šonjinu se rječniku nabrajaju sljedeći potpojmove koji ulaze u *opseg* *pojma stol*: *kuhinjski stol*, *radni stol*, *pisači stol*, *uredski stol*. *Opseg* *pojma*, dakle, čine različite *podvrste* (dosegovnih) predmeta koji se nazivaju 'stolom', i te podvrste ponekad imaju vlastito ime koje indicira njihov poseban pojam. Posljednje upozorava da je svaki pojam zapravo *razred*, *klasa*, *vrsta*, *skup* pojedinačnih ili posebnih pojava, i to: (a) skupa životnih predmeta na koje upućuje, do kojih *doseže*, (b) svojstava koje *sadržava*, te (c) drugih pojmova (drugih vrsta) koje *obseže*, obuhvaća. Pojmovi su rezultati *klasifikacije* (kategorizacije), razvrstavanja i svrstavanja.
- 11 Pojam *ostenzivne definicije* ili *zorne odredbe*, *zornog objašnjenja* vrlo je utjecajno problematizirao Wittgenstein podupirući tzv. *slikovnu te-*

oriju značenja (i pobijajući da se ona temelji na 'sličnosti' iskaza sa stvarima):

Ako sumnjamo u to kako rečenica 'King's College gori' može biti slikom King's Collegea koji gori, moramo se samo pitati: 'Kako da objasnimo što ta rečenica znači?' Neko objašnjenje može se sastojati od ostenzivne definicije. Reći ćemo, npr., 'ovo je King's College' (pokazujući na zgradu), 'ovo je vatra' (pokazujući na vatru). Ovo vam ukazuje na jedan način na koje mogu biti povezane riječi i stvari. (Wittgenstein, 1969: 37)

Pitajući za ime. Uvedemo, recimo, nove oblike kamenogradnje. B pokaže na jedan od tih oblika i pita, 'Što je to?'; A odgovori, 'To je...' Kasnije A izgovori tu novu riječ, recimo 'kameni luk', i B donese odgovarajući kamen. Riječi 'To je...' zajedno s gestom pokazuju nazvat ćemo ostenzivnim objašnjenjem ili ostenzivnom definicijom. (Wittgenstein, 1969: 82)

U *Filozofskim istraživanjima* Wittgenstein (1973; prvi dio, paragraf 1) poziva se na davni Augustinov opis načina na koji je kao dijete usvajao pojmove, gdje, istovjetno kasnijim određivačima, zapravo opisuje prilike *ostenzivnog usvajanja* (objašnjavanja) *pojmov*a, odnosno riječi za njih:

Kad bi ljudi imenovali neku stvar i pri tom na nju pokazali pokretom tijela, vidio sam i pamtio da oni tu stvar nazivaju riječju koju su izgovarali kad su je meni htjeli pokazati. A da oni to hoće, vidjelo se iz pokreta tijela, koji su kao neki prirodni i sveopći jezik svih naroda. On, naime, izrazom lica, očima, kretnjom tijela i zvukom glasa očituje da duša nešto traži, nešto želi, nešto odbacuje ili izbjegava. Tako sam malo-pomalo shvaćao koje su stvari označavali pojedinim riječima što su ih uklopili u različite rečenice i što sam ih često slušao; njima sam onda izražavao svoje želje pošto sam svoja usta izvežbao u njihov izgovor. (Augustin, 1973; Knjiga prva, Glava 8; str. 15)

Inače, i pedagozi zornu poduku, poduku primjerom, uzimaju kao jednu od najtemeljnijih metoda za djelotvorno usvajanje apstraktnih pojmova, odnosno apstraktnoga znanja.

- 12 Brojevi uz pojedinu sliku redni su brojevi kadrova u ukupnom obrađivanom element-filmu. Slike su 'skinute' s videovrpce s teletiniranim element-filmovima. (Vrpce mi je ustupila svojedobna Filmtoka 16 uz usmenu dozvolu da je rabim u znanstvene svrhe.)
- 13 Da taj element-film i nema u sebe uključen naslov, svedjedno bi se podrazumijevalo prethodno upućivanje na termin koji se obrađuje. Naime, kod element-filma — koji se planira pokazati u sklopu predavanja i uz govorni komentar nastavnika — podrazumijeva se da predavač u svojoj uvodnoj riječi pred film naznači da se taj film bavi *geometrijskom perspektivom*, tj. da prije projekcije filma izrekne i istakne *stručni naziv* za pojam i pojavu što će se obraditi filmom, i da će i sam upućivati da su ti početni kadrovi *primjerom* baš za *'geometrijsku perspektivu'*.
- 14 Izlučivanje važnih osobina za postojanu identifikaciju (tzv. 'apstrahiranje') pojava čini se da je 'vrlo primitivno' svojstvo našeg mozga, odvijaju se 'automatski', ispod praga svijesti, nije tek dostignuće 'viših spoznajnih operacija' (usp. Turković, 2002, i tamo navedenu literaturu).
- 15 Usput budi rečeno, psiholozi su uočili kako se prikladno *stilizirani* (shematizirani) predmeti lakše percipiraju od fotografski punih, pa i od samih životnih prizora. Usp. Hochberg, 1972; Turković, 2002: 131-133)
- 16 Nešto više o dijagramatizaciji, njezinim ključnim osobinama i problemima, usp. Turković, 1994.
- 17 Prema istraživačima neposredne komunikacije (tzv. komunikacije licem u lice) u ranome djetinjstvu i načina na koji se usvaja jezik, temelj je svakom jezičnom usvajanju *uspostava zajedničkog centra pažnje* te uvažavanje različitih *perspektiva* sudionika u komunikacijskom procesu (usp. primjerice Tomasello, 1999). Dakako, zajedničko polje pažnje izvorno se uspostavlja brojnim *neverbalnim* postupcima (usmjeravanjem pogleda, kretnjama ruku, orijentacijom glave i tijela, neverbalnim glasanjem i dr.). Jezik se usvaja kao sredstvo dodatne artikulacije takve komunikacijske situacije, a, u djeteta, uskoro postaje dominantno sredstvo, s velikim obavijesno artikulacijskim kapacitetima. Kako jezik takvu spoznajno artikulacijsku funkciju dobiva u ra-

nome djetinjstvu, uz progresivno istančavanje vještine njegove primjene u konkretnim životnim situacijama i složenijim komunikacijskim razmjenama, on se javlja kao prirodno spoznajno-pomoćno sredstvo i pri susretu s vizualno zornim prizorima koje predložavaju filmovi.

- 18 I mnogi drugi fenomeni mogu biti objašnjeni funkcionalno, iako nisu baš izradevinama. Primjerice, mnoge se društvene organizacije mogu tumačiti funkcionalno, biološki se sustavi daju tumačiti adaptacijski funkcionalno, a i svaka analiza neke fizikalne pojave na komponente koje tvore njezinu prepoznatljivost često podrazumijeva funkcionalni pristup tim komponentama.
- 19 Doduše, Ivančević povremeno pretjeruje u tvrdnji da je neka perspektiva svojstvena određenom stilskom povijesnom razdoblju (usp. za kritiku Ivančevićevih povijesnih tumačenja pojedinih perspektiva Turković, 2002), ali netočnosti u povijesnom objašnjenju ne čine ga manje povijesnim, i manje objašnjavački potrebnim. Ivančevićeva je posebna vrlina što se posebno trudi niko povijesnog objašnjenja, pa otuda i njegov angažman u izradi niza povijesnih element-filmova.
- 20 Takav povijesni (i nomološko-funkcionalni) pristup Ivančević izričito i njegovano primjenjuje u svojim povijesnim element-filmovima, onima posvećenim *stilovima i razdobljima*.
- 21 Ovom analizom nisu obuhvaćene sve mogućnosti objašnjenja, nego one koje sam uspio razabrati u Ivančevićevim perspektivama. U *Per-*

spektivama nema objašnjenja koje je često u *instruktivnim filmovima* — uvjetno ga nazovimo — *proizvodno objašnjenje*. Njime se analizira *proizvodni postupak* kojim se došlo do neke *izradetine*. Riječ je o kombinaciji strukturalnog i povijesnog pristupa: strukturalni pristup primjenjuje se *dijakrono* (filogenetski) na povijesni slijed nastanka pojedinačnog djela (ili tipa djela). Pažljiva analiza različitih pojedinačnih diskurzivnih slučajeva, s dostatnom metodološkom osvješćenošću, vjerojatno bi mogla istaknuti još poneka objašnjenja, ili podvrste objašnjenja. Za analizu različitih tipova objašnjenja, odnosno definicija usp. Fahnestock, Secor, 1990.

- 22 Prema *The Internet Encyclopaedia of Philosophy* (<http://www.iep.utm.edu/>, očitano 8. srpnja, 2004) »Argument je povezan niz iskaza ili sudova, od kojih se nekima namjerava dati potporu, opravdanje ili svjedočanstvo istinitosti drugog iskaza ili suda. Argument se sastoji od jedne ili više premisa i zaključka. Premise su iskazi za koje se drži da daju potporu ili svjedočanstvo; zaključak je onaj iskaz koji navodno premise podržavaju. (An argument is a connected series of statements or propositions, some of which are intended to provide support, justification or evidence for the truth of another statement or proposition. Arguments consist of one or more premises and a conclusion. The premises are those statements that are taken to provide the support or evidence; the conclusion is that which the premises allegedly support.)«

Bibliografija

- 'Argument', 2004, *The Internet Encyclopedia of Philosophy* (<http://www.iep.utm.edu/>, očitano 8. srpnja, 2004)
- Astruc, Alexandre (Astri, Aleksandr), 1978. (1948), 'Radanje nove avangarde: kamera-nalivpero', prev. Svetlana Stojanović, u Dušan Stojanović, ur., 1978, *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Augustin Aurelije, 1973. (397-401), *Ispovijesti*, prev. Stjepan Hosu, Zagreb: Kršćanska sadašnjost
- Bierwisch, Manfred i Ferenc Kiefer, 1970, 'Remarks on Definitions in Natural Language', u Ferenc Kiefer, ur., 1970, *Studies in Syntax and Semantics*, Dordrecht-Holland: D. Reidel Publ. Comp.
- Bilten — element-film 2 (Element-film: jučer, danas, sutra) 1974/75(?)*, Zagreb: Filмотeka 16
- Bilten — element-film 3*, 1976, Zagreb: Filмотeka 16
- Carroll, Noël, 1983, 'From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film', u Carroll, 1996.
- Carroll, Noël, 1985, 'The Power of Movies', u Carroll, 1996: 78-93.
- Carroll, Noël, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, New York: Cambridge U.P.
- Carroll, Noël, 1997, 'Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: a Conceptual Analysis', u Richard Allen, Murray Smith, ur., 1997, *Film Theory and Philosophy*, Oxford, New York: Oxford U.P.
- Churchland, Paul M., 1992 (1989), 'On the Nature of Explanation: A PDP Approach', u Paul M. Churchland, 1992 (1989), *A Neurocomputational Perspective. The Nature of Mind and the Structure of Science*, Cambridge, SAD, London, UK: The MIT Press, A Bradford Book
- Damasio, Antonio R., 1994, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, London: Papermac
- Ejzenštejn, Sergej, 1984. (1927-1928), 'Kapital', prev. Ilija Moljković, u Branko Vučićević, prir., *Avangardni film 1895-1939*, Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO (takoder, usp. pretsak tog teksta u dodatku knjige: Annette Michelson, 2003, *Filosofska igračka*, prev. Branko Vučićević, Beograd: Samizdat B92/Edicija REČ)
- Elkins, James, 1999, *The Domain of Images*, Ithaca, London: Cornell University Press
- Fahnestock, Jeanne i Marie Secor, *A Rhetoric of Argument*, 1990. (1982), New York, London: McGraw-Hill
- Filipović, Vladimir, gl. ur., 1984, *Filozofijski rječnik*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Hacker, P.M.S., 1993, 'Ostensive Definition', u Jonathan Dancy, Ernest Sosa, ur., 1993, *A Companion to Epistemology*, Oxford: Blackwell Publ.
- Hempel, Carl G., 1965, 'The Logic of Functional Analysis', u Carl G. Hempel, 1965, *Aspects of Scientific Explanation*, London: Collier-Macmillan Ltd.
- Hochberg, Julijan, 1972, 'The Representation of Things and People', u: E.H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, ur. 1972, *Art, Perception, and Reality*, Baltimore: The John Hopkins U.P.
- Ivančević, Radovan, 1996, *Perspektive*, Zagreb: Školska knjiga
- Ivančević, Radovan, 1997, *Likovni govor. Uvod u svijet likovnih umjetnosti*, Zagreb: Profil
- Jarvie, Ian, 1987, *Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York, London: Routledge&Kegan Paul
- Kemp, Martin, 2000, *Vizualizations. The Nature Book of Art and Science*, Oxford: Oxford U.P.
- Kosanović, Dejan, 1985, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije. 1896-1918*, Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti
- Krelja, Petar, 1974/75(?), 'Interdisciplinarnost, komunikacija i element-film (razgovor s Veselkom Velčićem i Radovanom Ivančevićem)', *Bilten — element-film 2*: 57-70
- Krelja, Vesna, 1974/75(?), 'Element-film — oblik demokratizacije nastave. Razgovor s Radovanom Ivančevićem', *Bilten — element-film 2*: 30-33
- Kukuljica, Mato, 1973, 'Element-film', *Filmska kultura*, 87-88/1973
- Lakoff, George i Mark Johnson, 1999, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books
- Lyons, John, 1995, *Linguistic Semantics. An Introduction*, New York: Cambridge University Press

- Majcen, Vjekoslav, 1995, *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja 'Andrija Štampar'*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Matuszewski, Bolesław, 1984. (1898), 'Oživljena fotografija, šta ona jeste, šta treba da bude', prev. s franc. Aiša Frangeš, *Filmske sveske* XVI, br. 1/zima 1984; Beograd: Institut za film
- Messaris, Paul, 2001. (1994), 'Pojmovna montaža', prev. Hrvoje Turković, *Hrvatski filmski ljetopis*, 25/2001, Zagreb: HFS.
- Miller, George A., 1967. (1956), 'The Magician Number Seven', u: G.A. Miller, 1967, *The Psychology of Communication. Seven Essays*, Baltimore, Maryland: Penguin Books
- Miller, George A., 1978, 'Practical and Lexical Knowledge', u: Eleanor Rosch, Barbara B. Lloyd, ur., *Cognition and Categorization*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates (LEA), Publ.
- Murphy, Gregory L., 2002, *The Big Book of Concepts*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Raisz, Karel i Gavin Millar, 1968, *The Technique of Film Editing*, London, New York: Focal Press (usp. Kerel Rejs, Gejvin Milar, 1983, *Filmska montaža*, prev. Božena Kosanović, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu)
- Rosch, Eleanor, 1976, 'Classification of Real-World Objects: Origins and Representations in Cognition', u: Johnson-Laird, Wasson, 1977, *Thinking*, Cambridge: Cambridge U.P.
- Simon, Herbert A., 1998 (1992), 'What Is an 'Explanation' of Behavior?', u: Paul Thagard, ur., 1998, *Mind Readings. Introductory Selections on Cognitive Science*, Cambridge, SAD, London, UK: A Bradford Book, The MIT Press
- Sljepčević, Bosa, 1982, *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini. 1896-1918*, Beograd: Univerzitet Umetnosti, Institut za film
- Šonje, Jure, gl. ur., 2000, *Rječnik hrvatskog jezika*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža i Školska knjiga
- Tomasello, Michael, 1999, *The Cultural Origins of Human Cognition*, Cambridge, SAD, London, UK: Harvard University Press
- Turković, Hrvoje, 1974/75a, 'Što smo rekli o element-filmu', *Bilten — element-film* 2: 16-22
- Turković, Hrvoje, 1974/75b, 'Kritički osvrt na novoproducirane element-filmove', *Bilten — element-film* 2: 44-49.
- Turković, Hrvoje, 1976, 'Prilog uz diskusiju o zvuku u element-filmu', *Bilten — element-film* 3: str. 55-60.
- Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Turković, Hrvoje, 1994, 'Pojmovni iskaz: od slikovnog do govornog i natrag', *Republika*, 9-10/1994, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika
- Turković, Hrvoje, 2001, 'Obrazovni film — što je to, i što on sve jest', *Hrvatski filmski ljetopis*, 27-28/2001, Zagreb: HFS
- Turković, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja*, Zagreb: Durieux
- Vončina, Nikola, 2001, *RTV Zagreb 1959-1964. Prilozi za povijest radija i televizije u Hrvatskoj IV*, Zagreb: Treći program Hrvatskog radija, HRT
- Wittgenstein, Ludwig, 1969, *The Blue and Brown Books*, Oxford: Basil Blackwell
- Wittgenstein, Ludwig (Ludvig Vitgenštajn), 1969. (1953), *Filosofska istraživanja*, prijevod: Ksenija Maricki-Gadanski, Beograd: Nolit

Filmografija

- ATMOSFERSKA PERSPEKTIVA / Filmoteka 16, 1972 — sc. Radovan Ivančević, r. R. Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Z. Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 77 m. — likovna umjetnost
- GEOMETRIJSKA PERSPEKTIVA / Filmoteka 16, 1972 — sc. Radovan Ivančević, r. R. Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Z. Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Z. Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 76 m. — likovna umjetnost
- KOLORISTIČKA PERSPEKTIVA / Filmoteka 16, 1972 — sc. Radovan Ivančević, r. R. Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Z. Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Z. Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 75 m. — likovna umjetnost
- OBRNUTA PERSPEKTIVA / Filmoteka 16, 1972 — sc. Radovan Ivančević, r. R. Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Z. Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Z. Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 77 m. — likovna umjetnost
- VERTIKALNA PERSPEKTIVA / Filmoteka 16, 1972 — sc. Radovan Ivančević, r. R. Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Z. Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Z. Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 76 m. — likovna umjetnost
- IKONOGRAFSKA PERSPEKTIVA / Filmoteka 16, 1973. — sc. Radovan Ivančević, r. R. Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Z. Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Z. Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 77 m. — likovna umjetnost

R a d o v a n I v a n č e v i ć

Avangardni zagrebački animirani film pedesetih

— bilješke*

KRISTL

— *Don Kihot* muzika Milko Kelemen (metalni zvuk Don Kihota, kao 'limenog vojnika'); dosljedna plošnost u oblikovanju i tretiranju prostora, kao i kretanja (nikada u dubinu). Krajnje stilizacije (dijelom s oslonom na dječji izraz): automobil u profilu i presjeku, kreće se poprečno (!), a stilizirani ljudski lik (kvadrat tijelo i krug glava), na kotačima, vjerojatno je motorist (geometrijski 'kentaur' 20. st.). — Povremeno se koristi i kolaž-fotografijom. — Kao kod svih filmova nevjesta dramaturgija, režija i montaža (u funkciji radnje, nelikovno). Predugo, suvišna ponavljanja, nejasno po smjerovima kretanja i smislu 'radnje'. Sve bi filmove trebalo ponovno režirati i premontirati iz istog materijala (ne gubeći ništa od likovnog, bez potrebe ikakva dosnimavanja).

— *Šagrenska koža* (Balzac). — Dramaturgija nevjesta (diletantska, prenaplašene geste i patetično glasovno muzički; predugačko, preeksplisitno, poput slabog nijemog filma). — Odlično slikarski: apstrakcija, koloristički profinjeno, primjena kolaža (suvremene hrv. novine).

BOUREK

— *Kovačev šegrt*. Nadrealizam u oblikovanju likova, ali u tretiranju prostora i scenografije — također dosljedna plošnost.

VUKOTIĆ

— *Surogat*. Pozadine Lončarić (tkanina u boji pijeska obale ili modroga mora); reducirani predmeti za napuhavanje, osim što su plošni strogo su geometrijski u 'ispuhanom' stanju (kvadrat i pravokutnik, trokut i krug...).

DRAGIĆ

— *Cupido*. Scenografija Štalter: fasade grada, rafinirano modre, kleeovska tradicija (!); nema šablone: u 'drugom' dijelu grada, zelenkaste.

— *Sanjar*, plošna arhitektonska kulisa riješena poput kolaža, točnije 'patchwork' arhitektonskih simbola (prozori, vrata, raščlamba, krovovi, balkoni...) crtački dosta izrazit utjecaj kaligrafije Steinberga; mnogolikost, grafika, kolaž

ŠTALTER

— Pozadine u Dragićevu *Cupidu* i Grličevu *Bijelom mišu* (film b.v., odlična druga plava kulisa grada).

MIMICA — A. MARKS crtač

— *Perpetuum mobile* — dadaistički stroj! Tvornicu simbolizira rad na vrpici; sadržajno poenta verbalna propaganda na kraju: otuđeni radnik na vrpici proizvodi samo šarafe... dajte mu da odlučuje, bit će bolje...

(BEZVEZNI)

— *Krotitelj*, Gospodnetić; *Lutkica*, Vukotić, *Bijeli miš*, Grlič; *Točno u podne*, Jutriša...

* Riječ je o bilješkama — skicama bilo za tekst, bilo za predavanje ili, možda, za film. Pronađene su u rukopisnoj ostavštini Radovana Ivančevića. Toplo zahvaljujemo Miji Babaji što nas je upozorila na taj tekst i ustupila nam ga za objavljivanje. Tekst je važan ne samo po usmjerenom likovnom pristupu, nego i po umjesnoj kritičnosti.

Radovan Ivančević (1931-2004) — filmografija i videografija*

Pripremio: Hrvoje Turković

FILMOGRAFIJA

1969.

RADOVAN IVANČEVIĆ (1931-2004) 1. MIRKO RAČKI / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Antun Markić, mt. Blaženka Jenčik, gl. Tomislav Simović. — dok, ktm. — 35 mm, st, c/b, 295 m. — z/p, umjetnost

1970.

2. VOJIN BAKIĆ / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Antun Markić, mt. Blaženka Jenčik, gl. Anđelko Klobučar. — dok, ktm. — 35 mm, st, col, 342 m. — z/p, umjetnost

1971.

3. LJUBO BABIĆ / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Antun Markić, mt. Blaženka Jenčik, gl. Tomislav Simović. — dok, ktm. — 35 mm, st, c/b, 396 m. — z/p, umjetnost

1972.

4. ATMOSFERSKA PERSPEKTIVA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 77 m. — likovna umjetnost

5. GEOMETRIJSKA PERSPEKTIVA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 76 m. — likovna umjetnost

6. KOLORISTIČKA PERSPEKTIVA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 75 m. — likovna umjetnost

7. OBRNUTA PERSPEKTIVA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 77 m. — likovna umjetnost

8. VERTIKALNA PERSPEKTIVA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 76 m. — likovna umjetnost

1973.

9. IKONOGRAFSKA PERSPEKTIVA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić,

ani. Zlatko Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 77 m. — likovna umjetnost

10. ANTIKA — GRČKA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — likovna umjetnost

11. EGIPAT / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Blaženka Jenčik, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 77 m. — likovna umjetnost

12. EUFRAZIJEVA BAZILIKA POREČ / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. M. Babić, mt. Blaženka Jenčik. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 82 m. — likovna umjetnost

13. KAMENO DOBA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 80 m. — likovna umjetnost

14. MEZOPOTAMIJA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 83 m. — likovna umjetnost

15. POMORSTVO KOTORA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. M. Babić, mt. Blaženka Jenčik. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — povijest

16. SLIKAR IVAN IZ KASTVA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. M. Babić, mt. Blaženka Jenčik. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 82 m. — likovna umjetnost

17. ŠKRINJA SV. ŠIMUNA — ZADAR / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. M. Babić, mt. Blaženka Jenčik. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — likovna umjetnost

18. ZEMLJANO I METALNO DOBA / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 82 m. — likovna umjetnost

1974.

19. ANTIKA — RIM / Filмотeka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — likovna umjetnost

* Izvori za *filmografiju* (filmove snimljene u filmskim poduzećima) bili su: *Filmografija Jugoslavenskog filma, 1945-1965; 1966-1970; 1971-1975; 1976-1980; 1981-1985*, Beograd: Institut za film, 1970-1988, Vjekoslav Majcen, 2001, *Obrazovni film*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka; Hrvoje Turković, Vjekoslav Majcen, 2003, *Hrvatska kinematografija*, Zagreb: Ministarstvo kulture, RH. Kako se izvori za 90-e godine uglavnom oslanjaju na popise filmova prikazanih u konkurencijama Dana hrvatskog filma, odnosno na novinski oglašavanjem projekcijama, to neka djela koja nisu prijavljena niti ušla u konkurenciju te koja nisu imala promotivno prikazivanje možda i nisu registrirana.

Izvor za *videografski* dio (tj. djela izrađena na televiziji i za televizijsko emitiranje) bio je računalni ispis arhivske dokumentacije Hrvatske radiotelevizije (INDOK-a) koji sam dobio susretljivošću gđe. Mirjane Valušing. Kako je ta dokumentacija ispisivana neujednačeno, mnoge standardne filmografske obavijesti ne mogu se tamo pronaći. Gdje je tako, stavljeni su upitnici. Kod mnogih djela naznačena je samo godina emitiranja, a ne i godina proizvodnje. Također iz dokumentacije nije uvijek lako zaključiti da li je posrijedi baš studijska emisija, ili video/filmsko djelo, pa sam to morao zaključivati iz opisa djela. Zato treba imati na umu nesigurnost ovdje učinjene podjele. Cijelu obradu televizijskoga rada Radovana Ivančevića treba shvatiti tek kao 'prvu ruku', kao tek polazni orijentir za buduće istraživanje podataka uz pregledavanje samih filmskih i video-vrpca, koje bi kritički rekonstruiralo taj oblik autorova rada. Naknadno su unijete jedinice iz vlastite filmografije Radovana Ivančevića, koje nam je susretljivo dala na raspolaganje Mia Babaja. Te su jedinice obilježene asteriskom ispred naziva emisije.

20. BAROK / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 82 m. — likovna umjetnost
21. BIZANT / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 78 m. — likovna umjetnost
22. GOTIKA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 82 m. — likovna umjetnost
23. RENESANSNA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 82 m. — likovna umjetnost
24. ROMANIKA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 77 m. — likovna umjetnost
25. UMJETNOST XIX STOLJEĆA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 76 m. — likovna umjetnost
26. UMJETNOST XX ST. / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 80 m. — likovna umjetnost
- 1975.**
27. ČAŠA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 73 m. — likovna umjetnost
28. KULturna BAŠTINA HRVATA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Pavao Štalter, ani. Neven Petričić, mt. Žana Gerova, sgf. Pavao Štalter. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — povijest
29. KULturna BAŠTINA HRVATA — ARHITEKTURA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Pavao Štalter, ani. Neven Petričić, mt. Žana Gerova, sgf. Pavao Štalter. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 85 m. — povijest
30. KULturna BAŠTINA HRVATA — SKULPTURA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Pavao Štalter, ani. Neven Petričić, mt. Žana Gerova, sgf. Pavao Štalter. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 83 m. — povijest
31. SEoba SLAVENA NA JUG / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Pavao Štalter, ani. Vlado Rostohar, mt. Žana Gerova, sgf. Pavao Štalter. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 79 m. — povijest
32. VRČ / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Žana Gerova. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 82 m. — likovna umjetnost
- 1976.**
33. POSTANAK FEUDALNOG DRUŠTVA / Filmoteka 16, školska knjiga — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Pavao Štalter, ani. Pavao Štalter, mt. Ernest Gregl, sgf. Pavao Štalter. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 62 m. — povijest
34. POSTANAK SREDNJOVJEKOVNIH GRADOVA / Filmoteka 16, školska knjiga — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Pavao Štalter, ani. Pavao Štalter, mt. Ernest Gregl, sgf. Pavao Štalter. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 84 m. — povijest
35. POVIJESNO VRIJEME / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Zlatko Sačer, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 76 m. — povijest
36. RAZVOJ FEUDALNOG DRUŠTVA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Franjo Malogorski, crt. Pavao Štalter, ani. Neven Petričić, mt. Žana Gerova, sgf. Pavao Štalter. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — povijest
- 1978.**
37. RAZVOJ SREDNJOVJEKOVNIH GRADOVA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Pavao Štalter, mt. Ernest Gregl, sgf. Pavao Štalter. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 82 m. — povijest
38. POVIJESNA PRIPOVIJEST / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, mt. Zlata Reić. — crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer. — gl. Tomislav Simović. — dok, ktm. — 35 mm, st, col, 342 m. — nastavni, umjetnost
- 1979.**
39. JEDNINA I MNOŽINA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Ernest Gregl, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — hrvatski jezik
40. RIJEČ / Filmoteka 16 — sc. Stjepko Težak, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Ernest Gregl, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 68 m. — hrvatski jezik
- 1980.**
41. POČETAK I KRAJ REČENICE / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Zvonimir Lončarić, Pongrac, mt. Ernest Gregl. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 78 m. — hrvatski jezik
42. SLOG / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, crt. Zvonimir Lončarić, ani. Zlatko Sačer, mt. Ernest Gregl, sgf. Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — hrvatski jezik
43. POSTANAK FEUDALNOG DRUŠTVA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, Franjo Malogorski, mt. Tea Brunšmid. — crt. Pavao Štalter, ani. Pavao Štalter. — gl. Tomislav Simović, sgf. Pavao Štalter. — ani. ktm. — 35 mm, st, col, opt, 428 m. — nastavni, društvo
- 1981.**
44. OD ŠKRINJE DO ORMARA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, mt. Zlata Reić, Ernest Gregl. — ani. Zvonimir Lončarić. — gl. Tomislav Simović. — dok, ktm. — 35 mm, st, col, 300 m. — z/p. umjetnost
- 1982.**
45. FRANCUSKA BURŽOASKA REVOLUCIJA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Zvonimir Lončarić, mt. Ernest Gregl. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 79 m. — povijest
46. FRANCUSKA UOČI REVOLUCIJE 1789. / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Zvonimir Lončarić, mt. Ernest Gregl. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — povijest
- 1983.**
47. INDUSTRIJSKA REVOLUCIJA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Zvonimir Lončarić, ani./mt. Ernest Gregl. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — povijest
- 1984.**
48. NAPOLEONSKO DOBA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Zvonimir Lončarić, ani./mt. Ernest Gregl, Zvonimir Lončarić. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 82 m. — povijest
49. STVARANJE JUGOSLAVENSKE DRŽAVE / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Zvonimir Lončarić, Brodanac, mt. Ernest Gregl. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 81 m. — povijest

1986.

50. PARIŠKA KOMUNA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ernest Gregl, crt. Zvonimir Lončarić, ani./mt. Ernest Gregl. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 80 m. — povijest

1987.

51. EDO KOVAČEVIĆ — KAO I SJUTRA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević. — dok. ktm. — 35 mm, st, col, 453 m. — umjetnost

1988.

52. NSB — NACIONALNA I SVEUČILIŠNA BIBLIOTEKA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević. — dok. ktm. — 35 mm, st, col, 239 m. — umjetnost

1989.

53. EDO KOVAČEVIĆ — KAO I SJUTRA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Franjo Malogorski, crt. Davor Ribarović. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 76 m. — priroda, društvo

1990.

54. RODOVSKA DRUŠTVA / Filmoteka 16 — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Zlatko Sačer, Ernest Gregl, crt. Davor Ribarović, mt. Obad, Gregl. — dok, element, ktm. — 35 mm, st, col, 68 m. — povijest

1994.

55. ZŠTITNI ZNAK HRVATSKOG TURIZMA / Jadran film, Zagreb — sc., r. Radovan Ivančević, K. Tomislav Gregl, mt. Zlata Reič. — gl. Igor Savin. — namjenski, ktm. — film: 35 mm, col, 26 min/8 min

1998.

56. ISTRA IZ ZRAKA (KULTURNO-POVIJESNI PREGLED) / Orion Stella, d.o.o., Zagreb — sc., r. Radovan Ivančević, k. Enes Midžić, mt. Mario Lubina, Alfred Kolombo. — gl. Arsen Dedić. — dokumentarni, ktm. — video: Beta, boja, 35 min.
57. NUMIZMATIKA NA HRVATSKOME POVIJESNOME TLU / Stella film, Privredna banka, Zagreb — sc. Damir Kovač, Đuro Krasnov, Dalibor Brozović, r. Radovan Ivančević, k. Enes Midžić, mt. Alfred Kolombo. — gl. Arsen Dedić. — dokumentarni, ktm. — video: Beta, boja, 45.37 min.
58. KULTURNA BAŠTINA ISTRE / Stella film, Zagreb — sc., r. Radovan Ivančević, k. Ines Midžić, mt. Mario Lubina, Alfred Kolombo, gl. Arsen Dedić, dokumentarni film, video, beta, boja, 65 min.

2000.

59. CRKVE I DVORCI HRVATSKOG ZAGORJA / Branko Borčić, Zagreb: 2000. — sc., r. Radovan Ivančević, k. Enes Midžić, mt. Alfred Kolombo. — gl. Arsen Dedić. — dok. namjenski, sdm. — video: Beta, boja, 52 min

2002.

60. PREZRENA RIJEKA / pr.: Zagreb film, 2002. — sc. i r. Radovan Ivančević i Bogdan Žižić, k. Enes Midžić, mt. Vjeran Pavlinić, gl. Davor Rocco. — dok, ktm. — DV, col, 27 min

TELEVIZIJSKI FILMOVI**1962.**

61. *KAKO SE GLEDA ARHITEKTURA / Televizija Zagreb; sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — 16 mm, c/b, ?
62. *KIPARSKJE TEHNIKE / Televizija Zagreb; sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — 16 mm, c/b, ?
63. *KOMUNALNI UREĐAJI — INDUSTRIJSKA ARHITEKTURA Zagreba IY i XX st. / Televizija Zagreb; sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — 16 mm, c/b, ?

1964.

64. ZAGREBAČKA KATEDRALA / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emittirano 1964. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b, 18.40 min — umjetnost

65. *GRADEK ZAGREBAČKI / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emittirano 1964. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b

66. *ŽUPNA CRKVA SV. MARKA U ZAGREBU / Televizija Zagreb; sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b

67. *ARHITEKT DRAGO IBLER / Televizija Zagreb (ciklus *Pioniri moderne arhitekture u Hrvatskoj*); sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — 16 mm, c/b, ?

68. U PRVOM PLANU — JURAJ MATVEJEV DALMATINAC / Televizija Zagreb (emisija *U prvom planu*); emitirano 1964(?) — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b, 28.15 min — umjetnost (portreti)

1965.

69. GORNJOGRADSKI BAROK / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emittirano 1965. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b, 13.30 min — umjetnost

70. SREDNJOVJEKOVNI GRADOVI (BURGOVI) / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emittirano 1965. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. I. Jakaša, mt. Živka Toplak, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, c/b, 41.20 min — umjetnost

71. KNEŽEV DVOR / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emittirano 1965. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b, 15.30 min — umjetnost

72. *ARHITEKT STJEPAN PLANIĆ / Televizija Zagreb (ciklus *Pioniri moderne arhitekture u Hrvatskoj*); sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — 16 mm, c/b, ?

1967.

73. GRAD, PROSTORNA ORGANIZACIJA / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emittirano 1967. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. M. Radičević, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, preobratni, c/b, 10.32 min — umjetnost

74. *ČOVJEKOV PROSTOR — STAMBENA ARHITEKTURA STAROG ZAGREBA / Televizija Zagreb; sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — 16 mm, c/b, ?

1972.

75. SLOVO I RIJEČ / Televizija Zagreb (Redakcija Feljtona), emitirano 1972. — autor (novinar) Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b — dok, ktm., 28.24 min — umjetnost

76. IVAN RABUZIN / Televizija Zagreb (Redakcija Kultura), emitirano 1972. — autor (novinar) Radovan Ivančević, k. Drago Novak, mt. Nevenka Vranarić, gl. Todor Dedić — dok, ktm.-16 mm, col. — 30 min — umjetnost

77. ZLATKO BOUREK / Televizija Zagreb (Glazbeno zabavni program), emitirano 1972. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Drago Novak, mt. V. Jurić, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, col. — 30 min — umjetnost (portreti)

1973.

78. U PRVOM PLANU: SVIJET LIKOVNIH UMJETNOSTI (element-film) Televizija Zagreb (emisija *U prvom planu*); emitirano 1973. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b, 36.10 min — umjetnost

79. U PRVOM PLANU: SVIJET LIKOVNIH UMJETNOSTI (umjetnik-publika) / Televizija Zagreb (emisija *U prvom planu*); emitirano 1973. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b, 43.50 min — umjetnost

1974.

80. CRKVA SV. MARKA / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emittirano 1974. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Mihail Ostrovidov, mt. Vesna Sulejmanpašić, gl. Zdravka Babić — dok, ktm.-16 mm, c/b, 9 min — umjetnost

1975.

81. U PRVOM PLANU — KOSTA ANGELI / Televizija Zagreb (emisija *U prvom planu*); emitirano 1975. — sc. Radovan Ivančević, r. Rado-

van Ivančević, k. Ante Jakaša, mt. Inga Šmajser, gl. Todor Dedić — dok, ktm.-16 mm, col, 25.50 min — umjetnost (portreti)

1976.

82. DUBROVAČKI VRTOVI / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emirano 1976. — sc. Radovan Ivančević, r. S. Velić, k. V. Vlahović, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, col., 20 min — umjetnost

83. MIROGOJ / Televizija Zagreb (Informativno dokumentarni program); emitirano 1976. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, col., ? min — umjetnost

84. *IVAN LOVRENČIĆ / Televizija Zagreb; sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — 16 mm, col. — 45 min (?)

1977.

85. MUZEJ SKULPTURE ZA PJEŠAKA / Televizija Zagreb (Dokumentarno feljtonski program); emitirano 1977. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, col., 25 min — umjetnost

1978.

86. U PRVOM PLANU — STJEPAN PLANIĆ / Televizija Zagreb (Dokumentarno feljtonski program); emitirano 1978. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Savo Milivojević, mt. Ivica Drnić, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, col, 42 min — umjetnost (portreti)

87. TRAGOVI — POVIJEST ZAGREBAČKIH SKULPTURA / Televizija Zagreb (Informativno dokumentarni program); emitirano 1978. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Savo Milivojević, mt. Žana Gerova, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, col., ? min — umjetnost

88. SUVREMENI KIPAR U PROSTORU GRADA — SPOMENICI 2 / Televizija Zagreb (Informativno dokumentarni program); emitirano 1978. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Mario Salotto, mt. ?, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, c/b-col. ?, ? min — umjetnost

1979.

89. NACIONALNA I SVEUČILIŠNA BIBLIOTEKA / Televizija Zagreb (Dokumentarno feljtonski program); emitirano 1979. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, c/b-col. ?, 19.09 min — umjetnost

90. OD ILIRSKJE DVORANE DO SVEUČILIŠNE / Televizija Zagreb (Dokumentarno feljtonski program); emitirano 1979. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. Žana Gerove, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, col., 30 min — umjetnost

1980.

91. LOVRENČIĆ IVAN / Televizija Zagreb (Dokumentarno feljtonski program); emitirano 1980. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. M. Vižantini, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-16 mm, col, 40 min — umjetnost

1981.

92. RENESANSNI SPOMENICI / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emirano 1981. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ivan Orešković, mt. Živka Toplak, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, c/b, 14.27 min — umjetnost

1982.

93. DRAGO IBLER / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emirano 1982. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ilija Lekić, mt. Lida Braniš, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, c/b, 11 min — umjetnost

94. KLAUSTAR FRANJEVAČKOG SAMOSTANA / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emirano 1982. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. I. Jakaša, mt. Živka Toplak, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, col, 13.50 min — umjetnost

1984.

95. PRISTUP UMJETNIČKOM DJELU — JURAJ DALMATINAC / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emirano 1984. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Mario

Perušina, mt. Tanja Duboković, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, col, 28.48 min — umjetnost

96. MEŠTROVIĆ U ZAGREBU — PRISTUP UMJETNIČKOM DJELU / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emirano 1984. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ranko Karabelj, mt. Tanja Duboković, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, col, 28.56 min — umjetnost

1986.

97. NEPOZNATA GALERIJA U OPATIČKOJ / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emirano 1986. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ranko Karabelj, mt. Žana Gerova, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, col, ? min — umjetnost

1989.

98. SORKOČEVIĆEV LJETNIKOVA NA LAPADU — DUBROVAČKI LJETNIKOVA / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emirano 1989. — sc. Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. Ranko Karabelj, mt. ?, gl. arhivska — dok, ktm.-16 mm, col, 28 min — umjetnost

1991.

99. STROSSMAYEROVA GALERIJA / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1991. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm.-video, col., 31.20 min — umjetnost

100. SLIKE VREMENA — POLITIČKI PLAKAT 20. STOLJEĆA / HRT (Informativno dokumentarni program); emitirano 1991. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Radovan Ivančević, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — video, col., 10.16 min — umjetnost

1993.

101. GROBLJA UMJETNOSTI ILI ZABAVIŠTA DUHA, DJECO POVE-DITE RODITELJE U MUZEJ — UVODNA EMISIJA / HRT (Dječji program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — video, col, 30 min — umjetnost

102. GROBLJA UMJETNOSTI ILI ZABAVIŠTA DUHA, DJECO POVE-DITE RODITELJE U MUZEJ — HAZU / HRT (Dječji program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. ?, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — video, col, 18.30 min — umjetnost

103. GROBLJA UMJETNOSTI ILI ZABAVIŠTA DUHA — ARHEOLOŠ-KI MUZEJ / HRT (Dječji program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. Mario Perušina, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — video, col, 31.40 min — umjetnost

104. MUZEJI; GROBLJA UMJETNOSTI ILI ZABAVIŠTA DUHA, DJECO POVE-DITE RODITELJE U MUZEJ — STROSSMAYEROVA GALERIJA / HRT (Dječji program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. Mario Perušina, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — video, col, 31.25 min — umjetnost

105. GROBLJA UMJETNOSTI ILI ZABAVIŠTA DUHA, DJECO POVE-DITE RODITELJE U MUZEJ — ZLATNA DVORANA / HRT (Dječji program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. Mario Perušina, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — video, col, 28.12 min — umjetnost

106. GROBLJA UMJETNOSTI ILI ZABAVIŠTA DUHA, DJECO POVE-DITE RODITELJE U MUZEJ — ETNOGRAFSKI MUZEJ / HRT (Dječji program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. Ivan Orešković, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — video, col, 30.40 min — umjetnost

107. GROBLJA UMJETNOSTI ILI ZABAVIŠTA DUHA, DJECO POVE-DITE RODITELJE U MUZEJE — MUZEJ ZA UMJETNOST I OBRT / HRT (Dječji program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. Mario Perušina, mt. ?, gl. ? — dok, ktm. — video, col, 30 min — umjetnost

108. GROBLJA UMJETNOSTI ILI ZABAVIŠTA DUHA, DJECO POVE-DITE RODITELJE U MUZEJE — HRVATSKI ŠKOLSKI MUZEJ / HRT (Dječji program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. Ivan Orešković, mt. Zdravko Borko, gl. ? — dok, ktm. — video, col, 29.45 min — umjetnost

1999.

109. TV IZLOŽBA — ZVONIMIR LONČARIĆ / HRT (Prezentacija programa); emitirano 1999. — sc. Radovan Ivančević, r. Petar Krelja, k. Karmelo Kursar, mt. Mirko Kremenčić, gl. arhivska — dok, ktm. — video, col, 10 min — umjetnost
110. SORKOČEVIĆEV RENESANSNI LJETNIKOVAC NA LAPADU / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1999. — sc. i r. Radovan Ivančević, k. Ranko Karabelj, mt. Jasna Vrdoljak, Nela Antolić, gl. arhivska — dok, ktm. — video, col, 27.29 min — umjetnost

2000.

111. STJEPAN PLANIĆ / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 2000. — sc. i r. Radovan Ivančević, mt. Živka Toplak, gl. ? — (vjerojatno montažna prerada emisije iz 1978) — 16mm, c/b, 17.40 min — umjetnost

STUDIJSKE EMISIJE NA TELEVIZIJI**1971.**

112. ODNOS PREMA BAŠTINI / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emitirano 1971. — autor i voditelj Radovan Ivančević — studijska emisija, c/b, 21.42 min — umjetnost
113. ODNOS PREMA BAŠTINI (2) / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emitirano 1971. — autor i voditelj Radovan Ivančević — studijska emisija, c/b, 20.05 min — umjetnost

1982.

114. STILOVI, RAZDOBLJA, ŽIVOT — SREDNJI VIJEK — ANTIKA — GRČKA III — POVIJESNA PRIPOVIJEST / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emitirano 1982. — autor i voditelj Radovan Ivančević, r. Željko Belić, k. ? — studijska emisija uz presnimke filmova — col, 28.25 min — umjetnost
115. STILOVI, RAZDOBLJA, ŽIVOT — SREDNJI VIJEK — ROMANIKA — VI. DIO POVIJESNA PRIPOVIJEST / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emitirano 1982. — autor i voditelj Radovan Ivančević, r. Željko Belić, k. Berislav Micić, Zlatko Milošević — studijska emisija uz presnimke filmova — col, 29 min — umjetnost
116. STILOVI, RAZDOBLJA, ŽIVOT — SREDNJI VIJEK — GOTIKA — V. DIO POVIJESNA PRIPOVIJEST / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emitirano 1982. — autor i voditelj Radovan Ivančević, r. Željko Belić, k. Berislav Micić, Zlatko Milošević — studijska emisija uz presnimke filmova — col, 29.21 min — umjetnost
117. STILOVI, RAZDOBLJA, ŽIVOT — IX. EMISIJA — BAROK — POVIJESNA PRIPOVIJEST / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emitirano 1982. — autor i voditelj Radovan Ivančević, r. Željko Belić, k. ? — studijska emisija uz presnimke filmova — col, 27.45 min — umjetnost
118. STILOVI, RAZDOBLJA, ŽIVOT — 20. STOLJEĆE — POVIJESNA PRIPOVIJEST / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emitirano 1982. — autor i voditelj Radovan Ivančević, r. Željko Belić, k. ? — studijska emisija uz presnimke filmova — col, 23.20 min — umjetnost

1983.

119. STILOVI, RAZDOBLJA, ŽIVOT — SUVREMENA UMJETNOST — XII. EMISIJA — POVIJESNA PRIPOVIJEST / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emitirano 1983. — autor i voditelj Radovan Ivančević, r. Željko Belić, k. ? — studijska emisija uz presnimke filmova — col, 22.40 min — umjetnost

1993.

120. KRŠTENJE BEZ KRISTA / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. Nenad Fabijanić, mt. Mirko Kremenčić, gl. ? — studijska emisija — col, 10.05 min — umjetnost
121. ZAGONETKE KRŠĆANSKE IKONOGRAFIJE — DOBRO JUTRO, KRISTOFOR / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. ? — studijska emisija — col, 9 min — umjetnost
122. ZAGONETKE KRŠĆANSKE IKONOGRAFIJE — VERONIKIN RUBAC / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. ?, — studijska emisija — col, 9.18 min — umjetnost
123. ZAGONETKE KRŠĆANSKE IKONOGRAFIJE — VOLTO SANTO / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. ?, mt. ?, gl. ? — studijska emisija — col, 9.32 min — umjetnost
124. UVOD U IKONOLOGIJU — PISANI IZVORI, SLIKE / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1993. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. Nenad Fabijanić, mt. Mirko Kremenčić, gl. ? — studijska emisija — col, 9.45 min — umjetnost

1994.

125. STILOVI, RAZDOBLJA, ŽIVOT — ANTIKA, RIM — IV. — POVIJESNA PRIPOVIJEST / Televizija Zagreb (Znanstveno obrazovni program); proizvedeno/emitirano 1984. — autor i voditelj Radovan Ivančević, r. Željko Belić, k. ? — studijska emisija uz presnimke filmova — col, 28.35 min — umjetnost
126. RELIGIJSKI LEKSIKON — DAN GOSPODNJI / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1994. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. ?, mt. ?, gl. ? — studijska emisija — col, 8.31 min — religija

1995.

127. UVOD U IKONOLOGIJU — NARATIVNA METODA — STRAST PRIPOVIJEDANJA / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1995. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. ? — studijska emisija — col, 9.40 min — umjetnost
128. TV LEKSIKON — ODABRANE TEME I PRIZORI — POSLJEDNJI SUD / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1995. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. ?, mt. ?, gl. ? — studijska emisija — col, 8.55 min — umjetnost (religija)
129. TV LEKSIKON — ODABRANE TEME I PRIZORI — SILAZAK U LIMB / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1995. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. ?, k. ?, mt. ?, gl. ? — studijska emisija — col, 8.55 min — umjetnost (religija)

1996.

130. ZAGONETKE KRŠĆANSKE IKONOGRAFIJE — ČUDOVIŠTA I NEMANI / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1996. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. Nenad Fabijanić, mt. Mirko Kremenčić, gl. ? — studijska emisija — col, 10.05 min — umjetnost (religija)

1997.

131. APOKALIPSA / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1997. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. ?, mt. ?, gl. ? — studijska emisija — col, 10.28 min — umjetnost (religija)

1998.

132. TV LEKSIKON — MUKA ILI PASIJA / HRT (Znanstveno obrazovni program); emitirano 1998. — sc. i voditelj Radovan Ivančević, r. Dražen Piškorić, k. Nenad Fabijanić, mt. ?, gl. ? — studijska emisija — col, 10.35 min — umjetnost (religija)

N e n a d P o l i m a c

Nakupci filmova

Distribucija filma u Hrvatskoj — osobni osvrt

Ulazak u posao*

U proljeće 1984. dobio sam prvu ozbiljnu ponudu za zaposlenje. Iako sam tada već bio u 35. godini, nisam imao ni dana radnog staža. Već sam sedam godina bio stalni honorarac u filmskoj redakciji Televizije Zagreb, redovito pisao za novine i časopise i živio posve solidno od tih primanja. Ipak, koliko god sam se pravio gluhim na roditeljska zapomaganja da nikad neću dočekati 'penziju', pomisao da sam zapravo nezaposlen na pragu srednje dobi pomalo me uznemiravala. Ponuda o kojoj je riječ uslijedila je od Envera Hadžiabdića. Njega sam znao još dok je bio direktor FilMOTEKE 16, a sada je već godinu dana, nakon smrti Smaje Crnovršanina, bio na čelu zagrebačkih Kinematografa. Ivan Katušić, njegov savjetnik za repertoar, tj. osoba koja bira filmove za distributerski odjel tog primarno prikazivačkoga poduzeća (sa 17 kina i jednom ljetnom pozornicom bili su drugi najveći prikazivač u tadašnjoj Jugoslaviji), spremio se u mirovinu i hitno je trebao nasljednika. Što je savjetnik za repertoar znao sam odlično, jer sam neprestano odlazio u Croatia film kod prijatelja Ive Škrabala, koji je tamo već petnaestak godina obavljao tu funkciju, a 1981. sam za *Polet* čak napravio i intervju s njim pod naslovom 'Nakupac filmova'.¹

Uvozne liste

U Škrabalovu uredu u Katančićevoj ulici prvi sam put doznao činjenicu da domaći distributeri rijetko kada kupuju gotove filmove: oni prijavljuju filmove na svoju uvoznju listu dok su još u fazi preprodukcije i to tako što pošalju brzojav rezervacije u beogradski Jugoslavija film, poslovnu zajednicu domaćih filmskih poduzeća. Budući da su svi distributeri pretplaćeni na filmske poslovne časopise — *Variety*, *The Hollywood Reporter*, *Screen International*, *Film Echo*, *Film Woche*, *Le film français* i dr. — čije su rubrike prepune najava o snimanju filmova, bitno je bilo biti brži od kolega. Ponekad i jedna minuta odlučuje tko može staviti film na svoju listu uvoza. Svaki distributer ima na listi 75 mjesta, što se naizgled čini mnogo, budući da su veliki distributeri toga razdoblja godišnje uvozili 20 do 30 naslova, no, pojedini naslov blokira mjesto na listi tijekom čitave produkcije i pregovaranja o otkupu, što katkad traje tri-četiri godine. Tek kada se potpiše ugovor i film plati, oslobođa se jedno mjesto na listi. Kod distributera pehista ponekad su više od polovice mjesta zauzimali najavljeni projekti koji nikako da se poč-

nu snimati ili čija se produkcija oteže u nedogled. Manevarski prostor takva distributera iznimno je sužen, budući da je šteta skinuti s liste atraktivan projekt čije snimanje počinje za dvije-tri godine. Ukoliko ga eliminira, mogao bi ga 'poku-piti' neki od njegovih kolega čija lista nije tako krcata naslovima koji obećavaju. Također, samo u slučaju ekranizacije poznate knjige ili stripa, savjetnik za repertoar zna što rezervira. U većini slučajeva rezervacije se obavljaju na osnovi reputacije redatelja, glumca, producenta ili scenarista. Svaki projekt Stevena Spielberga, Roberta Redforda ili Sydneyja Pollacka se, dakako, stavlja na listu, dok se za filmove njihovih manje poznatih kolega čekaju recenzije ili američka vikend-otvaranja i tada se reagira što je brže moguće. Ponekad se velika očekivanja prometnu u velika razočaranja: kada je Škrabalo stavio na listu Spielbergovu *1941*, smatrao je da je dobio jaki adut. Nakon premijere u to više nije bio siguran: recenzije su bile osrednje ili umjereno negativne, a zarada prvoga vikenda razočarala je. Kada je Vladimir Terešak, direktor Croatia filma, napokon pogledao film, poručio je savjetniku za repertoar da ga skine s liste, unatoč tome što je taj smatrao da i 'slabiji' Spielberg ima šanse u domaćim kinima. Kako će se poslije pokazati, Škrabalo je bio u pravu!

Ugovaranje filmova

Za savjetnike za repertoar posebno su stresni bili filmski sajmovi u Cannesu i Milanu. Tamo se išlo u lov na tzv. male filmove, tj. robu koja ne košta mnogo, a ipak donosi zaradu. Ponekad bi se tamo naletjelo na prave hitove, poput *Break-dancea* (samo u Zagrebu vidjelo ga je osamdesetak tisuća gledatelja) ili *Američkog Ninju* (više od sto tisuća gledatelja u zagrebačkim kinima), koje prethodno nitko nije stavio na listu jer su redatelji Joel Silberg i Sam Firstenberg te glumac Michael Dudikoff bili anonimci. Ukoliko ste imali sreću da prvi vidite projekcije takva filma, morali ste pohitati do najbliže telefonske govornice i poslati brzojav Jugoslavija filmu, kojim ste stekli pravo na pregovaranje o otkupu.

Pregovore su najčešće vodile stručne službe Jugoslavija filma (neki savjetnici, istina, ustrajavali su da oni obave taj posao). Današnjim generacijama to se može učiniti kao još jedan dokaz tada prevladavajućeg unitarizma, no sustav zapravo nije bio loš. Poduzeće Jugoslavija film nastupalo je u inozemstvu kao udruga koja štiti interese svojih klijenata. Recimo, kod pregovora s Warner Bros.-om bilo je pametnije cjenkati se za

* Opremu teksta, tj. naslov, podnaslov i međunaslove, dalo je uredništvo (H.T.)

paket filmova koji zanimaju sve distributere učlanjene u Jugoslavija film nego za pojedinačne naslove. Budući da je Croatia film imala pravo na film koji je na njezinoj uvoznj listi, strani partner nije ga mogao nuditi Kinematografima, iako bi to poduzeće možda platilo višu cijenu. Na taj se način štitilo domaćeg distributera, koji se, pritom, morao pridržavati dogovorenih pravila: najniža cijena filma velikih američkih kompanija, tzv. *majora*, iznosila je osam tisuća dolara (licencija za eksploataciju u razdoblju od četiri godine), ali je zato Jugoslavija film postavio gornji limit — četrdeset tisuća dolara.² Toliko je plaćen, na primjer, *E.T.*, koji je u naša kina zakasnio više od tri godine, a u njegov otkup uključila su se četiri distributera. Gornji limit probijen je samo jednom, kada je novosadski distributer Zvezda film platio pedeset tisuća dolara za *blockbuster* *Povratak u budućnost*, ali kako odjek u kinima nije bio na razini očekivanja, to je bio argument da se cijene više ne povećavaju. S malim distributerima mnogo se lakše pregovaralo i cijene licence katkad su iznosile tri-četiri tisuće dolara. Upravo se zato najveća stopa profita ostvarivala na erotskim i akcijskim (pogotovo hongkonškim) filmovima, jer su im licence bile jeftine, a publika stabilna i ne osobito izbirljiva.

Distributerska poduzeća

Glede distributerskih poduzeća, njih se moglo podijeliti u dvije kategorije. U prvoj su bili 'stari' distributeri, koji su se tim poslom bavili već tri desetljeća. Naime, u poratnoj Jugoslaviji uvoz filmova najprije je bio centraliziran u *Državnom filmskom preduzeću FNRJ*, koje je pak u svakoj republici imalo posebno poduzeće za raspodjelu, odnosno distribuciju filmova. *Hrvatsko poduzeće za raspodjelu filmova* (neko se vrijeme zvalo naprosto 'Filmsko')³ dobilo bi na teritoriju svoje republike cjelokupan godišnji filmski uvoz, podnaslovljavalo kopije na hrvatski i brinulo se za opsluživanje hrvatskih kina. Do ključne promjene dolazi u razdoblju od 1953. do 1956. godine, kada poduzeća za raspodjelu filmova dobivaju vlastita imena i pravo da film koji su uvezli putem Jugoslavija film distribuiraju u čitavoj državi, a ne samo svojoj republici. Iako je bilo tendencija da u jednoj republici bude više distributerskih poduzeća (npr. uz poduzeće Croatia film, koje je nastalo iz Poduzeća za raspodjelu filmova, između 1953. i 1954. i Zagreb film se nakratko bavio distribucijom u Hrvatskoj),⁴ prevladala je tendencija da je svakoj republici dostatan jedan distributer: u Hrvatskoj je to bio Croatia film, u Srbiji Morava film, u Bosni i Hercegovini Kinema, u Sloveniji Vesna film, u Crnoj Gori Zeta film te u Makedoniji Makedonija film. Zbog tradicije u poslu, njih se zvalo 'klasičarima', a početkom sedamdesetih, kada sam počeo pisati o filmu, i repertoar im je uživao izniman ugled.

Množenje distributera i državna kontrola 60-ih

Poseban status 'klasičara' dokinula je privredna reforma sredinom šezdesetih godina. Budući da distributeri nisu stvarali devize za uvoz filmova nego su ih samo trošili, tendencija reforme bila je da se omogući uvoz filmova i onim poduzećima koja raspolazu devizama. Tako su tijekom filmskoga procvata u drugoj polovici šezdesetih, kada je broj uvezenih filmova narastao s 208 na 308,⁵ uvozne liste u Hrvatskoj do-

bili Jadran film i Zagreb film, a tijekom sedamdesetih i Kinematografi i Adria film. Pritom su se Jadran film i Zagreb film zadovoljavali samo uvozom, a filmove bi u distribuciju davali Croatia filmu i distributerskom odjelu Kinematografa, koji je osnovan 1967. Druga polovica šezdesetih označila je i promjenu profila repertoara: dok su ranije 'klasičari' ipak pazili što uvoze, opća liberalizacija društva potkraj šezdesetih otvorila je branu, čime su se obilno koristili novi distributeri — Avala Genex, Inex film, Kosova film i mnogi drugi. Repertoar je bio zagušen jeftinom njemačkom, talijanskom i danskom robom, koja je provocirala javno mnijenje prizorima seksa i nasilja: ideološko stezanje nakon Karađorđeva donekle je zaustavilo tu bujicu, pa su sedamdesete — jedno od najradikalnijih razdoblja u povijesti kinematografije — na domaćem kinorepertoaru imale niz praznina. Država je uvela distributerske savjete, sastavljene od političkih i kulturnih uglednika, kao neku vrstu autocenzure (državna cenzura bila je puka formalnost kada je u pitanju strani film): oni su, recimo, propustili *Posljednji tango u Parizu*, ali ne i *Salo ili 120 dana Sodome*. *Noćni portir* je prošao, ali ne i *Veliko žderanje*. *Emmanuelle* je četiri godine čekala na dozvolu za prikazivanje, unatoč tome što je val mekih pornića preplavio čitavu Europu, pa su se čak i u Jugoslaviji već prikazivale njezine jeftine imitacije. *Paklena naranča* bila je poseban slučaj: bio je to prvi film Stanleyja Kubricka čiju je svjetsku prodaju kontrolirala njegova produkcijska kompanija: Škrabalo, koji je film imao na listi, bio je neugodno iznenađen kada mu je izmaknuo veliki hit, budući da je Kubrick dopuštao prodaju ne za fiksni iznos nego na procent, a osim toga nije želio posloovati s Jugoslavijom, u strahu da mu se kopije ne bi piratizirale u Sovjetskom Savezu.

U odnosu na Croatia film, distribucija Kinematografa nije uživala takav ugled, no to nije bio razlog zašto sam odbio Hadžiabdića. Upravo u to doba Nino Pavić i Denis Kuljiš, s kojima sam — uz povremene potrebe — surađivao u *Poletu*, *Startu* i *Vjesniku*, dobili su od Stipe Šuvara dozvolu da budem u njihovoj ekipi u vrlo čitanu tjedniku *Danas*. Šuvar se tada borio za medijski utjecaj s partijskim kolegom Mikom Špiljom, pa je i redakcija bila podijeljena u ta dva tabora (zapravo, bilo ih je i više, jer mnogi nisu htjeli biti ni na jednoj od tih strana). Osjećao sam se glupo kao 'šušarovac', jer me je njegova *Bijela knjiga* u to doba prozivala zbog ideoloških skretanja (pokudna recenzija *Okupacije u 26 slika* u *Poletu* i pohvalna recenzija *Ninočke* u *Vjesniku*), no smatrao sam da bi se s malo truda *Danas* mogao pretvoriti u mnogo moderniji tjednik nego što je tada bio. Bio sam u krivu, jer novine rastrgane razmiricama ne bi spasio ni genijalni urednik. Nakon pola godine 'šušarovci' su protjerani, a mene su u kući *Vjesnik* stavili na 'transfer': iako sam imao ponudu Mladena Plešea i Maroja Mihovilovića da prijedem u visokonakladni *Start*, procijenio sam da mi je novinarstva za neko vrijeme dosta. Kada me Hadžiabdić opet pozvao u Kinematografe, jer u međuvremenu nije nikoga našao za taj posao, nisam imao nikakvih dvojbi: što dalje od *Vjesnikovih* izdanja i njihove društvenopolitičke vjetrometine!

Filmski kritičar kao distributerski 'savjetnik'

U Kinematografima su me primili s posebnim upozorenjem: znamo za vašu reputaciju filmskog kritičara, no savjetnik za repertoar mora birati komercijalne, a ne kvalitetne filmove. Smirilo ih je to što sam imao etiketu 'žanrovca', koji radije gleda vesterne nego Bergmanove filmove (bez obzira što to baš nije bilo točno), a ohrabrila ih je i činjenica da sam *Variety* pratio redovito i već nešto malo znao o filmskom biznisu. Za prvo razdoblje — otprilike šest mjeseci — u moju sobicu svakodnevno su dolazili Katušić i veteran Kruno Simon, davali mi savjete i slušali moje prijedloge o vođenju liste.⁶ Odmah su mi objasnili da taj posao ima velikih prednosti, ali i nedostataka. Putovanja u inozemstvo najveći suamac i uključuju barem dva tjedna godišnje boravka u Londonu na pregledu filmova holivudskih *majora* te po desetak dana na filmskim sajmovima u Cannesu i Milanu. Promptno praćenje stranih novina bilo je manji problem, no rezervacija naslova baš i nije bila jednostavna. Trebalo je točno u sedam ujutro biti na poslu i nestrpljivo iščekivati šofera Kinematografa sa tek pristiglom poštom. Kada sam shvatio da na taj način samo gubim dragocjeno vrijeme, počeo sam odlaziti sam na poštu u Branimirovu 2 i već prije sedam uzimati novine. Prelistao bih ih odmah na obližnjem šalteru, pozdravljajući dostavljače i vozače iz drugih poduzeća kao da su mi stari kolege, i odmah slati brzopjav rezervacije u Jugoslavija film. Malo-pomalo, razmak s konkurencijom iz ostalih distributerskih kuća⁷ bivao je sve manji, a na poslijetku bih ubilježio i poneku pobjedu.

Lista rezervacija koju mi je Katušić ostavio u nasljeđe bila je vrlo slaba. Za to su bila dva razloga: njegova nezainteresiranost za taj posao rezultirala je neuspjelim pregovorima oko rada na postotak. Smatrao je da ima pravo na posebnu stimulaciju ukoliko se njegovom zaslugom otkupi filmski hit, isto tako i ukoliko distribucija vidno poveća promet zahvaljujući atraktivnim filmskim naslovima. Osim toga, bilo mu je nevjerovatno što dvorane Kinematografa ne forsiraju filmove iz vlastite distribucije, nego preferiraju konkurenciju, koja bi često ostvarivala slabiji rezultat. Nakon što sam proučio njegovu listu i liste drugih distributera, učinilo mi se da sam opet uletio u beznadan posao. Sve što je značilo 'robu' već se nalazilo na listi Vesna filma ili Zeta filma. Na prvom pregledu u Londonu, u proljeće 1985, imao sam zakazane samo tri projekcije — *Vučju družinu* Neila Jordana, *Svemirske vampire* Toba Hoopera i remasteriranu verziju s *dolby* zvukom *Priče o Glennu Milleru*. Užas! Uz Katušićevu i Simonovu pomoć otkrio sam da i među odbijenim naslovima proteklih godina ima komercijalnoga potencijala. Simon je upozorio na *1941*, koja je prije četiri godine bila promašaj, no Spielberg je u međuvremenu režirao *Otimače izgubljenog kovčega* i *E.T.* i postao holivudska superzvijezda. Licencija je sada plaćena skromnih dvanaest tisuća dolara, a s novim naslovom *Luda invazija na Kaliforniju*, te je *1941* samo u Zagrebu skupila sto dvadeset tisuća gledatelja. Iščeprkao sam zatim da je beogradski Ineks film prije tri godine odbio film *As asova*, jedan od najvećih uspjeha Jean-Paula Belmonda. Slutnja da je to zbog političke nepoćudnosti priče pokazala se krivom: kada mi je prijatelj Branko Jaklin donio videokasetu iz Njemačke, ustanovio sam je riječ o izni-

mno atraktivnoj i bogato produciranoj akcijskoj komediji, koja tek nešto malo zaostaje za *Velikom avanturom*, najuspješnijim francuskim filmom svih vremena. Cijena licencije iznosila je deset tisuća dolara, vrlo malo u odnosu na činjenicu da je film poslije pogledalo devedeset tisuća Zagrepčana. Morava film pomogla mi je tako što je odbila *Octopussy*, ponajbolji nastup Rogera Moorea u ulozi Jamesa Bonda. Kada smo pokazali film našem savjetu, odmah su počeli gundati da se agent 007 u uvodnoj sekvenci sprda s kubanskom revolucijom (upozorio sam ih da vojnici nemaju kubanske uniforme te da je u pitanju 'neidentificirana' latinskoamerička zemlja), a kada je uslijedio prizor u kojem Bond upokoji sovjetskog vojnika preciznim pogotkom u crvenu zvijezdu na šubari, bio sam uvjeren da je sve propalo. Pragmatični Hadžiabdić objasnio je savjetu da bi se u montaži mogli odstraniti problematični dijelovi: na poslijetku su rezovi u ukupnom trajanju od tridesetak sekundi presudili i *Octopussy* je dobio dozvolu za prikazivanje te postao jedan od najuspješnijih filmova u distribuciji Kinematografa. I to s cijenom licencije od dvadeset tisuća dolara (od Morava filma u doba premijere tražilo se dvostruko više).⁸

Hadžiabdić je brzo shvatio da se u svojim kinima isplati forsirati filmove iz svoje distribucije, ali ne po bilo koju cijenu: ipak je kao prikazivač uzimao 70 posto prihoda od kinoulaznice, dok je distributeru pripadao ostatak. Ipak, svojim je filmovima davao dobre termine u središnjim gradskim kinima i počeo ulagati u reklamu: televizijski spotovi tada još nisu bili tako skupi, a bez njih teško da bi filmovi poput *Asasova* postali hitovi. U tom sam razdoblju prošao i ubrzani tečaj filmskog marketinga. Škrabalo me još davno upozorio da je inventivan domaći naslov presudan za uspjeh filma i da originalni naslov ni na što ne obvezuje. Primjer *Lude invazije na Kaliforniju* uvjerio me da je to točno, pa sam gnjavio prijatelje da mi pomognu kad bih se našao u kreativnom ćorsokaku. Škrabalo je tako predložio da *Running Scared* preimenujem u *Dva vraga iz Čikaga* i film je, dakako, postao hit jer je sugerirao urnebesnu akcijsku komediju. Nije važno što nije bio to, nego troma zafrkancija (tipična za redateljski postupak Petera Hyamsa) s glumcima koji nisu zvijezde (Billy Crystal i Gregory Hines). Poster je bio dobro napravljen, fotografije iz filma također, a u kinoforšpanu (obilazio sam kina Kinematografa i provjeravao prikazuju li najave filmova iz naše distribucije) našlo se sve što privlači pozornost. Shvatio sam da su naslov, poster, fotografije i kinoforšpani — za razliku od televizijskih spotova i novinskih oglasa — najjeftinija moguća reklama i da se stoga na njih mora iznimno paziti. U reklamu *Perverzne služavke* Salvatorea Samperi (originalni je naslov samo *Služavka* — dodatak je smislio Denis Kuljiš) uloženo je vrlo malo, ali sve što je dopiralo do prolaznika pokraj kina Lika u Ilici 10, u kojem se film prikazivao, mamilo je lascivnom provokacijom. S cijenom licencije od pet tisuća dolara taj rafinirani meki pornič privukao je sedamdesetak tisuća Zagrepčana.

Zahvaljujući jutarnjim dežuranjima na pošti u Branimirovoj uvozna lista postajala mi je sve bogatijom. Za razliku od kolega iz drugih distribucija, koji bi u *Varietyju* i *The Hollywood Reporteru* pogledali tek nekoliko rubrika s filmskim vijestima, meni je svaki člančić bio zanimljiv. Tako je u *Le film*

françaisu u sporednoj rubrici prvi put objavljena vijest da će Mel Gibson snimati *Smrtonosno oružje*, a u *The Hollywood Reporteru*, u članku o turističkim atrakcijama Beča, spomenuto je kako John Glen traži lokacije za film *The Living Daylights* iz serijala o Jamesu Bondu (preveo sam ga kao 007: dah smrti). Pomoglo mi je i to što je Zagreb film ustupio svoju uvoznu listu Kinematografima: sada sam imao na raspolaganju 150 mjesta, i uopće se ne bih živcirao kada bi neki od filmova podbacio. Već tijekom 1986. Kinematografi su imali odličnu listu filmova, koja je postajala sve jača, pa se distributerski odjel uvrstio među dva-tri najjača u Jugoslaviji. Tek sam tada shvatio što je mučilo Katusića: zahvaljujući mojoj listi distribucija je ostvarivala odličan promet, a kao priznanje primao sam tek blago uvećanu plaću. Ni od prihoda distribucije nije bilo osobite koristi, budući da se razdjeljivao u poduzeću s 250 zaposlenih. Kina su bila krcata suvišnim osobljem, modernizacija i preuređenja dvorana uvijek su bili udar na plaće, pa dok su u Croatia filmu dijelili viškove, u Kinematografima se škrtarilo.

Pitanje ukusa i pitanje procjene

Koliko se moj ukus poklapao s onim što se uvozilo? Ne pretjerano. Više me privlačilo balansirati cijenu licence i broj gledatelja koji je moguće ostvariti u kinima bivše Jugoslavije, pa sam najvećim uspjehom smatrao uvoz francuske komedije *Tri muškarca i kolijevka* koji smo s video i televizijskim pravima otkupili za skromnih sedam tisuća dolara: film smo u Zagrebu prikazivali tijekom siječnja, najboljim razdobljem za kina tih godina, te ostvarili posjet od sto dvadeset tisuća gledatelja. Film je prošao nešto slabije u sredinama koje su nadzirali konkurentski prikazivači-distributeri (u Beogradu je imao samo trideset tisuća gledatelja, a nisu ga htjeli uvrstiti ni na FEST — čija se etiketa smatrala dodatnom besplatnom reklamom — iako je to bio najvažniji francuski film te godine). Ponekad bih intervenirao kad bi kolege počinile grubu grešku: na primjer, Avala Pro film (distributerski odjel Beograd filma, najjačega beogradskog prikazivača) odbio je *Poljubac žene pauka*, no ja sam smatrao da takav film ima šanse u velikim gradovima (zbog teme i zbog nagrade Oscar Williamu Hurtu) i dobio licenciju po najnižoj cijeni za proizvod *majora* — osam tisuća dolara. Nije mi, međutim, padalo na pamet da uvezem *Crvenu zoru* Johna Miliusa, mog tada najomiljenijeg redatelja, jer sam znao da priča o ruskoj invaziji Amerike (bez obzira što je nadahnuta ratovanjem Titovih partizana) ne može proći savjet Kinematografa, a odustao sam i od *Oproštaja s kraljem* jer sam slutio komercijalnu propast. Zapravo, koristio sam povlasticu da vidim na pregledima u inozemstvu film koji me zanima i zatim uključivao poseban 'distributerski senzor':⁹ ukoliko sam bio siguran da neće biti gubitaka, odobrio bih uvoz. Oportunizam? Možda. Da su se šezdesetih godina tako ponašali domaći distributeri, vjerojatno bismo ostali zakinuti za ostvarenja novoga vala i upoznavanje s prvacima autorskog filma. Ipak, bila su to druga vremena, kada je savjetnik za repertoar lako mogao uvjeriti direktora da je pitanje prestiža imati na listi novog Truffauta, Godarda, Antonionija ili Bergmana. U doba kada sam postao distributer, kina ionako više nisu bila jedini glavni prozor u svijet filma, svatko je već na

videu mogao nabaviti ono što ga zanima. Uostalom, sa svake poslovnog pregleda u Londonu vraćao sam se s barem pedesetak kaseti i popunjavao praznine u filmskoj naobrazbi.

Gledati filmove: pregledavanje nasuprot doživljavanju

Glavnu korist od tog posla imao sam u potpuno novom pogledu na film. Dotad sam smatrao da filmski doživljaj počinje i završava u kinu. Verziju filma koju sam gledao smatrao sam definitivnom. Vođenje liste uključivalo je potpuno novi vid edukacije: budući da sam filmski projekt pratio od njegove prve najave, bio sam dalekim, ali vrlo informiranim svjedokom o njegovim mijenama, povećanjima i smanjenjima budžeta, promjenama producenata, redatelja i glumaca tijekom snimanja, pa završni proizvod više nije bio činjenica sama po sebi nego rezultanta katkad višegodišnje burne produkcije. O svemu tome trebalo je voditi računa i tijekom procjene filma, jer je ponekad završna verzija montirana mimo redateljeve volje, a kada bi se početnik izgubio u odveć složenu projektu, uskakao je veteran i trebalo je razlučiti što je čija zasluga ili nedostatak. Prvi put postalo mi je jasno što zapravo znači pojam filmske industrije, ne samo u Americi nego i u Zapadnoj Europi: ponekad si i Alain Resnais može dopustiti veći budžet jer je njegovo prethodno ostvarenje imalo u kinima solidnu zaradu, pa je entuzijastični producent procijenio da je trenutak za radikalniji iskorak na tržištu. Sada sam s više razumijevanja pratio jadikovke Roberta Bressona zbog odbojnosti francuske kinematografije prema njegovu prilično hermetičnom opusu: uvijek mi se činilo da bi država morala financirati filmove takva velika, no nešto takvo događalo se samo u socijalizmu; i Bresson je — poput svih drugih — morao na tržište i dokazivati se financijašima. Za umjetnički film vrijedila su ista pravila kao i za komercijalni, razlike su bile samo u finesama.

Negativna strana distributerskog posla sastojala se u potpunoj disperznosti gledateljske pozornosti. Na filmskom sajmu u Cannesu niste si mogli dopustiti luksuz da gledate film od početka do kraja: u deset-petnaest minuta morali biste zaključiti ima li ono što gledate komercijalna potencijala i zatim hitati na novu projekciju. Imalo je to i koristi, jer se u takvim prigodama mnogo nauči o ekonomičnosti filmskog izlaganja, no to je maratonsko iznurivanje koje pravim filmoljupcima ne bih preporučio (iako danas, s obiljem DVD-a, video CD-a, DiVX-a i kaseti na raspolaganju, većina gledatelja upravo na takav način konzumira filmove). Kada bi sajam završio, zaključio sam da sam uspio pogledati kako vrijedi svega pet-šest filmova, a na redoviti festivalski program navratio bih samo u iznimnim slučajevima. Isto se ponovilo i u Zagrebu: dok sam prije zaposlenja u Kinematografima bio redovan posjetitelj kina, čak i kada sam počeo raditi u filmskoj redakciji Televizije Zagreb (gdje mi se posao sastojao u pregledu barem dvije kopije dnevno), nakon jutarnjih 'službenih' projekcija jedva da mi se dalo navečer opet u zamačenu dvoranu. Kao distributer zapravo sam stekao nove gledateljske navike, koje su se poprilično razlikovale od gledateljskih navika filmskog kritičara.

Upad majora na jugoslavensko tržište

Dvije okolnosti upozorile su me da u toj vrsti posla nema za mene prevelike perspektive. Početkom 1988. Avala Pro film zabunom je naručila jednu kopiju 'tvrde' verzije pornića *Strasti* Chucka Vincenta. Meku verziju odobrio je njihov savjet, no 'tvrda' je ogledno puštena daleko od 'metropole', u zagrebačkom kinu Lika. Nitko nije protestirao, iako je neposredno prije zagrebački sud kaznio Zvonimira Maycuga zbog snimanja domaćega pornografskog filma *Oaza*. *Strasti* su, što u mekoj, što u tvrdoj verziji, skupile u Zagrebu blizu dvjesto tisuća gledatelja, s cijenom licencije od pet tisuća dolara. Pa dok je sličan štos napravio još 1980. Adria film, meku verziju danske erotske komedije *Zašto ne dođeš u moj krevet* pokazao je svom savjetu, a zatim prikazivao u beogradskim kinima tvrdu verziju, primjer tog distributera nitko nije slijedio. Potkraj osamdesetih osjećalo se popuštanje svih ideoloških i moralnih kočnica, pa su tvrdi pornići u trenu osvojili tržište. Dakako, s petnaestak godina zakašnjenja. Premda sam i u toj vrsti filmova nastojao držati razinu (otkupio sam klasike, *Priča o Joanni* Gerarda Damiana i *Otvaranja Misty Beethoven* Radleyja Metzgera, ali sam iz oba — na zahtjev distributerskog odjela — morao izrezati muške homoseksualne prizore), tu se više nije tražila nikakva dosjetljivost savjetnika za repertoar: dostatno je bilo na sajmu u Milanu ili Cannesu kontaktirati Chucka Vincenta i taj bi niski dinamični filmaš (umro je 1991. od AIDS-a) s police na svom štandu izvadio dva-tri svoja najnovija uratka. Na pornićima se zarađivalo više nego na holivudskim hitovima, ali, srećom, pomama na tržištu trajala je samo godinu dana: dok su u Zagrebu isprva prikazivani u čak četiri kina, pornići su se poslije zadržali u dva, a danas u samo jednom.

U proljeće 1989. *majori* su otkazali redovni pregled u Londonu: procijenili su da je država u postupnu raspadu i da je došao trenutak da se s jugoslavenskim distributerima radi na postotak. Pregovori su se obavljali tijekom ljeta i početkom jeseni, da bi se u studenom napokon počeo prikazivati prvi film po novom sustavu, *Batman* Tima Burtona.

U raspodjeli zastupstva *majora* Kinematografi nisu loše prošli. Od prvobitne ideje da Zagreb, Beograd i Ljubljana naprave čvrstu prikazivačko-distributersku okosnicu moralo se odustati, jer direktorica Ljubljanskih kinematografa Melita Novljan nije bila za sporazum pa je umjesto njezina poduzeća uskočio novosadski Zvezda film, čija je savjetnica za repertoar Vera Konjović bila u iznimno bliskim odnosima s predstavnicima *majora*. Prozvana Yugo-Pool, nova je udruga dobila zastupstva kompanija Columbia-TriStar i 20th Century Fox, a Jadran film, koji je prvi potpisao ugovor s Warner Bros.-om (tada je distribuirao i Disneyjeve proizvode), dao joj je u poddistribuciju svoje filmove. Izvan dosega Yugo-Poola ostao je moćni UIP (filmovi Universala, Paramounta, a tada i MGM-a i United Artists), koji je zahtijevao ekskluzivnost zastupanja, pa je odabrao beogradski Inex film, te znatno manji Orion (tzv. *mini major* tada je već bio na izdisaju), koji se odlučio za Croatia film. Od nekadašnjih sedamnaest distributerskih poduzeća posla je bilo samo za njih pet-šest, a uvozne liste postale su besmislene, budući da

je svaki od domaćih partnera dobio na korištenje cjelokupnu godišnju produkciju svoje holivudske kompanije.

Ako ništa drugo, *majori* su uredili poprilično bezglavo domaće filmsko tržište. Odredili su da raspodjela između prikazivača i distributera odsad bude 60 prema 40 posto u korist prvog, te povećali cijenu kinoulaznice sa 35 centi na gotovo dva dolara. Domaći partner dobio bi 15 do 20 posto od bruto cijene kinoulaznice (poslije se taj postotak sve više smanjivao), a ostatak bi zadržao holivudski *major*, koji bi pritom podmirio sve troškove, od reklame do kopija.¹⁰ *Batman* je dobio reklamni budžet od 25 tisuća dolara, što je za to razdoblje bila upravo nevjerojatna svota, ali ona nije trošena nasumce. Warner Bros. je — poput ostalih *majora* — imao formule u kojima su se bilježili kako izdaci tako i tzv. *free publicity*: reklamna kampanja za veliki film morala se početi voditi barem tri tjedna prije premijere, pojačavati do zasićenja uoči početka prikazivanja i još malo tinjati tijekom prvoga tjedna eksploatacije; ukoliko film pokaže izvrsne rezultate, još se mogao i malo kasnije utrošiti poneki dolar. Svaki dan rasporeda marketinške strategije morao se znati mjesecima unaprijed, pa se nekadašnja distributerska snalazljivost pretvorila u strogu disciplinu. U njoj se Emir Crnovršanin, moj kolega iz Kinematografa, odlično snalazio, ali ja baš i ne. Novi posao zahtijevao je osobu s ekonomskim i marketinškim znanjem, što mene baš nije odveć zanimalo. Još sam godinu dana izdržao na mjestu savjetnika za repertoar (čak se i naslove moralo usuglasiti sa stranim partnerom; danas je to još strože) i zatim se pridružio Paviću i Kuljišu na ovaj put mnogo uspješnijem projektu, novom tjedniku *Globus*, koji je nakon izbijanja rata postao najčitaniji hrvatski list.

Videodistribucija nadmašuje kinodistribuciju

Ipak, pratio sam i dalje što se zbiva na domaćoj distributerskoj sceni. Shvativši da nakon raspada Jugoslavije nije u mišlosti nove hrvatske vlasti te da nema nikakve perspektive u gradskom poduzeću kao što su Kinematografi, Hadžiabdić je osnovao privatno poduzeće Continental film i dobio zastupstva Foxa i Columbiju za Hrvatsku i Sloveniju. VTI, poduzeće Zdravka Karanovića poniklo iz piratskoga videobiznisa, zastupao je UIP, a Disney, koji se u međuvremenu odvojio od Warner Bros.-a, prišao je Kinematografima, na čijem je čelu sada bio Davor Kovačević. On je pokušao ponoviti Hadžiabdićev koncept monopola s Yugo-Poolom, preotero VTI-u UIP (Karanović je zadržao samo zastupstvo za Sloveniju, a nedavno ga je dobio i za Srbiju i Crnu Goru), a Jadran filmu Warner Bros. te nekoliko godina odbijao prikazivati Continentalove filmove. Da je u pitanju zastarjela i potpuno besmislena strategija, bilo je vidljivo iz činjenice što je kao prikazivač dobivao veći dio utrška (60 posto), a kao distributer tek djelić od onoga što je uzimao strani partner. Pritom je napravio dva krupna propusta: nije osnovao videoodjel koji bi distribuirao filmove za koje je već dobio kinolicenciju (Continental je procvao kada se počeo baviti videom, pogotovo kada je potpisao ugovor i s Disneyjem: od tzv. *theatricala*¹¹ jedva je izdvajao za plaće zaposlenima; također, Gvozden Vidović je — slijedeći Hadžiabdićev model — napustio Jadran film i preuzeo videodjelatnost Warner Bros.-a

u privatnom poduzeću Issa, koje se poslije spojilo s mađarskim Intercomom te u pogodnom trenutku preuzelo *theatrical* od Kinematografa). Drugo, Kovačević je stalno izjavljiva o da je izgradnja multipleksa besmislica i da su Zagrebu dovoljne dvorane Kinematografa. Danas je to poduzeće pred gašenjem zbog njegove poslovne politike (Kovačević je ipak sebe dobro namirio uzimajući postotak od iznajmljivanja predvorja kina uspješnim ugostiteljima), a ljubljanski Kinematografi postali su poslovni div, jer su na vrijeme ušli u posao s multipleksima — i to po čitavoj Sloveniji.

Novi biznismeni

Najzanimljivija distributerska prnova tijekom devedesetih stigla je iz redova piratskoga videobiznisa. Tada vrlo jaka nezavisna američka distributerska scena bila je solidna alternativa *majorima*, s kompanijama kao što su Miramax, New Line, Summit i dr. Njihove proizvode preuzeli su domaći distributeri VTI, UCD (poslije se rascijepio na UCD i Discovery), Blitz film i video, Oscar Vision (poslije MG film), Eu-

ropa film i video i Niko fim i video. U razdoblju dok je u Hrvatskoj bjesnio rat, oni su sa svojim srpskim kolegama otkupljivali prava za cjelokupno područje bivše Jugoslavije, što je ponajbolji dokaz da je politička logika jedno, a poslovna drugo. Na sajmovima u Milanu 1989. i u Cannesu 1990. 'klasičari' su bili zgranuti novom vrstom distributera koji dolaze s kovčezima punim deviza i na licu mjesta isplaćuju otkup licence. Nisu shvaćali da su u krivoj vrsti posla: za nekoliko godina gotovo nitko od njih više neće postojati, a 'skorojevići' će postati jedna od silnica filmske distribucije. Isprva su 'nezavisni' prodavali filmove za fiksni iznos, no današnji *mini majori* poput Miramaxa rade posvuda na postotak.

Isplati li se filmskom kritičaru danas zaposliti u poduzeću koje se bavi distribucijom filmova? Sumnjam. Ponajprije, ta poduzeća ionako traže diplomirane ekonomiste marketinškog usmjerenja, a njima je film u najboljem slučaju hobi, a nipošto opsesija.

Bilješke

- 1 *Polet*, br. 146, Zagreb, 1980.
- 2 Vladimir Terešak, koji je od 1964. do početka 1970. bio predstavnik Jugoslavija filma u Parizu i pregovarao s holivudskim *majorima* (prije njega taj je posao obavljao Đorđe Babić), tvrdi da je prosječna cijena licencije iznosila deset tisuća dolara. 'Plafon' je prva probila Disneyjeva *Mary Poppins*, za čiju je licenciju tada plaćeno rekordnih dvadeset tisuća dolara. Godine 1970. američki *majori* sele u London, gdje se otad održavaju redoviti pregledi, a Terešak se, nakon smrti Andre Kovačevića, vraća u Hrvatsku na mjesto direktora Croatia filma.
- 3 Ivo Škrabalo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Naklada Globus, str. 144
- 4 Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj*, str. 222
- 5 Denis Kuljiš i Nenad Polimac, 'Struktura zagrebačkog kino repertoara u 1973.', *Prolog* 18 i 19/20, Zagreb, 1974.
- 6 Od njih sam čuo kako su se filmovi raspodjeljivali u drugoj polovici pedesetih, prije uvođenja uvoznih lista, no njihove riječi nitko mi poslije nije potvrdio. Na pregledima u Parizu, koji su znali trajati i dva do tri tjedna, izvlačili bi se brojevi iz šešira: sretnik s brojem jedan prvi bi birao film koji mu se učini najatraktivnijim i tako redom.
- 7 U doba kad sam nastupio na posao sedamnaest poduzeća imalo je uvozne liste, no samo se njih trinaest aktivno bavilo distribucijom stranog filma: u Hrvatskoj Croatia film i Kinematografi, u Srbiji Morava film, Avala Pro film, Ineks film, Centar film i Union film, u BiH Kinema, u Sloveniji Vesna film te u Makedoniji Makedonija film.
- 8 Savjeti su znali biti jako neugodni. Savjet Croatia filma isprva je od bio *Polja smrti*, film o zločinima Crvenih Khmera, kao anitikomunistički: da Terešaku nije priskoćio u pomoć Hadžiabdić sa svojim 'partijskim vezama', film bi vjerojatno završio na listi nekoga drugog distributera.
- 9 'Senzor' bi me ponekad iznevjerio. Na listi Zagreb filma držao sam film *Prljavi ples*. Nakon pregleda u Cannesu film mi se svidio, ali ga nisam smatrao odveć komercijalnim. Poslije je izbio na prvo mjesto američke top-liste i postao globalni fenomen, no, tada ga je — koristeći se mojom greškom — već rezervirao i zatim otkupio beogradski Centar film.
- 10 U prosjeku su *majori* sada mnogo više zarađivali. Samo za primjer, *Zgodna žena* ostvarila je na hrvatskom tržištu nešto više od milijun dolara bruto zarade, od čega je Warner Bros.-u, nakon odbitka svih troškova, pripalo barem sto pedeset tisuća. Usporedite to s nekadašnjim limitom od četrdeset tisuća dolara!
- 11 Tj. iz kinoprikazivanja.

Ima li nekomercijalna mreža šanse?

Priredio: Tomislav Jagec

U petak 14. svibnja 2004. u 11 sati, u art-kinu Kulturno informativnog centra u Zagrebu održano je savjetovanje pod radnim naslovom *Programska / komunalna kina u tranziciji i tržišnoj utakmici — između filmske baštine i multipleksa*. Savjetovanje je organizirano uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Goetheova instituta u Zagrebu.

U raspravi su sudjelovali:

Bernd Buder, voditelj programa Kuće umjetničkog filma Babylon u Berlinu

Tomislav Jagec, voditelj KIC-ova art-kina i filmskoga programa Kulturno informativnog centra u Zagrebu

Albert Kapović, tajnik Hrvatske udruge producenata i predstavnik Hrvatske pri Euroimagesu

dr. Mato Kukuljica, voditelj Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu

Sabine Lenkeit, poslovna ravnateljica Kuće umjetničkog filma Babylon u Berlinu

Dijana Mladenović, voditeljica kina u Puli

Marina Oskoruš, voditeljica filmskoga programa Centra za kulturu Čakovec

Ivan Paić, voditelj programa Multimedijalnog centra SC-a u Zagrebu

Mirjana Pacas, voditeljica filmskoga programa Pučkog otvorenog sveučilišta u Bjelovaru

Agar Pata, voditeljica prikazivačkih programa Hrvatskoga filmskog saveza

Jasna Pervan, voditeljica programa Kinoteke Zlatna vrata, Split

Marko Prkačin, Goetheov institut u Zagrebu

Čedomir Salević, voditelj kina u Rijeci

dr. Hrvoje Turković, predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza

Matilda Vodanović-Nekić, viša stručna savjetnica za kinematografiju pri Ministarstvu kulture Republike Hrvatske

Andrijana Vrhovac, voditeljica odjela za prikazivanje filmova Zagreb filma.

Povod za savjetovanje bila je kaotična posve nesređena situacija u domaćem kino-prikazivaštvu, osobito u nekomercijalno-distributivnom, filmsko-kulturnom i edukacijskom segmentu.

Kina se u cijeloj državi zatvaraju, kao i dio kulturnih centara odnosno pučkih učilišta koja su u manjim sredinama preuzimala filmsko-prosvjetiteljsku ulogu.

Hrvatska kinoteka nema kinodvorane u kojoj bi sustavno prikazivala filmove iz svog fundusa, a taj je dodatno prikraćen time što je važan korpus filmskih klasika, filmova hrvatskih redatelja snimanih u drugim republikama bivše Jugoslavije te distribucijskih filmova ostao u Jugoslovenskoj kinoteci.

Pored problema s programima — koji iz navedenih razloga najvećim dijelom ovise o suradnji sa stranim kulturnim institutima, jasno je uočljiv i nedostatak sredstava za otkup kinotečne građe, financiranje programa klasičnih filmova i programa od osobite edukacijske i kulturološke vrijednosti kao i potpuna tehnička zapuštenost i zastarjelost preostalih kinematografa koji se bave navedenim aktivnostima.

Zbog svega toga, savjetovanjem se željelo utvrditi postojeće probleme i formulirati mogućnosti za njihovo rješavanje — kako doći do što više kvalitetnih programa, što svrsishodnije ih izmjenjivati među zainteresiranim prikazivačkim centrima. Inicirati ponovno otvaranje takvih centara u gradovima i mjestima u kojima ih više nema, te potaknuti tehničku i programsku obnovu postojećih u što intenzivnijoj međusobnoj suradnji koja bi pridonijela boljoj financijskoj situaciji zainteresiranih, ali i promociji njihovih programa, filmsko-kulturološkoj edukaciji i borbi za publiku.

Jedna od tema savjetovanja bila je i izmjena iskustava i suradnja sa sličnim stranim prikazivačima i njihovim udrugama, o čemu su domaće sudionike izvijestili gosti iz Kuće umjetničkoga filma Babylon iz Berlina.¹ *Tomislav Jagec*: Pozdravljam sve sudionike i zahvaljujem što ste došli poduprijeti nas u namjeri da na današnjem sastanku pokušamo vidjeti postoji li kakva mogućnost da se filmski programi koje nude naša kina — manja kao KIC ili veća poput dvorane Hrvatskoga filmskog saveza, ili pak u kinima kolega koji su nam došli iz Splita, Rijeke, Pule, Čakovca i Bjelovara — obojate, da dodamo do više takvih programa ili da vidimo postoji li mogućnost da se financijski potpomognu.

Povod je za naš današnji susret, između ostalog i taj što su nam došli gosti iz berlinskoga kina Babylon koji se bave sličnim aktivnostima i s kojima surađujemo posljednjih pet, šest godina, koji pozivaju naše filmaše u goste i prikazuju hrvatski film.

Također bih želio zahvaliti Goetheovu institutu, koji nam je pomogao pri organizaciji, također i financijski, kao i Ministarstvo kulture. Očekujemo gospodina Šestana, pomoćnika ministra kulture Republike Hrvatske koji se ispričao da će zakasniti zbog obveza, pa ćemo čuti i njegovo mišljenje.

KIC-ovo art-kino jedno je od manjih kina koja se trude i nastoje ponuditi kvalitetne filmske programe, no možda bi na početku bilo zanimljivo čuti od najboljih, najjačih i najagilnijih u državi — a to je Hrvatski filmski savez — koji je nedavno dobio i dvoranu u kojoj prikazuje svoje programe, pa da čujemo koja su njegova iskustva, koji su eventualni najveći problemi i što bi Savezu kao ustanovi moglo pomoći da mu se olakša rad?

Ideja filmskih centara po Hrvatskoj

Hrujoje Turković: Mogu reći ovo — tradicionalno uzevši Hrvatski filmski savez nije imao izričitu prikazivačku djelatnost premda je koordinator amaterskog filma, dakle osiguravatelj mogućnosti da raštrkani klubovi po Hrvatskoj koji su bili članovi Hrvatskog filmskog saveza, na jednom mjestu — na godišnjim revijama — vide i pokažu filmove. Dakako, Savez je dijelom sudjelovao i u prikazivačkim aktivnostima u sklopu kinoklubova. Ne svaki od tih klubova, ali ipak neki broj, posebno zagrebački, splitski i samoborski, imali su povremeno, a neki i postojanu, prikazivačku djelatnost. Međutim, ono što je posebno prevagnulo da se Hrvatski filmski savez posveti ideji pokretanja sustavne prikazivačke djelatnosti bile su tranzicijske godine — devedesete — kad je svako prikazivaštvo ozbiljno reducirano, i ono komercijalno kino-prikazivaštvo i ono kulturno-prosvjetiteljsko. U takvoj su situaciji neke osnovne prikazivačke aktivnosti izostale — izostalo je prikazivanje kinotečnih filmova — prekinut je dotok iz Jugoslavenske kinoteke, reducirana je većina narodnih sveučilišta, ostali su samo neki centri koji su prije funkcionirali kao prikazivački — to su bili, recimo, Multimedijalni centar i KIC u Zagrebu, Zlatna vrata u Splitu — dakle, vrlo je malen broj centara opstao i bavio se svojom aktivnošću. U takvoj situaciji pokrenula se inicijativa kojoj je suorganizator bio i Hrvatski filmski savez da se pokrenu politička tijela, da se ustanovi kulturnoprikazivački centar s dvoranama, sustavnim kulturnopromotivnim prikazivanjima, ponajprije kinotečnih, ali i suvremenih filmova; kratkih, neameričkih vrijednih filmova itd.

Takav je centar tada nazvan Filmski kulturni centar (poslije je izbačeno 'kulturni' da bi se skratio naziv). Ideja je bila da to bude koordinativna institucija u koju bi ušli Hrvatska kinoteka, Multimedijalni centar, koji je u to doba imao dosta problema — bio je u pitanju njegov opstanak — Hrvatski filmski savez, i još i druge filmske udruge, i da programi budu prikazivani ne samo u takvu zamišljenom centru nego da ih se distribuiraju i po Zagrebu i Hrvatskoj, po drugim centrima koji su ili već postojali — kao recimo Zlatna vrata u Splitu — ili bi se mogli inicirati da krenu.

Ideja centra, tijekom nastojanja da se realizira, doživljavala je transformacije. Kako je za nju trebalo osigurati prostor, zgradu, Gradski ured za kulturu sugerirao je da se Filmski centar postavi kao posebna institucija koja će se brinuti za moguću zgradu. Kako je pronalaženje prostora nailazilo na poteškoće, dogovoreno je da krenu filmski programi pod imenom 'Filmskog centra' kao 'ustanove u osnutku', i taj je program vodila Agar Pata, a operativno mjesto i potpora bio je Hrvatski filmski savez. Međutim, kako je institucionaliziranje Filmskog centra propalo na gradskim tijelima, a, za-

hvaljujući inicijativi Ivana Ladislava Galeta, dvorana Kina Tuškanac određena za filmske sadržaje — onda je Hrvatski filmski savez preuzeo na sebe da bude taj koji će preuzeti polovnu upotrebu dvorana u Tuškancu i tamo nastaviti s programima Centra, ali sada kao i nominalno, a ne samo operativno vlastite programe. Odmah se nastojalo dogovarati, kao što se i prije dogovaralo, da se program prenosi, ako se može, i u druge zainteresirane centre. Tako je, koliko znam, vrlo dobra suradnja bila s Kinotekom Zlatna vrata odnosno sa Pučkim učilištem u Splitu, mislim da je povremeno bila organizirana s Dubrovnikom — to će Agar bolje reći — a kao ideja ostalo je da ti filmski programi Hrvatskog filmskog saveza budu raspoloživi i distribuirani u sve centre koji imaju sličan tip kulturnog prikazivaštva i kulturnih ciljeva.

Naravno, kako je preuzeta izvorna ideja Filmskog centra, nije preuzet samo aspekt prikazivačkoga programa nego i ideja drugih funkcija koje nedostaju — organiziranje video-teke vrijednih filmova, radionica, filmske biblioteke, više-funkcionalnoga centra u kojem će se vrlo živo odvijati različite djelatnosti, recimo nešto kao što je KIC u odnosu na različite kulturne sadržaje, kao što je, uostalom, bio tradicionalno i Studentski centar kao konglomerat različitih kulturnih aktivnosti, samo bi prostor u Tuškancu bio višefunkcionalan unutar filmsko-kulturne djelatnosti.

To je dakle ideja koja je u osnovici djelovanja Filmskoga programa Hrvatskoga filmskog saveza u dvorani Tuškanac.

Htio bih ipak nešto reći o spomenutoj razlici 'malih' i 'većih' kina odnosno centara. Držim da nema takve razlike — tu su posrijedi samo male i velike dvorane, a ono što može razlikovati jesu oni centri koji su vrlo aktivni na području filma, i oni centri koji su tek povremeno aktivni. Od vrlo aktivnih centara podjednako je jak Multimedijalni centar, s kontinuiranim prikazivačkim programima koji idu već desetljećima, podjednako je jaka Kinoteka Zlatna vrata. Filmski program Hrvatskoga filmskog saveza što se trenutno odvija u Kinu Tuškanac nije ništa 'jači' od njih. U prijašnjim vremenima takav jak centar bila je i dvorana u Kordunskoj (tzv. Kinoteka), tj. dvorana Zagreb filma, koja je također imala sustavnu prikazivačku djelatnost i ugošćavala je, u posljednje dvije godine, i program Filmskog centra, uz naplatu, dakako.

To je skica situacije i ideje u osnutku. Inače, Agar može konkretno reći o problemima, teškoćama i aspektima programa.

Agar Pata: Meni ta ružnija strana... Ja bih uglavnom rekla nešto o lijepim stvarima, o tim našim prikazivačkim programima, koji su i zanimljivi i dobri, ljudi dolaze... Sad smo u Tuškancu u ova dva mjeseca imali više tisuća posjetioca, što dokazuje da Zagrebu takav prostor treba. No, problem Tuškanca je u tome što je on dan na upravljanje dvjema potpuno različitim institucijama, Hrvatskom filmskom savezu i Zagreb filmu, tako da se programi Saveza odvijaju samo tri dana u tjednu — utorak, četvrtak i subotu po tri projekcije, što je s jedne strane jako mnogo — naprosto zatrpavamo gledaoce — tri filma za redom dosta je teško gledati. A i prerano počinju programi. Prva je projekcija od pet, kad ljudi rade, a prekid prikazivanja svaki drugi dan naprosto ne

može stvoriti naviku u ljudi da tamo dolaze bez obzira na to što je na programu. Prema tome, tu bi trebao kontinuitet koji se može postići time da se naprave zajednički programi sa Zagreb filmom. S time da mi cijelo vrijeme stojimo na pozicijama da se Tuškanac nikako ne smije pretvoriti u kancelarijski prostor, nego cijeli prostor treba otvoriti publici i sadržajima za publiku, i to svim mogućim sadržajima — otvoreni smo za sve. Do sada, evo, u ovom kratkom razdoblju, osim redovitih prikazivačkih programa održan je i jedan festival — Queer festival — a sutra je obilježavanje sedamdeset i pet godina Autorskoga studija Kinokluba Zagreb. Idući je tjedan premijera dva Sarićeva filma i to mislimo raditi i dalje — za jesen dogovaramo premijere dokumentarnih filmova, festivalske dane...

I, naravno, sve je to nekomercijalno postavljeno. Ne naplaćujemo ulaznice, jedino što planiramo — ali naravno za to treba imati program u kontinuitetu i ostvariti dodatne sadržaje — jest stvaranje članskih iskaznica, tako da ljudi imaju osjećaj pripadnosti i da se na neki način ipak ti programi valoriziraju...

Suradnja sa Splitom, Zadrom, Pulom, Rijekom redovito se odvija. Sve programe za koje su ti centri zainteresirani mi im šaljemo, s time da kopije prevodimo na naš trošak i šaljemo ih dalje tim centrima. U biti, na neki način brinemo se da programi odu što više izvan Zagreba, u sve gradove gdje postoji interes i, naravno, tehnička opremljenost.

Na jesen planiramo napraviti i distributivnu mrežu filmskih programa na videu, što bi onda uključilo mnogo više gradova — sve zainteresirane kinoklubove.

Ono što je nužno napraviti na Tuškancu, a za što imamo kakva-takva jamstva i obećanja od Grada, jest uređenje prostora, barem dijela u prizemlju, gdje bismo uredili prostor koji bi mogao biti videogleadaonica, prostor u kojem bi se održavale radionice, moramo urediti prostor u kojem bi bila biblioteka, videoteka, DVD, časopisi — gdje bi ljudi mogli doći raditi u miru na nekoliko punktova; na računalima, internetu; uglavnom, od toga bi trebalo napraviti prostor koji bi bio za edukaciju, ali i za zabavu, naprosto da vratimo publiku i napravimo neko kulturno središte kamo će ljudi dolaziti bez obzira da li film igra ili ne.

Isto tako, namjera nam je — a nadamo se da ćemo u tome od jeseni i uspjeti, početkom nove školske godine — da dnevnim programima pratimo školske programe, tako da u dogovoru sa školama projiciramo filmove koji su dio njihova nastavnog programa, i to već radimo s odsjekom za povijest umjetnosti. Naravno, očekujemo i suradnju s Likovnom akademijom, Filozofskim fakultetom i, dakako, s Akademijom dramske umjetnosti — naprosto da počnemo pripremati projekcije po njihovim traženjima i to će biti čisto namjenski dnevni programi. Sigurni smo da Kino Tuškanac može živjeti dvanaest sati dnevno od filma, jer se samo u arhivu Hrvatskoga filmskog saveza za te dnevne programe može pronaći bezbroj zanimljivih programa, od filmova koje su radili djeca i mladi do videoarta, eksperimentalnih filmova, svih mogućih programa.

A ono najvažnije ostavila sam za kraj — to je ono što je ipak u našem fokusu; kinotečni programi, gdje je prethodnih godina bila zaista velika rupa, i tu mi, dakako, suradnju s Hrvatskom kinotekom smatramo neprocjenjivom, ona nam je već sada nezamjenjiv suradnik, ali u budućnosti bit će još i više. Naprosto, nekako bi bilo najprirodnije da ta dvorana postane na neki način i dvorana Hrvatske kinoteke, Hrvatskog državnog arhiva. Na taj bi se način omogućila i razmjena kinotečnih programa sa svjetskim kinotekama, o čemu gospodin Kukuljica sigurno može reći više.

Problem kinotečnoga programa

Jagec: Ono što bih vas još rado upitao — a što je na neki način i jedna od tema ovog našeg razgovora — jest kako dolazite do programa kinotečnih filmova. Znamo da je u Hrvatskoj problem s građom starih stranih filmova, o čemu ćemo zamoliti i gospodina Kukuljicu da nam nešto kaže, ali na koji način vi dolazite do tih starijih filmova?

Pretpostavljam većim dijelom posredovanjem stranih kulturnih instituta. Smijete li ih i u tom slučaju distribuirati dalje, recimo u Split ili Rijeku?

Pata: Da, to sada činimo. Ukoliko, recimo, dobijemo programe preko Goetheova instituta, mi ih prevedemo i šaljemo dalje svima koji su zainteresirani. Najviše smo orijentirani na strane centre, naravno, ograničeno, i na Jugoslavensku kinoteku, s kojom imamo već dvije godine suradnju, a Hrvatska kinoteka tu može svojom zalihom i kontaktima osigurati mnogo iscrpnije izvore kinotečnih filmova...

Turković: Činjenica je da mimo usluge koju nude inozemni kulturni centri i veleposlanstva zasad nema drugih kanala da bismo došli do inozemnih filmova, tako da Hrvatska, s iznimkom Multimedijalnog centra, koji ima razvijene kontakte, ali također uz pomoć veleposlanstava i instituta, nema kanala kojim bi se Hrvatska izravno uključila u međunarodnu mrežu art-kina i nekomercijalne distribucije. I to je otvorena stvar, to je jedna od potencijalnih zadaća i Kina Tuškanac, odnosno moguće koordinacije koja bi se mogla napraviti između različitih dvorana.

Mato Kukuljica: Možda da zbog kolega iz Njemačke, koji su ovdje, damo još nekoliko informacija — tako da možemo razmjenjivati neka iskustva i mišljenja; mislim da su nam ona dragocjena.

Vratio bih se malo natrag jer sam trideset i pet godina u kinematografiji i bio sam u raznim sustavima koji su funkcionirali. Bio sam u sustavu takozvane samoupravne kinematografije, koju sada svi napadaju, a smatram da smo tada, recimo, s jednim investicijskim programom u dvije godine obnovili trideset i pet kinodvorana. Sada Ministarstvu to ne pada ni na kraj pameti, a i teško je provedivo, jer su kina postala privatna i sada treba iznaći nove mehanizme kako da Ministarstvo potiče i inicira da se ne dogodi da se u jednom Šibeniku, gdje je čuveni Međunarodni festival djeteta, ne zatvori kinodvorana, a ta je dvorana privatna. Dakle, imamo niz problema. Ista stvar prijeti Dubrovniku, ista stvar prijeti

nizu drugih međunarodno priznatih sredina, pa na kraju krajeva i sama Pula, gdje je nacionalni festival, zabetonirala je jedno kino i napravila parkiralište. Dakle, događaju se velike devastacije, nema jasne vizije i nema strategije. Međutim, mislim da smo svoju kinomrežu doveli do minimuma. Ona je s nekakvih tri stotine kina pala na osamdeset, a da stvar bude gora, i od tih osamdeset samo oko pedeset sustavno prikazuje program, i drugo — ono što je vrlo važno, to je devastacija koja se dogodila i u gradu Zagrebu.

Nezamislivo je da je u ovom užem centru od stotinjak metara, na kojem je bilo šest-sedam dvorana, od kojih su neke spomenici kulture, nestalo nekoliko aktivnih dvorana, a da nacionalni filmski arhiv nije dobio ni jednu dvoranu.

Ili, da je krasan prostor Tuškanac dobilo trgovačko društvo, nominalno, i Hrvatski filmski savez, a za naš zajednički projekt da tamo napravimo Filmski centar i Filmski muzej — jednostavno nitko nema sluha.

Prema tome, živimo u dosta tešku vremenu i ja zaista svom snagom podupiru i zahvalan sam i gospodinu Prkačinu i svim predstavnicima kulturnih centara, te kolegici Agar, koja silnu energiju ulaže da to pogura i svim kolegama ovdje, koje sve osobno podupirem u toj akciji, ali mislim da država mora promijeniti stav.

Mi moramo sada otvoriti i spasiti svoju kinomrežu, osobito u Zagrebu, jer više od tisuću studenata studira film u Zagrebu na pet sveučilišta. Osim toga film je od šezdesete godine u školskom sustavu. Naša je odgovornost da omogućimo mladim ljudima da vide klasična djela, da to omogućimo umjetničkim akademijama i medijskim studijima.

Evo, mi smo svi bili oduševljeni, ja sam prvi put u životu konačno u Kinu Tuškanac vidio Pastronea, *Cabiriju* iz devetsto trinaeste — iako je strašno, jer ja sam povjesničar filma koji se trideset i pet godina bavi filmom. Dakle, o tome govorimo, o toj crnoj rupi od petnaest godina, o nesposobnosti države da zamijeni neke savezne institucije koje su to prije radile u ime svih republika, i da negdje otvori mogućnost da se u našoj sredini stvari pokreću.

Ja sam u izvanrednim prijateljskim odnosima i surađujem s Bundesarchivom, sa Stiftung Deutsche Kinemathek, s Institutom za film, s Muzejom u Frankfurtu..., ali to su, što bismo rekli, prijateljstva. Oni nama hoće pomoći, samo to se onda ipak svodi na povremeno prikazivanje, a ne na osviješteni sustav.

Nabavka stranih vrijednih filmova

Jagec: Kakva je situacija s kopijama stranih filmova u Hrvatskoj kinoteci? Ono što je bilo prikupljeno prije '91, to je u Beogradu, toga nema iako je riječ o velikom dijelu filmova i hrvatskih distributera...

Kukuljica: Moram reći da su započeli konkretni sastanci oko sukcesije. Kolege iz Njemačke možda ne znaju — nama su '58. odneseni filmovi iz razdoblja s početka stoljeća do '45. To je i Njemačka doživjela pa su im odnesena umjetnička djela i također se taj proces povrata kulturnih dobara, nadam se, za Njemačku vrlo uspješno odvija. Mi taj proces tek

započinjemo, Hrvatska je tek ratificirala sporazum, on je upućen Koffiju Annanu u Ujedinjene narode i u roku od mjesec dana moraju se sastati predstavnici ministarstava i onda počinjemo raditi mi stručnjaci. Mi imamo liste filmova i usuglašavat ćemo se i ja vjerujem da ćemo nešto uspjati. Ali, iz mog iskustva, kopije stranih filmova koje su otišle u Beograd prije trideset godina uglavnom su za bacanje. One su obišle cijelu Jugoslaviju, to su zapravo istrošene kopije. Prema tome, mi se moramo okrenuti drukčijem programiranju prikazivanja klasičnog filma, moramo iskoristiti svoj odnos s kinotekama da otkupljujemo kopije, ali bez licence. Npr. moj prijateljski odnos s Bečom završio je tako da smo napravili kopiju bez licence za nama iznimno drag film *Ekstaza*, gdje naš čuveni glumac Zvonimir Rogoz igra glavnu ulogu. S Česima smo otvorili taj kanal — dakle, oni će nama napraviti uslugu da ne platimo licencu ili da to bude licenca zauvijek — ali neke stvari morate platiti. I sam gospodin Prkačin također svojim distributerima ili vlasnicima plaća za filmove koji Goetheov institut donosi ovamo.

Jagec: Znači li to da će u budućnosti Hrvatska kinoteka početi otkupljivati filmove, da za to postoji novac?

Otkup klasičnih filmova za prikazivanje

Kukuljica: Za to ne postoje programi odobreni od Ministarstva, osim za otkupe koji su nastali nakon istraživanja u stranim arhivima.

Bila je inicijativa da se otkupi negdje oko sedam stotina naslova važnih klasika, da bi mogli normalno odigrati svoju edukativnu funkciju, da ih kupimo na VHS-u, na Beti, bilo kojem mediju, i da to dobije primjerice Akademija dramske umjetnosti, a možemo i mi, Kinoteka, distribuirati — to uopće nije važno tehnički. No, nikad se nije otvorio kanal za takvu raspravu i nije prihvaćena takva ideja.

Turković: Ali tu ima priličnih problema vezanih uz Kinoteku. Jedan je taj što je Hrvatska kinoteka zamišljena, funkcionirala je i funkcionira ponajprije kao arhivska ustanova, kao arhiv filmova koji mora održavati postojeći korpus, nabavljati domaći korpus filmova te restaurirati i konzervirati filmove da se očuvaju za budućnost.

Ona nema onu funkciju koju je u Sloveniji — za razliku od arhiva koji restaurira i čuva kopije — preuzela Slovenska kinoteka, koja je zapravo orijentirana na otkup filmova, prikazivanje filmova i ima vlastiti, uporabni arhiv, sakupljen kako bi se te filmove prikazivalo. To nedostaje Hrvatskoj kinoteci, tako da sav novac koji ide u Hrvatsku kinoteku uglavnom ide na akutno održavanje, restauraciju i sakupljanje filmova, a nema posebnih financija ni programa za otkup filmova za edukacijsko ili kulturološko prikazivanje.

Jagec: Onda da upitamo predstavnike drugih kina iz Hrvatske — predivno je da imamo ovdje kolege iz Splita, Rijeke, Pule, Čakovca i Bjelovara — pa možda da nam oni kažu što njima nedostaje, što ih tišti...

Splitska situacija — Kinoteka Zlatna vrata

Jasna Pervan: Neću govoriti o našoj situaciji i rezultatima, jer sve je to u našoj knjižici, koja predstavlja trideset godina kontinuirana programa filmskih klasika u Splitu, ali bi možda bilo dobro da kolege iz manjih sredina, pa i iz Zagreba, na neki način znaju za naša iskustva.

Kontinuitet splitske Kinoteke iznosi trideset i tri godine, toliko neprekinutog programa filmske klasike. Smatram da je taj kontinuitet održan zahvaljujući sljedećim činjenicama. Prva i možda najvažnija jest u tome da je Kinoteka s godinom utemeljenja — 1971. — a već i ranije smo počeli s programima — imala čvrsto zacrtan program. U prvom redu, program je orijentiran na najvažnije autore, naslove i kinematografije što su obilježili povijest filma. To je bilo prvo. Druga zadaća je bila da se nastoji dobiti kopija koja je tehnički zadovoljavajuća. I, treće, da se program unaprijed planira.

Organizirano je članstvo, upis u članstvo kinoteke, i od prve godine pa sve tamo do osamdeset i četvrte godine to je bila institucija u Splitu za čije se članstvo tražila veza. To su bile zlatne godine — mi smo onda imali oko dvije tisuće redovitih posjetitelja, članova Kinoteke, a programi su se također zacrtali — svake srijede i četvrtka bila su po dva programa filmskih klasika. Osamdesetih godina, kada se film uvodi u srednje škole, mi imamo (negdje tamo između '84. i '88) paralelno s programom filmske klasike i školsku kinoteku. Splitski srednjoškolci gledali su najbolje filmove klasične filmske umjetnosti u te četiri godine. Kad bi se ti dani vratili, mi bismo bili najsretniji ljudi na svijetu, no očito se više neće vratiti.

I onda se dogodilo da je ljudima bilo sve to preteško organizirati, film je povučen iz nastave, srednjoškolci su prestali dolaziti u Kinoteku, pojavio se video kao konkurencija kinu itd. i opao je broj posjetitelja. Godine 1992, odnosno kad je započeo rat, mi smo se suočili s problemom o kojem je gospodin Kukuljica govorio, a to je da se više nismo mogli oslanjati na Jugoslavensku kinoteku, jer ona više nije bila u istoj državi. Mi smo se onda prve dvije godine na neki način krpali filmovima Filmoteke 16, budući da je naša dvorana opremljena projektorima šesnaesticom i tridesetpeticom. Iscrpili smo sve ono što je bilo uporabljivo u Hrvatskoj kinoteci i sad smo se odjednom našli pred velikim problemom — ili potpuno zatvoriti tu djelatnost, ili se na neki način snaći drukčije.

I, došli smo na ideju — tamo negdje '93, da uspostavimo kontakt s veleposlanstvima i s kulturnim centrima stranih zemalja, u prvom redu Francuskim institutom, Goetheovim institutom, Britanskim institutom i Talijanskim — iako u Talijanskom institutu ljudi imaju volju, ali nemaju mogućnosti da nam to nabave. Zahvaljujući toj vezi mi smo održali program, uspostavili smo ne samo cikluse pojedinih nacionalnih kinematografija nego smo uspjeli riješiti i to da od '95. mi imamo neprestano cikluse autora. Dio tog programa također razmjenjujemo s Hrvatskim filmskim savezom i nama je velika pomoć došla onoga trenutka kada se HFS uključio u tu akciju. I što mi sada radimo? Još ostajemo na tome da sami planiramo program i sve ono što možemo dobiti mi re-

gistriramo unaprijed. A onaj dio programa koji ne možemo dobiti ili koji je već osigurala gospođa Agar i HFS mi preuzimamo. Tako smo ove godine veći dio programa uz njihovu pomoć realizirali, ali dio programa idemo sami — idemo sami sa Španjalcima, idemo sami sa Slovancima i s još nekim veleposlanstvima.

I sada se postavlja problem — što napraviti. Imamo zadovoljavajući program, ali imamo i najveći problem, a to je — da ne možemo vratiti publiku u dvorane, iako su programi fantastični. To je glavni problem.

Mene je to kao voditelja Kinoteke i velikog ljubitelja filma dugo mučilo, no shvatila sam da kinoteka — ako ima trideset ljudi na projekciji — obavlja svoju funkciju. Mi bismo konačno u ovoj našoj zemlji trebali prestati računati s neakvim masovnim pokretima — ako mi u jednoj generaciji odgojimo trideset ljudi koji će poznavati filmsku umjetnost, od tih trideset to je petnaest budućih djelatnika u sklopu filma. Mi kao mala zemlja moramo s time biti zadovoljni. Dosta je više s tim neakvim masovnim programima — kinoteka mora biti edukacijsko mjesto! I samo još nešto — naša kinoteka nije samo kinoteka u kojoj se prikazuje filmska klasika. Mi jednako tako prihvaćamo gotovo sve programe koje nam nude kulturni centri svih europskih zemalja — organizirali smo četiri revije filmova Europske unije koje su bile jako dobro posjećene, reprizirali smo Festival svjetske animacije... Budući da je u novije vrijeme, osobito u Zagrebu, velika utrka oko raznoraznih festivala i programa, sve što se u Zagrebu događa — počevši od Festivala filmova u jednom kadru ili Filmofilije ili bilo čega, mi to — ukoliko možemo — preuzmemo i prikazemo u Splitu.

Ja se ovim putem zahvaljujem Hrvatskom filmskom savezu, gospodinu Kukuljici i Kinoteci, Arhivu, gospodinu Paiću na izvanrednoj suradnji. Ono što ljudi govore da postoji neka mala utakmica između Splita i Zagreba — kad je film u pitanju, te utakmice uopće nema. Je li to zato što u tim filmskim pokretima, da tako kažem, rade razumni ljudi, ne znam, ali za sada je ta suradnja idealna.

I još jedna stvar — mi imamo pored dvorane Kinoteke, koja ima 209 mjesta i koja je opremljena potrebnom projekcijskom tehnikom, i malu dvoranu Multimedijalnog centra. Mi smo se dogovorili da u Kinoteci, u velikoj dvorani, radimo igrani film, radimo klasiku, radimo recentnu proizvodnju igranoga filma, a da u Multimedijalnom radimo kratki program, videoprograme itd., jer ono što nam je posebno važno jest da zadržimo film na filmskoj vrpici i da ga kao takva gledamo, a sve ono što dolazi na video prikazuje se u Multimedijalnom centru.

I još nešto, u suradnji sa splitskim Multimedijalnim centrom u kome se upravo odvija program Multimedijalnog centra iz Zagreba, a to je japanski suvremeni film, mi smo se dogovorili da pokrenemo art-kino. S time da bi naša dvorana bila kapacitirana ne samo srijedom i četvrtkom, nego da bismo je mogli upotrebljavati i ostale dane. Također, pokrenula se kinoteka u Zadru na inicijativu gospodina Vlade Zrnića i entuzijasta iz Zadra, oni preuzimaju naš program.

Travanj u Splitu je, pored programa filmske klasike, imao i pretpremijeru filma Dana Okija *Kisik 4*, retrospektivu Stasenka, dakle našeg klasika amaterskog filma, zatim je imao tri njemačka recentna filma u okviru Njemačkog tjedna kulture u Splitu...

Još samo jedan dodatak, a drago mi je da su ovdje i predstavnici Ministarstva, jer moj će prijedlog ići prema njima. Ovdje vidim kolege koji se iznimno trude, zajedno sa mnom, da nešto napravimo, ali sad bi nam trebali pomoći. Splitska Kinoteka već trinaestu godinu reprizira Dane hrvatskog filma, dakle suvremenu proizvodnju hrvatskog filma. Hrvatski film u Split dolazi u užasnu stanju. Na neadekvatnim i neizvornim kopijama. Mislim da bi Ministarstvo ljude koji se bave distribucijom hrvatskoga filma i organizacijom trebalo zadužiti da se o hrvatskom filmu drukčije brinu. Kako ćemo vratiti publiku hrvatskom filmu ako prikažemo neki film na lošem videu ili na kopiji koja nije dobra?

Tko je za to zadužen — mislim da smo svi za to zaduženi, ali inicijativa mora doći iz centra. Prema tome, Kinoteka Zlatna vrata u pravom je smislu riječi edukacijska dvorana. Sve ono što je na području hrvatskoga filma napravljeno, na profesionalnoj i na amaterskoj razini, naši gledatelji u Splitu to znaju.

Reprizirali smo filmove našega sugrađanina Ivana Martinca, Stasenka, Lordana Zafranovića, svi mladi autori s područja Dalmacije imaju u našoj kinoteci svoju projekciju. Ona je njihova, nemaju nikakve zabrane da tamo premijerno prikažu svoj film, da se educiraju itd. Imamo izvanrednu suradnju i s Kinoklubom Split i s Festivalom novoga filma i videa...

Jagec: Dobro, sada nas više zanimaju problemi, ukoliko ih ima...

Pervan: Naši su problemi u prvome redu ovi — mi smo prikazali više od tisuću i pol naslova i sada kada pravimo program za sljedeću godinu moramo imati izvor koji će nam te naslove osigurati. Je li to opet naša telefonska veza s veleposlanstvima, ili je to, kao što su gospoda prije rekla, tijelo koje će raditi na tome da hrvatska publika vidi, ne znam, sedam stotina naslova ili sedam stotina autora iz povijesti filma...

Pitanje umreženja filmskih prikazivačkih centara

Jagec: Pretpostavljam da bi vam u tom smislu mogućnost umreženja bila djelotvorna?

Pervan: Nama nije problem potruditi se, sastaviti program itd., jedini je problem doći do filma. Moj je prijedlog, mislim da bi trebalo na razini države uspostaviti nekakvu vezu s kinotekama u Europi, na neki način iznaći mogućnost da se obnovi fundus Hrvatske kinoteke. Svaka generacija mora vidjeti Langov *Metropolis* ili Wellesova *Građanina Kanea*. Nećemo reći — gledali smo ga, pa ga nećemo više gledati. Pa to mora biti u Hrvatskoj kinoteci! Mato sigurno taj film nema, a ja mislim da to nije stvar pojedinaca nego naše države, državne kinoteke — ona se mora vratiti u svoju funkciju. Ona za sada nema prikazivačku funkciju. Koliko ja znam, Hrvat-

ska kinoteka raspolaže sa četiri filma koja se mogu prikazati...

Jagec: Čini mi se da smo ih samo mi u KIC-u prikazali mnogo više, upravo posredovanjem Hrvatske kinoteke. U svakom slučaju, to što smo čuli neki su od problema ustanova koje su velikim dijelom ili u potpunosti financirane od strane države.

Sad bi bilo zanimljivo čuti gospodina Salevića, koji se u Rijeci bavi sličnim programima, ali privatno vodi kino...

Riječka situacija

Čedomir Salević: Očito je u ovom tranzicijskom razdoblju koliko sredina, toliko specifičnih okolnosti i situacija. Rijeka je potpuno različita po, tako reći, svakom elementu. Rijeka sa svojih stotinu i pedeset tisuća stanovnika ima dva kina, doduše s većim brojem sjedala, koja često zjape prazna... pa se onda krpaju rupe ostalim sadržajima u kulturi. Dakle, evo, to su naše okolnosti. Što sada tu raditi? Ja sam možda jedini ovdje — mi smo trgovačko društvo koje se bavi jednom takvom djelatnošću, a znamo da je trgovačko društvo nešto sasvim suprotno tome. Ono mora imati profit, nešto mora ostvarivati da bi funkcionirao, što znači da smo sami sebi suprotnost. Ali, eto, ipak funkcioniramo, iako je cijela situacija sama sebi suprotnost i divno je čudo kako se i opstaje u takvim uvjetima.

Mi smo ponudili tržištu jedan proizvod — tako se moramo ponašati. Proizvod koji se zove 'evo pravimo program za publiku koja je jednom nogom u kinu, drugom nogom u kazalištu'.

Tu se sad da jako lijepo kombinirati, držati publiku u ovakvim programima, u koje onda ide i kinotečni i nezavisni, ali i komercijalni film s visokim standardima. Tako se tu opstaje.

I onda se vidi da je najveći problem nedostatak prostora, nedostatak termina — kao što je gospođa Agar rekla — u kojima se išta suvisla može učiniti u kontinuitetu kao ključnom elementu za funkcioniranje ove djelatnosti. To je kontinuitet koji će po, ružno je reći, Pavlovljevu refleksi, ljude održavati na jednom prostoru, kamo će doći kad nešto hoće vidjeti, da znaju u koje vrijeme i gdje će to naći. Normalno, kako neredovitost prikazivanja ima svog efekta na publici, mi smo radili eksperimente. Znae, sami radite programe — mi smo se preporodili kada je Hrvatski filmski savez došao sa svojim programima, jer do tada mi smo morali, tako reći, sastavljati na ruke svaki program, a skupiti programe, to je gotovo Sizifov posao. Idete na pojedinačnu suradnju s Češkim veleposlanstvom, sa Sveučilištem u Trstu, a to su također privatne veze i pojedinačni problemi s transportom itd.

Dakle, programi koje je počeo i za nas raditi Hrvatski filmski savez zapravo su nam otklonili jedan problem koji smo do tada imali, ali baš u potpunosti. Sad se ne moramo više baviti time, naše je sad samo — da si nađemo prostor. Ako se to bude kvalitetno riješilo, tada ćemo mi moći i toliko ćemo moći kvalitetnije raditi.

Programi, dakle, više nisu toliko problem jer u Hrvatskoj godišnje — tako smo radili neke grube matematike — možete vidjeti dvjestotinjak različitih filmskih programa. Dakle, to je pozamašan broj. Mi u Rijeci u našim kinima ne možemo više od osamdesetak filmova. To je trećina, oko 30 posto ponude.

Gotovo da smo na margini događaja, a dijelimo drugo mjesto sa Splitom po broju stanovnika. Jedino na što smo ponosni, to je program koji smo osmislili za rad s mladima, a mislimo da je to jedini način da se nešto počne, jer je nama publika, konstatirali smo, počela umirati prirodnom smrću. Ona publika od koje su prije živjela kina, nje više nema, a ova današnja — nje također nema. Dakle, moramo ići na stvaranje nove publike.

Radili smo statistike i analize. S nekih osamnaest tisuća djece koja idu u osnovne škole — a nismo to mogli baš precizno određivati, nije nam to ni posao ni struka — vidjeli smo da više od osam stotina djece ide redovito u kino; pazite, to je broj. A granica redovitosti uspostavljena je na dva puta godišnje. Dakle, tu je prostor u kojem se uistinu mora nešto napraviti. Ja sam pratio rad scenskih prostora u Rijeci — lutkarsko kazalište ima 130 sjedala, godišnje ima jednako publike kao HNK, gotovo u gledatelja. Jer tamo u Lutkarsko kazalište ide pet godišta, a ovdje ih imate pedeset godišta, od deset do šezdeset godina. Znači da ta djeca jesu medij oko kojeg se vrijedi truditi. Naš je program bio dosta težak i kompliciran, ali zapravo dosta jednostavan u realizaciji. Imao je dva dijela — ima ih i danas — radili smo pilot-projekt koji je za dvije godine pokazao fantastične rezultate. Išli smo u dva dijela; da prvo u svakom polugodištu osiguramo djeci — ne možemo ih primorati, takvi su zakoni — ali smo im osigurali uvjete da mogu doći dva puta na godinu sa školama. Osigurali smo autobuse i one koji će financirati te autobuse, da dođu djeci u školu, da ih smjeste u autobuse, da idu u kino, da vide neki film, pa da onda kasnije uz svoje nastavnike to obrade, i da ih se vrati natrag. Rijeka je, naime, jako dugačak grad, a kina su u središtu, znači netko mora djecu u šest, sedam sati navečer voditi u kino, to su gradski autobusi, vrijeme TV-dnevnika, gužva, ljudi dolaze s posla, dakle — bez organizirana prijevoza nema posjeta. Autobusima smo riješili te probleme jer djecu ne moraju roditelji pratiti u kino.

Drugi dio tog projekta predvidio je da se djeci osiguraju programi u vrijeme kad su djeca slobodna, dakle da preskočimo distributerski ciklus od četvrtka do četvrtka, jer ta su djeca slobodna samo preko vikenda, školskih ferija i državnih blagdana. Dakle, kompletno sa zajedničkim odlaskom u kino i otvaranjem mogućnosti da nakon toga s roditeljima provode slobodno vrijeme... Eto, taj prostor pokušavamo otvoriti, imamo dosta razumijevanja u gradu, ali to je još uvijek nedovoljno jer taj prostor nam ne omogućuje da djeci osiguramo svaki petak, subotu i nedjelju u pet sati da mogu nekamo doći, da znaju da — evo, sad u pet sati ja mogu doći od pet do sedam i tu ću provesti vrijeme prije nego što odem tamo kamo ću otići.

Vjerujem, kada to uspijemo postaviti na noge, da će oni rezultati koje smo postizali u pilot-fazi, gdje je recimo za Svjet-

ski tjedan djeteta, u listopadu, zgodno, na početku školske godine — samo u tjedan dana taj program prošlo oko dvije tisuće djece.

Briga za publiku — promotor filma?

Jagec: U svakom slučaju jedno dobro iskustvo — rekli ste, umiru gledatelji — dakle, treba raditi na novima. Zanimljivo je da imamo vrhunske filmske stručnjake, vrhunske ljude koji se bave filmskom teorijom, filmskim programima itd., ali nemamo ni jednoga medijskog manipulatora — da ga tako nazovem, PR — a, koji bi radio u eventualnoj krovnoj udruzi.

Postoje škole i postoje ljudi koji se time bave, kako proizvod odnosno aktivnost kojom se netko bavi prodati. Koliko mi se čini, Hollywood nas upravo na tome sve gazi. Pa da li bi zaista bio takav problem dio novca koji se s raznih strana ulaže, u okvirima koji jesu kakvi jesu, uložiti u jednoga takva stručnjaka koji se zna boriti za novu publiku?

A onda, kako Hrvatski filmski savez i Kinoteka izmjenjuju programe s drugim kinima, onda neka isto tako taj čovjek izmjenjuje borbu za gledatelje za male prikazivače, koji si to ne mogu priuštiti... Možda to ne bi bila prevelika investicija s obzirom na to da je film također roba i da gledatelji izumiru prirodnom smrću, kao što ste rekli.

Salević: Mi o tome razmišljamo sve vrijeme. Kako ja pripadam onoj generaciji dinosaurus koji još drže do pisane riječi i koji doživljavaju internet zapravo kao novu aplikaciju prodora informacije, kulture i svega što jest, ipak mislimo da bi ove naše programe za djecu trebala pratiti tiskana brošura, mala i jeftina u smislu reprodukcije...

Jagec: Ili možda CD-ROM...

Salević: Tako je, djeca ne znaju, kada zavole film, kako ga voljeti... To očito u školskom programu ne mogu, ali tih tridesetak kojih se u jednoj generaciji stvori, da ipak imaju mogućnost da im netko prezentira film pisanom riječi. Internet, tamo dobivaju informacije, prate film na drugi način, s drugog aspekta. Ali pisana riječ... Da sad ne bismo trošili sredstva na to posebno u Rijeci, pa posebno u Splitu — mislim da treba na tome zajednički — jer to bi zapravo trebao biti prateći dio edukacije.

Njemačko iskustvo s komunalnim kinima

Jagec: Doći ćemo još i do Bjelovara i Čakovca, ali da sad ova naša domaća kukanja prelomimo sa stranim kukanjima i njihovim gledanjima, pa da čujemo možda malo od kolega iz Berlina kakva su njihova iskustva i što nam oni eventualno, sada kada su čuli gdje smo i što nas muči, možda mogu predložiti...

Bernd Buder: Kao prvo, želim srdačno zahvaliti na pozivu i potpori tom pozivu Tomislavu Jagecu i Goetheovu institutu. Riječ je, zapravo, o duljoj suradnji u sklopu koje mi s Tomislavom Jagecom i Hrvatskim veleposlanstvom i uz potporu Ministarstva vanjskih poslova Savezne Republike Njemačke

još od 1999. redovito prikazujemo hrvatske filmove u našem kinu, Kinu Babylon. Time je već spomenut dio našeg programa i zadaće, a to je prikazivati cikluse filmova različitih zemalja.

No, započeo bih s jednom drugom točkom, a to su komunalna kina u Njemačkoj. Postoji cijela mreža — u svakom većem gradu, ali i mnogim manjim, postoje komunalna kina [’kina za zajednicu’, op. ur.], koja se posvećuju prezentaciji filmskih klasika, ciklusa pojedinih zemalja, dokumentarnih i kratkih filmova. Oni su organizirani u savezno udruženje komunalnih kina s ukupno više od 160 gradova i oni djeluju vrlo različito — od malih gradova u kojima kina djeluju u okviru narodnih sveučilišta prikazujući programe povremeno, odnosno pojedinim danima u tjednu i onih koji imaju dnevne programe tijekom cijelog tjedna, onih koji se posvećuju isključivo filmskoj klasici, ali ima i onih gradova u kojima uopće nema komercijalnih kina pa komunalna kina prikazuju i novije filmove. Rad komunalnih kina u pojedinim gradovima umnogome je olakšan pripadnošću saveznom udruženju — to omogućuje zajednički nastup na području financiranja, ali i putem redovite komunikacije i izmjene informacija o projektima.

Situacija kina Babylon svakako je posebna u okviru scene komunalnih kina. Nalazimo se u gradu koji svakako ima najviše filmskih platna po glavi stanovnika, vjerujem da ih trenutno ukupno ima oko tri stotine, od kojih je mnogo multipleksa, što je opet dovelo do zatvaranja slabije opremljenih kina, ali i udruživanja mnogih komercijalnih kina, osobito u bivšem zapadnom dijelu Berlina. Postoje mnogobrojne inicijative komercijalnih kina u smjeru kvalitetnoga programa, tako da se pojavljuju programima koji idu u smjeru filmske umjetnosti.

U Berlinu postoje tri kina koja se mogu poistovjetiti s modelom kinoteke — to je kino Arsenal koje se nalazi u sklopu Filmske kuće i koje se trenutno financira na saveznoj razini, potom je tu Zeughaus-kino koje, u sklopu Njemačkoga historijskog muzeja, ima osnovnu zadaću da popratiti tamošnje izložbe odgovarajućim filmskim ciklusima, i konačno, tu je Babylon kao jedino pravo komunalno kino u Berlinu.

Nedavno smo proslavili 75. rođendan — kino je sagrađeno 1929. kao komercijalno kino. Nakon Drugoga svjetskog rata bili smo premijerno kino, potom je Babylon kao moderno kino bio na raspolaganju Državnom filmskom arhivu DDR-a, čime su još u toj državi postavljeni temelji kontinuiranog umjetničkog kina. Sredstvima Zaklade njemačke lutrije, kino je početkom dvije-tisućite renovirano i vraćeno u prvobitno arhitektonsko stanje pa trenutno imamo dvije dvorane — veliku sa 390 sjedala — što je obzirom na veliku konkurenciju izniman izazov, te malu dvoranu sa 70 mjesta.

Obnova velike dvorane omogućuje nam kvalitetno prikazivanje filmskih klasika upravo onako kako bi ih se trebalo gledati, u pravom filmskom ambijentu. Nijeme filmove možemo pratiti na kinoorguljama i klaviru. Sadašnje financiranje ide putem institucionalne potpore grada, odnosno savezne države Berlin, što nam ipak ne dostaje za pokrivanje svih troškova, a što znači da moramo dopunski namicati sredstva

od raznih zaklada, suradnjom sa stranim kulturnim institucijama i putem prodaje ulaznica.

Problemi o kojima se ovdje raspravlja i nama su poznati — počinje s teškom situacijom pri nabavci filmskih kopija. Jasnije nam je da pri prikazivanju filmskih klasika te filmove treba uvijek iznova prikazivati, jer uvijek iznova dolaze nove generacije mladih ljudi koji moraju vidjeti određene filmove kako bi mogli razumjeti filmsku povijest. Tu smo često pred teškoćom da određene filmove jednostavno nije moguće nanovo nabaviti. Postoje sjajno opremljeni arhivi, postoje i pojedini komercijalni filmski distributeri koji imaju neke filmske klasike u programu, ali ima i mnogo rupa. Dobar je primjer program koji planiramo za ljeto s nijemim filmovima Charlieja Chaplina. Postoje, doduše, kopije, ali više nema licencija za prikazivanje, jer su postojeće trenutno obustavljene. Isto se odnosi i na filmove Bustera Keatona, ali primjerice i na filmove Stanleyja Kubricka. S druge strane, postoji mnoštvo filmova koji se, u dobru stanju, nalaze u kinotekama, ali nije jasno tko ima prava na njih i rješavanje toga pitanja zahtijeva enormno vrijeme. Za razliku od mnogih drugih zemalja, u Njemačkoj ne postoji zakonska obveza prema kojoj bi komercijalni distributeri, nakon distribucije, morali pohraniti jednu kopiju u arhivu. Naprotiv, kada isteknu prava za prikazivanje određenih filmova, često se od distributera zahtijeva da unište kopije. Primjerice, nedavno smo u programu imali film *Element of Crime* Larsa von Triera, upravo je isticala licencija i nakon posljednjeg prikazivanja kopija je uništena, što znači da je potpuno izgubljena za njemačko tržište.

Drugi je problem što su mnoge filmske kopije stare, istrošene — tako smo, primjerice, uočili uništene perforacije na kopiji filma *Čudo u Milanu* i u većini slučajeva nedostaje novac kako bi se rekonstruiralo blago svjetske filmske umjetnosti, što znači da je sve manje onoga raspoloživog.

No, usprkos svemu imamo na raspolaganju velik broj kinoteka — postoji jedna u Berlinu, zatim Savezni arhiv u Koblenzu, kinoteke u Münchenu i Hamburgu, kao i manji filmski arhivi, tako da ukupnu situaciju ipak možemo ocijeniti pozitivnom. Što se stranih filmova tiče, postoji i vrlo dobra suradnja sa stranim kulturnim institutima i veleposlanstvima, pri čemu se mogu iskoristiti sinergični efekti jer veleposlanstva često dovedu u kino i drukčiju publiku. Česti su problemi nabavke novih filmova, koji se još prikazuju na raznim festivalima ili od kojih ima malo kopija, a postoji i problem u suradnji s pojedinim zemljama u kojima državna filmska udruženja ne sudjeluju u produkciji filmova, tako da se u tim slučajevima mora tražiti pravo na prikazivanje od privatnih nositelja licenci.

Takva situacija otežava prikazivanje, primjerice, francuskih ili japanskih filmskih ciklusa jer su u tim zemljama vrlo skupe licencije.

Što se tiče publike, kao što sam rekao, imamo jednu vrlo veliku dvoranu koju je prilično teško ispuniti repertoarima filmske klasike, ali s druge strane, suradnjom s različitim institucijama, naši se programi prezentiraju i putem izdanja raznih kulturnih instituta, surađujemo mnogo i s festivalima. Također nastojimo imati goste u sklopu velikoga dijela naših

filmskih programa s kojima vodimo filmske razgovore i takvi su događaji obično dobro posjećeni, iako, s druge strane, postoje i iznenađenja i u kinu sjedi svega desetak ljudi. Ali valja imati na umu da su posjetitelji velikim dijelom i 'umnoživači' koji će pričati dalje o programu, pa će se publika malo-pomalo uvećavati.

U radu sa sredstvima javnoga priopćavanja možda bi bilo važno pripomenuti da postoje pojedini novinari s kojima stalno surađujemo i savjesno održavamo kontakt, pri čemu se pokazalo da za pojedine aspekte naših programa, ponajprije kada je riječ o ciklusima pojedinih zemalja, treba ciljati no birati i 'umnoživače'.

Mogu reći da su se neki od naših ciklusa pojedinih zemalja u međuvremenu tako uigrali da smo tu odigrali čak i svojevrstan pionirski posao. Tako primjerice održavamo igrano-filmske, televizijske i dokumentarističke programe DEFE, redovito prikazujemo dokumentarne filmove i zaključno, također kao pozitivan primjer — *Hrvatski filmski dani*, koji su u pet godina postali sastavni dio kulturnog života u Berlinu.

Sabine Lenkeit: Kratko bih se vratila na Savezno udruženje komunalnih kina, osnovano još pedesetih godina u Saveznoj Republici. Jednostavno vjerujem da je za nas kao komunalna kina, koji smo se svi više ili manje posvetili filmskoj umjetnosti u najširem smislu — bilo da je riječ o prosvjeđivanju, filmskim klasicima ili nečem drugome — jednostavno važno raditi zajednički i surađivati u mnogočemu, jer nam to olakšava život. To podrazumijeva sasvim konkretan posao — transportne troškove, primjerice. Naša savezna udruga s jednim ili dva transportna poduzeća za komunalna kina organizirala je da transport bude jeftiniji, jer svejedno gdje se transportira — u gradu, po državi ili inozemstvu, sve to košta.

Nadalje, kod nejasne situacije s prikazivačkim pravima, a mi svi prikazujemo, dakako, mnogo filmova kod kojih je nejasna situacija s licencijama, uvijek je dobro imati pravnog zastupnika. Sva komunalna kina, svejedno na koji način, uvijek trpe od nedostatka novca pa se tako putem saveznog udruženja pružaju pravne usluge za komunalna kina.

Sljedeći su problem informacije. Savezno udruženje smješteno je u Frankfurtu i informacije svih komunalnih kina tamo se upućuju te se jednom tromjesečno izdaje program, jedno izdanje. Usprkos tome što svi od nas rade na neki način samosvojno s vlastitim programima, na temelju informacija iz Saveznog udruženja ipak znamo, primjerice, da u Hamburgu ide japanski filmski ciklus, pa se možemo javiti i zajednički ga prikazati, pa će sve skupa biti jeftinije, odnosno, savezno udruženje i samo nudi pojedine cikluse ostalima.

Osim toga komunalna kina podrazumijevaju osim, primjerice, Hamburga, Filmskog muzeja u Potsdamu ili kina Arsenal, zaista male gradove i kina koji se iznimno trude, ali jedva da imaju novca, pa onda njihovi suradnici mogu putem saveznog udruženja otputovati na festivale, sudjelovati u radu žirija i jednostavno se dalje obrazovati u sklopu filmske kulture.

Zadaća filmskih muzeja i kinoteka — restaurirati filmske kopije, sakupljati ih i arhivirati — također se podupire saveznom udrugom. Bilo osobljem, ponekad i novcem, a u svakom se slučaju putem takve udruge šalju informacije arhivima i kinotekama. Primjerice, *Čudo u Milanu* više nije na raspolaganju, učinite nešto...

Sa spomenutim tromjesečnim izdanjem svih programa komunalnih kina pojedina komunalna kina dobivaju reklamu o tome što rade, što nude, i to je također vrlo važno, da su ljudi upućeni.

Osobno mislim da je sasvim svejedno da li je riječ o malom papiru ili bogato tiskanom programu — već prema tome što si pojedino kino može priuštiti — ali bez obzira na to prikazuju li se programi tjedno, svakodnevno ili jednom mjesečno, tiskani program iznimno je važan za privlačenje publike.

Putem distribucije takvih programa publika zna što se i kako prikazuje, koja su posebna usmjerenja, može pročitati i odgovarajuće tekstove koji pojašnjavaju program i to se pokazalo zaista važnim, jer bez programa ni pretpostavivih tridesetak gledatelja, a to je broj kojem se i mi ponekad radujemo, neće doći.

Nadalje tu je i iskustvo — manje Babylona, koje je uz mnogo rada aktivno na sceni komunalnih kina — a više berlinskog Arsenala i manjih kina u bivšoj Saveznoj Republici, da je važno prikazivanje, ne samo općepoznatih klasika nego i eksperimentalnih, najčudnijih dokumentaraca ili pak klasika uz glazbenu pratnju ili popraćenih razgovorom, pa makar započelo i s petero gledatelja, kako bi se publika polako počela privlačiti, buditi interes.

Financiranje komunalnih kina

I svejedno kako je velika filmska kuća — je li riječ o kinoteci ili komunalnom kinu, uza sav idealizam, uvijek se postavlja pitanje financija... Svejedno koliko su visoke potpore grada ili države, svako je kino upućeno pribavljati novac i putem drugih fondova, kako bi moglo raditi.

U međuvremenu, u Njemačkoj, postoji cijela mreža takvih mogućnosti, što je, djelomično, čak i previše. Pojedini filmski fondovi saveznih država daju potpore za određene projekte. Tako smo mi, primjerice, dobili potporu savezne zemlje Berlin-Brandenburg za naš ciklus nijemih filmova. Također smo zatražili potporu Ministarstva vanjskih poslova, primjerice, za hrvatski filmski ciklus, ali i cikluse nekih drugih država, kako bismo mogli pozvati goste, transportirati filmove ili što je već potrebno...

Usput budi rečeno, naša se savezna udruga pobrinula da s pojedinim arhivima ili kinotekama isposluje povoljnije cijene za iznajmljivanje filmova jer, primjerice, i arhiv Filmskoga muzeja u Berlinu, koji je restaurirao kopiju *Metropolis*a, ali i mnoge druge, također mora od nečega živjeti, pa i oni naplaćuju iznajmljivanje kopije, ali je za njemačka komunalna kina, kroz njihovu savezno udruženje, ta cijena bitno povoljnija nego kada bi film željelo iznajmiti neko komercijalno programsko kino.

Također je važna uspostava filmskih distribucijskih poduzeća koja u svojoj ponudi imaju i filmske klasike, jer je ipak jeft-

tinije platiti licenciju domaćem nositelju prava nego iznajmljivati kopiju od stranoga kulturnog instituta.

No, vratimo se mogućnostima za potporu u Njemačkoj — pored nabrojenih gradskih i državnih fondova, u Berlinu postoji i takozvani Fond za kulturu glavnoga grada, u koji se slijevaju savezna sredstva, dio kojih je predviđen i za filmske aktivnosti. Također, tu je i Savezna zaklada za kulturu iz koje se podupiru općenito kulturni, pa i filmski projekti, ali suradnja s veleposlanstvima i pojedinim kulturnim institutima nezamjenjiva je, bez nje ne bismo mogli prikazivati strane klasike, filmove iz Hrvatske ili Mađarske, gotovo ništa.

I na kraju bih još rekla da su se u sklopu filmskih muzeja i kinoteka od početka gradile i filmske dvorane u kojima prikazuju vlastite arhivske kopije koje posjeduju, restauriraju i sakupljaju, i takva se praksa potvrdila uspješnom.

Turković: Kako se financira krovna udruga komunalnih kina, ona u Frankfurtu?

Lenkeit: Doprinosima članova — svako kino plaća svoju članarinu, ali i savezna država uplaćuje osnovni iznos. Doprinosi se određuju prema veličini kina i prema mogućnostima.

Mislim da mi trenutno plaćamo tri stotine eura godišnje. Ali malo kino u Münsteru plaća samo dvadeset i pet.

Mogućnost međunarodne suradnje udruga

Pervan: Postoji li neka mogućnost da se mi izravno dogovaramo s njihovom krovnom udrugom i kinom Babylon, da dođe do izmjene programa?

Lenkeit: Riječ je o saveznoj udruzi komunalnih kina samo za Saveznu Republiku Njemačku, ali kao što vjerojatno znate mnogo bolje nego mi, postoji i udruga kinoteka, koja radi međunarodno, dok je Savezna udruga komunalnih kina, u načelu, namijenjena samo njemačkim kinima, ali, koliko znam, kolege koje tamo rade surađuju i s drugim komunalnim kinima i kinotekama jer inače ne bi mogli imati filmske cikluse.

Kukuljica: Sve se plaća i ne postoje međunarodne udruge nego, recimo, ako ja sada želim otkupiti neke filmove u Češkoj i zahvaljujući prijateljstvu s češkom Nacionalnom kinotekom, uspio sam dobiti da je tisuću petsto eura licencija, ali neograničena — recimo za neke filmove u kojima je Rogoz bio glavni glumac, jer je bio velika zvijezda češkog filma.

I to obavlja agencija na razini češke države. To bi, recimo, u nas mogla raditi zaklada — u Sloveniji radi zaklada.

Prikazivanje kao stvar državne strategije

Albert Kapović: Postoji jedna stvar, referiram se na ovo što ste rekli — supstituit saveznih institucija i pitanje strategije. Nikad nije rečeno što je konačni cilj hrvatske kulturne politike — imati tri stotine, dvije stotine, pet, sedam ili dvadeset i pet kina, centara ili ekrana — koji god termin da se upotrijebi. Lažna dilema privatno i javno, ja ne pristajem na to. Mislim da ako premijer ulazi sa Sunčanim Hvarom u *priva-*

te-public-partnership i ako je to forma koja je poznata već desetljećima i postoji, onda su u ovako neznatnom, ekonomski mislim, segmentu razmišljanja ' to je privatno pa nema modaliteta kako da tome pomognemo', po meni neprihvatljivo.

Zapravo je pitanje da mi kao struka, na svim razinama, bilo od produkcije, bilo u prikazivanju ili distribuciji, nemamo dovoljnu reaktivnost da nametnemo teme i da nametnemo rješenja. Svaka je garnitura izašla sa zahtjevom da se napravi zakon o filmu i nema razloga sumnjati u najbolje namjere i želju svake političke garniture da to sredi.

Činjenica jest da nikad struka nije došla do te razine da bi uspjela stvoriti kritičnu masu na svim sektorima da to pritisne. To je pitanje na razini produkcije i produkcija se održavala, po mom mišljenju, najviše zahvaljujući redateljskom pritisku, a svi ovi drugi segmenti ostali su negdje neizraženi... Prikazivački je sektor ostao zaboravljen, pretvoren je u privatni biznis, što po *defaultu* nije. Razgovarao sam s Agar — Kino Tuškanac po nekakvu sustavu nema pravo naplaćivati ulaznice. Nemaju pravo komercijalno djelovati. Meni to izgleda kao držati nekog stalno u statusu nedoraslog. Odnosno, jasno je da se oni neće obogatiti, ali da im se to ne da naplaćivati, to ne ide.

Vraćam se ponovno na ovo pitanje — odrediti strateške ciljeve. Ako u prikazivačstvu Europa danas ima cilj da ima tri tisuće ekrana u okviru Europa Cinemas, na razini cijele ujedinjene Europe, što je onda to što mi u Hrvatskoj trebamo imati? Je li to sto ekrana, stotinu i pedeset, dvije stotine i na koji način oni moraju djelovati?

Ideja da nema novca — mislim da nije važno da nema novca, uvijek ih ima koliko ih ima, samo je pitanje kako će biti kanaliziran i koje ciljeve ćemo zadovoljiti.

Ako je jasan nacionalni cilj da imamo uspostavljen mehanizam u kojem se filmski klasici mogu gledati u — pobrojat ćemo — Rijeci, Zagrebu, Splitu i ne znam gdje se to već može napraviti, onda treba vidjeti koliko je to, što je to, i da je to cilj i po tome će se konačno i mjeriti uspješnost neke politike. Ali se i ona mora očitovati o tome — da to želi.

U tome se pogledu ni jedna od političkih garnitura nije očitovala. Nikad nije nitko rekao da želi imati, ne znam, toliko i toliko kina, toliko produciranih igranih, toliko ovoga i toliko onoga. To se već dugo nije čulo.

Ovo što je kolega Kukuljica rekao, socijalisti odnosno samoupravna kinematografija, ona je negdje, koliko se sjećam, posljednja imala takve nekakve stavove, što se zapravo hoće...

To je ovaj dio koji je okrenut unutar Hrvatske. U onom drugom dijelu, Euroimagesu, prvo nekoliko osnovnih natuknica o čemu je riječ — to je diplomatski sporazum i on nema pravnu osobnost, ne postoji sam — ima svoj mali sekretarijat... i predstavlja mehanizam potpore za koprodukcije, prikazivanje i distribuciju. To su tri grane u kojima Euroimages funkcionira. Ako se koncentriramo u ovom slučaju na prikazivanje, on ima vrlo jasna pravila koja se formalno moraju zadovoljiti. Ona se nalaze na web-stranici, to je

www.coe.int, pa onda odete na *Education, culture and heritage*, pa *Euroimages*, pa onda imate *Assistance to cinema*. Formalni su uvjeti vrlo jednostavni — to je, za kinoprikazivače, deset projekcija svaki tjedan, najmanje pedeset sjedala, profesionalni standardi, sigurnosni, pornografija je isključena, najmanje 33 posto europskog filma, i to 50 posto od svih projekcija, i to ide do 20.000 eura potpore koja se može dobiti, odnosno nikad neće prijeći jedan euro po ulazu.

Pervan: Oprostite, može jedno pitanje — organizacija o kojoj govorite, je li identična organizacija Europa Cinemas?

Kapović: Europa Cinemas povezana je s Euroimagesom.

Pervan: Evo zašto vas to pitam — prije dvije, tri godine oni su nam poslali njihove formulare i mi smo napravili presjek svih naših projekcija. Poslali smo im jednu cijelu knjigu materijala, programa itd. — odgovor je bio da ne možemo dobiti pomoć jer da ne prikazujemo recentne filmove.

Kapović: Pazite, ovo je vrlo jasan politički program koji u sebi sadrži političko određenje da radi na promociji suvremenog europskog filma. I vi u tom smislu morate imat 33 posto suvremenog repertoara u 50 posto projekcija.

Pervan: Ali, pazite, više od 80-90 posto našeg programa bili su naslovi europskog filma.

Kapović: Da, ali vi morate biti, kako bih rekao, potpuno komercijalno orijentirani. Znači, izvještaji s *box-officea* prate aplikacijski list. Naime, pomoć koja se vama dodjeljuje nikad ne može prijeći jedan euro po ulazu, po čovjeku. Postoji diskrepancija između sustava vašeg programa i onoga što je zahtjev vašeg fonda. Naime, on je okrenut kinima koja komercijalno prikazuju europski film...

Jedini koji je u ovom trenutku dobio potporu bio je Zagreb film za dvoranu Kinoteke — dobili su devetnaest tisuća eura za prošlu godinu, do 31. prosinca, i moći će dobiti i dalje. Formalni uvjeti koji postoje moraju biti ispunjeni, ništa drugo, ali su oni u tom smislu vrlo strogi. Oni ne uvjetuju način trošenja — pravdanje sredstava vrlo je jednostavno. Samo pogledate *box-office*. Ali, morate biti uključeni u cijelu tu priču i promovirati europski film.

Kukuljica: I tu se onda traži posebni angažman na prikazivanju suvremenog europskog filma.

Kapović: Upravo to, jer je to politički cilj koji je jasan. Politički je cilj da postoje dva bloka. Postoji nešto što je europski film, koji je u biti koprodukcijski — zbog čega i postoji to podupiranje koprodukcije i distribucije, ali distribucije europskog filma. Možete biti distributer i možete aplicirati za distribuciju europskog filma i dobit ćete do osam tisuća eura po filmu, po suvremenom europskom filmu dakako, ako je Euroimagesov, odmah svih osam tisuća zajamčeno, ako je od nekog producenta koji nije dobio Euroimages-ovu potporu, dobit ćete između pet, šest i sedam otprilike —

kako kada ima novca u kasi, pa se toliko svima jednako dijeli.

Ono što je prednost u ovome trenutku i što stvarno treba dodati činjenica je da ulaskom novih deset zemalja u Europsku uniju ostaje veliki slobodan prostor, novčani. U taj prostor *de facto* još mogu ući Makedonci, mi, Turci i, mislim — koliko se sjećam da je od 34 članice tu kraj — sve ostalo otišlo je u Europsku zajednicu. I to je sad pitanje, da li je i kako uopće moguće ove programske ciljeve povezati i staviti u istu razinu s onim programom koji vi radite.

Pervan: Koliko se dvorana u Hrvatskoj, prema vašoj informaciji, koristi takvim mogućnostima?

Kapović: Jedna dvorana, Zagrebfilmova u Kordunskoj. Kao kandidat javlja se i Blitzfilm s dvjema dvoranama, i sad onaj drugi dio — naime, početkom šestog mjeseca trebali bi doći Eric Poiroux i Mario Liggeri, uključivo i Irenu Strazalkowsku iz Poljske, šeficu radne grupe za distribuciju, koji su, kako bismo rekli, vrlo zainteresirani da u Hrvatskoj nađu što veći broj klijenata. Pazite, vrlo otvoreno govorimo — fondu je pao broj mogućnosti, on mora opravdati svoje postojanje, i to u okviru budžeta. Budžeti se moraju potrošiti, ako se ne potroše — zna se što će biti, bit će smanjeni.

Komunalna kina u Hrvatskoj

Turković: Ipak bih nešto rekao — kada je gospodin Kapović govorio da nema privatno i javno, da su to sve ekrani itd., — valja reći da ipak postoji vrlo jasna razlika, barem između komercijalnih i nekomercijalnih kina, koju moramo uvažavati.

U prvome redu postoje kina koja su trgovačka društva i koja trebaju zarađivati i ona se mogu uključiti u Euroimages ako zadovoljavaju standarde. Doduše, i taj segment uvjetno komercijalnih kina također treba biti državna briga i treba na neki način pomagati, jer su i ona često u krizi. S jedne strane različitim beneficijama, a s druge strane eventualno pomoći u opremanju, održavanju i slično. Ali, to je poseban problem.

No, naša je tema i problem upravo organiziranje nečeg nalik komunalnim kinima. Kako su u nas tradicionalna kina u krizi, moguće rješenje i općeg kinoprikazivaštva jest u organiziranju kulturnih ili filmskih centara sa specijaliziranim filmskim programima, tj. zakonsko, financijsko, kulturno-institucijsko stimuliranje takvih postojećih institucija, osnivanje novih institucija, te stvaranje krovne udruge ili koordinacije koja će na neki način informacijski, operativno, programski i financijski povezati nekomercijalne prikazivače te različite kulturne udruge.

Inicijativa treba doći od nas koji već tako djelujemo. Važno je da se postojeći centri i povežu, da naprave neku zajedničku udruhu nekomercijalnih prikazivača, što znači zapravo forumsko umreženje. Osnivanje udruge ne znači samo da će jedan centar, recimo Hrvatski filmski savez, sve organizirati — jer loše je ubiti inicijative koje postoje u drugim centrima. To bi trebalo značiti samo koordinaciju postojećih individualnih inicijativa i proširivanje već postojeće suradnje. Reci-

mo, ako je jedan centar vrlo jak u nabavci filmova, onda on distribuira sve, ali ako neki, kao recimo Split ili Rijeka ili Bjelovar ili bilo koji centar sam samoinicijativno nešto dogovara, onda on također ima program kao komunalno kino koje stavlja na raspolaganje — obavještava udrugu — odnosno nudi taj program za distribuciju.

To je vrlo konkretna zadaća — vrlo je konkretna zadaća da se ispovežu postojeći centri, da se stvori udruga ili koordinacija takvih centara, da ona može predstavljati sva ta kina kod ministarstva, da ujedno bude poticaj ministarstvu i drugim mjestima da se tamo gdje lokalnih filmskih prikazivača nema organiziraju slični takvi centri i da konačno napravimo ono što zapravo sanjamo i što je nedostajalo desetljećima. To nije samo sadašnja problemska situacija, takva situacija bila je i u bivšoj Jugoslaviji — i tamo je postojao problem da se stvori nekakva nekomercijalna mreža na filmsku kulturu orijentiranih kina i dvorana i mi smo čak, svojedobno, Ivan Ladislav Galeta i ja, u Multimedijalnom centru u Zagrebu vukli neke poteze da se to organizira, samo je onda za to trebala politička potpora koje nije bilo.

No, to je vrlo akutna stvar sada, jer uza smanjen broj kina, uz vrlo veliku dominaciju američkoga filma s vrlo malom raznovrsnošću drugih tipova filmova na repertoaru, s obrazovnim potrebama i kulturnim potrebama koje su evidentne — Mato Kukuljica ih je ocrtao — i s činjenicom da ipak postoje lokalni centri koji djeluju i koji rade takve programe, to sve stvara novu situaciju za inicijativu stvaranja mreže nečeg sličnog njemačkim komunalnim kinima.

Kapović: Ja bih samo rekao, da kad govorim privatno i javno, onda hoću samo reći da nema nikakva razloga — vjerojatno će se dogoditi da će u nekom malom gradu još ostajati tragovi nekakvih privatnih dvorana koje u biti neće preživjeti bez veze s ovakvom pričom...

I u tom smislu mislim da ne treba imati ideoloških sumnji, ni bilo kakvih drugih, prema činjenici da se takva privatna inicijativa, koja je čak trgovačko društvo, uključi u projekt i sudjeluje u granicama, kako je to slučaj, vidjeli smo, s Rijekom...

Potporna države filmsko-kulturnim programima

Turković: Ali onda se ne financiraju kina ili ekrani, nego se financiraju programi, a ako se financiraju programi, onda se financira bilo koje kino, pa bilo to trgovačko društvo, ili udruga u kulturi koja ima svoju prikazivačku djelatnost.

Naime, nastajanje takve mreže vezano je samo uz pitanje programa.

Kapović: Upravo to, a samo bih dodao još jednu stvar, koja se, istina, ne tiče ovako sastavljena skupa, ali nema nikakva razloga, recimo, da financiranje domaćeg filma ne bude povezano s oslobođanjem poreza na dobit. Zašto ne — problem je svim producentima kamo staviti film. Mislim, veliki je problem i zašto ne napraviti tu varijantu — Grci imaju takav primjer i ne bi bio nikakav presedan da i mi to uvedemo.

Salević: Ovaj 'triple p' — *public-private-partnership* — to uopće nije ništa negativno. Mi smo prije tri godine podnijeli takav zahtjev gradu, da se u to uključi. Doduše nije realiziran, ali sve je vrijeme na pragu da se realizira, ali uvijek nešto nedostaje! Pazite, država, grad — oni imaju tu infrastrukturu u svojim rukama, a ona im je prazna. Uglavnom je prazna, jer je država jako slab organizator, ničega, pa ni kulture.

Goetheov institut i problemi suradnje

Jagec: Gospodine Prkačin, što nam vi možete reći?

Marko Prkačin: Ponajprije, htio bih ispričati našega direktora. Doktor Rudolf Barsch svakako je htio prisustvovati jer ga ova tema jako zanima i on je odmah na inicijativu gospodina Jageca rado pristao na potporu skupu, jer ove je goste gospodin Jagec otkrio, a mi smo se onda uključili. On je u Splitu jer tamo imamo Njemački tjedan, pa je tamo morao biti prisutan.

Samo nekoliko rečenica — manje-više smo sa većinom ovdje spomenutih centara surađivali tijekom godina — ali možda neki ne znaju neke naše mogućnosti, ali ni ograničenja.

Dakle, Goetheov institut danas se razlikuje u pitanju obične prikazivačke politike — pomagali smo prikazivanje njemačkih filmova potkraj sedamdesetih godina, ili kada smo prikazivali Herzoga... To je bilo sasvim novo onda — mladi njemački film i u našem blaženom socijalizmu ne bi onda bez naše pomoći nitko to vidio.

I onda je to bilo novo i to je bio jedan od vrhunaca — pa smo prikazali, tako, i Fassbinder i druge, ali na kraju — što ćete, nećete sedmi put. Danas je možda zanimljivo ponovno ih prikazivati, jer ih mladi ljudi nisu još vidjeli, no, ta čista reprezentacija nije najpoželjniji oblik rada. Mi, još nastojimo da našim ograničenim sredstvima, i u glazbi na primjer... pomognemo. Ali, što ćemo dovoditi, ne znam, Schuberta i Mozarta, kad to mnogo bolje radi Koncertna direkcija i Dvorana Lisinski. To vrijedi i za film. Ne želimo samo običnu reprezentaciju, tim više što te najnovije filmove — na primjer, sad pobjednika Berlina ili *Good by Lenin* — ne možemo tako brzo ni dobiti. Jer, Goetheov institut nije profitabilan i poduzeće Bavaria meni je izravno odgovorila — pričekajte, dobit ćete ga, kad ga malo izvrtimo. Jer, da li se poslala nova kopija u Zagreb, još je bio rat, to se nikako ne isplati. Naplate oni i nama — onda je bilo — najmanje osamsto, tisuću maraka i još transport... Nama je to skupo, a oni su izgubili. To bolje rade hrvatski distributeri — evo, Discovery je otkupio *Good by Lenin*, mi smo ga htjeli na ovim danima u Splitu prikazati, međutim, prodali su ga u Srbiju i Crnu Goru, makar su nam ga obećali... I, ne znam, Caroline Link — *Nirgendwo in Afrika*, *Nigdje u Africi* — to su također oni otkupili... Distributeri su sada brži, to sad funkcionira. Njemački film nije toliko poznat, ali one poznatije otkupe... Dakle, tu mi ne možemo konkurirati sve kada bismo i htjeli.

Ali, recimo, ovakve, inovativne stvari: procesi, neki programi veza — kao što je gospodin Jagec s Babylonom i s drugima uspostavio, što se u njemačkom kaže *Nachhaltigkeit*, nešto što će ići dalje. E, tu smo zainteresirani i tu možemo

pomoći. Evo, prvo — razmjena stručnjaka — ovakvih ljudi. Kod Ivan Pajića u Multimedijalnom centru bio je Enno Patalas, bio je Carsten Witte, bio je Walter Schobert, bio je Horak. To su sve direktori filmskih muzeja — u Münchenu, Frankfurtu, a Münchenski je, kao što znadete, kad je riječ o restauracijama, vodeći. I mi smo stvarno vidjeli, vi ste spomenuli, izvrsno restaurirane filmove, što se inače nije moglo vidjeti. E, to spajamo, u toj je vezi naša pomoć moguća. Nabava filmova je teža. Ne samo najnovijih, nego i najstarijih. Gospođa Pervan je pitala — umrla je gospođa Riefenstahl, imate li njezine filmove — nemamo. Jer, to su privatne stvari u Njemačkoj.

Što veli gospodin Kukuljica, Murnau Stiftung traži novac za sve filmove. No, ima jedan fond — nije tako velik i može se na internetu naći koga to zanima — i dokumentarnih i igranih filmova koje mi možemo dobiti, ako se na vrijeme prijavite. Doduše, oni su na šesnaestici, zbog transporta većinom. Moramo platiti i transport i carinu, ali ne trebamo plaćati prava. Gospođa Pata pripremala je ciklus i izložbu Wendersa, pa smo htjeli sve filmove. Polovica je zaključana. Ne možete. Prava romana, muzika, ovo-ono... Dobro, polovicu smo prikazali pa smo krpali nekako, no, sve ne možete dobiti. Istekne licencija, ne obnovi se, ne zna se tko ju je otkupio — to je stalan proces.

Evo, dakle, u kontaktima — tu doista možemo pomoći i važno je pritom da nas se uključi od početka, na tome osobito ustrajava gospodin Barsch. Jer, mi nismo sponzori, isto smo neprofitabilni — ni sponzori ni donatori.

Direktor je upozorio na jednu točku. Kaže, ako taj skup ne donese neki zaključak, da mu se čini da neće biti mnogo ploda, da vidimo gdje je Hrvatska u tim tranzicijskim problemima — a mislim da ste vi to sada dosta stručno objasnili. Da se to malo pozicionira, misli da bi to onda bio plod svega toga.

Artikuliranja inicijative

Turković: To je dobra ideja da se ide sa zaključkom i čak sam se nadao da kao jedan od zaključka ovoga skupa bude artikulirana inicijativa da se stvori koordinacija ili udruga svih nekomercijalnih odnosno kulturnofilmskih prikazivača u Hrvatskoj, bez obzira koji im je status — da li su u pitanju privatna kina, institucije ili udruge — i da tako konstituirana udruga ili koordinacija stvori uzajamni informativni kontakt, uzajamnu razmjenu programa i da zastupa interese svih manjih prikazivača u mjerodavnim tijelima, ponajprije u Ministarstvu kulture, ali i u županijskim i gradskim ustanovama.

Kapović: Ja mislim na jednu stvar, čisto organizacijsku, kad razmišljam, da bi trebalo već projektirati da ta udruga unutar sebe mora imati nekakve odjele — mislim, sada to zvuči preglomazno, ali u svakom slučaju ovo što je bilo — netko tko će se baviti P.R-om i propagandom, netko tko će rješavati pravna i pitanja licenciranja. Mislim, jasno je meni da nitko nema sad milijarde da se odmah postavi velika zgrada sa pet-šest zaposlenih, ali neka se odmah zacrtta kako bi trebala biti. I onda sustavno u nekom vremenu, ne znam, od ne-

koliko godina, ta mjesta mogu se napuniti nekim ljudima, ljudima iznutra na neki način. Jer, drugačije su stvari, znate, ako ostanu na načelnoj političkoj razini, one se nakon nekog vremena rasplinu i nitko ne zna što tko radi. Nego, baš da se odredi, pa neka netko referira po pitanju promidžbe i uopće stvaranja paketa — što to znači stvoriti paket, koji su to standardi koje bi on morao imati — ovo što ste rekli, ako treba imati objavljeni materijal, CD-ROM, bilo šta što već ide, do nekoga tko će napisati kako izgleda ugovor o prikazivanju, što u sebi sadržava itd.

Jagec: Postoji li mogućnost da čujemo nešto od strane ministarstva, budući da gospodin Šestan još nije stigao?

Matilda Vodanović-Nekić: Gospodin Šestan namjeravao je doći, ali je očito zapeo, jer su iskrslili neki akutni problemi. Ja se ispričavam i, eto, ako smijem, pozdravila bih goste... Zapisala sam sve vaše primjedbe. Meni se osobno ova inicijativa sviđa jer je to nekako na pragu onih razmišljanja koje je Kulturno vijeće na neki način otvorilo kao prijedlog za razgovor i takva je inicijativa dobrodošla.

Kapović: Ako struka bude dovoljno stisnula, onda će to i Ministarstvo...

Vodanović-Nekić: Da...

Turković: Samo da ovo velim — polazni koraci vrlo su jednostavni, iako zahtijevaju dosta rada. U prvom redu treba netko sakupiti adrese i dogovoriti se s ljudima o stvaranju koordinacije. Ona već velikim dijelom postoji, ali neki su dijelom isključeni ili ih treba uključiti, jer potencijalnih članova mreže ima više. Dakle, to je prvo; obavijest — tko se bavi 'kulturtregerskim' prikazivanjem filmova, povezati ljude i jedan treba to preuzeti osobno na svoja pleća, da te prve kontakte i prvu komunikaciju uspostavi. A onda se može organizirati formalni utemeljiteljski skup, kao što je ovaj, sastanak svih predstavnika pojedinih kina i udruga. Potom da se udruga registrira i onda da se ide na Ministarstvo za potporu za funkcioniranje takve udruge i njezine programske djelatnosti.

Pervan: Mogu li ja, molim vas, samo nešto predložiti... Meni se sviđa ovo što gospodin Turković predlaže i ta vaša inicijativa, ali ja mislim da bismo najprije morali izboriti, zapravo, i registrirati ono što već postoji, što već imamo, a to je da se na neki način na razini Ministarstva registriraju te aktivnosti kao takve i da se od toga počne.

Zašto to govorim? U posljednje vrijeme, komu god padne na pamet, osnuje i pokrene neki festival, neku akciju — razumijete? I onda se tu napravi nekakva atraktivna promidžba i onda se to daje kao, ne znam, udarna vijest na televiziji, neka šminka i tako dalje. A ljudi koji rade u ovoj sredini već dugo godina i koji rade mimo toga... nema nekakva sustavna podupiranje. Znači, Ministarstvo bi trebalo napraviti projekt, da tako kažemo, ili poduprijeti institucije za koje ima interesa da se dalje razvijaju... Nemojmo uvijek počinjati od počet-

ka, zaboga. Ono što je dobro, nastavimo tamo. Ja nemam ništa protiv te udruge. Vrlo ću rado pristati, sudjelovati ali opet će se onda, stvaranjem te udruge, stvar ostaviti entuzijastima i onda će to oni na neki način gurati...

Ivan Paić: Na kraju, to je i tema medija kojih ovdje nema, koje ste obavijestili i kojih opet nema i sve se vrlo dobro zna...

Turković: Stvar je ovakva — za ovakve inicijative u Ministarstvu nema tko da ih pokrene. Ministarstvo je i ovako pretrpano zadacima. Pomoćnik ministra ima u djelokrugu nekoliko područja i izložen je brojnim pritiscima sa svih njih. Ministarstvo ima stručna tijela, savjetnika za film, vijeće za film, povjerenike, ali ta vijeća uglavnom stižu tek *ad hoc* odlučivati o pojedinim predmetima i imaju vrlo ograničene mogućnosti da bilo što djelotvorno pokrenu.

No, ako organizirate udrugu koja organizira aktivne sudionike filmskoga prikazivaštva, onda je pripadnost takvoj udruzi jamstvo Ministarstvu, vijeću ili bilo kojoj komisiji koja dodjeljuje subvencije — da je riječ o ozbiljnoj inicijativi i to vrijedi uključiti u sustav potpore i u dugoročnu strategiju kulturne politike. Ne može se tražiti da se u Ministarstvu pojavi neki svevideći čarobnjak koji će rješavati naše probleme. Bez entuzijastičke inicijative i javnog pritiska neće biti ničega.

Problemi opstanka: Čakovec, Pula, Bjelovar

Marina Oskoruš: U našem slučaju riječ je o malome mjestu — Čakovcu, sedamnaest tisuća stanovnika u kojemu ljudi idu u kino. *Ljeto u zlatnoj dolini, Kajmak i marmelada, Sretno dijete* i Brešan — sve je to na repertoaru i za sve to imamo publiku, i to je važno. Godine 1997. bilo je 100.000 filmskih posjetitelja, a grad ima 17.000 građana. To sigurno nema Hrvatska, ni '97., ni danas. Prošle godine imali smo 50.000 posjetitelja. No, kako je s posebnim programima. Do devedesete godine surađujemo s Filmotekom, Kinotekom — posuđujemo na šesnaestici, dovodimo škole, gledaju. Nakon devedesetih, ništa.

Što ću učiniti na jesen? Bila sam u kontaktu s Jadran filmom, sa stranim institutima. Radit ću male cikluse, ali ne u velikoj dvorani — zato jer ima 546 sjedala, zato jer je treba grijati, zato jer je neekonomična, zato jer nema šanse u njoj raditi komorne programe s 30 ljudi. Programe kratkoga filma zato radimo u klubu sa CD-projektora i znate — ja sam sretna kad nas je deset. Nezadovoljna sam kad je nas sedam na eksperimentalnom filmu, a kad nas je deset — kaj bi htjela više! A za školsku djecu, ako ne bude drugo, ako ne ulovim bolje, kvalitetnije — u suradnji s vama gospođo Agar, ili u suradnji s nekim institutom, onda ću prikazati *Brezu, Mirise zlato i tamjan, Glembajevu* i ono što ima Jadran film. Uz financijsku naknadu ili ne, manje-više svejedno. Znači, sad već treba napraviti nešto s ovima koji rastu. Pa taj mali Čakovec ima takvu publiku i dalje, makar nam je u pet godina pala pedeset posto. Ja vas molim, u ime ovih malih, dajte ne-

što stavite na papir, dajte nam barem videokasete da ih pokazujemo klincima, ili na šesnaestici — to ima sigurno...

Kukuljica: Šesnaestice više nema, zaboravite to. Može se beta, video top, DVD i tako, nažalost. I tridesetpetica.

Oskoruš: I tridesetpetica, ali eto u Čakovcu nema dvorane za to. Za nas male, za ove koji još idu u školu — za naše klince — tu je taj moment. Ja ću sigurno početi raditi od jeseni ono što sam prije devedesetih — s *Brezom*.

Dijana Mladenović: Dolazim iz Pule i vodim kinodjelatnost u Puli. Vjerojatno znate iz medija da se Pula s četiri velike dvorane svela na jednu jedinu dvoranu i ta je u vrlo lošem stanju i pitanje je kada će doći do rekonstrukcije te dvorane. Evo, uoči smo 51. filmskog festivala, opet ćemo doživjeti neadekvatne prostore, neimanje mjesta za projekciju i sve te stvari... Dijelim potpuno mišljenje o stanju u kinoprikazivaštvu s Marinom. Nama iz godine u godinu rapidno opada kinoposjet. I to je prvenstveno rezultat toga što imamo vrlo lošu dvoranu. Grad je ušao nekom svojom inicijativom, dođu samo na papiru, u cijelu tu problematiku rješavanja — vidjet ćemo kojim će tempom ići...

E sad, vezano uz ove kinotečne programe — ja sam u onoj nekoj vrsti, možda osnovne nekompatibilnosti, jer je naše kino s jedne strane pravna osoba, trgovačko društvo — znači ponajprije se zasnivano na komercijalnom programu, jer živimo od kinoulaznice — a s druge strane imamo inicijativu kinotečnog programa. Sad, ja to nekako spajam, iako je to vjerojatno u sukobu, jer moram kinotečni program prilagoditi, moram ga stavljati u neatraktivne satnice. Jer živimo od ulaznice. Sad se desilo to da nećemo moći nastaviti s kinotečnim programom ukoliko ne dobijem subvenciju, to je činjenica. Posljednje što smo prikazivali bio je program *Luchina Viscontija*. Od, ako se ne varam, sedam filmova, tri filma uopće nisu imala publike. Nitko nije došao ni da pokuca na vrata. A tu su putni troškovi, ispalo je da je u nekakvoj bilanci cijeli program kinoteke bio u minusu, a uz naplatu 10 kuna po ulaznici. Taj program nećemo moći, uza sav entuzijazam i svu volju, održavati ako ne dobijem sada na jesen subvenciju, ponajprije od grada Pule, za koju ću se natjecati, odnosno od drage volje Ministarstva — ukoliko dođe do te inicijative koja je meni vrlo, vrlo logična i vrlo potrebna.

Znači da ću ja, s nekakva svog iskustva Pule, itekako poduprijeti tu inicijativu, ali mislim da mora doći promptno, i ja se evo javljam kao volonter u buduću udrugu — mora do te inicijative doći brzo — znači, do osnivanja udruge, do nekakve poslovne inicijative i strategije prema Ministarstvu. To je moj konkretni prijedlog i nekakva završnica ovoj raspravi.

Mirjana Pacas: Evo, budući da ja nisam ništa rekla — dolazim iz Bjelovara, Pučko otvoreno učilište. Mi imamo jedino kino u Bjelovaru koje radi u okviru učilišta. Posljednju godinu i pol brinemo se o njemu budući da je do tada bilo u pri-

vatnim rukama, a u posljednje vrijeme glavna nam je briga da ga pokušamo sačuvati od zatvaranja.

Na jesen smo zainteresirani za ove osmišljene cikluse klasi-ka, eksperimentalnog filma itd., ali, kažem, do sada je cijeli trud bio sveden na to da se kino jednostavno ne zatvori. Grad nam nešto malo pomaže u tome, ali nama je glavni problem što je kino staro, neuređeno i dvadesetak godina u njega apsolutno ništa nije ulagano; od aparature, stolaca itd., a problem se još komplicira utoliko što je do sada vođen postupak denacionalizacije, koji je još u tijeku. Na sreću, grad, odnosno učilište, neće imati nikakvih problema budući da je dokazano da je tu prije bilo kinopoduzeće, pa se cijeli problem seli u Fond za privatizaciju, koji će bivšega vlasnika obešteti.

A što se tiče subvencija, mislim da je problem svuda isti — kako u manjim sredinama, tako i u većim, ali kolegica kaže da uopće nema gledatelja na nekim programima... Tu je onda i ta subvencija problematična. Čemu, ako nemamo za koga raditi programe...

Jagec: To je onaj moj dio, gdje mislim da bi jedan dobar PR stvarno pomogao svima...

Pacas: Tako je. I možda veća koordinacija čak i s Ministarstvom prosvjete. Jer, ako Ministarstvo prosvjete, odnosno sada znanosti, uputi neke preporuke i sugerira učiteljima i ravnateljima da bi oni trebali jedan put u polugodištu, ili je to dva puta godišnje, odvesti djecu u kino i ako ti profesori prirede djecu — ne samo da ih odvedu, da ih maknu iz škole — da ih se riješe na taj način, da upišu tamo forme radi da su prisustvovali filmu. Većina ih jako malo radi na filmskoj kulturi u okviru hrvatskoga jezika, gdje im je to propisano programom. Kad bi se tu nešto moglo napraviti, znači da su oni — ne mogu reći prisiljeni — ali da im se jednostavno sugerira da više rade na filmskoj kulturi u okviru redovnog nastavnog programa i onda da ciljano idu gledati neke filmove, mislim da bi se tu moglo dosta dobiti.

Jer, u malim sredinama — ne znam, ako se u Berlinu dvorana ne može popuniti, ako je tamo deset ljudi — Bjelovar ima trideset tisuća stanovnika. Što mi možemo očekivati onda od takvih ponuđenih art-programa? Mi smo pokušali vratiti publiku nekakvim 'filmom za kunu', pa smo to dali u medije, pa je to djelovalo više kao nekakav štos — film za kunu — i imali smo prošle godine 31 film pod tim nazivom. Ne znam, to je kao neki skeč ili ne znam kako bih rekla — 'film za kunu'... Netko je ubacio kunu, netko čep od pive, netko pet kuna, uglavnom, dvorana je svaki put bila dupkom puna.

Ali, koji su filmovi igrali — ljeti su to horori i komedije... Bojali smo se da se kino ne zatvori, nismo mogli ići s nekim programima s kojima bismo još odbili ljude... S takvim programima treba postupno i nekako ih prirediti za to. Barem u našoj sredini. Druga je situacija, ne znam, u Splitu ili Zagrebu. Pa smo vodili umirovljenike iz staračkih domova u kombijima na filmove kad je Dan starih, pa za Valentinovo poklon-projekcije, za školske praznike — zimske praznike, proljetne, ove-one... Uglavnom, neprestano smo nešto izmišljali, što je bilo doslovce besplatno.

I taj besplatan film donio nam je više financijskog pokrića nego redovan film. Jer, u okviru kina prodajemo kokice i sokove — film smo platili 400 kuna — dvorana ima 270 mjesta — znači, ako je bila puna, nekih 300 kuna pokupili smo s onom kunom. Time smo platili distributera, a s kokicama i sokom pokrili smo struju i dva zaposlena koji su bili u tom kinu. Da je to kino uređeno i da ima popratne sadržaje, ne znam, slastičarnicu, kafić, malu galeriju i da možemo u njemu raditi neke male kazališne predstave, na primjer nedjeljom dopodne, mi bismo mogli svašta organizirati. Ali, nama je, što se tiče kina, dvorane, stolaca, aparature — to je sve doslovce u groznom stanju i pod tim se uvjetima teško može nešto pokrenuti. Kad bi bilo zadovoljavajuće ili krasno, kao što je u Koprivnici novo kino, ili ovdje u Zagrebu ovih nekoliko kina, mi bismo mogli svašta raditi i mislim da bismo se mogli financijski na nekakvoj nuli održati.

Jagec: Sa županijom ili gradom ne možete se dogovoriti?

Pacas: Kažem, tu je još ovaj proces denacionalizacije u tijeku i tu se nije moglo ništa... To traje osam godina, nije se moglo ništa. A kad to bude gotovo, onda ćemo vidjeti da li bi možda Ministarstvo kulture, pa grad, pa županija, pa nekakav kredit...

Sufinanciranje obnove kinodvorana

Kukuljica: Htio sam predložiti nešto. Kako sam bio tajnik republičkoga SIZ-a kulture i pokrenuo inicijativu 1988. i sâm sam bio iznenađen da smo tada — u to vrijeme to je funkcioniralo na principu *fifti-fifti*, pola grad, pola republika — uspjeli u dvije godine srediti trideset i pet kinokabina. To je zaista bilo fascinantno. Onda je došla devedeseta i taj je projekt propao.

No, možda ovo udruženje može pokrenuti projekt koji bi išao po sličnome principu — veza županija-grad-republika.

Bilješka

1 Napomena uredništva: Transkript koji je priredio Tomislav Jagec dodatno je urednički redigiran i ponegdje kraćen, uz umetanje međunaslova.



Meso i krv

D a m i r R a d i ć

Binarno načelo i ljubavna motivacija kao osnove strukture (*Meso i krv*)

Godina u kojoj se zbiva radnja filma, 1501, vjerojatno nije slučajno izabrana, u svakom slučaju vrlo je znakovita. Označava razmeđu dvaju stoljeća koji opet označavaju prijelom dviju epoha — srednjeg i novoga vijeka. Istina, novovjekovlje i renesansa po prevladavajućim historijskim mjerilima začinju se već sredinom i u drugoj polovici petnaestog stoljeća (Gutenbergov tiskarski stroj, konačni pad Bizanta, završetak iberijske *reconquiste*, ključni dio velikih geografskih otkrića), a tragovi predrenesanse i humanizma sežu do 12. stoljeća i provansalskih trubadura te prvih sveučilišta; no ima osnova tek šesnaesto stoljeće smatrati onim 'pravim' renesansnim vremenom, u kojem više nije bila moguća trajna ultimativna vladavina okoštale kršćanske dogme zaustavljene u vremenu po papinskoj mjeri, ni u politici ni u umjetnosti, kulturi općenito. Autori filma po svemu sudeći uzimaju 1501, prvu godinu 16. stoljeća, kao simboličnu graničnu godinu srednjeg i novoga vijeka, a ona je u tom smislu uvjerljiva i stoga što je zbivanje neodređeno smješteno negdje u zapadnu Europu, dakle izvan Italije kao kolijevke i središta renesanse, gdje bi možda 1450. bolje pristajala kao simbolična granica prema srednjem vijeku.

U prilog pretpostavci da je 1501. uzeta kao razdjelnica vjekova, odnosno na općoj razini kao točka u kojoj se nešto dijeli na dva dijela, kao polazište binarne metode, svjedoči struktura filma čiji su ključni elementi opozicijski parovi koji se mogu nasumce nabrajati: na primjer plemićko/pučko, religijsko/svjetovno, mir/rat, ljubav/nasilje, ljubav/seks, prosvjećenost/praznovjerje, novi vijek/srednji vijek, a iznad svega opozicija visoko (uzvišeno)/nisko (binarno načelo ogleda se i u samu naslovu, koji u engleskom originalu ima dvije, a ne tri riječi, a umjesto treće riječi, veznika i /and/ koristi se matematičkim znakom plusom /+/, koji samo pojačava binarnost, upućujući na njezino matematičko zaleđe). Sastavni elementi tih parova supostojе, kao i obično, ne samo u međusobnom suprotstavljanju i odbijanju nego i u prožimanju. Kroz njih se izgrađuju i sadržaj filma i njegov ritam (posljednje bi bilo zanimljivo podvrgnuti pažljivu promatranju i analizi i vidjeti postoji li tu neki poseban sustav, možda nešto što bi se moglo nazvati primjenom metode strukturalističkoga filma, no ovom prigodom izbjеći ćemo taj napor). A ključni element svih parova, koji dominantno motivira djelovanje najvažnijih likova i u najvećem broju slučajeva pokreće priču i ostale dijelove filma dalje, kao neki sintaktički usmjerivač, nedvojbeno je ljubav, tj. prvi član para uzvišeno/nisko.

Ljubav kao sintaktički usmjerivač

Film počinje strogo interesnim aktivnostima (ljubav uzima-mo kao bezinteresni odnos), napadom regularnih vojnika i udarne skupine plaćenika na utvrđeni grad, sa svrhom da ga vrate u posjed plemića Arnolfinija. Arnolfinijev je interes ponovno podvrgavanje grada vlastitoj upravi, dok interes plaćenika leži u bogatu plijenu. Iako je obećao da će im po zauzimanju staviti grad na puno pljačkaško-silovateljsko raspolaganje 24 sata, Arnolfini nakon zauzeća izigrava plaćenike i bez plijena i oružja protjeruje ih iz grada. No, da bi to mogao učiniti, morao je privoliti njihova zapovjednika, kapetana Hawkwooda, da ih razoruža uz pomoć regularnih trupa. Hawkwood je smatrao nemoralnim izdati svoje ljude, no na scenu je stupila ljubav. Naime pri zauzimanju grada kapetan je zarobio mladu i privlačnu redovnicu Claru (koja je u skladu s opozicijom uzvišeno/nisko ponešto mentalno pomaknuta i pati od epilepsije, što redatelj Verhoeven vrlo plastično prikazuje), u koju se smjesta zaljubio. Ukoliko želi zaraditi svoju plaću i dobiti druge financijske i ine materijalne pogodnosti kojima će skrbiti za Claru, dao mu je do znanja Arnolfini, mora protjerati plaćenike iz grada, što je on i učinio, brzo riješivši moralnu dilemu (koja bi trebala biti otežana i time što mu je prigodom borbi u gradu vođa plaćenika Martin spasio život) vođen ljubavlju. Ta situacija, u kojoj je ključnu ulogu odigrala ljubav, dala je prvi poticaj daljim zapletima. Ljubavni par Hawkwood — Clara i poslije će imati važnu (pobočnu) ulogu, a u međuvremenu se formiraju još dva ljubavna odnosa, koji će se odvijati u prvom planu filma. Prvi je ljubav između mladih zaručnika Stevena



Meso i krv

(Arnolfinijev sin) i Agnes, a drugi između Agnes i vođe plaćenika Martina.

Nakon što plaćenici nakon prepada na Arnolfinijeve i njihovu pratnju odvedu sa sobom Agnes, Steven je odlučan u namjeri da je vrati. Otac mu je teško ranjen, dio vojnika ubijen ili izbačen iz stroja i jedina mu je nada, s obzirom da sam nema nikakva praktična znanja iz vojne vještine, iskusni kapetan Hawkwood. No sredovječni Hawkwood, kojega je Arnolfini nagradio malim posjedom i novcem, uživa u miru svoje kućice i vrta, i blaženom Clarinu društvu, te mu nije na kraj pameti vratiti se u vojničku odoru. Dolazi do sukoba interesa ljubavne provenijencije: Stevenov je interes pridobiti Hawkwooda za povrat svoje zaručnice i potpunu realizaciju njihova ljubavnog odnosa, Hawkwoodov je interes ostati u miru i ugoditi uz svoju ljubav Claru. Ponovno na scenu stupa Arnolfini koji prijeti Hawkwoodu da će Claru proglasiti ludom i opasnom i dati je zatvoriti, a te prijetnje podupire i inače moralni i pravedni Steven, koji je prije osudio očevu prevaru plaćenika. I baš kao što je u prvom slučaju Hawkwood izdao svoje ljude zbog vlastitih intimnih ljubavnih nagruca, tako će sad Steven potisnuti vlastite moralne obzire i poslužiti se metodom svog oca (či je rezoniranje dotad osuđivao — dakle na djelu je svojevrсна inačica majkoleoneovskoga motiva) u interesu vlastita ljubavnog prosperiteta. Suočen s opasnošću da izgubi Claru i da joj bude nanese zlo, Hawkwood staje na čelo vojnika koje zajedno sa Stevenom povede tragom plaćenika.

U tom trenutku priča je razdvojena na dva dijela (opet binarni princip): jedan niz dakle pokriva djelovanje Stevena, Hawkwooda i njihovih ljudi, a drugi Martinove plaćeničke družine. Taj drugi podrobnije je obrađen jer tu se zbivaju važne promjene na ljubavnom planu. Naočiti Martin, koji se po svojim duhovno-emocionalnim potencijalima očito dosta razlikuje od većine drugih pripadnika svoje družine, uočava Agnesinu posebnost u kontekstu žena s kojima je dotad imao erotsku komunikaciju i uopće svom dotadašnjem užedruštenom okruženju, i zaljubljuje se u nju, potaknut i poticajnim ponašanjem s njezine strane. Agnes je naime, da bi izbjegla skupno silovanje, utočište potražila u podavanju samo jednom plaćeniku, Martinu, s pravom se nadajući, kako se ubrzo pokazalo, da će je on uzeti u zaštitu. No ona nije slučajno izabrala baš njega. Dakako, odabrala ga je jer je vođa družine, ali još prije zato što je naslutila da ga uz vizualnu privlačnost krasi odlike (inteligencija, istančaniji senzibilitet, odlučnost, hrabrost) koje u njoj mogu pobuditi ljubavna čuvstva, što se zaista i dogodilo. Ljubavna naklonost Martina prema Agnes dovodi do njegova, prvo prikrivena, distanciranja od ostatka družine, zatim do napada i zauzimanja dvorca kao važne razvojne točke priče (Martin je izašao s idejom napada na dvorac upravo u trenutku kad se jedan od najprimitivnijih, ali i najistaknutijih pripadnika družine spremao silovati Agnes, i ta ideja nije bila ništa drugo nego uspješan izgovor za ometanje silovanja) i naposljetku do otvorena distanciranja od ostatka družine, koje simbolizira njegovo i Agnesino odijevanje bijele oprave, za razliku od crvene koju je sam, ne tako davno, proglasio 'zaštitnim znakom' skupine. S druge strane Agnes će zbog ljubavi spasiti

Martinov život, proliivši okuženu vodu koju se upravo spremao popiti.

Ljubavna čežnja za Agnes dovela je Stevena s Hawkwoodom i vojnicima pod zidine dvorca, gdje se dva fabularna niza ponovo slijevaju u jedan, premda se zadržava, sve do kraja filma (samo s ponešto izmijenjenim sudionicima i individualnim pozicijama), podvojenost na opsjedanu družinu u dvorcu i opsjedatelje u službi Arnolfinijevih. Prvi dolazak Stevena, Hawkwooda i njihovih ljudi pod zidine dvorca završio je njihovim ismijavanjem od strane plaćenika, koji ih s vrha zidina gađaju hranom. Hawkwoodu je čudna Agnesina pozicija u družini, stječe dojam da je ona s plaćenicima dobrovoljno, s čim se Steven ne slaže, smatrajući da je prisiljena govoriti kako joj je dobro, no u sebi očito nije siguran u to. Agnes zna da Stevenu mora dati neki znak ljubavi i zato mu u naranču, koju baca sa zidina na njega, stavlja svoj lančić s medaljonom u kojem je njegova slika, a iznad nje srce kao znak ljubavi. Taj je lančić i medaljon prije bila sklonila pred Martinom (u sceni koja je prethodila njihovu zajedničkom kupanju), na način koji je gledatelju jasno davao do znanja da, seksualno-ljubavno prepuštajući se Martinu, nije u srcu zanjekala Stevena. Steven prima naranču s porukom ljubavi u obliku lančića s medaljonom i to ga još više učvršćuje u namjeri da povрати Agnes. Napad na dvorac međutim završava neuspjelo, a Steven pada u ruke plaćenika.

U trenucima kad plaćenici spremaju Stevenovu smrt, a Martin želi prisiliti Agnes da ga ona ubije, na scenu stupa Hawkwood. Upravo se oporavio od kuge, kojom ga je bila zarazila djevojčica izbjegla iz dvorca po njegovu zauzimanju od strane plaćenika, i sad katapultom baca dijelove ubijenog i raskomadnog psa, zaražena kugom, u dvorište dvorca. Taj čin prouzročit će dalekosežne posljedice o kojima će riječi biti nešto kasnije, no kako je Hawkwood uopće prebolio kugu? Medicinski tako što je potaknut Stevenovim iskazom kako su arapski liječnici postigli dobre rezultate u liječenju kuge režući otekline odbacio zastarjelu metodu puštanja krvi lokalnog medicinara, oca Georgea, i prihvatio arapski način, no čini se da je ključna bila njegova želja za životom, ona psihološka komponenta kojoj se u današnjoj medicini sve više priznaje bitno značenje; želja za životom bila je opet motivirana ljubavlju za Claru, brigom za nju (kako će se jasnica sama sa svojom bolešću snaći u okrutnu svijetu gdje je nitko ne razumije), što se manifestiralo u Hawkwoodovim vapajima dok se borio s kugom, krikovima koji su sadržavali samo Clarino ime. Zahvaljujući ljubavi Hawkwood je ozdravio i poduzeo svoju akciju, izravno tako spasiivši Stevenov život, a uz to i inicirao potpuno rasulo među plaćenicima, njihovo obezglavljenje nakon što su svrgnuli Martina s položaja vođa. A do toga je opet došlo zahvaljujući ljubavi, odnosno njezinoj pratilji ljubomori.

Kad su dijelovi zaražena psa počeli padati u dvorište dvorca, plaćenici nisu shvatili zašto Hawkwood to čini. No Steven je odmah shvatio o čemu je riječ i upozorio ih da je riječ o dijelovima psa zaražena kugom. Većina se plaćenika uspaničila i željela odmah pobjeći iz dvorca, no Martin im je autoritativno rekao da se nemaju čega bojati, da je dovoljno spaliti pseće ostatke i svoju odjeću. Iako nevoljko, članovi su ga

družine poslušali. No prilikom spaljivanja odjeće, kad su se plaćenici skidali do gola, Martin je privukao k sebi Agnes i pokazao se tako pred Stevenom, provokativno demonstrirajući kako seksualno posjeduje njegovu zaručnicu, i to nika-ko protiv njezine volje. Otišao je i korak dalje pa je zaklonjen zastorom započeo seksualni čin s Agnes, ljubeći je po tijelu. Kako je vatra obasjavala zastor, Steven je jasno vidio obris i što se događa. To ga je ispunilo srdžbom (psiholozi ljubomoru opisuju kao spoj ljubavi i srdžbe, odnosno mržnje) i on, koji je maloprije upozorio plaćenike na smrtnu opasnost, odlučio je baciti jedini ostatak zaraženoga psa, koji se našao u njegovoj blizini pa ga plaćenici nisu uočili i spalili, u bunar i tako zaraziti vodu koju će družina ujutro piti. Kako je ljubomora posljedica ljubavi, tako je i taj Stevenov čin, kao i svi prethodni, motiviran ljubavlju, samo ovaj put nije bila riječ o izravnu i plemenitu ljubavnom nadahnuću, nego o neizravnoj, sniženoj varijanti ljubavi s fatalnim posljedicama po plaćenike, varijanti koja je Stevena odvela u novi moralni pad (nakon onoga prvog kad je sudjelovao u Hawkwoodovu ucjenjivanju Clarom).

Ujutro je većina plaćenika pila vodu i zarazila se, za što su okrivili Martina, koji se nije bio složio da prethodne večeri napuste dvorac. 'Detronizirali' su ga i bacili u bunar pun zaražene vode, iz kojega će ga nešto kasnije izbaviti Steven u obostranom interesu, kako se u taj tren činilo. S novim snagama pod dvorac dolazi oporavljeni Arnolfini i zajedno s Hawkwoodom i uz Stevenovu unutarnju asistenciju zauzima dvorac. Slijedi završni obračun Martina i Stevena, u kojem se, vođena ljubavlju, Agnes angažira na Stevenovoj strani i spašava ga sigurne smrti, što međutim nije bio znak da je Martin istisnut iz njezina srca; fascinacija njime tolika je da je u jednom kratkom trenutku, nakon što je završni obračun već bio okončan i Martin i plaćenici poraženi, čak bila spremna poći s njim (iako ju je nedugo prije pokušao ubiti, ne želeći je, svjestan poraza, prepustiti Stevenu). To se nije ostvarilo, iako je otvoren kraj filma (koji nažalost ili srećom nikad nije dobio nastavak) nudio razne mogućnosti budućih događaja.

Opozicija visoko / nisko

Iz naprijed podrobno opisana narativno-motivskog ustroja filma nedvojbeno je da je ljubav, ponajviše u svom plemenitom vidu, koji ponekad dolazi u suodnos sa sniženijim svojim aspektima (dakle opreka uzvišeno / nisko), ključni (iako ne i jedini) pokretački element likova i priče, da su ljubavni motivi značenjsko-sintaktički najistaknutiji sastojak višeslojne strukture filma u kojoj binarni princip igra vrlo važnu ulogu (posebno istaknut i u činjenici da Agnes voli dvojicu, Martina kojega, kako se sama izrazila, doživljava kao starijega Stevena, i Stevena, kojega doživljava kao Martina u mlađim godinama, što opet u sebi sadrži i prožimajuću opoziciju visoko/nisko, u kojoj bi sveučilišno obrazovani, renesansni čovjek Steven bio prvi član para, a ratnik Martin, kojeg od učenja, po vlastitim riječima, zanima samo ono kako opstati, drugi). Stoga je i pored naslova *Meso i krv*, koji sugerira film ultimativno rađen po formuli seks + nasilje, ipak ponajprije riječ o ljubavnom filmu, iako ni spomenuta for-



Meso i krv

mula nije iznevjerena, jer filmom zaista, u prvom, najlakše uočljivom planu, dominiraju nasilje i seks.

Uglavnom ženska put i muška krv zauzimaju velik dio prostora i vremena, no ljubav je presudna nit koja sve povezuje, ona se javlja u svom nevinom obliku čak i kod surovih i senzibilno izrazito reduciranih pripadnika plaćeničke družine, na primjer u situaciji kad jedan od najsposobnijih ratnika, Kars, ne želi napustiti od kuge oboljelu članicu družine Celiju, ili u slučaju (homoseksualne?) povezanosti dvojice plaćenika, Orbeca i Miela. Plemenita ljubav s jedne strane (u Stevenovu, a možda i Hawkwoodovu slučaju seksualno ne-realizirana, u odnosu Martina i Agnes itekako seksualno ostvarena) i bludni seks i krvavo nasilje s druge, oblici su temeljne opozicije filma visoko (uzvišeno)/nisko, koja se, kako je na početku teksta istaknuto, manifestira u različitim vidovima. Možemo i dati par primjera.

1. Opreka prosvijećenost/rigidnost, koja se u ovom slučaju može poistovjetiti s oprekom renesansa/novi vijek, jasno je prikazana u znanstveničkom duhu mladoga Stevena, koji je željan novih pogleda i znanja, neka od njih sam i primjenjuje (vrlo je inventivan u smišljanju novih borbenih sredstava), dok je s druge strane sredovječni liječnik, otac George, koji se pouzda u tradicionalne, zastarjele metode liječenja, ko-

liko god bile jalove. On na početku filma prognozira da Clara nema mnogo izgleda da preživi, a njezinu epilepsiju objašnjava ulaskom zlih para u rane, u sredini filma i njezinu ljubavnom paru, kapetanu Hawkwoodu, također predviđa smrt (oboje dakako prežive i ostaju zajedno), da bi na kraju filma došlo do prožimanja visokog i niskog — otac George prihvaća arapsku metodu liječenja kuge, koju je bio predložio Steven kao terapiju za Hawkwooda. Tom odnosu 'novog čovjeka renesanse' i 'starog čovjeka srednjega vijeka' redatelj Verhoeven dao je humornu intonaciju, koja je inače česta u filmu što, gledajući iz bahtinovske perspektive, ima niz groteskni obilježja (snižavanje kroz tjelesnost — golotinju, seks, hranjenje, rađanje, tjelesne manifestacije bolesti, ubijanje najčešće lišeno mračnih tonova), pa i humornost daje svoj prinos viđenju filma kao svojevrstne groteske ili njoj žanrovski bliske strukture.

2. Opreka religijsko/svjetovno izričaj u filmu dobiva u suodnosu vjerskoga fanatizma, čiji je predstavnik u filmu član plaćeničke družine zvan Kardinal (očito bivši svećenik ili fratar), i zdravorazumske pučke logike koja krasi većinu pripadnika iste skupine. Kardinal vjeruje da je iznenadno pronalazjenje kipa svetoga Martina, na koji nailazi pod slojem kišom natopljene zemlje, božji znak, a kako je ime njihova vođe također Martin (i sveti Martin mu je zaštitnik) zaključuje (putem navodne vizije) da će se Martin obogatiti, a oni, članovi družine, s njim to bogatstvo podijeliti. Ostali plaćenici zatečeni su Kardinalovim proročanstvom, nisu mu, kako se čini, skloni povjerovati, a jedan od njih suprotstavlja se Kardinalu, zdravorazumski njegovu viziju nazvavši tlapnjom. No Kardinal ga probode mačem, a Martin, kojega kao da su Kardinalove riječi nadahnule, podupire ga i obznanjuje odluku o napadu na Arnolfinijeve, što će im donijeti prorokovani imetak. Nema dvojbe da većina pripadnika skupine nikad nije bila uvjerena u kip sveca kao božji znak, no Kardinal i Martin bili su 'uvjerljivi', a situacija se razvijala u smjeru (plijen u izgledu) kojem se nisu imali razloga usprotiviti.

Samu Martinu Kardinalovo je proročansko tumačenje svojim zanosom nedvojbeno dalo poticaj za odluku o napadu na Arnolfinijeve (to je napad u kojem će teško raniti Arnolfinija i odvesti sa sobom Agnes), no već u sljedećoj prilici on će pokazati svoj pravi, 'sniženi' odnos prema kipu sv. Martina, svjesno ga iskoristivši za ometanje Agnesina silovanja, pozivajući se u datom trenutku na to da je kip pokazao svojim mačem na usputni dvorac i da ga stoga moraju napasti i zauzeti, o čemu je, u kontekstu ljubavi kao motivirajućeg čimbenika, bilo riječi prije u tekstu. Ostali plaćenici napad na dvorac nisu prihvatili iz uvjerenosti u karizmatičnost kipa (s tim oni, očito je, nisu bili načisto), nego više po inerciji uspostavljena stanja, a uostalom zauzimanje dvorca donijelo bi im novi plijen. U kasnijim presudnim zbivanjima nikom neće pasti na pamet da se pozove na kip sveca, što dovoljno govori o stajalištu plaćenika o njegovoj božanskoj posebnosti. Dakle kroz kip sv. Martina s čije vjersko-fanatične strane stoji Kardinal, a s druge, zdravorazumske, ostatak plaćeničke družine, ostvaruje se specifični suodnos religijskog i svjetovnog, odnosno vjerske egzaltacije koja ovdje simbolizira srednji vijek, i zdravorazumske skepse koja upućuje na puč-

ku kulturu, koja će neusporedivo veći prostor afirmacije dobiti u nastupajućem novom vijeku, kad će postati *background* i nekih od najvećih umjetnika druge polovice 15. te 16. i 17. stoljeća, pri čemu je, s obzirom na film, dobro spomenuti one grotesknog usmjerenja. Primjerice scena u kojoj Steven i Agnes izmjenjuju ljubavljku motivirane poljupce porred drveta s čijih grana vise obješeni istruli leševi, i u čijem je podnožju niknula afrodizijska biljka mandragola (Steven objašnjava Agnes da po pučkoj predaji korijen mandragole niče u podnožju obješenih potaknuta njihovom spermom, jer obješeni muškarci ispuštaju sjemenu tekućinu), svojim supostavljanjem uzvišenoga (ljubav) i niskog (obješeni leševi, sperma, afrodizijak u svom sirovom stanju, izvađen iz zemlje) daje još jedan, možda i najbolji prilog viđenju filma kao (pro)grotesknog ostvarenja, čiji prizori mogu ponekad, kao u ovom slučaju, asociirati na Boshove i Bruegelove slike, a svojim izrazitim supostavljanjem visokog i niskog u raznim varijantama dozvati u sjećanje i Cervantesova *Don Quijotea*.

Fascinantna slika povijesnoga svijeta

Meso i krv jest dakle film koji na vrlo uspio, nerijetko fascinantna način slika prijelaz dvaju stoljeća i dviju epoha. Polazeći od temeljne dvojnosti, koja krovni izraz dobija u opoziciji visoko (uzvišeno)/nisko, hvata koliko god mu je moguće, u nizu opreka i motiva, dijelove povijesnoga svijeta, pokušavajući ostvariti reprezentativni totalitet povijesnoga vremena i prostora gdje se prelamaju srednji i novi vijek (renesansa). Tu su na plemenitaškoj strani makjavelistički vlastelin Arnolfini, njegov sveučilišno obrazovani sin Steven, pun plemenitih čuvstava i znanstveničkog entuzijazma, ali kao i ostala trojica glavnih likova, Agnes, Martin i Hawkwood, na određen način podijeljen u sebi po principu temeljne opozicije visoko/nisko (spomenuti su njegovi moralni padovi u emocionalno povišenim situacijama, pri čemu je osobito važna spremnost da prouzroči smrt kao plod strastvene ljubomore) te naposljetku Agnes, djevojka odgajana u samostanu, koja ipak otvorenim očima gleda na svijet i posebno je zainteresirana za spolnost i erotiku (a njezina se podvojenost ogleda u specifičnoj varijanti klasičnoga spoja svete i bludnice). Na drugoj su, pučkoj strani iskusni kapetan Hawkwood (podijeljen između Arnolfinija koji mu može omogućiti smiren ratarski život s voljenom ženom i plaćenika koji su dio vojske kojom zapovijeda, a koje izdaje zbog prvog, odnosno podijeljen između pitomog ratara i visokosposobnog ratnika), neprosvijetljeni liječnik otac George te plaćenička družina predvođena Martinom (podvojen između tipičnoga koristoljubivog ratnika bez ikakva obrazovanja s jedne strane i nekih viših potencijala s druge, koji do izražaja dolaze u odnosu s Agnes, pod čijim će utjecajem biti sklon kultiviranju, što se ogleda u prizoru u kojem jedenje rukama zamjenjuje nožem i vilicom; no uz Martinovu ljubav prema Agnes vezano je i morbidno snižavanje, spremnost da je ubije ako ne može biti njegova, a morbidno je stoga što, za razliku od Stevena, on odluku o usmrćivanju ne donosi u stanju strasti, nego vrlo trezveno).

Sama plaćenička družina također je svojevrstan svijet u malom: čine je muškarci i žene (temeljni spolni binarni princip), a žene su spoj ratnika i kurvi (opet dvojnost), a neke i

majke; uz žene i muškarce tu je i jedno (muško) dijete, s tim da se uz njega u jednom trenutku filma javlja još jedno, no mrtvorodeno (opet svojevrсна oprečna, ali i prožimajuća dvojnost: mrtvo novorođenče kojem ne saznajemo spol i živ dječak koji će međutim pri kraju filma oboljeti od smrtonosne kuge); među muškarcima ratnicima zastupljeni su i religija (lik Kardinala) te umjetnost (lik Orbeca koji u zauzetom dvorcu priređuje predstavu spojem kazališta sjena i lutaka), a u erotskom smislu daje se i navještaj homoseksualnog odnosa (Orbec i Miel); inače među članovima družine nema izdvojenih, trajnih erotskih parova (premda Celia pokušava,

neuspjelo, oformiti takav odnos s Martinom), nego vlada promiskuitet, tj. kao što svi pripadnici participiraju u plijenu, tako međusobno participiraju u seksu, uz koji znaju ići i neke ljubavne emocije, u svom temeljnom obliku.

Ostvarivši višestruko slojevit filmski ekvivalent slojevita povijesnoga svijeta, Paul Verhoeven na čelu autorske ekipe filma polučio je jedno od najfascinantnijih slikopisnih ostvarenja povijesno-pustolovnog žanra i svakako neusporedivi *tour de force* svoga cjelokupnog dosadašnjeg opusa.

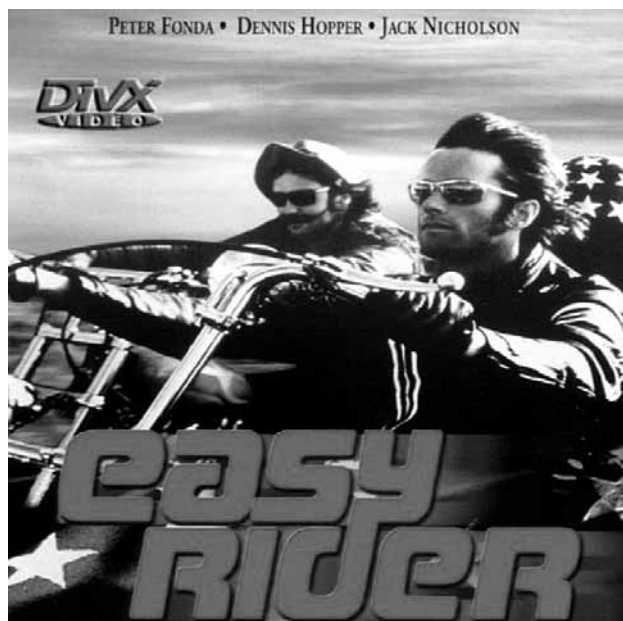
Filmografija

MESO I KRV / FLESH + BLOOD; *produksijske kuće*: Orion Pictures, Riverside Pictures; *koproduksijska tvrtka*: Impala S.A.; *režiser*: Paul Verhoeven; *producent*: Gys Versluys; *pridruženi producent*: Jose Vicuna; *scenaristi*: (prema filmskoj priči Gerarda Soetemana): Gerard Soeteman i Paul Verhoeven; *direktor fotografije*: Jan De Bont; *montažerka*: Ine Schenkkan; *scenograf*: Felix Murcia; *kostimografkinja*: Yvonne Blake; *glumci*: Rutger Hauer (Martin), Jennifer Jason Leigh (Agnes), Tom

Burlinson (Steven), Jack Thompson (Hawkwood), Fernando Hillbeck (Arnolfini), Susan Tyrrell (Celine), Ronald Lacey (Kardinal), Brion James (Kars), John Dennis Johnston (Summer), Bruno Kirby (Orbec), Simon Andreu (Miel), Kitty Courbois (Anna), Marina Saura (Polly), Hans Veerman (otac George), Hector Alterio (mali John), Blanca Marsillach (Clara); 126 min.; boja; 1985.

Dejan D. Marković

Rock'n'roll na filmu



Goli u sedlu (*Easy Rider*), Denis Hooper, 1969.

Iako rock muzika još odavno pruža zvaničnu pozadinu za društvenu erupciju i promenu (obradi pažnju na njenu svakodnevnu upotrebu u ozvučivanju dokumentarnog filmskog materijala), i čak predstavlja njen instrument, to se događa manje zbog njene svesne aktuelnosti ili 'relevantnosti' ili doslednosti, već jednostavno zato što je ona toliko raskošno, atraktivno i nesamosvesno ono što jeste, nudeći nam stvarnu i opipljivu nirvanu (makar ona bila i samo privremena). Obraćajući se ne razumu već emocijama, rock transformiše svoje slušaoce trenutno ih zadovoljavajući. I tako, iako može da posluži kao himna pri jurišu na dvorac, on teško da je prikladan za težak rad na izgradnji novog političkog poretka od starog. Seti se samo, Amerika, ta citadela instant vrednosti i fiksa na brzaka, bila je primalja kada je rock'n'roll došao na svet.¹

Ovaj tekst koncipiran je tako da istraži presek između rock muzike i narativnog filma. Da zauzimajući istorijski pogled na evoluciju rock'n'roll filma, ispita kako rock 'funkcioniše' na filmu, i kako je on uticao na 'strukturne i formalne aspekte filmske umetnosti', i da ovim, pre svega, inspiriše dalji dijalog o rock'n'rollu na filmu, a ne da odgovara na pitanja.

Osnovni pristup koga ću se držati, a koji je inače esencijalan kada se bavimo kulturnim koordinatama rock muzike, jeste intimna povezanost koja postoji između rock muzike (tj. 'zvuka američka kulturne revolucije' kako ih naziva Jonathan Eisen)² i omladinskog bunta šezdesetih:

Čitav rock pokret u najvećoj meri zaokupljen je idejom da sloboda leži u oslobađanju onog što se nalazi pod represijom, čak i onda kada to podrazumeva prestanak funkcionisanja postojećih institucija.

Takođe ću u potpunosti okrenuti leđa gomili groteskno-vulgarnih 'rock'n'roll filmova' koji su, zapravo, daleko najbrojniji, i predstavljaju proslavu pop/rocka u idiomu koji je besumnje dizajniran tako da (proizvedeći nostalgiju) opsluži ukus masovne tinejdžerske publike. Filmovima koji zapravo govore o odeći i o automobilima i o plesanju, o roditeljima i o srednjoj školi i o 'sputanosti' i o 'oslobađanju', o tome kako doći do seksa i do bogatstva — filmovima, u krajnjoj liniji, o Coca-Cola-McDonald's-Americi.

Dakle, kako bi mogla da glasi prava priča o rock'n'rollu na filmu? Kako doći do nje i njene suštine? Kako postići da ona bude produžetak i mojih iskustava i pomenutog vremenskog perioda kome i sam pripadam? Kako doprineti većem razumevanju rock'n'rolla na filmu?

Holivudski koreni rock'n'rolla

Kao institucija par excellence, Hollywood je krenuo s praksom ovekovečivanja sopstvenih viđenja 'omladinske delinkvencije' još krajem 1940-ih. U nizu filmova iz tog perioda, u kojima su viđenja mladih ljudi od centralnog značaja za samu radnju, na mladost se gleda skoro kao na prolaznu fazu, na nešto što se može najpre rastumačiti, a zatim staviti pod kontrolu autoritarnih sila. Po mišljenju mnogih prvi 'rock'n'roll film', *The Blackboard Jungle* (red. Richard Brooks, 1955), filmskoj publici i holivudskom establishmentu predstavio je alternativno viđenje novog, brzo-rastućeg fenomena zvanog teenager,³ po kome tinejdžerska kultura nije nešto što se može lako razumeti i kontrolisati od strane starijih generacija, i da ni u kom slučaju nije nešto što se može ignorisati. Od tog trenutka, sredinom pedesetih, rock'n'roll počeo je da prerasta u standardni muzički signal omladine, omladinskih problema i grupacija. Inicijalni proboj verovatno je predstavljalo korišćenje famoznog Bill Haleyeovog *Rock Around the Clock* u *The Blackboard Jungle*. Iako je u ovom



Diplomac (The Graduate), Mike Nichols, 1967.

filmu ovo jedina *rock'n'roll* numera (čuje se preko uvodne špice), njen efekat u samom filmu i njegove dalje reperkusije bile su zaista neverovatne. *The Blackboard Jungle* jasno je pokazao da se *rock* muzika može jako dobro eksploatisati u cilju intenziviranje filmske dinamike i dramatike, ukazavši na put ka moći koju kombinacija *rock* muzike i ekrana manifestuje i dan danas. Posredstvom ovog filma, *rock'n'roll* je postao sinonim za mladalački bunt i sve širi 'generacijski jaz'. *The Blackboard Jungle* delovao je kao katalizator za dalju eksploataciju *rock* muzike na filmu tokom godina koje su

usledile. Godine 1956, u veoma kratkom vremenskom razmaku, pojavili su se *Rock Around the Clock* (red. Fred F. Sears), *Shake Rattle And Roll* (red. Edward L. Cahn), i *Don't Knock The Rock* (red. Fred. F. Sears), što ukazuje na moć koju je *rock* muzika stekla u odražavanju, naglašavanju i čak simbolisanju aktuelne društvene tenzije i promene. Iako nijedan od ova tri filma ne možemo nazvati 'dobrim', oni su od suštinskog značaja zahvaljujući svom muzičkom sadržaju koji je čista kvintesencija jednog kritičnog trenutka istorije mladih — rođenju *teenagera*.

'Rock = omladinski bunt'

Jednakost *rock* = omladinski bunt još supstancijalnije je eksploatisana u korist blagajni *entertainment* industrije u novoj inkarnaciji — '*rock* mjuziklu' — oličenom u gomili Elvisovih filmova s kraja 1950-ih i s početka 1960-ih (*Love Me Tender*, red. Robert D. Webb, 1956, *Jailhouse Rock*, red. Richard Thorpe, 1957).⁴ Britanska filmska industrija spremno je uzvratila udarac značajnim ostvarenjima, među kojima su bili i filmovi *A Hard Day's Night* (1964) i *Help* (1965), u režiji Richarda Lestera.

Ovu jednakost do krajnosti je konsolidovao naizgled beskrajan niz 'zabavnih', 'plesnih', 'potkulturnih' *rock* mjuzikla kao i onih 'koji govore o samom muzičkom biznisu', polumjuzikla i/ili 'dokumentarnih' filmova: *Hair* (red. Milos Forman, muzika: Ragni i Rado, 1979), *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Tommy* (red. Ken Russell, muzika: The Who, 1975), *Nashville* (red. Robert Altman, muzika: Keith Carradine i dr., 1975), *Car Wash* (red. Michael Schultz, 1976), *Saturday Night Fever* (red. John Badham, muzika:



Noć nakon teškog dana (Hard Days Night), R. Lester, 1964

The Bee Gees, 1977), *Grease* (red. Randal Kleiser, 1978), *Quadrophenia* (red. Frank Roddam, muzika: The Who, 1979), *Breaking Glass* (red. Brian Gibson, muzika: Hazel O'Connor i dr., 1980), *Flashdance* (red. Adrian Lyne, 1983), *Desperately Seeking Susan* (red. Susan Seidelman, muzika: Madonna, 1985), *Sid & Nancy* (red. Alex Cox, muzika: The Pogues, 1986), *Crossroads* (red. Walter Hill, muzika: J.B. Lenoir i Ry Cooder, 1986), *The Commitments* (red. Alan Parker, 1991). Ni u jednom od ovih filmova *rock* idiom ne koristi se u većoj meri isključivo kao muzička pratnja akcije ili dijaloga. Upravo to očigledno odbijanje *rocka* da se potčini vizuelnoj naraciji verovatno je i najveći doprinos *rocka* pokretnoj slici. (U tom pogledu, *rock* je pokazao veću otpornost od *jazza*). Staviše, u najvećem broju navedenih filmova, *rock* muzika nalazi se u samom epicentru naracije. Do dana današnjeg, *rock* je u igranom filmu u velikoj meri uspeo da sačuva funkciju tematske muzike, funkciju pružanja lokalnog, istorijskog ili društvenog / urbanog / potkulturnog kolorita (ambijent — određeni vremenski period — društvena klima itd.), često u formi scenskih numera i muzike koja do nas dolazi iz određenog izvora (sa pozornice, radija, iz džuboksa, itd.).

Sjajan primer sofisticiranijeg načina korišćenja *rock* muzike na filmu je *A Hard Day's Night*, u kome se pesme Beatlesa, ponegde i orkestrirane, koriste i kao muzički *background* i kao muzika iz određenog izvora. Uprkos svemu tome, u nama i dalje ostaje osećaj da muzika tu nije ništa više od solidno urađenog 'implantata': naracija, takođe niz muzičkih sekvenci, tu proizilazi iz samih pesama, tj. muzika je ta koja određuje šta 'rade' slike. Tu se, dakle, manje-više, radi o *vizualizaciji muzike*. Filmovi Beatlesa, *Magical Mystery Tour* (red. The Beatles, 1967) i *Yellow Submarine* (red. George Dunning, 1968), otišli su u ovom pogledu još dalje i, kada se radi o vizualizaciji *rock* muzike, preteča su najvećih filmskih dostignuća poput Alan Parkerovog *The Wall* (muzika: Pink Floyd, 1979) i Jimmi Murakamijevog *When the Wind Blows* (muzika: David Bowie, Roger Waters, Genesis i dr., 1986).

Arhetipski 'rock film'

Suštu suprotnost u ovom pogledu predstavlja kul(tni) *road* film *hippy* ere *Easy Rider* (red. Dennis Hopper, 1969) — u kome se susrećemo s 'unutrašnjim' korišćenjem muzike. Njegov ekskluzivni *soundtrack* — psihodelični *rock* s kraja 60-ih — ima funkciju da veže publiku za dati trenutak, tj. 'sada', i tako potpomogne osvrt na aktuelni trenutak — pojača i fokusira njegove ideologije. Ova funkcija *rock* muzike kao svojevrzne filmske 'memorije', koja uspostavlja instant vezu između samog filma i njegove publike, takođe je u stanju da nas iz ovih stopa vrati u nostalgičnu prošlost ili da nas čvrsto fiksira u budućnosti.

Ono što još svakako treba naglasiti kada govorimo o muzičkom materijalu filma *Easy Rider* jeste njegov krajnje specifičan izbor. Odlučujući kriterijum bio je tu *sadržaj* odabranih *rock* numera, a ne njihova tadašnja *popularnost*. Pored tada već globalno etabliranih grupa kao što su The Byrds, Stephenwolf i The Band, pomenuti *soundtrack* takođe obuhvata široj publici relativno nepoznate grupe poput The Holy Mo-

dal Rounders (*If You Want To Be A Bird*) i Fraternity of Man (*Don't Bogart Me*), kao i ortodoksni američki *underground* band The Electric Prunes. Pojava manje poznatih bendova dodatno je osvežila ovaj film i izoštrila njegovu oštricu, što je tokom proteklih četrdesetak godina znatno doprinelo njegovom kredibilitetu kao klasiku alternative ili alternativnom klasi.

Rock muzika u ovom i u drugim *road* filmovima, kao što su *Convoy* (red. Sam Peckinpah, muzika: Chip Davies, C.W. McCall i dr., 1978), *Mad Max 2* (takođe poznat kao *The Road Warrior*, red. George Miller, muzika: Brian May, 1981), kao i u pastišima ovog filmskog žanra poput *200 Motels* (red. Tony Palmer, muzika: Frank Zappa, 1971), takođe služi da bude adekvatni *background*, tj. da podcrta sekvence vožnje i putovanja. Pored toga, ona pomaže publici da shvati šta se u navedenim filmovima povezuje sa *rock* muzikom. Visoki stepen integracije između vizuelnih prizora / naznaka i same muzike u filmu *Easy Rider* konzistentan je od početka do kraja. Takođe zadivljuje i precizna sinhronizacija muzike i pokretnog prizora. Korišćenje muzike na ovaj način u mnogome je slično njenom (mnogo kasnijem) korišćenju u muzičkom videu. *Rock* numere tu su nerazdvojivo povezane s *road* scenama, a neke od njih i same se odlikuju neobuzdanim unutrašnjim tempom / kretanjem / *mobilnošću*. Njihova funkcija je tu da izjednače slobodu otvorenog puta sa slobodom onakvom kakvom su je *percipirale* ideologije povezane s *rock*-kontrakulturom 1960-ih. I sami motorciklisti dvojice protagonista, te 'super mašine', kako ih naziva Hanson — treći heroj ovoga filma, simbol su te Slobode. Oni su tu da kao *deus ex machina* pomognu Billu i Wyattu pri ostvarenju njihovih želja, omogućavajući im da putuju i istražuju, i u materijalnom i u duhovnom pogledu / svetu. U skladu s ovim, uobičajena tema bajkerskih / *road* filmova (npr. *The Wild Angels*, red. Roger Corman, 1966. i *The Glory Stompers*, red. Anthony M. Lanza, 1967) jeste *istraživanje* — kako sveta oko sebe tako i samog sebe.

Poslednja pesma (koja kreće istovremeno s odjavnom špi-com), *Ballad of the Easy Rider* (u izvođenju Rogera McGinnisa), jedina je numera koja je komponovana posebno za ovaj film. Ova pesma sadrži i reči »*sve što sam želeo bilo je da budem slobodan i na kraju sam u tome i uspeo*«. Ovi stihovi tu poprimaju izvesnu primesu ironije, jer smo, neposredno pre što smo ih čuli, videli tragičan kraj Billeyevog i Wyattovog tripa kroz neprijateljske i hipokritski 'normalne' (ili *stinking normal*, kako ih nazivaju američki rockeri) južne države SAD, tj. njihovu nemilosrdnu egzekuciju. Ova kombinacija neočekivanog i šokantnog kraja samog filma, i sada već ironičnog smisla navedenih stihova, simboliše surov i tragičan kraj jednog naivnog / nevinog doba i metaforičnu i stvarnu smrt 1960-ih.

Unapred snimljene *rock* numere igraju sličnu ulogu u Michelangelu Antonionijevom *Zabriskie Point* (1970), krajnje neobičnom, vizuelno zapanjujućem preispitivanju pobune mladih protiv *Establishmenta*. Između ova dva filma postoji nekoliko sličnosti čak i u stilističkom pogledu. S obzirom da su se oba filma pojavila u kratkom vremenskom razmaku, njih karakteriše i skoro identičan pristup *rock* muzici,

kako u pogledu njenog doslednog korišćenja tokom čitavog filma, tako i u pogledu izbora veoma specifičnih *rock* numera *rock* izvođača s kraja 60-ih (Pink Floyd, The Grateful Dead, Kaleidoscope, The Rolling Stones i The Youngbloods). Simfonijski *rock* Pink Floyda tu izuzetno emocionalno locira (ovog puta) verbalnu i eksplicitno političku vrstu suprotstavljanja kalifornijskih studenata. Orgazmično dizanje u vazduh megalomanske buržajske vile (uz numeru Pink Floyd), na samom kraju — tematski potpuno očigledno — još uvek predstavlja retku vizuelnu gozbu. I u jednom u drugom slučaju, *rock* kasnih 60-ih ne samo što priča određenu priču / stvara određeno raspoloženje, već *jeste* prava priča / pravo raspoloženje. Muzika tu skoro deluje kao zasebna naracija, a pojedinačne numere sugerišu različita raspoloženja tokom samog filma. Pored toga, u oba ova filma, kao i u drugim filmovima koje sam proučavao, sama *rock* muzika predstavlja integralni deo ne samo načina na koji mi prihvatamo određen film, već i načina na koji ga mi doživljavamo / spoznajemo / shvatamo.

Uspori koncertnog filma

U svom pokušaju da kapitalizuje raznovrsne muzičke ukuse 70-ih, Hollywood je proizveo eklektički asortiman filmova koji se kretao od *blockbustera* (*Saturday Night Fever*, red. John Badham, 1977) do bizarnog (*The Rocky Horror Picture Show*, red. Jim Sharman, 1975), biblijskog (*Jesus Christ Superstar*, red. Norman Jewison, 1972. i *Godspell* red. David Green, 1973) i pseudobiografskog (*The Rose*, inspirisan Janis Joplin, red. Mark Rydell, 1979), i obezbedio novi vojni park već etabliranom (Barbra Streisand u *A Star is Born*, red. Frank Pierson, 1976) i darovitom (Donna Summer u *Thank God It's Friday*, red. Robert Klane, 1978).

Međutim, uglavnom zahvaljujući *Oscarima* popločanom uspehu *Woodstock* (red. Michael Wadley, 1970) — filmu koji je za *rock* učinio ono što je stvarni događaj učinio za američku svest — u sedamdesetim je došlo do uspona koncertnog filma kao novog oružja u muzičkom i društvenom arsenalu *rock'n'roll* izvođača. On je koincidirao s pojavom novog soja filmskoga stvaraoca koji je bio u stanju da na filmu ovekoveči ne samo samu muziku, već i čitav koncertni događaj, i prenese neposrednost i intimnost živog nastupa potpuno novim publikama.

Godine 1973. D. A. Pennebaker, koji je prethodno potpomogao redefinisanje *rock* dokumentarca s *Don't Look Back* (1967) i *Monterey Pop* (1969), uperio je sočivo svoje kamere na tzv. *glam rock* i ovekovečio Davida Bowiea i njegov *alter ego* na finalnoj koncertnoj večeri u *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Iako je skraćena verzija ovog koncertnog filma prikazana na TV-u 1974, duža verzija u trajanju samog koncerta nije se mogla videti sve do 1983. U međuvremenu, ona je remasterovana, izvršena je kolor korekcija, i u potpunosti remiksovana (pod nadzorom samog Bowiea), tako da sada pruža gledaocima nezaboravan pogled na jednog od najoriginalnijih, najinventivnijih i najuticajnijih potkulturnih heroja.

Dvojica od Pennebakerove braće po filmu, David i Albert Maysles, ne nameravajući, registrovali su na filmu jedan od

najnotornijih trenutaka u *rock'n'rollu* — ubistvo jednog crnoputog Amerikanca od strane pripadnika Hells Angels. I tako, umesto da naprave filmsku hroniku poslednjeg koncerta na turneji Rolling Stonesa 1969, braća Maysles su umesto toga ovekovečili generaciju u pometnji (*Gimme Shelter*, 1970). Nasilje i droge koje su naškodile ovom koncertu, kasnije su šokirale filmsku publiku širom sveta, i besumnje će kao duh proganjati muzičku industriju još godinama. Međutim, sam koncertni materijal — Mick i ostali dečaci koji daju sve od sebe da bi pružili besplatnu zabavu gomili od preko 300.000 okupljenih *fanova* — jeste spektakularan!

Do kraja 70-ih pojavio se dugačak niz koncertnih filmova koji su pokrili praktično sve aktuelne muzičke žanrove od *reggaea* (*Bob Marley and the Wailers Live*, 1991) do *punka* (Sex Pistols u *DOA*, red. Rocky Morton, 1988), i promovi-sali najveća imena u *rock'n'rollu*: *The Kids Are Alright* (red. Jeff Stein, muzika: The Who, 1979), *Mad Dogs and Englishmen* (muzika: Joe Cocker, 1971), *The Song Remains the Same* (red. Peter Clifton i Joe Massot, muzika: Led Zeppelin, 1976) i *Concert for Bangladesh* (muzika: George Harrison, Ringo Starr, Eric Clapton, 1971). U stvari, tokom 70-ih bilo je toliko koncertnih filmova i *rock* dokumentaraca da je reditelj Rob Reiner odlučio da napravi parodiju na ovaj trend, snimivši *This is Spinal Tap* (1982) — priču o izmišljenom britanskom *heavy metal bandu* — film koji se, uprkos tome, sada smatra jednim od najboljih u svom žanru.

Pravila da muzika čisto logički ne može da zauzme neko od 'normalnih' zadnjih sedišta u filmskoj sali i da poprimi ulogu prostog ozvučivanja pridržavali su se i tradicionalniji reditelji u svojim još tradicionalnijim 'ostvarenjima' poput već pomenutih *rock* mjuzikla *Jesus Christ Super Star* (muzika: Loyd Webber, 1972) i *Godspell* (muzika: Stephen Schwarz, 1973). Sličan komentar važi i u slučaju niza standardnih igranih filmova (uglavnom namenjenih odraslim-sentimentalno-nastrojenim-pripadnici ma-srednje-klase) s naslovnim temom i set numerama (i malo čime drugim) koncipiranim u *rocku* srodnim idiomima. *The Graduate* (red. Mike Nichols, 1967, sa Mrs. Robinson i The Boxer Paula Simona), još jedan je primer funkcionisanja *rock* muzike kao konzistentne sile tokom čitavog filma. Međutim, s obzirom da je u njemu korišćen isključivo *soundtrack* Simona i Garfunke-la, muzičko razmišljanje je tu nešto više pravolinijsko nego u filmovima *Easy Rider* i *Zabriskie Point*. Po uzoru na *Easy Rider*, Mike Nichols u svom filmu koristi same pesme / raspoloženja koja ona stvaraju u cilju akcentovanja njegove emocionalne sadržine, kao i efektnijeg povezivanja različitih niti naracije. Jedno od sredstava kojim se on tu takođe često služi jeste ponavljanje fraza iz numere *Scarborough Fair* u različitim scenama u kojima vidimo Hoffmanov lik koji traga za svojom devojkom po kampusu koledža. Pored *The Graduate*, ovde bismo još mogli navesti *My Girlfriend's Wedding* (muzika: Al Kooper, 1969), *Friends* (muzika: Elton John, 1969), *McCabe and Mrs. Miller* (red. Robert Altman, muzika: Leonard Cohen, 1971), *Harold and Maude* (red. Hal Ashby, muzika: Cat Stevens, 1972), *The Pied Piper* (red. Jacques Demy, muzika: Donovan, 1972).



Pobješnjeli Max III (*Mad Max III*), G. Miller i G. Ogilvie, 1979.

Rast komercijalizacije rock'n'rolla

S komercijalnim uspehom Duane Eddyve obrade teme *Peter Gunn* Mancinija (1960), izvedbi F.B.I. i *Man of Mystery* grupe The Shadows (1960), kao i *James Bond Theme* tandemom Monty Norman & John Barry (*Dr. No*, red. Terence Young, 1963), pojedini pop / rock umetnici krenuli su da pišu / izvode naslovne melodije za čitavu seriju 007 filmova koja je usledila: *Live and Let Die* (red. Guy Hamilton, muzika: McCartney, 1973), *The Spy Who Loved Me* (red. Lewis Gilbert, muzika: Carly Simon, 1977). Iz ovakve prakse nastao je pravi pravcati trend naručivanja / eksploatacije bestselera kao naslovne muzike za brojne detektivske / špijunske / avanturističke filmove, npr. *Shaft* (red. Gordon Parks, muzika: Isaac Hayes, 1971), *Superfly* (red. Gordon Parks, muzika: Curtis Mayfield, 1972), *Batman* (red. Tim Burton, muzika: Prince, 1989).

Diskografskim kompanijama nije trebalo dugo vremena da uvide masivni komercijalni potencijal ubacivanja jedne od

pesama nekog od svojih umetnika u neki novi film, odnosno — u *business* argou — korišćenja 'primarnog marketinškog sredstva'. Logički ekstrem ovakve eksploatacije predstavlja već notorna TV serija *Miami Vice* (1984-87), čiji autori Hammer i Mann, radi intenziviranja osećaja napetosti, tj. neizvesnosti i / ili *road* sekvenci — bespoštedno i totalno nesuvislo miksaju do *full-tilt* situacije hitove slavnih umetnika kao što su The Dire Straits, Peter Gabriel, Phil Collins, Tina Turner i recimo Grand Master Mellie Mel! Međutim, iako daleko eksplicitnije u 80-im, korišćenje *rock* muzike kao marketinškog sredstva nije začeto u toj deceniji. Kao što smo to već videli, najveće produkcijske kuće obručke su prigrlile *rock'n'roll* odmah nakon dramatičnih efekata *The Blackboard Jungle*.

Filmovi s kraja 1960-ih takođe pružaju fascinantni uvid u komercijalno korišćenje rock muzike. Veoma interesantan podatak o *The Graduate* i *Easy Rider* jeste da su za oba ova filma izbor muzike napravili njihovi reditelji nezavisno od

samih produkcijskih kuća, s tim što je u slučaju *The Graduate* rediteljeva autonomija u tom pogledu bila znatno manja, a moć produkcijske kuće daleko veća. Razlog za to leži u tzv. modernoj organizaciji i strukturi globalnih industrija zabave, tj. u visokom stepenu njihove sinergije. Kompanija Universal, na primer, kontroliše veliki procenat svojih diskografskih i filmskih izdanja, tako da je u njenom interesu da maksimizira 'komercijalnu integraciju' jednih i drugih. Bilo kako bilo, oba ova filma bili su od izuzetnog uticaja na uvođenje 'rock soundtrack albuma' kao velikog komercijalnog poduhvata. Njihova profitabilnost od tog trenutka neprekidno je i brzo rasla, tako da je tokom 90-ih u velikom broju slučajeva ona generisala veće komercijalne uspehe od samih filmova u kojima je muzika sa njih prethodno iskorišćena.

Još jedan fenomen koji sjajno ilustruje brzi rast profitabilnosti filmskih *soundtrackova* tokom 1990-ih jeste već ustaljena praksa koju bismo mogli nazvati 'unošenjem raznolikosti' u njihovu ponudu. Više nemamo slučaj *1 film: 1 soundtrack*, već se u prodavnicama mogu istovremeno pojaviti čak i tri odvojena albuma s muzikom iz jednog te istog filma: (1) originalni filmski soundtrack, (2) pesme iz originalnog filmskog soundtracka, (3) pesme inspirisane originalnim filmskim soundtrackom. Primer ove treće kategorije je soundtrack iz filma *Dead Man Walking* (red. Tim Robbins, 1995) na kome se nalazi samo jedna jedina pesma koja je iskorišćena u tom filmu.

Rock je takođe ušao na velika vrata u filmove u eri psihedeličnog *rocka* s kraja 60-ih, kao i *simfo rocka* 70/80-ih. Na ovaj trend, naravno, veliki uticaj izvršio je krajnje sugestivni psihedelični *liquid light-show*, kao i scenska događanja s kraja 60-ih, onakva kakva su registrovana na celuloidu u filmovima *Woodstock* (1970) i *Monterey Pop* (1969). Međutim, ovi filmsko-muzički nastanci psihedeličnog / *simfo rocka* dobro su se primili tek nakon što je muzički instrument pod nazivom *synthesizer* postao naširoko i naveliko rasprostranjen / popularan. Sve do samog početka 80-ih, on se u većoj meri koristio samo u produkciji TV i niskobudžetnih igranih filmova. Nakon toga, *synthesizeri* počeli su da poprimaju sve važniju ulogu u komponovanju rock muzike za film. Keith Emerson (Emerson, Lake and Palmer) u velikoj meri koristi *synthesizer*, zajedno s drugim *rock* instrumentima, u svojoj muzici za *Inferno* (red. Dario Argento, 1980) i *Nighthawks* (red. Bruce Malmuth, 1981). Distopijski Los Angeles 2019. u filmu *Blade Runner* (red. Ridley Scott, 1982), ima za muzičku pozadinu savršeni Vangelisov delimično sintesajzerski *soundtrack*. Zahvaljujući napretku i sve široj primeni sinteze i semplovanja zvuka, kao i tehnoloških pogodnosti poput SMPTE vremenskog koda, tokom prve polovine 80-ih došlo je do dramatičnog razvoja sofisticiranosti *synthesizera*, koja se može čuti upoređivanjem *sounda* u filmovima *Chariots of Fire* (red. Hugh Hudson, 1981) ili *Escape from New York* (red. John Carpenter, 1981), sa *soundom* Ryuchi Sakamotove muzike za *Merry Christmas Mr. Lawrence* (red. Osahima Nagisa, 1983).

U holivudskim produkcijama iz tog vremena *synthesizer* s digitalnim semplovanjem, zajedno s drugim *rock* instrumentima, korišćen je kao muzička pozadina filmova potpuno ra-

zličitož žanra poput *Cat People* (red. Paul Schrader, muzika: Giorgio Moroder, 1982), *Electric Dreams* (red. Steve Barron, muzika: Giorgio Moroder, 1984), *Birdy* (red. Alan Parker, muzika: Peter Gabriel, 1984), *Beverly Hills Cop* (red. Martin Brest, muzika: H. Faltermeyer, 1987). Sredinom 80-ih došlo je do novog fenomena — angažovanja slavnihi svet-skih gitarista iz sfere tradicionalnog rocka kao filmskih muzičara. U filmovima *The Border* (red. Tony Richardson, 1981) i *Paris, Texas* (red. Wim Wenders, 1985), Ry Coode-rova muzika iskorišćena je ne samo da bi pružila lokalni 'folk' kolorit, već i da bi intenzivirala raspoloženje same naracije. Dobro poznata 'usamljena' *slide* gitara jedan je od najboljih primera ovoga trenda, baš kao i Mark Knopflerovi 'keltizmi' nakalemljeni na u osnovi *rock* muzičku pozadinu u *Local Hero* (red. John Forsythe, 1983) i *Cal* (red. Pat O'Connor, 1984).

Rock'n'roll i MTV

Na ovom mestu bih se još veoma kratko osvrnuo na muzički video i njegovu povezanost s filmom. S pojavom MTV-a (avgust 1981, u SAD), filmskim kompanijama poklonjena je idealne baza za promociju i reklamiranje svog 'kulturnog proizvoda'. Procedura je tu krajnje jednostavna: ako neka od pesama iskorišćena u nekom od njihovih filmova postane uspešna, tj. dospe na liste singlova, video je tu da je besplatno reklamira, a preko nje i sam film. U ovom slučaju video se koristi kao 'primarno marketinško oružje'.

Uspom MTV-a u 'zonu kulture' (propaćen tehnološkim inovacijama u tehnikama filmske montaže), pomenuti 'pop muzički video' takođe je uticao na televizijski medij uopšte. Jedan od karakterističnih primera tu je već pomenuta serija *Miami Vice*, koja po rećima jednog od njenih producenta ima za cilj da ostvari 'organsku interakciju muzike i sadržine...'

Tokom protekle decenije, muzički video prerastao je u jedno od dominantnih sredstava za širenje pop/rock muzike, najpre na anglo-američkom, a zatim i na globalnom tržištu. Za razliku od tradicionalne filmske muzike, muzički video karakteriše činjenica da je njegova muzička dimenzija određene sintaksom i tekstovima same muzike. Drugim rećima, struktura vizuelne naracije u jednom muzičkom videu povezana je sa narativnim procesima u muzici/tekstu date pesme.



This is Spinal Tap, Rob Reiner, 1982.

Kao što smo to već prethodno istakli, sve ovo mnogo potseća na način na koji muzika, više od dve decenije ranije, inge-
niozno upotrebljena u filmu *Easy Rider*.

I šta još tu reći...

I, zaista, šta još tu reći... Zabavu koju volimo i u kojoj uživamo, po svemu sudeći, oblikuje sve manji broj sve većih *industrijskih konglomerata*. Nju takođe determinišu promene u pogledu 'tehnološke konvergencije' koje čine tradicionalne razlike između različitih medija sve irelevantnijim. Radi se zapravo o 'vertikalnoj integraciji'. Jednostavnije rečeno, globalne kompanije naprosto žele da pošto-poto kontrolišu sve što je tu moguće kontrolisati. Recimo, Schwarzeneggerov *blockbuster Last Action Hero* (red. John McTiernan, 1995) snimila je Columbia Pictures, čiji je vlasnik Sony Corporation. Njegov *soundtrack* objavila je CBS, čiji je vlasnik takođe Sony, a sam film prikazivan je u bioskopskim dvoranama opremljenim sistemima s digitalnim *soundom* koje je, naravno, napravio niko drugi do Sony. I to uopšte nije sve, Sony je isto tako kreirao virtuelnu stvarnost i video igrice zasnovane na ovom filmu...

Rock'n'roll na filmu danas

U osvrtu na *rock'n'roll* na filmu danas, fokusiraću se na jedan jedini film — *rockumentarac Badsville* (red. Chris Parcelin, Super Bees, The Street Walkin' Cheetahs, Pygmy Love Circus, 2001) za koji bi se moglo reći da ima sve dobre karakteristike *rock'n'roll* filma s početka 2000-ih, a nijednu lošu. Mesto radnje — što nešto verziraniji mogu naslutiti iz samog naslova filma — jeste višedecenijski rasadnik talentovanih *rockera* — Los Angeles. Prva stvar koju treba istaći jeste da *Badsville* jasno pokazuje da iako je veliki muzički / filmski biznis ostavio *rock'n'roll* kao mrcinu pokraj puta (posvetivši svu svoju pažnju najkomercijalnije mogućim *soundima*), još uvek postoji veliki (rastući) broj izuzetno talentovanih *rock'n'roll bandova* koji žare i pale (jer to, jednostavno, vole) kao što se to radilo nekad, u davnim 60-im i 70-im. *Badsville* — bez donošenja ikakvih sudova, komentara, preterivanja ili filmskih efekata, već isključivo faktografski — registruje duh *rock'n'rolla* u njegovom najprimarnijem obliku — i u njegovom naboljem izdanju, nudeći neku vrstu transcendencije koja nedostaje u proizvodu koga već duže vremena savnjaju s zemljom robovi *mainstream* muzičkog/filmskog *businessa*.

Bilješke

- 1 Dejan D. Marković: *Poruka je u muzici*, OKO, broj 20, 1990; *Nije sve to bio samo rock'n'roll* — *Antologija kontrakulture*, Plato, 2003.
- 2 Jonathan Eisen u svom predgovoru antologiji *The Age of Rock*, Vintage Books, 1969.
- 3 *Teenager* je koncept 1950-ih, 'omladina' i 'omladinska kultura' potiču iz 1960-ih; *teenager* se uglavnom odnosi na omladinu radničke klase, 'omladina' sugerise beznačajnost klasnih razlika u ovom dobu, ali se obično, implicitno, odnosi na omladinu srednje klase (Simon Frith, *Sound Effects*, Pantheon Books, New York, 1981).
- 4 Godine 1974. sam pisao o Elvisovim filmovima. Ti filmovi bili su tehnički toliko nespretno urađeni da sam mislio da oni otelovljuju jednu

potpuno novu vrstu filma: moj primer za to bio je *G.I. Blues* iz 1960. »Kada Elvis zadrdna na svojoj akustičnoj gitari«, rekao sam, »začuje se električni solo. Kada se vidi kako ga prate bas i gitara, čuju se duvački instrumenti i klavir. Kada on peva, tonski snimak kasni barem pola stiha... Jednoga dana, francuski filmski kritičari okriče ove filmove i pozdravice ih kao jedinstveni primer cinema disrepant. Održaće se retrospektive u Cinematheque, i ubrzo zatim Elvisovi filmovi biće prikazani na televiziji, zajedno s učenim komentarom koji veliča francusko otkriće i žali nesposobnost Amerike da ceni svoju sopstvenu kulturu.« (Greil Marcus, *Tajna istorije kulture*, Gradac, br. 120-121, prevod: Dejan D. Marković).

Dejan D. Marković

10 najboljih rock'n'roll filmova*

1. DON'T LOOK BACK (dokumentarni; red. D.A. Pennebaker; SAD, 1967)
Klasik cinema verite koji se vrti oko Bob Dylanove kratke engleske turneje u maju 1965. Jedan od najintimnijih pogleda filmske kamere na istinskog rock genija, na njegovom prelazu iz folk heroja u rock superstara.
2. GIMME SHELTER (dokumentarni; red. braća David i Albert Maysles, SAD, 1970)

Rockumentarac koji kao senka prati Rolling Stonea na njihovoj Let It Bleed turneji, dok se oni nezadrživo približavaju neslavnom koncertu u Altamontu, Kalifornija. Fascinantan pogled ne samo na događaj za koji mnogi kažu da je okončao 1960-e, već i na sam band.

3. AMERICAN GRAFFITI (igrani; red. George Lucas, SAD, 1973)

Pre nego što se ustoličio kao tvorac broj 1 američkih tehnokratskih mitova, Lucas je napravio sjajan film koji krase istinska ljudska toplina i neusiljena emotivnost. Iz njega se naprosto presipaju naj-naj hitovi

* Ovo je moja personalna lista, jedna od mogućih lista '10 najboljih rock'n'roll filmova svih vremena'. Uz svaki je film dan rezi-me kvaliteta koji ih čine onime što oni jesu.

50-ih (na originalnom soundtracku su, recimo: *The Beach Boys*, *Chuck Berry*, *The Platters*, *Buddy Holly*, *Bill Haley And His Comets*, *Del Shannon*...) koji su se tokom decenija koje su usledile, zahvaljujući za-njih-specijalizovanim-radio-stanicama, od silne upotrebe transformisali u okamenjena kulturna artefakta. Međutim, muzika u ovom filmu daleko je od pukog dekora, i on je ne stavlja pod znake navoda poput brojnih kasnijih filmova — te melodije su podjednako prirodne i neizbežan deo života njegovih protagonista (*Klasa '62*) kao i deo ulice na kojoj oni provode svoje večeri satima krstareći gore-dole. Dodatne poene Lucas dobija za maestralni način na koji predstavlja arhi-DJ-a 'Wolfman Jacka' — ne kao kič ikonu, već kao sveprisutnu, svemoćnu, misterioznu figuru, božanstvo tinejdžerskog carstva. Grafiti uspevaju da veoma, s izuzetnom merom i sofisticiranošću naslikaju specifičnosti svog perioda — autentične pojedince, zajedno s njihovim automobilima, odećom, jezikom — kao i da sve to transcendiraju i pokažu nam kako je to kad si mlad. Što je donekle sinonim za rock'n'roll.

4. THE LAST WALTZ (igrani; red. Martin Scorsese, 1978, SAD)

Jedan o esencijalnih koncertnih filmova. Snimak oproštajnog koncerta *The Band*, u San Francisku, kojima se na sceni, pored najvećeg broja svetskih rock starova koji se ikad okupio na jednom mestu, pridružuju: *Neil Young*, *Eric Clapton*, *Van Morrison*, *Ringo Starr*, *Ron Wood*, *Joni Mitchell*, i naravno *Bob Dylan*. Za vrhunski vizuelni kvalitet i ugodaj zaslužni su *Michael Chapman*, *Vilmos Zsigmond* i *Laszlo Kovacs*, koje je Scorsese angažovao kao kamermene. *The Last Waltz* je nedavno restauriran pod supervizijom samog Scorsesea, dok je soundtrack digitalno remiksovao i remasterovao lično *Robbie Robertson*.

5. JUBILEE (red. Derek Jarman, 1978, GB)

Ekstremno nadahnuta vizuelno-muzička fantazija Dereka Jarmana u kojoj se sudaraju elizabetanska Engleska i post-tačerovska pustoš, plemstvo i pankeri, uz nezamenljivu podršku sjajnog soundtracka (*Adam Ant*, *Toyah Willcox*, *Wayne County*).

6. PINK FLOYD: THE WALL (igrani; red. Alan Parker, 1982, SAD)

Reditelj Parker i animator *Gerald Scarfe* serviraju nam spektakularne vizuelne prizore koji nas zakucavaju za stolicu. Genijalni soundtrack kome se teško može naći ravna. Eksperimentalna struktura ovog filma može odbiti linearno-orijentisanije gledaoce, ali oni koji nalete na 'Zid' i nastave dalje — pamtiće to jako dugo.

7. STOP MAKING SENSE (dokumentarni; red. Jonathan Demme, 1984, SAD)

U saradnji sa *David Byrneom*, Demme je uspeo da stvori — snimanje je trajalo tokom tri uzastopna showa *Talking Heads* na njihovom kreativnom vrhuncu — kvintescencijalni koncertni film u kome je sve zaista čista magija.

8. LIFE LESSONS (kratki igrani; red. Martin Scorsese; priča u omnibusu *New York Stories*, SAD, 1989).

Čak i ako Scorseseova priča o raspadu kratkotrajne ljubavne romanse između akcionog slikara (*Nick Nolte*) i njegove asistentkinje, strogo uzet, nije rock film, ona je jedan od najeksplozivnijih izraza moći rock muzike na koji se može naići. Kad je *Nolte* besan, on pušta muziku na sav glas na svojim boom boksovima *Procol Harumov* hit za sva vremena *Whiter Shade of Pale* i živu verziju *Like A Rolling Stone* (*Boba Dylana*) koji izražavaju sve što on oseća, od gneva do kreativne inspiracije do nesposobnosti da napravi razliku između neuzvrćene strasti i neuzvrćene ljubavi. Podsetnik da su, u današnje vreme, brojni filmovi koji nisu o rocku — ipak rock filmovi, znali oni to ili ne.

9. TRAINSPOTTING (igrani; red. Danny Boyle, Velika Britanija, 1996)

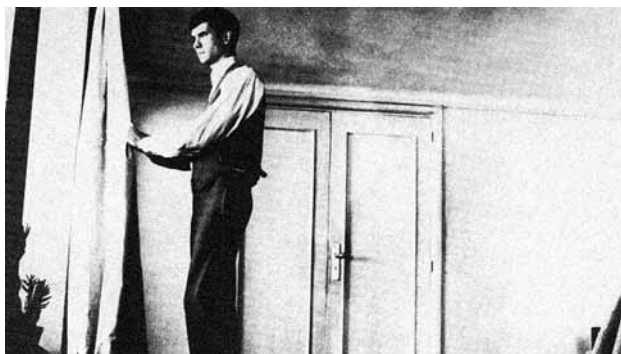
Super-kinetička, opsesivna priča o omladinskoj heavy junk sceni Britanije s kraja 80-ih, donekle olakšana komičnim trenucima, s jednim od najboljih soundtrackova do tada. Od samog eksplozivnog početka uz *Lust for Life* *Iggy Popa* do overdose-od-koje-se-propada-u-pod uz *Perfect Day* *Lou Reed* do učenice koja pevuši *Temptation* grupe *New Order* do napete scene finalne krađe uz *Born Slippy* i *Underworld*, *Trainspotting* toliko dobro integriše svoje muzičke naznake i halucinatornu radnju da zauvek menja našu percepciju svake pojedine pesme.

10. YEAR OF THE HORSE (dokumentarni; red. Jim Jarmusch, SAD, 1997)

Pravi dinamit od rock'n'roll dokumentarca. *Jarmusch* očigledno obožava svoju temu — divlja i neulepšana priča o *Neil Youngu* i *Crazy Horse*, grupi čiji se koreni protežu skoro 30 godina unazad. Intiman, lirski, a ipak zapaljiv film koji oduševljava i *Youngove* i *Jarmuschove* fanove. Desetak *Youngovih* najboljih pesama ispresecanih iskrenim, duhovitim i ponekad gorkim intervjuima iza scene.

Hrvoje Hribar

Ekranizacija*



Adaptacija Kafke: *Proces (The Trial)*, Orson Welles, 1962.

● timanje kreativnoga potomstva piscu, koji za neujednačenu naknadu prodaje svoje majčinstvo velikom sustavu, maćehinskom diktatu sasvim oprečne vjere i zakona.

1. Porijeklo

Riječ nije od jučer. Danas kad smo navikli na sitne ekrane mobitela i note-booka, spremni smo zaboraviti da je imeničan ekran svojedobno isključivo označavala bijelo prostranstvo namijenjeno sinemaskopskom prikazivanju partizanskih kolona, Keopsovih piramida, hanibalskih slonova. (Zaslon je utoliko odlična prevedenica.) Ekranizacija označava prelazak iz mjere u mjeru, transformaciju malene knjige u elefantsku proporciju. Uvećanje koje se događa ekraniziranoj književnosti sasvim obrnuto djeluje na njezinu strukturu, koja se razmjerno pojednostavnjuje. Kad kažemo da se zaslon nalazi u području drugih veličina mislimo na drugačiju narativnu ekonomiju, različitu emotivnu gravitaciju te dominaciju kratkovidnoga gospodara: vremena, tiranina kojem književnost rado pokazuje figu.

2. Vrsta

Ekranizaciju dogmatski možemo nazvati vrstom prijevoda. Mnogo je teže obuhvatno objasniti jezična pravila koja upravljaju procesom. Strategije oblikovanja djela su u književnosti gotovo neiscrpivo raznolike, a film je u tom pogledu bitno dogmatičniji. Budući da je slika neusporedivo manje egzaktan znak od riječi, filmski jezik zahtijeva veći stu-

panj unifikacije na razini sintakse i kompozicije. Hoće li transplantacija neke fabule iz književnog u filmski organizam uspjeti ili neće, ne može znati nitko, i jedino pravilo glasi: operacija ponekad ne uspije, a nešto rjeđe nekako i uspije.

3. Recepti i preporuke

U vezi s rasprostranjenim školskim predodžbama o tome koja je književnost podobna za ekranizaciju, a koja nije, oduvijek sam bio skeptičan. Vrlo je lakomisljeno vjerovati kako su pripovijesti koje se oslanjaju na stilske figure, opis i introspekciju glavnoga lika problematičnije od onih temeljenih na jednostavnoj naraciji. Studenti filma kad-tad dođu na pomisao kako je sažeto i neretorično Kafkino pripovijedanje scenaristički zlatni rudnik te zatim nužno upadnu u nevolju. Čak ni Orson Welles nije daleko stigao s *Procesom*, zato što Kafkina pripovjedačka jezgrovitost umjesto jasnog, neočekivano proizvodi nejasno. Jezgrovitost tamo donosi ukletu deficit stvarnosti koji izluđuje čitaoca, sve dok ovaj ne prihvati Kafkine pisarnice, kupaonice i predvorja kao poprište talumudske kataklizme. Ekranizirati, dovršimo taj primjer — ovdje znači diskreditirati. Ili jednostavnije: nasjesti. Drugo školsko pravilo više poštujem: ono kaže da su ekranizacije minorne književnosti redovito uspješnije od ekranizacije klasične. Kostolomna primjena filmskih pravila u manje se vrijedne literature obično izvede bezočnije i s manje iluzija. Dakle uspješnije.

4. Asimilacija

U američkoj kulturi, jedinoj dosad poznatoj takvoj sredini — kinematografsko razmišljanje dominira u tolikoj mjeri da većina ikad napisanih američkih knjiga nalikuje na prepričane filmove. Ta osobina uključuje i američke pripovijesti nastale prije izuma kinematografa, što govori o nekim očito sudbinskim predispozicijama sredine. Raymond Chandler, primjerice, pisao je svoje detektivske romane jednim okom gledajući prema Foxu i Paramountu, a njegovim putem nastavile su stotine nasljednika. Kad čitate *Deep Sleep (Duboki san)*, imate dojam da ovdje nije bio potreban scenarist, te da je Howard Hawks vjerojatno napisao knjigu snimanja unoseći brojeve kadrova izravno u džepno izdanje romana. Ako pogledate špicu filma, međutim, iznenadit ćete se: popis scena-

* Tekst je izvorno napisan za *Rječnik Trećega programa* Hrvatskoga radija.

Krežijanski film: *Koncert*, Branko Belan, 1954.

rista duži je od popisa glavnih glumaca. Između ostalih Ben Hecht, najveći holivudski scenarist svih vremena, kao i William Faulkner, najveći američki pisac 20. stoljeća, mučili su se mjesecima da napišu scenarij za ekranizaciju *Dubokog sna*. Problem nije bio Chandlerov stil, nego sažimanje priče, gorespomenuta tiranija vremena. Kad se roman od 250 stranica skratio na 90 stranica scenarija, poremetila se arhitektura fabule i morali su iskušati gomilu varijanti dok nisu našli jednu koja je na kraju upalila. Osim u jednom detalju. Do danas kritičari i obožavatelji toga klasičnog djela imaju problem prebrojavajući mrtvace u filmu.

Jedno umorstvo ostaje nejasno, i do danas nije otkriven ubojica ili krivac, kako među likovima, tako ni u filmskoj ekipi: Hecht? Faulkner? Hawks? Chandler? Svi su poslije rekli: nisam ja, i upirali prstom jedan u drugog. Jedna literarna legitimno neizgovorena činjenica u filmu se pretvorila u scenarijsku rupu. Ta rupa nije upropastila film, te je vjerojatno danas možemo štovati kao antedatiranu prethodnicu Lynchove filmske metafizike zasnovane na scenarijskim prazninama — no meni je sad simpatična iz drugih razloga.

Zato što nam se smiješi kao filmski nesavladiv trenutak jednoga književnog djela, makar ono poduzelo sve što se uopće može poduzeti da bude spremno za ekran.

5. Povijest

Ekranizacije imaju svoju povijest, pokušat ću je skratiti: *Umorstvo Vojvode od Guisea* i slične adaptacije s početka filmske ere nastale su da bi sajamskoj umjetnosti prigrabile ugled institucionalne kulture. Danas je drukčije, literatura želi biti prevedena na ekran da bi dospjela u ekonomsku zonu masovne moći temeljene na globalnoj publici. Školska omladina također ima svoje ekonomsko načelo: ekranizacija klasike reducira muku oko lektire na devedeset minuta po naslovu.

6. Nacionalno pitanje

Pretpostavljam da ne smijemo zaboraviti lokalnu dimenziju toga pojma. Ekranizacijska situacija u Hrvata određena je u prvom redu naravi naše fabulativne tradicije, koja je vrlo čudna, i bolje od komparatista ili filmologa objasnio bi je psihoanalitičar. Tradicionalni hrvatski književni pripovjedač plaho je biće, lirski subjekt koji se sakrio u gustišu proze. Piše rijetko, te stoga s nezdravim viškom ambicije žudi pokazati svoja jezična umijeća i stupa u deliričan odnos s tekстом zapostavljajući fazu književnoga rada koja se zove smišljanje. Najuzornija ekranizacija u povijesti hrvatskoga filma stoga je Mimičin *Događaj*, film prema noveli hrvatskoga književnika Antona Pavlovića Čehova. Marinković i Krleža na filmu su doživjeli katastrofu. Krleža je imao sreće jedino donekle s Belanovim *Koncertom*, budući da Desničin scenarij za taj film izgleda kao ekranizacija nekoga Krležina romana. Knjige, koja, doduše, ne postoji. Uz malo zena, *Koncert* možemo nazvati ekranizacijom nenapisana književnog djela. Zvuči ludo, ali ako malo razmislite, shvatit ćete koliko proketo točno ta definicija izražava ukupnu poziciju filma u Hrvatskoj kulturnoj tradiciji.



Troja

Kinorepertoar

Uredila: Katarina Marić

1. 24 sata (B) **148**
2. Ali (C) **151**
3. Američki san (B) **137**
4. Avanture male Chihiro (A) **130**
5. Baš kao Beckham (B) **144**
6. Blues — glazbeno putovanje (A) **134**
7. Buffalo Soldiers (B) **147**
8. Dani nogometa (D) **156**
9. Dan poslije sutra (B) **141**
10. Divlja prostranstva (B) **146**
11. Domino efekt (C) **150**
12. Glavom kroz zid (B) **136**
13. Harry Potter i zatočenik Azkabana (B) **142**
14. Kellyjeva banda (B) **139**
15. Kill Bill 2 (B) **138**
16. Korak ispred (C) **151**
17. Kraljević i ja (D) **154**
18. Kurva (C) **152**
19. Legenda o tri muškarca (D) **155**
20. Luda kuća (D) **155**
21. Ljubav i sve ostalo (B) **145**



Avanture male Chihiro



Harry Potter i zatočenik Azkabana

22. Michel Vaillant (D) **156**
23. Nikad se neću zaljubiti (D) **154**
24. Opasne djevojke (D) **154**
25. Pobuna na farmi (B) **143**
26. Punisher (D) **156**
27. Sestre Marije Magdalene (A) **132**
28. Smijeh i kazna (D) **155**
29. Starsky i Hutch (C) **153**
30. Stepfordske supruge (C) **152**
31. Tajni prozor (C) **150**
32. Troja (B) **140**
33. Zatamnjenje (C) **153**
34. Zora živih mrtvaca (B) **149**

AVANTURE MALE CHIHIRO

Sen to Chihiro no kamikakushi

Japan, 2001 — ANIMIRANI — pr. Studio Ghibli, NTV, Dentsu Inc., Tokuma Shoten, Buena Vista International, Touhoku Shinsha, Mitsubishi Commercial Affairs, Toshio Suzuki; izv. pr. Yasuyoshi Tokuma — sc. Hayao Miyazaki; r. HAYAO MIYAZAKI; d. f. Atsushi Okui; mt. Takeshi Seyama — gl. Joe Hisaishi — glasovi Rumi Hiiragi, Miyu Irino, Mari Natsuki, Takashi Naitô, Yasuko Sawaguchi, Tatsuya Gashuin, Ryunosuke Kamiki, Yumi Tamai — 125 min — distr. Discovery

Djevojčica Chihiro s roditeljima zaluta u tajnoviti grad napučen bogovima i čudovištima.

Neke je filmove stvarno lako prepoznati kao veoma posebna djela odmah na početku. U slučaju novoga Miyazakijeva dugometražnoga filma moglo bi se čak reći da smo to dobro znali godinama prije nego što nam se napokon



pojaviu na repertoaru. Sjećam se da mi je za malo promaknuo u Berlinu 2002, samo da bi potom dobio *Zlatnog medvjeda*, a godinu potom i *Oscara*; dok je cijeli svijet brujao o njemu, u nas od njega nije bilo ni traga ni glasa. Stigao sam već kupiti i DVD putem interneta prije nego što se konačno pojavio na otvaranju posljednjega Animafesta... Gdje sam ga željno pogledao. *Avanture*

male Chihiro velik su film, koji vrijedi vidjeti na velikom platnu, ali koji trpi i beskonačno mnogo ponovnih kućnih gledanja.

Sve i da ništa dotad nisam znao o njemu, shvatio bih njegovu posebnost već iz uvodnih minuta. Stvari tu počinju veoma *normalno*... obitelj se seli u novi grad, otac je oduševljen snagom svoga terenskog automobila, a djevojčica Chihiro na stražnjem sjedalu drži buket, prvi koji je dobila u životu, ali tek za rastanak... Oni u jurnjavi prođu kroz mjesto i nađu se usred šume, gdje se nalazi prolaz što se doima veoma staro, ali zapravo vodi tek tematskom parku u obliku staroga mjesta, izgrađenog za gospodarskog procvata devedesetih, a sad napuštenom.

Uvidate li posebnost? Postavka ima realističnu fakturu do sitnih pojedinosti, a strukturom slijedi sve elemente čiste fabule bajke — prijelaza u onostrani svijet, pogibeljan i pustolovan. Kao da već to nije dovoljno teško postići, Miyazaki uvriježenu pojavu toga prijelaznog mjesta obrće naglavce. Ono, naime, obično ispod privida nečega novog krije nešto prastaro, nešto zapreteno u maglama podsvijesti i prošlosti, gdje se naš svijet spaja s vilinskim. Tako je to u repozitorijima bajki čovječanstva, u Japanu kao i u Europi, u Australiji kao i u Africi.

Time što Miyazaki na početku guli patinu prošlosti s nečeg naizgled stara da bi našao nešto novo i plastično, a tek *onda* otkriva da upravo to novo i plastično nosi sa sobom sve bitne attribute vilindoma, on pokazuje da shvaća nešto bitno. Da je ikonografija pradávnosti iz bajki bila samo obična svakodnevnica u doba kad su bajke nastajale; dvorci i kraljevine nisu za njih nužni, premda nama danas trebaju zbog ro-

mantičnog očaranja, a i da nas uvjere u shvaćanju da smo napredniji od njih, pa u njima možemo uživati tek kao u laganoj zabavi za klince. Miyazaki stoji na posve suprotnom motrištu: ne, bajke su nam oduvijek trebale, danas kao i nekad, pa terenski automobil u njima ima jednak legitimitet kao onda konj zelenko. A sve i ako nam je sad potreba za nečim bajkovitim danas plastična i ovisna o hirovima ekonomije, ona time nije manje vrijedna. Valja znati razlučiti ono arhetipski bitno od taloga vremena.

Miyazaki upravo to čini u vilindomu koji će Chihiro pronaći zapretena u ovome kompleksu građevina. Odnosno, ne u *čistom* vilindomu, nego u svojevrsnoj tranzitnoj postaji između našeg svijeta i onog zbilja onostranog, koji cijelim trajanjem filma ostaje tek naznačen: u *javnom kupalištu za elementalna stvorenja*. U ustanovi koju možda vodi prava harpija, imenom Yubaba, ali koja nije zbog toga tek mjesto iz priča za malu djecu: Chihiro će se ondje morati zaposliti i naporno raditi, iako je još mala. Da je crtić američki, Chihiro bi bila prgava i puna aktivističkih opaski o nepravdi eksploataciji dječje radne snage (a glas bi joj davala Keira Knightley); ovako, Chihiro ulaže napor da što prije pokopča zakonitosti mjesta na kojem se zatekla, što djeluje daleko emotivno uvjerljivije. A klasični motiv iz bajki — kad Yubaba oduzme Chihirino ime i daje joj novo — preuzima mjesto klasnoga komentara, ako hoćete, dok u svakom slučaju stavlja točku na postupak prijelaza.

Spomenuo sam talog vremena: Chihiro se ondje doista bavi sapiranjem taloga, zapravo. Od anonimne radilice postat će akter zbivanja kad očisti duh rijeke od mulja i smeća (oba elementa scene



stalni su Miyazakijevi motivi — ekologija i doživljaj rada kao nečega dobra — i doimaju se odveć intimno mišljenima, a da bi ih se moglo optužiti za deklarativnost). Od čiste junakinje prometnut će se, pak, u nešto složenije nakon što u kupalište pripusti pojavu koja se njoj čini dobrom, ali ubrzo počne mamiti i proždirati žitelje. Znamo za motiv dobra lika koji pomogne nepravedno uniženom velmoži — ali ovo je drukčije: Chihiro kao da tim potezom odista griješi, pa i sama dospije u opasnost... Je li ona stvarno pogriješila? Je li duh s maskom postao pohlepan jedino zbog toga što su oni u kupalištu takvi? Ili, napokon, zbivanja i pojave ovdje nije posve moguće razdijeliti na dobre i loše?

Ne, nije: a to je danas u komercijalnom, narativnom, animiranom filmu gotovo nečuveno. I to ne samo za Amerikance. Miyazaki prodire u ovakvim prizorima dalje od čiste dramske logike i približava se logici snova — koja, ako je vjerovati Jungu, i nije mnogo drukčija od logike bajki. Ovo *nije*, što je izrazito važno naglasiti, opravdanje za nedosljednosti, za stav tipa 'to je bajka, pa sve prolazi'. Duh s maskom (kao i golemo dojenče i šestoruki kotlovnica i još štošta drugo) doimaju se točnima i uvjerljivima, sve i ako nam racionalno nije uvijek jasno zašto.

Nakon toga prizora započinje serija raspjetanja: a kako u Miyazakija i ovaj put u filmu ima radnje i motiva da se popune dva i pol standardna filma, već bi se čisto spajanje krajeva učinilo hvaljevrijednim: ali nadahnuće ovdje ne popušta do sama kraja. Ima nečeg izrazito snažna u prizoru vlaka što putuje po pruzi potonuloj tik ispod površine

nesaglediva jezera: voda + put, da, arhetipi su svi na broju, ali nije samo u tome stvar. Riječ je o *doživljaju*. Ima, s druge strane, nečeg izrazito dječjeg u jedinoj otvoreno humornoj pojavi u filmu — zamorcu kojeg nosi jedna majušna ptica — ali oni supostojе s poplavljenim vlakom... Stvari stoje nešto bjelodanije sa Zenibom, Yubabinim dualističkim parnjakom, jer smo na takve opreke donekle naviknuti. Izuzev činjenice što je Zeniba dotad bila antagonist čak i Chihirinom vjernom pratiocu Hakuu... kojeg nisam uopće stigao spomenuti. Ima toga ovdje previše, što mogu.

Avanture male Chihiro ne završavaju se nikakvom promjenom za okolinu u kojem ona obitava: roditelji su spašeni, točno, ali situacija na koncu filma ni za koga nije drugačija, što se kosi s redovitim pravilima bajke. Ni za koga, točnije, osim za nju: utoliko Miyazaki pri-

znaje da u današnje vrijeme ovakva forma doživljaja nije dio socijalnog, nego samo individualnog iskustva... osim u kinu, u tom prijelaznom mjestu.

Sjajno animiran do najsitnije pojedinosti, a tradicionalno dvodimenzionalan, film je kruna svega što je Miyazaki učinio. Čak i u Japanu, zemlji s najrazvijenijom animacijskom scenom na svijetu, on je poseban: na Zapadu ga mogu usporediti samo s Johnom Lasseterom (čiji studio Pixar — barem u *Čudovištima iz ormara* — jedini shvaća da bajke mogu biti zasnovane na posve suvremenim datostima) i s Neilom Gaimanom (koji je u prozi i stripu učinio više za reafirmaciju bajkovite naracije od bilo koga s inače derivativne *fantasy* scene). Nije čudno, stoga, što su obojica aktivno radila na promicanju Miyazakija u anglosaksonskom svijetu: ali oni su još učenici, dok je on zbiljski *sensei*.

Vladimir C. Sever



SESTRE MARIJE MAGDALENE

The Magdalene Sisters

Velika Britanija, Irska, 2002 — pr. Bórd Scannán na hÉireann, Element Films, Film Council, Momentum Pictures, PFP Films Ltd., Scottish Screen, Temple Films, Frances Higson; izv. pr. Ed Guiney, Paul Trijbits — sc. Peter Mullan; r. PETER MULLAN; d. f. Nigel Willoughby; mt. Colin Monie — gl. Craig Armstrong; sgf. Mark Leese; kgf. Trisha Biggar — ul. Geraldine McEwan, Anne-Marie Duff, Nora-Jane Noone, Dorothy Duffy, Eileen Walsh, Sean Colgan, Laurie Ventry, Tracy Kearney — 119 min — distr. Discovery

Četiri djevojke dospijevaju u samostansko utočište za 'grešnice', u kojem bivaju izrabljivane i mučene.



Priča o irskom konviktu u kojem su mlade žene godinama bile zatočene i pod izlikom iskupljenja grijeha bivale izvrnute brutalnom duševnom, tjelesnom i spolnom zlostavljanju, nedvojbeno je jedan od najboljih i najsnažnijih filmova koji su se u posljednje vrijeme našli na repertoaru naših kina (doduše samo jednog, i to u sklopu ciklusa Filmofilija). To mračno ostvarenje zasnovano na četiri priče nastalo je na temelju dokumentarca *Seks u hladnoj klimi* (*Sex in a Cold Climate*), koji govori o irskim samostanima reda Marija Magdalene. Redatelj i scenarist Peter Mullan bavi se represivnim katoličkim preodgojem i irskim društvom sredine šezdesetih, u koje smješta potresnu priču snimljenu prema istinitim svjedočenjima. Irsko teokratsko i patrijarhalno društvo na jednostavan se način osvećivalo ženama zabludjelim u *smrtni grijeh*: sve one koje su rodile izvanbračno dijete ili pokazivale znakove flerta s ne-

kim tko nije zakoniti suprug smještane su u crkvene institucije kaznioničkog tipa. S obzirom da ih se odreklo i društvo i vlastita obitelj, nisu imale kamo pobjeći te su bile prisiljene trpjeti zlostavljanja časnih sestara, kojima je samostan tek poligon za vježbanje srednjovjekovne dogmatike iskupljenja grijeha patnjom. Mullan se usredotočuje na četiri takve sudbine: Crispinu i Rose, čiji je grijeh izvanbračno dijete, Margaret koja je žrtva silovanja i Bernardette koja je optužena za zavodjenje. Samostan djeluje kao srednjovjekovna kaznionica, a posluje kao profitabilan obrt pranja rublja, od kojega časne sestre ubiru solidnu zaradu. Pranje rublja kao simboličko čišćenje od grijeha lukava je i okrutna katolička dosjetka koja izvornu *ora et labora* doktrinu izokreće na sarkastičan način.

Mullan od scenarija koji se usredotočuje na prikaz institucionaliziranoga nasilja uspijeva snimiti vrlo potresan film.



Sivim tonovima, čestim krupnim planovima, izvrsnom podjelom uloga, među kojima se ističu Eileen Walsh kao psihološki labilna Crispina i Nora-Jane Noone kao decentno zavodljiva, prkosna i samouvjerena buntovnica Bernadette, te eksplicitnim prikazima nasilja i psihološke represije, Mullan gledatelja na vrlo izravan način uvodi u priču, ne dopuštajući mu odmak od prikazanih zbivanja. Dva sata nasilja i religioznoga fanatizma čini okosnicu filma. Priča je višeslojno potresna; kako zbog iznimno uvjerljivih i psihološki nijansiranih uloga četiriju djevojaka, tako i zbog pitanja koje film nameće i otvara. Ponajprije, riječ je o činjenici da su takva vježbališta katoličke strogoće i pranja grijeha brutalnim premlaćivanjem u Irskoj postojala još do prije nekoliko godina. Društveni kontekst ovdje je vrlo bitan: umjesto turistički privlačna zelenog otoka ili europske informatičke sile kakvom je posljednjih godina doživljavamo, sada se susrećemo s Irskom kao jednom od posljednjih preostalih bastiona rigidna katolicizma, konzervativnim društvom u kojem je izvanbračno dijete dovoljan razlog za izopćenje iz društva. Doduše, filmski kontekst (odnosno: predtekst) već odavno postoji: teško je i ovlaš nabrojati sve filmove u proteklih nekoliko desetljeća u kojima je Irska toponim siromaštva, gladi, teškog života i strogih obiteljskih normi zasnovanih na tradicijskom i običajnom pravu.

Mullan tomu pridodaje i oštar žalac konzervativna katolicizma, otvarajući time neku vrstu javne rasprave koja je, barem prema postojećim informacijama, u Irskoj i Škotskoj imala efekta u crkvenoj hijerarhiji i široj javnosti. No ne i u Vatikanu, gdje je film očekivano naišao na žestok otpor te je proglašen »zlobnom provokacijom prepunom bijesa i gorčine«. Mullan je, prema vlastitim riječima, bio »idealističan mladi katolik«; njegova je osuda zločina prije svega individualna i eksplicitno teži individualiziranju krivnje i grijeha. Njegovo ostvarenje nipošto nije sadistička osveta katoličkoj crkvi, nego pseudo-dokumentarni prikaz onoga što je za njega *ekscels*, a ne pravilo, te se zato oštri napadi službenih crkvenih glasnogovornika i ne mogu shvatiti drukčije negoli kao uzaludni *ressentiment* za razdobljem u kojem je crkva imala

mnogo veću moć i utjecaj na javno mnijenje negoli danas. *Sestre Marije Magdalene* film je univerzalne poruke i individualne krivnje; to je film atmosfere koji ne polemizira s dogmama Drugoga vatikanskog koncila, nego teži ispraviti nepravde ili barem na njih ukazati. On je kršćanski intoniran u mnogo većoj mjeri nego što bi to trebalo biti te popustljiviji nego što se od njega očekuje.

Znakovito je da se film u osnovi ne bavi vjerom u Boga, čak ni katoličkom crkvom kao financijski rentabilnom i ideološki formativnom institucijom *nadzora i kazne*. Utoliko su promašeni komentari i prikazi koji Mullanovo ostvarenje smatraju bergmanovskom psihološkom dramom o posljednjim stvarima u kojoj se propituje Božje postojanje, manjak vjere ili pak iskupljenje od grijeha. Film je ponajprije prikaz duhovne situacije u Irskoj sredinom 60-ih godina prošloga stoljeća, usredotočen podjednako na uvjerljive psihološke portrete glavnih likova i društveni kontekst odgovoran za njihovu patnju. Činjenica da isto to vrijeme na drugoj obali Atlantika obilježava nastanak hipijevskoga pokreta koji se zalaže za nespitanu ljubav i ukidanje svih društvenih, građanskih i seksualnih obveza koje bi mogle spriječiti pojedinca na njegovu putu do ostvarenja vlastita



užitka, bizarna je koliko i strašna. Jer, doista, riječ je o dva svijeta koja u istom razdoblju žive posve različite svjetonazore: u jednom ideologija Woodstocka na sunčanim plažama Kalifornije promiče promiskuitet, dok se u drugom, kišom ispranom i mračnom krajoliku Irske još živi kao u srednjem vijeku. Mullanov je film zanimljiv upravo stoga što nije meditativno bergmanovski i stoga što nije pamfletska osuda kršćanstva odnosno katolicizma. Njegov stav prema vjeri nalazi se u likovima protagonistica, koje ostaju vjernice i nakon zlostavljanja koje su



proživjele. Sustav koji proizvodi zločin nedvojbeno je malign, no redatelj nije namjera primarno osuđivati Crkvu za grijeha koje je počinila, jer oni ne bi bili mogući da nije represivna društva koje ih je omogućilo. Mullanova kritika stoga smjera na irsko društvo, zaostalo u plemenskim običajima, dogmatsko zbog straha i otočke zatvorenosti, opsjednuto grijesima zbog siromaštva u kojem je praktički donedavno živjelo. *Sestre Marije Magdalene* vrlo je provokativan i intrigantan film, koji će sasvim sigurno i dalje izazivati komentare. Ali prije svega to je sjajno snimljena drama koja odličnim scenarijem i snažnim glumačkim ostvarenjima progovara o ljudskoj patnji i o nemoći pojedinca da se suprotstavi društvu, o društvenom sustavu koji institucionaliziranim sadizmom pokušava slomiti ljudsko dostojanstvo jer u tome vidi jedinu mogućnost legitimacije i smisao vlastita postojanja.

Tonči Valentić

BLUES — GLAZBENO PUTOVANJE

(Grijanje nad vražjim ognjem, Crveno, bijelo i blues, Put za Memphis, Duša čovjeka, Kumovi i sinovi, Povratak kući, Piano blues)

The Blues (Warming by the Devil's Fire, Red, White & Blues, The Road to Memphis, The Soul of a Man, Godfathers and Sons, Feels Like Going Home, Piano Blues)

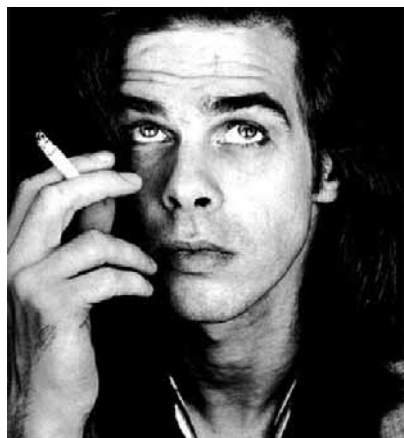
SAD, 2003 — DOKUMENTARNI — *pr.* Road Movies Filmproduktion, Vulcan Productions, Margaret Bodde, Robert Kenner; *izv. pr.* Martin Scorsese — *sc.* Charles Burnett, Robert Gordon, Peter Guralnick, Wim Wenders; *r.* CHARLES BURNETT, CLINT EASTWOOD, MIKE FIGGIS, MARC LEVIN, RICHARD PEARCE, MARTIN SCORSESE, WIM WENDERS; *d. f.* Barry Ackroyd, John N. Demps, Mike Eley, Arthur Jafa, Richard Pearce; *mt.* Mathilde Bonnefoy, Edwin Santiago, David Tedeschi — *gl.* Stephen James Taylor; *sgf.* Liba Daniels; *kgf.* Caroline Eselin — *ul.* Nathaniel Lee Jr., Carl Lumbly, Tommy Redmond Hicks, Nick Cave, Beck, Eric Clapton, Van Morrison, Tom Jones

Filmski omaž bluesu, glazbenom pravcu koji je neusporedivo pridonio američkoj kulturi i glazbi općenito.

Nakon što je projektom *Stoljeće filma* dao dojmljivu posvetu sedmoj umjetnosti, veliki Martin Scorsese ciklusom dokumentaraca o *bluesu* odaje priznanje i glazbi koju voli. Zajedno sa skupinom darovitih redatelja, također mahom zaljubljenika u blues, Scorsese kao izvršni producent i autor uvodnoga dokumentarca potpisuje serijal od sedam dugometražnih filmova koji pokušavaju obuhvatiti i objasniti bit bluesa, prisjetiti se najvažnijih glazbenika (od kojih su neki i danas živi), istražiti njegove korijene, ali i propitati povijesni i suvremeni utjecaj bluesa na brojne glazbene pravce i glazbenike diljem svijeta. I čini to, valja odmah reći, iznimno uvjerljivo, nenametljivo gledatelja uvlačeći u gotovo magični realizam delte Mississippija, vodeći ga na uzbudljivo, sjetno, no gdjekad i tjeskobno putovanje poviješću, ali i sadašnjošću možda najosebujnijeg američkog glazbenog pravca.

Serijal otvara sam Scorsese filmom *Povratak kući*, zanimljivim, no mjestimice pomalo suhoparnim i odveć distanciranim priznanjem delta-bluesu. Istražujući korijene glazbe koja, kako sam Scorsese veli, »...u sebi sadrži izrazitu emocionalnu zvučnost i čini temelje američke popularne glazbe...«, blueser Corey Harris plovi niz Mississippi, put ga odvodi i do Malija u Zapadnoj Africi, a kroz rijetke sačuvane arhivske snimke (Son House, Muddy Waters, John Lee Hooker, Leadbelly) i razgovore sa i danas itekako aktivnim glazbenicima (Ali Farka Toure, Salib Keita, Taj Mahal, Willie King...), Scorsese skida kapu i čini duboki naklon začinjavcima bluesa u delti Mississippija.

Činjenicom da se u Voyageru 1, Nasinoj letjelici lansiranoj 1977. godine, među različitim primjerima kulturnih



dostignuća Zemljana namijenjenim zemaljskom predstavljanju izvanzemaljcima nalazi i disk s arhivskim snimkama legendarnoga bluesera Blind Willieja Johnsona, započinje *Duša čovjeka* Wima Wendersa, zasigurno najpopularističkiji i najpovršniji film serijala. Glasoviti redatelj koji kreativnu krizu posljednjih godina donekle uspješno prevladava snimanjem dokumentaraca, kombinacijom vrijednih arhivskih snimaka i insertiranjem pseudodokumentarnoga filma unutar filma, daje razmjerno sugestivno, no ne osobito uvjerljivo i pomalo bizarno prikaz života i uglavnom nesretnih sudbina svojih omiljenih bluesera (uz Blind Willieja Johnsona tu su Skip James i J. B. Lenoir). Svejedno, obradama klasika bluesa u izvedbi suvremenih, nerijetko kulturnih glazbenika poput Loua Reeda, Nicka Cavea, Marca Ribota, Lucinde Williams, Bonnie Raitt ili skupine Los Lobos, svakako ne nedostaje šarma, a vrijedi izdvojiti i duhoviti švedski dokumentarac o J. B. Lenoiru. Blues prepjevan na švedski uistinu treba čuti.

Filmom *Put u Memphis* redatelj Richard Pierce opisuje životni put i glazbenu karijeru legende bluesa B. B. Kin-

ga, dajući počast gradu iz kojega je potekao novi stil bluesa. Rane 1950-e godine prošlog stoljeća bile su razdoblje u kojem su B. B. King, Howlin' Wolf, Rufus Thomas i mnogi mladi neafirmirani blueseri, nakon naporna radnog tjedna u poljima pamuka, zadovoljstvo pronalazili u vikend-nastupima na lokalnim radijskim postajama i u opkuranim svratištima uz prašnjave putove. A tu tradiciju i danas njeguje Bobby Rush, pomalo ekscentrični glazbenik koji je karijeru klupskoga bluesera izgradio daleko od reflektora diskografske industrije i koji, iako duboko zašavši u šezdesete, još tristo dana godišnje provodi na turneji. Pierceov je film efektna ilustracija autorovih riječi o »...prikazu veličine jedne od posljednjih autentičnih američkih formi prije njezinog potpunog nestanka...«.

Dokumentarac *Kumovi i sinovi* redateljica Marca Levina vodi nas, u društvu s hip-hoperom Chuckom D, predvodnikom grupe Public Enemy, u Chicago u posjet diskografskoj kući Chess Records i njezinu vlasniku Marshallu Chessu. Chess Records, dugogodišnji zaštitni znak pouzdane kvalitete, utemeljio je Marshallov otac Leonard tijekom 1960-ih godina prošlog stoljeća, u vrijeme kada je »glazba gladnih, siromašnih i (ne)sretno zaljubljenih« bila još mlada i kada je rijetko koji diskograf pristajao objavljivati izvođače bluesa. Pionirsku ulogu Leonarda Chessa i važnost objavljivanja albuma Otisa Rusha, Ikea Turnera, Sama Laya ili Paul

Butterfield Blues Banda u vrijeme dok je američka srednja klasa blues ignorirala, prepoznali su i Rolling Stones, a Chuck D priznaje da je *Electric Mud*, netipičan, zvukom električne gitare obilježen album Muddyja Watersa, možda presudno utjecao na početni zvuk Public Enemy. No svi su svjesni da su zlatni dani čikaškoga bluesa davna prošlost, a posljednji Mohikanci bluesa ne bi smjeli dopustiti da sveta vatra bluesa zauvijek ugasne.

Crveno, bijelo & blues redatelja Mikea Figgisa upoznaje nas s iznimno živom britanskom glazbenom scenom ranih 1960-ih godina prošloga stoljeća i vremenom u kojem su tada mladi Tom Jones, Van Morrison, Eric Clapton, Mick Fleetwood i Steve Winwood upijali utjecaje 'američke crnačke glazbe', implementirali ih u svoje rane radove i razvili novi, otočki blues izričaj, koji je ubrzo bio posvuda prihvaćen. Liverpool, Birmingham, Manchester i Newcastle imali su tada zasebne glazbene scene, London je bio meka engleskoga klupskog života, a utjecaje bluesa lako je prepoznati u ranim skladbama Beatlesa i Rolling Stonesa, ali i u suvremenom iskazu Jeffa Becka. Činjenica da je i sam Mike Figgis bio član jednog od ranih sastava Bryana Ferryja njegovoj zanimljivoj priči o britanskom bluesu daje dodatnu kvalitetu.

Zacijelo najosobniji film serijala potpisuje Clint Eastwood, jedan od najvažnijih suvremenih američkih filmaša. Njegov *Piano Blues* dojmljiva je, inti-

mistička priča o osobnoj strasti za glasovinom i glazbom, dana kroz Eastwoodove ležerne i često vrlo duhovite razgovore sa živućim velikanima bluesa i jazza poput Davea Brubecka, Pinetopa Perkinsa, Profesora Longhaira, Dr. Johna, ili s pokojnim Rayem Charlesom. Eastwood je i vrlo dobar pijanist čiji odlični dokumentarac ostaje u sjećanju i po duhovitoj anegdoti sa snimanja njegova filma *Any Which Way You Can*. Jednom se prigodom, naime, glasoviti Fats Domino zatekao na setu filma i sjeo za glasovir postavljen na sredini šumskoga proplanka. Kad je zasvirao i zapjevao *I Want to Take You Home* sve je odjednom utihnulo, a pozornost ga je, nakrivivši glavu, s ruba šume poslušalo i deset jelena. Eastwoodov film bjelodano dokazuje da glazba i strast prema njoj uistinu ne poznaju granice.

Serijal zaključuje odličan, topao i poetičan dokumentarac *Grijanje nad vražjim ognjištem* redatelja Charlesa Burnett, autobiografska priča o 1950-im godinama prošlog stoljeća i danima autorova djetinjstva provedenim s ujakom, velikim zaljubljenikom u blues. Ujak je ljubavlju prema bluesu zarazio i nećaka Charlesa, a mladić je u 'davo-ljem mumljanju', kako sam kaže, »...s vremenom pronašao nužan izvor poetskog stila, humora, ironije i pronicavosti koji nam omogućuju shvaćanje ljudske naravi«. I suočavanje sa svakodnevnim životom, dodao bi potpisnik ovog teksta. A Burnettova istinita tvrdnja samo je dodatna potvrda Scorseseovih riječi o bluesu kao »...univerzalnom načinu pripovijedanja koji nadahnjuje ljude i izvan granica Amerike...«. Ne propustite da izvrstan serijal dokumentaraca o bluesu, nekad prezrenoj, a danas gotovo izumrloj glazbenoj formi, nadahne i vas.

Josip Grozdanić



GLAVOM KROZ ZID

Gegen die Wand

Njemačka, Turska, 2004 — pr. Corazón International, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Panfilm, Wüste Filmproduktion, arte, Andreas Schreitmüller, Stefan Schubert, Ralph Schwingel, Jeanette Würl — sc. Fatih Akin; r. FATIH AKIN; d. f. Rainer Klausmann; mt. Andrew Bird — gl. Maceo Parker; sgf. Tamo Kunz; kgf. Katrin Aschendorf — ul. Birol Ünel, Sibel Kekilli, Catrin Striebeck, Güven Kırac, Meltem Cumbul, Cem Akin, Aysel Iscan, Demir Gökçöl — 121 min — distr. Blitz

Cahit i Sibel, Nijemci turskoga porijekla, stupaju u brak misleći da će tako riješiti sve probleme.

Cahit Tomruk mrzi sebe. Mrzi se jer je naglavce upao u srednje godine bez jasns plana za izvlačenje, mrzi se jer je preživio smrt djevojke koju je volio, mrzi se jer mu se lakše napiti i potući nego suočiti sa svime što ga muči, a mrzi se i zato što je Turčin, zbog čega je sklon mržnji prema sebi. O, suhoparno bi se moglo reći da je Cahit pravi dramski lik, jer ključne bitke koje bi trebao izvojevati previru u njemu samu. Ali u Cahitu nema ničega suhoparna: sav je sazdan od sirovih emocija. Kad ga prvi put vidimo, zapravo, prožimaju ga do te mjere da nam je teško uspostaviti empatiju s njim — ako protagonist do te mjere mrzi sama sebe, zašto bi nama bilo stalo do njega?

Fatih Akin, njemački Turčin i redatelj-scenarist prvoga domaćeg naslova koji je nakon mnogo godina odnio *Zlatnog medvjeda* na Berlinaleu, rješava tu poteškoću razmjerno predvidljivo, putem ljubavne priče — uz specifičnu razliku: Cahit će se upustiti u vezu s mlađom djevojkom Sibel, koja (jer je zaista mnogo mlađa) tek treba doživjeti sve one gadosti zbog kojih će zamrziti sebe, jer je također Turkinja. Cahit je pak asimilirao svoju autodestruktiv-



nost: na vratima njegova stana poster je Bansheesa, kod kuće sluša Nicka Cavea i The Sisters of Mercy — pa ne treba izriekom reći da je u osamdesetima bio darker, što mu se lijepo srodilo s mračnom krvlju. Dapače, oprekom njegove i njezine glazbe (jer Sibel, onako mlada, sluša sve što vole mladi, pa tako i narodnjake) Akin eksplicira sve što spaja i razdvaja njegovih dvoje sudbinski spojenih ljubavnika. A glazba mu služi i za više od karakterizacije: strukturu filma daju glazbene točke istanbulskoga narodnog ansambla, kao svojevrсна starogrčkog kora, ne bi li filmska priča ponijela neizbježnost tragedije — ili, točnije, sevdaha o jednoj proklesoj ljubavi. Akin nastoji stvoriti filmski ekvivalent jedne od onih velikih orijentalnih ljubavnih balada, ni više ni manje.

To mu gotovo uspijeva. Težina neizrečenih emocija cijelim je trajanjem filma veća od onih ekspliciranih — čak i kad se Cahit potuče, čak i kad čaše lomi, a ruke mu krvave. Radnja se i pokreće baš kad ga Sibel odluči ne zaobići, nego — štoviše — nagovoriti na brak iz interesa (kakva, nije baš jasno). Cahit se tako zatječe u dvojakoju situaciji: sudjeluje u perversiji koja bi mu trebala označavati pad na dno dna (on i Sibel nisu intimni; ona se, dapače, zdušno

odaje promiskuitetu), a u isti mah postaje vezan za nju i protiv svoje volje. Taj razdor silnica pokazuje se za njega još teže izdržljivim od onoga što tinja u njemu. Kako emocije u oba slučaja ne mogu probiti kompromis i autodestrukciju, Cahit i Sibel nalaze se na neizbježnoj putanji razbijanja... pa, glave o zid. Uostalom, i upoznali su se upravo tako, nakon što je Cahit pokušao počiniti samoubojstvo. Sve je to čvrsto, pametno, sjajno opaženo i dramski dobro ocrtano: film je praktički besprijekoran, sve do zaključnoga čina.

Ako se Akinu može uputiti zamjerka, to je taj završni dio filma, gdje se radnja nakon nekih prilično sveobuhvatnih elipsi premješta u Carigrad. Jer, ako je već htio složiti dramaturgiju na predložku tragične balade, nije baš trebao dopustiti da mu se radnja prožme potrebom za uspostavljanjem novih ekspozicijskih parametara u fazi kad bi emocije trebale početi odnositi glavnu riječ: zaključni dio drame donekle je prespor i odveć zamršen. Ali takva manja greška u koracima ne umanjuje težinu pitanja koje *Glavom kroz zid* postavlja: Akin je, napokon, tek započeo karijeru, koju valja dobro držati na oku.

Vladimir C. Sever

AMERIČKI SAN

American Splendor

SAD, 2003 — pr. Good Machine, Home Box Office (HBO), Ted Hope — sc. Shari Springer Berman, Robert Pulcini; r. SHARI SPRINGER BERMAN, ROBERT PULCINI; d. f. Terry Stacey; mt. Robert Pulcini — gl. Mark Suozzo; sgf. Thérèse DePrez; kgf. Michael Wilkinson — ul. Paul Giamatti, Hope Davis, Judah Friedlander, Daniel Tay, Vivienne Benesch, Harvey Pekar, Joyce Brabner, Toby Radloff — 101 min — distr. Blitz

Sredovječnog Harveyja Pekara slabo plaćen posao službenika u bolnici u Clevelandu nimalo ga ne nadahnjuje, pa je sretno jedino kada do duboko u noć skicira stripove o onome što proživljava. Nakon što mu prijatelj Robert predloži da te stripove i objavi, Harveyjev život dobiva novi smisao.

Život piše romane. U ovom slučaju romane u stripu. Jer — kultni uradak *American Splendor* američkoga pisca stripova Harveyja Pekara nije ništa drugo negoli majstorsko prenošenje naoko obična života u medij kojim vladaju prozorčići, oblačići i obilje grafita. Da nekomu ispričate da ste danas otišli na posao, ondje nakon dosadnog dana čavrljali s prijateljem o bombonima te pri povratku kući vratili do rasprodaje starih ploča, teško da biste ikoga uvjerali da je to savršeni materijal za strip. A kamoli za film. No, i jedno je i drugo nastalo na temelju svakodnevnih dogodovština klivlenskog arhivara Harveyja Pekara, koji od 1976. kao pisac objavljuje spomenuti roman u stripu *American Splendor*. Pekar je dotad bio jedan od brojnih Amerikanaca kojima nesigurni položaj u radničkoj klasi nije jamčio nikakvu bolju budućnost, a da se o ostvarenju američkoga sna i ne govori. Ipak, nedarovit je crtač i itekako nadaren pisac taj isti san dočekao, a filmski su gledatelji dočekali izvrsnu humornu dramu o njegovu životu. Kako drugo nazvanu nego *Američki san*.

Treba napomenuti da je film izvorno naslovljen prema Pekarovu stripu, ali i da njegov hrvatski prijevod vjerno zrcali o čemu je zapravo riječ. O životnom poletu koji i u najslabijem dašku može proizvesti vjor promjena naboj. Sam je film u tom smislu i veoma ciničan i veoma optimističan. Ciničan jer sve ono što se događa Pekarima ima tragikomičnu notu, koju je najbolje racionalizirati humorom. Optimističan jer je, kad se sve zbroji i oduzme, život uvijek kreativna stvar. Da mrzovoljni i razočarani Pekar nije noću posezao za olovkom i pisao i risao o sebi i svojoj okolini, ne bi bilo ni stripa, ni filma. A to bi i u jednom i u drugom slučaju bila prava šteta.

Drugim se slučajem pozabavio redateljsko-scenaristički bračni par Shari Springer Berman i Robert Pulcini. Njih su dvoje zajednički realizirali nekoliko hvaljenih dokumentarnih filmova, a ni svoj igranofilmski uradak nisu lišili zgodna spoja zbilje i fikcije. Tako se ključne epizode iz Pekarova puta od bezimnog činovnika do slavne ličnosti prate uz nazočnost i komentare stvarnoga Harveyja Pekara, koji je osobno sudjelovao u svim fazama realizacije filma. I prije, i tijekom, i poslije uključenih kamera. Filmom usto defilira još nekoliko glumljeno-stvarnih parova poput Pekarove supruge Joyce i prijatelja Tobyja.

Ova unisona dvojnost likova funkcionira veoma dobro, jer se *Američki san* prati upravo onako kako to njegov naslov i zaziva. Kao tanka granica između sivila svakodnevice u svim svojim nijansama i — šarenila slave koja je tek igra svjetla na odgovarajućoj podlozi koju čini trenutačno zanimanje medija i publike. Epizodična struktura filma nastavlja se i u mnoštvu Pekarovih zgoda, koje su predstavljene poput kroki-

ja. Od dogovora s prijateljem Robertom Crumbom da mu nacrtat zamisli i tako pokrene strip, preko upoznavanja s melankoličnom i vječno zabrinutom Joyce, do prvih mimoilaženja sa svijetom slavnih, kada se potkraj 80-ih sukobio pred milijunskim televizijskim gledateljstvom s Davidom Lettermanom. Najemotivniji su pak dijelovi drame kada Pekar priča kako su Joyce i on usvojili koleginu kći te kako je proživio onaj davno anticipirani rak. Da je sve, pa i zloćudna bolest, zahvalna građa za strip potvrđuje i epizoda *Our Cancer Year*, koja je kao i svi ostali Pekarovi stripovi stekla kulturni status.

Tako slojevit film ne bi bio moguć bez isto takve glume. Paul Giamatti u interpretaciju Pekara unio je prijeko potrebnu filmičnost i notu suosjećanja te je lako ustvrditi, osobito kada ga se vidi rame uz rame sa stvarnim Pekarom, da je zahvaljujući njemu *Američki san* dobio pravoga junaka. To vrijedi i za samozatajnu Hope Davis u ulozi Joyce, dok istinskim humorom i ljudskošću zrači lik njihova prijatelja, šmokljana Tobyja, kojega tumači sjajni Judah Friedlander. Htjeli to priznati ili ne, svi su oni odsanjali američki san i time potvrdili da i naizgled obični ljudi imaju pravo na svojih pet minuta. Ili makar na jedan oblačić u stripu.

Boško Picula



KILL BILL 2

Kill Bill: Vol. 2

SAD, 2004 — pr. Miramax Films, A Band Apart, Super Cool ManChu, Lawrence Bender; izv. pr. Erica Steinberg, E. Bennett Walsh, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Quentin Tarantino, Uma Thurman; r. QUENTIN TARANTINO; d. f. Robert Richardson; mt. Joe D'Augustine, Sally Menke — gl. The RZA; sgf. Juiping Cao, David Wasco; kgf. Kumiko Ogawa, Catherine Marie Thomas — ul. Uma Thurman, David Carradine, Michael Madsen, Daryl Hannah, Chia Hui Liu, Michael Parks, Samuel L. Jackson, Perla Haney-Jardine — 136 min — distr. Continental

Nakon što se, probudivši se iz četverogodišnje kome, osvetila nekadašnjim kolegicama Verniti Green i O'Ren Shii, bivša profesionalna ubojica Crna Mamba kreće tragom ostalih asasina koji su joj na samu vjenčanju ubili zaručnika i svatove. No da bi došla do bivšega šefa Billa, najprije mora srediti račune s Elle Driver i Budom, dvoje starih kolega, opasnih ubojica koji u ostvarivanju ciljeva ne prežu ni od čega, pa ni od međusobne izdaje.

Dvodijelni *Kill Bill* četvrti je film hollywoodskoga vunderkinda Quentina Tarantina, djelo za čiju je priču nekadašnji videotekar ideju dobio još prije desetak godina na snimanju svog drugog filma, kultnoga *Paklenog šunda*. Tada je u Umi Thurman pronašao muzu i savršenu akcijsku junakinju, zajedno s njom stvorio lik Nevjeste/Crne Mambe, oko kojega je odlučio koncipirati film, a u ostvarenju tog nauma nisu ga mogle pokolebati ni Umina trudnoća ni zauzetost drugim projektima. I premda se prvom dijelu moglo štošta opravdano prigovoriti, nakon odgledana nastavka može se sa sigurnošću reći da se čeka-nje itekako isplatilo.

Dok je *Kill Bill vol. 1* bio komad čistokrvna, nepatvorena pulpa, iznimno osobno djelo u koje je autor uspio ugu-

rati uistinu koješta, njegov se nastavak doima kao zasebna cjelina, stilski i kvalitativno znatno nadmašuje ograničenja šunda i Tarantina ponovo predstavlja u najboljem izdanju. Prvi je *Kill Bill* funkcionirao ponajprije kao uspjeta, duhovita crnohumorna posveta hongkongskoj *martial arts* trivijali, špageti vesternima Sergia Leonea, tradiciji japanskih anima, ali i Johnu Woo i njegovoj poetizaciji borilačkih scena. Unatoč neprijepornu redateljskom majstorstvu, stilskoj dotjeranosti cjeline, sustavnu autoironičnom odmak u dosljedno provedenoj poetici animiranog filma (s rijekama poput gejzira šikljajuće krvi), problemi djela ležali su u tipično tarantinovskim, priči neprimjerenim artistskim igrarijama (skokovita naracija, nesvrhovite retrospekcije, međunaslovi poglavlja), koji su povremeno rezultirali dramaturškim kaosom i otežavali praćenje filma.

Sve je to, dakako, zastupljeno i u drugom dijelu, no u znatno manjoj mjeri, a narativni skokovi, retrospektivni rezovi, a donekle i podijeljenost na poglavlja imaju jasnu funkciju i dramaturšku opravdanost. No, uz Tarantinovu samokontrolu, najveća vrlina nastavka svakako je iznenađujuće slojevita karakterizacija, kako same protagonistice (možda uloga karijere Ume Thurman), tako i njezinih protivnika, bivšega ljubavnika i oca njezina djeteta Billa (dojmljivi Keith Carradine) i njegova brata Buda (odličan, nažalost najčešće neopravdano podcijenjen Michael Madsen).

Već od početne, crno-bijele sekvence 'generalne probe' vjenčanja (sa zabavnim *cameo* nastupom Samuela L. Jacksona), dugog intimnog razgovora Nevjeste i Billa i pokolja u crkvi, Crna je Mamba postilirana kao sjetna, osjećajna osoba čiji karakter tijekom filma po-

prima sve tragičnije nijanse, da bi u samoj završnici, nakon konačne katarzične osvete, emotivno eksplodirala u gorkom, nemoćnom, očajnom plaču. Poput Nevjeste, i Bill i Bud kompleksne su osobe, razočarani profesionalci, fatalisti svjesni da su stigli do kraja puta i da je poraz neizbježan.

Kao i prvi dio, i *Kill Bill 2* efektan je posveta redateljevim omiljenim žanrovima. Primjerice, sekvence s učiteljem Pai-Meijem obilježava mnogo krupnih planova, brze kretanje kamere i izrazito svijetla fotografija blijedih boja, tipične sastavnice hongkonških borilačkih filmova. Također, kadrove američke pustare nalik prostranstvima iz filmova Sergia Leonea prate parafraze prepoznatljivih glazbenih tema Enija Morriconea i ostalih skladatelja zaslužnih za zvučnu sliku špageti vesterna.

U najkraćem, *Kill Bill 2* impresivno je djelo beskompromisna filmaša koji ima što reći, zna kako to učiniti, ali zna i kako zabaviti publiku.

Josip Grozdanić



KELLYJEVA BANDA

Ned Kelly

Australija, Velika Britanija, Francuska, 2003 — *pr.* Australian Film Commission, Australian Film Finance Corporation (AFFC), Endymion Films Inc., Studio Canal, The Woss Group, WTA, Working Title Films, Lynda House, Nelson Woss; *izv. pr.* Tim Bevan, Eric Fellner, Timothy White — *sc.* John M. McDonagh; *r.* GREGOR JORDAN; *d. f.* Oliver Stapleton; *mt.* Jon Gregory — *gl.* Klaus Badelt; *sgf.* Steven Jones-Evans; *kgf.* Anna Borghesi — *ul.* Heath Ledger, Orlando Bloom, Geoffrey Rush, Naomi Watts, Joel Edgerton, Laurence Kinlan, Phil Barantini, Kerry Condon — 110 min — *distr.* Blitz

Nakon što ga policija optuži za zločin koji nije počinio, mladi Australac irskoga podrijetla Ned Kelly se 1870-ih godina odlučio na odmetništvo.

Svaka se nacija u svom političkom sazrijevanju divi osobama koje djeluju kao lučonoše stjecanja identiteta. Ni Australci nisu iznimka, a jedna je od ključnih osoba zaslužnih za australsku samosvijest Edward Kelly zvan Ned (1854-1880). Nimalo slučajno taj je mladić dirnuo svoje sunarodnjake kao odmetnik od zakona i njegovih zaštitnika, od kojih su mnogi u drugoj polovici 19. stoljeća bili odveć selektivni prema građanima Australije. Je li Nedovo odmetništvo doista bilo izraz nezadovoljstva zbog nepravdi u društvu ili pak splet okolnosti u kojoj je taj robinhudovski vagabund vlastite pljačkaške pohode spretno uzdigao na pije-destal pravične borbe protiv vlasti, više nije važno. Njegovo je ime još za života, zapravo, mladosti, postalo istoznačnicom borca za siromašne, ponižene i zlostavljane. Kada jednom netko stekne takvu titulu, sve što joj je prethodilo gubi na važnosti. Ostaje jedino završni dojam i optimizam sjećanja.

Upravo tako djeluje *Kellyjeva banda*, posljednja ekranizacija života i borbe

Neda Kellyja koju je 2003. režirao Australac Gregor Jordan. Snimljena trideset i tri godine nakon ne osobito dobro prihvaćene inačice istih događaja redatelja Tonyja Richardsons, u kojoj je romantična junaka otpornog na metke tumačio superstar Mick Jagger, Jordanova je povijesna drama zavrijedila niz pohvala. Premda film ne odskaje ničim posebno, riječ je o uredno realiziranu prikazu Kellyjeva pretvaranja od srčana adolescenta iz australske provincije do legende koja se uvukla u mnoga srca diljem Australije. Pritom je redatelj Jordan uz pomoć scenarista Johna M. McDonagha prilagodio knjigu *Our Sunshine* Roberta Drewea, ostajući vjerran njegovu viđenju Kellyja, Kellyjevih suboraca i cijele priče. A to je ustrajavanje na mladićevoj iznimnoj hrabrosti, snažnu osjećaju za pravdu i viteškom suprotstavljanju neprijateljima.

Pretjerano? Onoliko koliko je svaki mit pretjerivanje. No, romansiranje odmetnikove biografije u Jordanovu filmu prati vrsna rekonstrukcija australske zabiti u drugoj polovici 19. stoljeća, koja ne djeluje nimalo bajkovito. Gotovo da su takve okrutne životne prilike, međuetnička prepucavanja doseljenoga stanovništva i opće siromaštvo morali dovesti do pojave nekoga poput Neda Kellyja. Istodobno, povijesni realizam prati onaj poetski, pa prizore pune blata, mržnje i očaja upotpunjuju lirski kadrovi egzotične australske flore i faune, među kojima svaki etablirani junak stekne i poneku nadnaravnu osobinu.

Priča je pregledna i služi da i potpuni početnici kada je u pitanju središnji lik dobiju sve potrebne informacije. Zaplet se zahukta kada se Kelly kao dvadesetčetverogodišnjak s višegodišnjim zatvorskim stažem zbog premlaćivanja policajca nasilnika ponovno sukobi sa



zakonom. Ovaj put zbog lažnih optužbi nakon kojih mu majka, također nevina, završi u tamnici, a on s nekolicinom suboraca bježi pred policijom. Ono što je započelo kao skrivanje ubrzo se pretvorilo u otvorenu pobunu praćenu pomaganjem siromasima i sunarodnjacima irskoga podrijetla. Završni se pak boj Kellyja i vlasti odigrao 1880. u Glenrowanu pod okriljem neke cirkuske trupe, kada je Kelly sa svojom bandom u pravim oklopima jurnuo na kudikamo nadmoćnije prgonitelje.

Epilog je priče sudski, a sve ono što do njega u filmu slijedi i više nego korektno oživljavanje legende. Heath Ledger u naslovnoj je ulozi ostvario ulogu dosadašnjega dijela karijere, jer je veoma dobro shvatio koga i kako glumi. Bez afektiranja, s mnogo obzira prema liku i uz istinsko proživljavanje njegovih strasti, tuga, odluka i suosjećanja. Nažalost, ostatak glumačke ekipe nije imao prigodu za zapaženije nastupe, jer je u *Kellyjevoj bandi* sve podređeno glavnom liku. Tako Naomi Watts kao Kellyjeva bogata ljubavnica Julia ima tek nekoliko energičnijih kadrova, Orlando Bloom u ulozi Nedova vjerna suborca Joea nije dovoljno eksponiran, dok je Geoffrey Rush kao predstavnik arogantne vlasti posve u drugom planu. No, i uz te je prigovore *Kellyjeva banda* ozbiljan rad, čija je dvojnost romantizma i realizma rezultirala jednim od boljih povijesnih filmova u posljednje vrijeme.

Boško Picula

TROJA

Troy



SAD, 2004 — pr. Warner Bros., Radiant Productions, Plan B Films, Wolfgang Petersen, Diana Rat-hbun, Colin Wilson — sc. David Benioff prema Ho-merovoj Ilijadi; r. WOLFGANG PETERSEN; d. f. Ro-ger Pratt; mt. Peter Honess — gl. James Horner; sgf. Nigel Phelps; kgf. Bob Ringwood — ul. Brad Pitt, Eric Bana, Orlando Bloom, Peter O'Toole, Dia-ne Kruger, Brian Cox, Brendan Gleeson, Rose Byrne — 153 min — distr. Intercom-Issa

Antička se Grčka malo pomalo ujedinjuje pod vodstvom moćnog Agamemnona, čija je udarna pesnica u bitkama neustrašivi ratnik Ahil. Istodobno Agamemnonov brat spartanski kralj Menelaj biva posramljen kada mu prelijepa mlada žena He-lena pobjegne s trojanskim princom Pari-som. Agamemnon odluči iskoristiti situ-a-ciju i sa svegrčkom vojskom krenuti na Troju ne bi li uništio posljednjeg suparni-ka u Egejskom moru.

Redatelju spektakla *Troja* Wolfgangu Petersenu ne samo da nije bilo lako, nego je njemački filmaš na stalnom radu u Hollywoodu sve učinio da sam sebi oteža posao oko uprizorenja glaso-vita Homerova epa. Naime, kada se doznalo tko će režirati film o najslavni-jem antičkom ratu, Petersen je odmah dao od znanja da neće raditi nikakav fantastični vatromet, nego da mu je cilj ozbiljan povijesni film. Legitimna odlu-ka, tim više što je Homerov ep jedan od najozbiljnijih naslova u povijesti svjetske književnosti. No, *Troja* nije samo povijest, već prije svega mit ko-jim je genijalni grčki pjesnik metaforič-ki opjevao helensku prošlost i sadaš-njost, progovarajući o vjeri, politici, tradiciji i mentalitetu svojih sunarod-njaka. I to uz takvu maštovitost kojom je jedino bilo moguće uskladiti motive i postupke svemoćnih bogova i počesto nemoćnih ljudi.

Bilo bi bogohulno reći da Petersenova vizija Trojanskog rata pati od nemašto-vitosti. No, dobrovoljno se odričući fantastičnoga dijela priče, koji nije samo medij zapleta nego i njegov gene-rator, Petersen se ograničio na u mno-goćemu tehnicističko viđenje antičkog vojevanja. U tom smislu njegova *Troja* djeluje besprijeckorno. Pohod osvetolju-bivih Grka predvođenih lukavim Aga-memnonom na kraljevstvo mudroga vladara Prijama uistinu mami uzdahe. Od prvih kadrova nepreglednoga grč-kog brodovlja do raspleta u kojem iz Odisejeva trojanskog konja jurnu Aga-memnonovi vojnici i tako opjevani grad zauvijek odvedu u legendu.

Očito je da je u produkcijskom smislu redatelj budno pazio da se cijeli film doima kao izlet vremeplovom nekoliko tisućljeća u prošlost. Sve, naime, zaziva pedantnu rekonstrukciju vremena o ko-jem se pripovijeda, premda je, samora-zumljivo, štošta od viđenoga tek naga-đanje. Sjajni oklopi, zastrašujuće kaci-ge, šiljasta koplja, zanosno odjevene Trojanke te impozantni interijeri i ek-sterijeri kraljevskih palača svjedoče o minucioznu radu na filmu. Kada se taj scenski perfekcionizam uhoda u zahuk-talo ratovanje podno trojanskih zidina, *Troja* doista počne ostvarivati redateljev imperativ o ozbiljno predstavljenoj po-vijesti. I to je zapravo najbolji dio filma.

Znatno su slabije uvedeni ključni prota-gonisti u radnju, pa uz nekoliko iznima-ka, film pati od nedorađene karakteri-zacije. Uvodni dio priče — strastvena ljubav lijepe Helene i trojanskog kralje-vića Parisa — posve je u drugom planu, te svi koji Homerov ep poznaju tek na razini zapleta u ovom filmu nemaju

mogućnost spoznati svu kob Helenine i Parisove odluke. Slično vrijedi i za po-vremenu karikaturalnost Agamemnona i Menelaja te osobito za nesnažjenje oko toga tko je središnji lik priče i, ako je to Ahil, zašto je profiliran kao bun-tovnik bez razloga, a ne kao itekako motiviran osvetnik. I upravo se tu zao-kružuju glavni nedostaci filma, točnije scenarija, koji se u ime superiornosti vojničkih i borilačkih elemenata odre-kao ključne stvari kada je u pitanju starogrčka mitologija, pa tako i mit o Tro-ji. A to je strast. Strast koju su pokaziva-li i Ahil, i Helena, i Paris, i ostali ljudski likovi, kao i strast kojom su plamtjeli li-kovi bogova koje je Petersen jednostav-no eliminirao iz priče.

Unatoč tim prigovorima *Troja* je daleko od bilo kakvih simplifikacija i ocjena o prosječnom filmu, jer sva silina slike i Petersenove želje da ustraje u ozbiljno-sti projekta ne daje mjesta razočaranji-ma. Tim više jer su neki dijelovi filma prava dramska i scenska majstorstva. Primjerice, fascinantna višeminutni dvoboj Hektora i Ahila i — kasnije Pri-jamovo preklinjanje Ahila da mu vrati tijelo ubijena sina. Također, i glumačka je ekipa većim dijelom dobro obavila svoj posao, poglavito Eric Bana u ulozi Hektora, te veteran Peter O'Toole kao njegov otac Prijam. Da je Brad Pitt bio više glumac, a manje zvijezda u inter-pretaciji Ahila, *Troja* bi možda i uspjela nadoknaditi manjak fantastike i fataliz-ma. No, Pittov je manekenski nastup dug Hollywoodu, od kojega Petersen koliko se god trudio nije mogao pobje-ći. Ni uz pomoć bogova s Olimpa.

Boško Picula

DAN POSLIJE SUTRA

The Day After Tomorrow

SAD, 2004 — pr. Tomorrow Films, Centropolis Entertainment, Mark Gordon Productions, Roland Emmerich; izv. pr. Ute Emmerich, Stephanie Germain — sc. Roland Emmerich, Jeffrey Nachmanoff; r. ROLAND EMMERICH; d. f. Ueli Steiger; mt. David Brenner — gl. Harald Kloser; sgf. Barry Chusid; kgf. Renée April — ul. Dennis Quaid, Jake Gyllenhaal, Emmy Rossum, Jay O. Sanders, Sela Ward, Austin Nichols, Tamlyn Tomita, Ian Holm — 124 min — distr. Continental

Globalno zahlađenje dovodi do novoga ledenog doba. Gotovo cijela sjeverna polutka je zaleđena, a znanstvenik koji je sve to predvidio pokušava spasiti sina, koji je ostao zarobljen u New Yorku.

Prije gotovo deset godina slavna slika planeta Zemlje, zaštitni znak hollywoodskog studija Universal, na početku filma *Vodeni svijet* pretvorena je u veliku vodenu kuglu. Sada je ta ista 'kugla' na početku filma *Dan poslije sutra* zaogrnuti također vodom, ali u krutom agregatnom stanju. Na prvi pogled ta dva filma nemaju pretjeranih sličnosti ni tematski ni žanrovski, ali njihov je rezultat gotovo identičan — solidni hollywoodski spektakli s odličnim temeljima, no ne i odličnom realizacijom.

Dan poslije sutra nasljednik je starih dobrih filmova katastrofe, žanra koji je kvantitativno, no ne i kvalitativno, narastao nakon proboja računalne tehnologije u svijet filma. Prikaze potresa, erupcija vulkana i oluja u prošlosti su filmaši često ignorirali, jer je jednostavno bilo produkcijski teško uvjerljivo predočiti gledateljima te prirodne strahote.

Upravo u rekonstruiranjima vremenskih nepogoda *Dan poslije sutra* prilično je impozantan. Slike ledenih oluja i nezaustavljivih uragana prikazane su s toliko uvjerljivosti da gledatelju prepu-

štaju i premalo prostora za imaginaciju. Još samo da je toliko uvjerljivosti uneseno u odnose među likovima i uzročno-posljedičnu povezanost priče...

Za razliku od *Dana nezavisnosti*, ali i niza srodnih filmova katastrofe snimljenih posljednjih godina, Roland Emmerich ovom je katastrofalnom pričom o kobnom učinku globalnoga zatopljenja ipak uspio zadržati interes gledatelja i njegovo povjerenje u zdrav razum producenata i redatelja filma. Jednostavno, a u biti i za takav spektakl najvažnije, *Dan poslije sutra* logično i zanimljivo objašnjava cijelu priču o tome kako će do novoga ledenog doba doći zbog našega nemarna odnosa prema okolišu. Vizualno atraktivan, film vrlo lagano uvjeri gledatelja da je takva zbilja itekako moguća, pa je u tom iznimno važnu segmentu Emmerich uistinu uspješan.

No, kao što s lažnim oduševljenjem u filmu atraktivno i učinkovito uništava slavni hollywoodski znak u Los Angelesu, Emmerich tako i s lažnom brigom pristupa pitanjima zaštite okoliša. Zašto se to dogodilo njega zanima samo na razini funkcioniranja filma, upravo kao što ga i 'meso' priče, tj. pokazivanje ljudskih snalaženja i odnosa u tim neprilikama, zanima samo kao predah između uragana i vodenoga vala.

U prikazu vremenskih nepogoda i površnom prikazu ljudskih sudbina *Dan poslije sutra* toliko je detaljan da se uglavnom doima kao vrhunska vremenska prognoza u kojoj je voditelj(ica) samo neizbježna kulisa. Zato i ne čudi što su svi međuljudski odnosi u filmu postavljeni šablonski, pa čak i onaj glavni između oca znanstvenika i njegova sina, kojega pokušava spasiti od smrzavanja u ledenom New Yorku.



U takvu odnosu snaga logično je da je, iako su i Dennis Quaid i Jake Gyllenhaal ostvarili solidna glumačka ostvarenja, ta glavna ljudska priča, odnosno dio koji je trebao poistovjetiti gledatelje s junacima i približiti ih filmu, ostala sasvim u pozadini predstavljanja svega onog što bi nam okrutna priroda mogla prirediti.

Malo više 'safta' u film Emmerich je pokušao unijeti raznim referencijama na sadašnjost, kao što je ironični ilegalni prelazak Amerikanaca u Meksiko, ali svi ti intermeciji samo su na razini već ranije spomenuta uništavanja hollywoodskoga znaka. Dakle, površno su atraktivni i u neku ruku sasvim zabavni, no bez važnijih implikacija. Upravo kao i cijeli *Dan poslije sutra*.

Josip Jurčić

HARRY POTTER I ZATOČENIK AZKABANA

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban

SAD, 2004 — pr. Warner Bros., 1492 Pictures, Heyday Films, Chris Columbus, David Heyman, Mark Radcliffe; izv. pr. Michael Barnathan, Callum McDougall, Tanya Seghatchian — sc. Steve Kloves prema romanu J. K. Rowling; r. ALFONSO CUARON; d. f. Michael Seresin; mt. Steven Weisberg — gl. John Williams; sgf. Stuart Craig; kgf. Jany Temime — ul. Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Robbie Coltrane, Gary Oldman, David Thewlis, Emma Thompson, Timothy Spall — 142 min — distr. Intercom-Issa

Treća godina školovanja u čarobnjačkoj školi u Hogwartsu za trinaestogodišnjeg će Harryja Pottera i njegove prijatelje Hermione i Rona biti vrlo uzbudljiva. Iz zatvora u Azkabanu pobjegao je opasni čarobnjak Sirius Black.

Treći nastavak popularnoga filmskog serijala o pustolovinama Harryja Pottera reklamira se efektnim sloganom »Sve će se promijeniti«. I, uistinu, ekranizacija treće knjige o doživljajima malog čarobnjaka iz bestseler-serijala J. K.

Rowling, u odnosu na prethodne nastavke, donosi znatne promjene. Harry, Hermione i Ron više nisu tek znatiželjna djeca i marljivi učenici, oni su mnogo zreliji, samosvjesni tinejdžeri koji se oslobađaju školskih odora, osjećaju nedostatak roditeljske ljubavi i kao da pomalo naslućuju vlastitu spolnost. Odbacivanjem školskih odora odbacuju i uniformiranost, ističu svoju originalnost i jasno daju do znanja da više ne žele bespogovorno prihvaćati učiteljske autoritete. Dok nedostatak roditeljske ljubavi Hermione i Ron pokušavaju pomalo nezrelo nadomjestiti kućnim ljubimcima, Harry ustrajno traži drugog oca. Najprije vjeruje da ga je pronašao u profesoru Lupinu, novom učitelju koji cijeni njegove čarobnjačke vještine, potom u Siriusu Blacku, za kojeg se nada da bi mogao postati njegov novi skrbnik, a naposljetku povjeruje da ga je upravo otac spasio iz ruku stravičnih Dementora (neodoljivo nalik Crnim jahačima iz *Gospodara prstenova*). No jedno razočaranje slijedi drugo i Harry napokon shvaća da se uvijek može pouzdati jedino u sebe i svoje čarobnjačke moći. Od troje prijatelja Harry je intelektualno, a zacijelo i emotivno, najzreliji lik, hrabar, senzibilan mladać voljan suočiti se s vlastitim strahovima i pobijediti ih. Dok se Hermione razvija u vještu i domišljatu čarobnicu koju profesori često hvale, je-

dino Ron nimalo ne napreduje. On je i dalje nezreo, nesiguran dječak koji magijske vještine gotovo i ne posjeduje, i kojem gubitak ljubimca, miša Šugonje, potpuno izmiče tlo pod nogama.

Za razliku od redatelja prethodnih dvaju nastavaka, primarno zabavljača Chrisa Columbusa, Meksikanac Alfonso Cuarón (*I tvoju mamu također*) treći film o malom čarobnjaku obogaćuje znatno mračnijim, tjeskobnijim, a nerijetko i subverzivnim detaljima. Uz Harryjevu borbu s vlastitim strahovima i nesigurnošću jasno je naznačen i intrigantan motiv spolnoga sazrijevanja mladih junaka. Harry se tako, na samu početku, pod plahtom u krevetu tetkova doma noću igra svojim čarobnim štapićem, a s Hermionom i(li) Ronom često se nađe u odveć prijateljskom zagrljaju, čime se jasno sugerira potencijalno zanimljiv ljubavni trokut. Navedeni detalji znatno umanjuju infantilnost filma i daju mu slojevitost koja ga čini zanimljivim i odraslim gledateljima.

U cjelini, *Harry Potter i zatočenik Azkabana* dinamičan je, vrlo solidno režiran film impresivne vizualnosti, gotovo besprijekorna ritma i odličnih glumačkih ostvarenja. Cijenjeni Michael Gambon u ulozi profesora Dumbledorea dostojno nasljeđuje pokojnog Richarda Harrisa, a David Thewlis efektno utjelovljuje podvojenoga profesora Lupina. Opravdani prigovori mogu se uputiti nedovoljnoj iskorištenosti karizmatičnoga Garyja Oldmana i karikaturnom nastupu oskarovke Emme Thompson u ulozi zbunjene profesorice Trelawney. No to su doista sitne zamjerke vrlo dobrou filmu, savršenoj zabavi za cijelu obitelj.

Josip Grozdanić



POBUNA NA FARMI

Home on the Range

SAD, 2004 — ANIMIRANI — pr. Walt Disney Pictures, Alice Dewey Goldstone — sc. Will Finn, John Sanford; r. WILL FINN, JOHN SANFORD — gl. Alan Menken — glasovi G. W. Bailey, Roseanne Barr, Bobby Block, Steve Buscemi, Judi Dench, Joe Flaherty, Cuba Gooding Jr., Randy Quaid — 76 min — distr. Continental

Krava Bara stiže na malu farmu koju cijeloga života vodi dobrodušna vlasnica Barbara. Barbara odnedavno ima velikih novčanih problema, pa imanju koje je pod hipotekom zaprijeti preuzimanje. Očajne životinje strahuju za svoju sudbinu, na što domišljata Bara predloži da krenu u lov na mjesnoga kradljivca stoke Palamudu Slima.

Dobri stari Divlji zapad ili, točnije rečeno, dobri stari hrvatski sjeverozapad! Naime, posljednji je dugometražni animirani film u produkciji tvrtke Walt Disney Pictures *Pobuna na farmi* u domaće kinodvorane stigao sinkroniziran na hrvatski jezik, pri čemu su se autori prijevoda odlučili da izvorno mala farma u preriji zazvuči kao malo imanje oko zagorske kleti. Ako se naviknete na neobičnu činjenicu da glavna junakinja krava Bara (u izvorniku Maggie) usred pejzaža američkog Divljeg zapada govori zagorskim narječjem, sve je u redu. Sve vas ostalo — lepršava priča, duhoviti likovi i frenetični ritam — ionako odvede u teško odoljiv eskapizam na koji su nas Disneyjevi nasljednici navikli posljednjih petnaestak godina.

Pobuna na farmi usto je važan rad i kao oproštaj velikog studija od 2D-animacije. Nakon što je tvrtka ove godine ostala bez dugogodišnjega partnera, studija Pixar, s kojim je producirala blockbustere poput obje *Priče o igračkama*, *Života buba*, *Čudovišta iz ormar*a i *Potrage za Nemom*, animirani je ve-

stern posljednji Disneyjev uradak toga tipa prije potpunog prelaska na sve impresivniju računalnu 3D-animaciju. Iako se film ni umjetnički ni komercijalno ne približava navedenim hitovima, posveta diznijevaca klasičnoj tehnici ipak ne narušava tradiciju njihovih sadržajno zabavnih, a vizualno razigranih naslova.

U tom su smislu dvojica redatelja Will Finn, autor također klasično animiranoga *Put u El Dorado* i debitant John Sanford realizirali luckasto djelo prepuno referencija na klasike vesterna i slapstick komedija. Dakako uz nužna i dobrodošla pojednostavnjenja kako bi film s lakoćom pratila osnovnoškolska publika, kojoj je *Pobuna na farmi* prvobitno i namijenjena. Stoga je moguće nabrojati barem desetak referentnih filmova u kojima osamljenici s Divljeg zapada jurišaju na opasna zlikovca ili u kojima se pojedinci suprotstavljaju bijesu agresivne manjine i šutnji pasivne većine. A sve to čeka središnju junakinju kravu Baru, kada sa svoje dvije prijateljice Gretom i gospođom Kajbuš krene put prerije ne bi li uhvatila kradljivca stoke Slima i tako spasila farmu na kojoj pase travu.

Film protječe kao veliki tobogan, i to doslovce. Kravljji trojac upotpunjen konjem Bokijem i zecom Sretnim Matom uz *country* glazbu Alana Menkena neprestance juri, srlja i divlja primajući i uzvraćajući udarce, pa sve skupa izgleda kao uspjela parodija najpoznatijih akcijskih filmova. Tim više jer su neki prizori poput strmoglave vožnje vagonom ili Bokijeva obračuna s revolverašima izravna podsjećanja na trilogije *Indiana Jones* i *Matrix*. Tek toliko da i



najmlađi znaju odakle korijene vuče prava filmska akcija. Da li zbog manjka ambicija ili zbog unaprijed dogovorena plana da *Pobuna na farmi* ne bude ništa više od razbibrižna obiteljskog izleta u kina, Finnov i Sanfordov uradak nema ni scena ni dijaloga kojima bi se trajnije obilježila dugometražna animacija. Premda se sve doima furiozno, a ni uobičajene duhovitosti nisu svedene na banalnost, film je zapravo jednokratni izlet u šareno viđenje Divljeg zapada, čija je vodeća odlika izvrsno osmišljena središnja junakinja. Unatoč tome što nije ni lijepa, ni gracilna, ni umiljata, krava Bara punokrvna je akcijska heroina, čije su nesavršenosti njezina prednost, a ne slabost. Ukratko, živjele različitosti!

Isto vrijedi i za sada već uobičajenu sinkronizaciju na hrvatski jezik, koja je uvelike pridonijela da se filmovi za djecu dodatno približe svojoj publici. Pri tome je i *Pobuna na farmi* jezično veoma dobro prenesena u osjetljivu strukturu hrvatskoga jezika, čiji je standard jedno, a svakodnevnij govor drugo. Neda Raukar-Gamulin kao Bara dala je vrsnu ulogu ne zaostavši nimalo za Roseanne Barr, čija je Maggie u izvorniku pravo malo remek-djelo glumačkoga posuđivanja glasova animiranim likovima. No, sve bi to bilo nedostavno da za ta verbalna žongliranja Disneyjeva *Pobuna na farmi* nije dala 'štofa' optimalnim spojem bezazlenosti, razigranosti i raspijevanosti. Goodbye, 2D...

Boško Picula

BAŠ KAO BECKHAM

Bend It Like Beckham

Velika Britanija, Njemačka, 2002 — pr. BskyB, Bend It Films, British Screen Productions, Film Council, Filmförderung Hamburg, Helkon Media AG, Kintop Pictures, Road Movies Filmproduktion, Roc Media, Works and Future Film Financing, Gurinder Chadha, Deepak Nayar; izv. pr. Ulrich Felsberg, Russel Fischer, Simon Franks, Zygi Kamasas, Haneet Vaswani — sc. Gurinder Chadha, Paul Mayeda Berges, Guljit Bindra; r. GURINDER CHADHA; d. f. Jong Lin; mt. Justin Krish — gl. Craig Puress; sgf. Nick Ellis; kgf. Ralph Holes — ul. Parminder Nagra, Keira Knightley, Jonathan Rhys-Meyers, Anupam Kher, Archie Panjabi, Shaznay Lewis, Frank Harper, Juliet Stevenson — 112 min — distr. Discovery

Kei ortodoksnih Sikha buni se protiv tradicionalizma svojih roditelja te se, na njihovo zaprepaštenje, pridružuje nogometnom klubu.

Ne znam, možda sam kriv za klasičnu kritičarsku slabost zvanu 'gledanje previše filmova', ali ovom u slučaju zbilja nisam mogao razlučiti okus konačnog uratka od pojedinačnih sastojaka njegove dramaturške recepture.

Odnosno: uzmite jednu strogo kodificiranu socijalnu sredinu (A) i protagonista (B) koji teži za nečim što ta sredina ne prihvaća (C). U prvom činu postavite sukob i pustite protagonista da doživi nekoliko podnošljivih razočaranja. U drugom činu samo šaljite sukob, ne bi li procijep između sredine i protagonista postao što izraženiji, kako na planu socijalne ambicije, tako i u osobnom, romantičnom smislu. U trećem činu pustite da protagonist usprkos svemu dospje do ostvarenja svoga cilja i proslavi se, nakon čega kritični zid prihvaćanja biva probijen, pa ga u velikom hepiendu slave i hvale sa svih strana, a najzdušniji oni koji su ga sputavali. Molit ću lijepo: nakon strelovita

uspjeha filma *Full Monty*, to su učinili i *Billy Elliot* i *Djevojke s duplerice*, a *Baš kao Beckham* samo je glazura na torti. Sastojak A ovdje je zajednica indijskih Sika u današnjem multietničkom megalopolisu zvanom London, sastojak B je djevojčica s prirodnim darom za nogomet, koji je, jasno, kuriozum u rodnom smislu, pa tako prirodno postaje sastojak C. Sami ćete lako odrediti ekvivalente iz spomenutih naslova.

I dok sam tako gledao kako se nauljeni kotačići radnje vrte ka očekivanom raspлетu, misli su mi (onako blazirano kritičarski) odlutale prema slijedu zbivanja u britanskoj kinematografiji koji je doveo do situacije da praktički svaki njihov veliki hit slijedi istu formulu. Sjetio sam se beskrajnih žalopojki iz *Sight and Sounda*, kratkotrajnog bljeska obećanja u *Trainspottingu* i stranputice u koju je taj *hardcore* trend zašao nakon pojave Guya Ritchieja. Sjetio sam se i simpatičnih žanrovskih naslova poput *Istok je istočno*, i snuždio od iznevjerena obećanja stvarne multietničke dinamike u britanskom filmu. S obzirom na svoju ostavštinu, kako to da Englezi danas snimaju komedije koje bi Ealingu i Pythonima bile u svakom pogledu ispod časti, i još zasnove na etničkim stereotipima koje bi i David Lean smatrao zastarjelima?

A onda sam šakom priprjetio utvari političke korektnosti negdje pod stropom kina Zagreb i slegnuo ramenima te počeo malo pomnije gledati film. Bilo je tu obilje kadrova Keire Knightley, cure s najspektakularnije tankim torzom još od *Blow Upa*, koji je tu bivšu dvojnicu Natalie Portman promet-

nuo u globalnu zvijezdu: i sjetio sam se *Pirata s Kariba*, gdje je čak i Keirici korzet tijesan, pa mi se štošta razjasnilo, čak i glede recepture.

Naime: ako komercijalna kinematografija počiva na načelima projekcije i utjehe, onda je ovakav strukturni obrasc zapravo vrijedan pohvale. Ne zato što bi bio osobito napredan — taj pristup sa stvarnom problematikom ima onoliko veze koliko i ja s Manchester Unitedom — nego zato što je ipak nekakav odmak od klišeja starih žanrova. Ako su Amerikanci trenutačno ovisni o tinejdžerskoj *gross-out* komediji kao najpouzdanijoj komercijalnoj formi, što je onda loše s britanskom politički korektnom komedijom? Pod uvjetom da je shvatimo kao ono što bi u organiziranim uvjetima i bila — kao način za održavanje filmske proizvodnje vitalnom.

Možda će ovakvi bezopasni, a uspješni filmići osnažiti onu polifoniju kultura što postoji u Britaniji, a do filma zasad stiže tek u ovako ziheraškoj formi. A možda se i varam, pa je sve to samo stranputica. U svakom slučaju, idem sad spremići *curry*, jelo koje najbolje kuham, možda baš zato što sam mu recepturu naučio u Engleskoj.

Vladimir C. Sever



LJUBAV I SVE OSTALO

Anything Else

SAD, Francuska, Nizozemska, Velika Britanija, 2003
— pr. Canal +, DreamWorks SKG, Granada Film Productions, Gravier Productions, Perdido Productions, Letty Aronson; izv. pr. Benny Medina, Jack Rollins, Stephen Tenenbaum — sc. Woody Allen; r. WOODY ALLEN; d. f. Darius Khondji; mt. Alisa Lep-selter — sgf. Santo Loquasto; kgf. Laura Jean Shannon — ul. Woody Allen, Jason Biggs, Christina Ricci, Fisher Stevens, Anthony Arkin, Danny DeVito, Stockard Channing, Jimmy Fallon — 108 min — distr. VTI

Neurotični mladi pisac iz New Yorka — Jerry, zaljubljuje se u nepredvidivu Amandu i napušta djevojku.

Premda je bila riječ o iznimno zabavnim filmovima, s predivno blesavim zapletima, *Kletva škorpiona* i *Holivudski svršeci* naišli su na vrlo hladan prijem kritike. Film *Ljubav i sve ostalo* tek je malo bolje prošao; srećom po njega, ne počiva na tako djetinjastim zapletima kao što su hipnoza i sljepilo, nego čak podsjeća na *Annie Hall*, iako je to tek sjena sjene nedostižna uzora, ne propustimo napomenuti. No, Woody Allen odveć je pametan i odveć neosjetljiv na takozvani uspjeh da bi oponašao vlastite filmove. Svaka sličnost s *Annie Hall* postignuta je u sasvim drugoj namjeri.

U središtu je filma razvoj i raspad ljubavne veze između Jerryja (Jason Biggs), neurotična i nesigurna romantika koji nije kadar prekinuti vezu (s djevojkom, agentom ili psihoterapeutom) i Amande (Christina Ricci), koja nije kandra izdržati u vezi. Jerry se pokušava probiti kao pisac za *stand-up* komičare, piše pesimističan roman o osamljenosti čovjeka u svemiru, redovito odlazi psihoterapeutu, iza sebe ima propali brak, a Amanda se pokušava probiti kao glumica, pije tablete za smirenje i ne želi spavati s Jerryjem iako tvrdi da ga silno



voli. Zvuči kao tipičan alenovski par. Razlika je samo u tome što Jerry i Amanda imaju dvadeset godina. Pa sve ono što nam se čini normalno i uvjerljivo kada je riječ o trideset- četrdeset- ili pedesetogodišnjacima, ovdje izaziva čuđenje. Ipak, nije riječ o tome da Allen ne zna portretirati mlade, nego je upravo mladošću protagonista naglasio svu apsurdnost, komičnost i tragičnost života glavnog junaka, koji je već u 21. godini vlastiti život pretvorio u labirint. Iz tog labirinta izlaz će mu pokazati njegov neurotični sredovječni prijatelj David Dobel koji se, kao i Jerry, pokušava probiti kao pisac za *stand-up* komičare. Dobela, dakako, glumi Woody Allen. Drugim riječima, onaj uvijek isti lik neurotična intelektualca, koji je u svim filmovima igrao sam Allen, u ovom je filmu udvostručen. Jerry i Dobel zapravo su isti lik, dijeli ih samo razlika od četrdeset godina i iskustvo koje je Dobel u tom vremenu sakupio — to je iskustvo svih dosadašnjih Allenovih junaka. Stoga Dobel vrlo precizno dijagnosticira sve maligne točke Jerryjeva života — Amandu koja ga vara, agenta koji ga izrabljuje i psihoterapeuta koji se ponaša kao Bog, samo šuti i ništa ne govori. (Dobelova usporedba psihoterapeuta i Boga jedna je od najduhovitijih i najgorčih u filmu — je li moguće da nas Bog sluša s jednako glupim izrazom lica, nikad ne odgovara na naša pitanja, samo nas na kraju obavijesti da nam je vrijeme isteklo?)

No, iako u filmu predstavlja glas razuma i na kraju bude zaslužan za Jerryjev novi početak, Dobela se baš ne može nazvati mentorom iz snova. Njegovi savjeti, naime, uključuju i kupnju oružja za slučaj ponovnog buđenja nacizma. Sam Dobel već ima čitav arsenal, kao i sav pribor koji mu je potreban za preživljavanje u izvanrednim okolnostima. U vrijeme kad filmovi Michaela Moora ruše rekorde gledanosti, a osobno je naoružanje izloženo najvećoj osudi, Allenov neurotični njujorški intelektualac na kraju je shvatio da mu jedini spas leži u oružju. Ako ništa drugo, Allenu valja čestitati na vrhunski zabavnoj političkoj nekorektnosti. I, dakako, na uvijek svježem i originalnom ruganju vlastitom liku i djelu.

Ipak, Dobelov prelazak na onu stranu zakona nije Allenova posljednja, kao što nije ni Jerryjev novi, sretni početak. To su samo dva moguća raspleta iste sudbine, dva moguća pogleda na svijet, optimistični i pesimistični, koji se nikad ne isključuju, nego ravnopravno postoje u svijetu. Ako ipak postoji neka životna istina, onda je to komentar tak-sista na lamentiranje glavnog junaka o ljubavnim jadima — ha, to vam je kao i sve ostalo. Izjava koja ne znači ama baš ništa i koja objašnjava ama baš sve. Izjava dostojna Woodyja Allena.

Jelena Paljan

DIVLJA PROSTRANSTVA

Open Range



SAD, 2003 — pr. Touchstone Pictures, Cobalt Media Group, Beacon Pictures, Tig Productions, Kevin Costner, Jake Eberts, David Valdes; izv. pr. Armyan Bernstein, Craig Storper — sc. Craig Storper prema romanu Lauran Paine; r. KEVIN COSTNER; d. f. James Muro; mt. Michael J. Duthie, Miklos Wright — gl. Michael Kamen; sgf. Gae S. Buckley; kgf. John Bloomfield — ul. Robert Duvall, Kevin Costner, Annette Bening, Michael Gambon, Michael Jeter, Diego Luna, James Russo, Abraham Benrubi — 139 min — distr. Discovery

Američki Divlji zapad, 1882. Već deset godina kauboj Boss vodi svoja stada na ispašu djevičanskim prostranstvima u unutrašnjosti zemlje. Međutim, njihov prolazak uznemiri mjesnog veleposjednika.

Kevin Costner ne može bez konja. Tri naest godina nakon velikog uspjeha sa svojim redateljskim prvcem ovjenčanim *Oscarima Ples s vukovima* i šest godina nakon velikog neuspjeha s drugim redateljskim pokušajem *Poštar*, Costner je i po treći put iza kamera snimio sama sebe ispred kamera — na konju. I dok je *Ples s vukovima* bila neka vrsta iskupljeničkog vesterna prema domicilnom indijanskom stanovništvu, a *Poštar* zlokobna vizija ponovne vesternizacije Amerike u budućnosti, posljednji je Costnerov film *Divlja prostranstva* prava staromodna posveta duhu Divljega zapada. I to toliko staromodna da se i mnogi vesterni iz 40-ih i 50-ih doimaju avangardno prema ovom uratku. No, ako je nešto staromodno, ne mora biti loše, a *Divlja prostranstva* unatoč svim slabostima nisu loš film. Naprotiv.

Riječ je o tipičnoj *americi* o dobrim i lošim momcima te bivšim lošim momcima koji su sada dobri. Costner u filmu, dakako, zastupa baš te, što mu je očito trebalo kako bi svoje glumačke

sposobnosti ojačao što slojevitijim likom. Sama su *Divlja prostranstva* prilagodba romana *The Open Range Men* Laurana Painea, popularnog američkog apologeta Divljeg zapada, koji se kao mladi kauboj u Coloradu itekako nagledao onoga što Costnerov film slavi u uvodnom dijelu. A to su pioniri osvajanja sve zapadnijih dijelova sjevernoameričkog kontinenta, niza gradića koji su nicali na tom traumatičnom putu, te srčanih kauboj čije su poštenje, ustrajnost i ljubav prema čovjeku i prirodi bile ključne odrednice da Divlji zapad jednom postane pitom i prosperitetan. Premda sve navedeno zvuči vrlo patetično, upravo je takav i Costnerov film. Krasni krajolici, stasiti konji, kauboji poštenjačine, otmjene dame i napokon emancipirani mali ljudi. Ah, da. Tu je i arhetipski zlikovac koji ugnjetava sve oko sebe i neprestance se poigrava takozvanom rukom zakona.

Iako je neprijeporno riječ o (pre)sentimentalnom viđenju ključnih godina američke povijesti, *Divlja prostranstva* na neki čudan način funkcioniraju. Možda zbog toga što Costner, iako redateljski ograničen, uvelike vjeruje u ono što snima. Film je, dakle, poprilično iskreno autorsko viđenje, a iskrenost je, kakva god bila, najbolji zalog da nekomu povjerujete. Uostalom, povjerenje je često rabljena riječ u filmu, te su tako dva središnja junaka — stariji Boss u interpretaciji izvrsna Roberta Duvalla i mladi Charley u Costnerovoj izvedbi — dugogodišnji prijatelji i pripitomljavanja pastuha diljem divljih američkih prostranstava. Kada im mjesni moćnik i samoproглаšeni vlasnik sve okolne zemlje Baxter, kojega tumači

nedovoljno iskorišteni Michael Gambon, stane na put ubivši im jednog, a teško ranivši drugoga mladog pomoćnika, mudri Boss i nešto manje mudri Charley počnu planirati osvetu, koja će završiti kao vrlo razblažena inačica Peckinpahove *Divlje horde*.

Dotad će dvojica junaka zadobiti povjerenje mjesnoga liječnika i njegove sestre Sue u interpretaciji veoma dobre Annette Bening, zbog koje će zatitirati Charleyjevo srce, zatim povjerenje jednog po jednog građanina u gradiću koji Baxter terorizira te napokon završno međusobno povjerenje u kojem će Boss u Charleyju steći sina kojeg nema, a on u njemu prosvijećeni očinski oslonac i tako iskupljenje svih grijeha iz prošlosti okupanih morem krvi i ubojstava u ne tako daleku ratu.

Iako film ima dovoljno čvrst zaplet i niz dramski jednako čvrstih odvojaka priče (solidna poenta o angloameričko-latinoameričkom zajedništvu u obliku Bossove skrbi za mladića Buttona), film je jednostavno predug. Kontemplativan i rastegnut uvod nikako ne odgvara ubrzanu zapletu i operetno režiranom raspletu te je neujednačen ritam uz zašecerene prizore, osobito u neuvjerljivom epilogu, najveća slabost Costnerova trećega redateljskog projekta. Ipak, film je veoma dobro primljen i kod kritike i kod publike, poglavito u pitomim američkim kinodvoranama, pa je za očekivati da će *Divljim prostranstvima* Costnerova karijera krenuti u novi galop.

Boško Picula

BUFFALO SOLDIERS

Buffalo Soldiers

Velika Britanija, Njemačka, 2001 — pr. FilmFour, Good Machine, Gorilla Entertainment, Grosvenor Park Productions, Odeon Film, Strange Fiction, Rainer Grupe, Ariane Moody; izv. pr. Reinhard Klooss, James Schamus, Paul Webster — sc. Eric Axel Weiss, Nora Maccoby, Gregor Jordan; r. GREGOR JORDAN; d. f. Nic Sadler, Oliver Stapleton; mt. Lee Smith — gl. David Holmes; sgf. Steven Jones-Evans; kgf. Odile Dicks-Mireaux — ul. Joaquin Phoenix, Ed Harris, Scott Glenn, Anna Paquin, Elizabeth McGovern, Michael Pena, Dean Stockwell, Gabriel Mann — 98 min — distr. Discovery

Stuttgart u Zapadnoj Njemačkoj 1989, u doba rušenja Berlinskoga zida. Američki specijalac Ray Elwood domišljat je mladić kojem služba pisara u 317. opskrbnom bataljumu savršeno odgovara. Idealizam mu je potpuno nepoznat pojam, u vojsku se prijavio da bi izbjegao zatvorsku kaznu zbog krađe, kolege uhodanim kanalima opskrbljuje krijumčarenom robom, a prema tolerantnom zapovjedniku, s čijom suprugom ljubuje, nema nimalo poštovanja. No, ubrzo nakon što se slučajno domogne pet milijuna dolara vrijedne pošiljke oružja, u bazu stiže novi zapovjednik, koji odmah pojačava stegovne mjere i kojem Elwood nije nimalo simpatičan.

Slično prošlogodišnjem primjeru Roberta Rodrigueza, i u slučaju australskog redatelja Gregora Jordana hrvatska je kinopublika imala priliku istodobno pogledati dva njegova odlična filma, pseudobiografsku vestern-dramu *Kellyjeva banda* i žestoku antiratnu satiru *Buffalo Soldiers*. Drugi je naslov, prvi Jordanov holivudski projekt, premijerno prikazan početkom rujna 2001. na filmskom festivalu u Torontu, gdje su ga mnogi već tada smatrali problematičnim, da bi nekoliko dana poslije, nakon tragičnih događaja 11. rujna, bio gotovo jednodušno optužen za antiamerikanizam i doslovce bunkeri-

ran na pune dvije godine. Prošlogodišnja ograničena distribucija u američkim kinima razlogom je njegova slaba uspjeha, a i u ovdašnje je kinodvorane stigao usred srpnja i s gotovo jednogodišnjim zakašnjenjem. A takav tretman potpuno je nezaslužen, jer riječ je o vrlo uspješnoj antimilitarističkoj groteski koja ide tragom klasičnih djela poput Altmanova *M. A. S. H. -a* ili Nicholsove *Kvake 22*, a u dosluhu je i s recentnim crnohumornim antiratnim trilerom *Tri kralja* Davida O. Russella.

Posve je razumljivo da *Buffalo Soldiers* nije film po ukusu Georgea Busha i vladajuće američke administracije. Njihovi su vojnici u njemu prikazani lopovima, bezobzirnim ubojicama, narkomanima, u boljem slučaju tek idiotima, a u najboljem amoralnim karijeristima koji su za zvjezdicu više kadri prodati i vlastitu ženu. Dirljivi su prizori u kojima dobričina bez imalo autoriteta, slabić, loš taktičar i Elwoodov nadređeni pukovnik Berman (uobičajeno dojmljiv Ed Harris) ljubavniku svoje žene povjера bračne probleme i mašta o budućem životu kalifornijskoga farmera i vinogradara.

Nažalost, razmjerno neelaboriranim trilerskim zapletom i fokusiranjem na Elwoodov (izvrstan, primjereno opušten Joaquin Phoenix) osobni sukob s narednikom Leejem (maniristički nastup Scotta Glenna) u drugom dijelu filma, Jordan donekle zanemaruje razoran subverzivni podtekst i pomalo gubi ritam. Ipak, sekvenca u kojoj drogirani vojnici gube nadzor nad tenkom i unište prigradsku benzinsku postaju, ili prizori organiziranog vojničkog kuhanja heroina uz prežderavanje hamburgerima i rasprave o imenu države u kojoj se nalaze (Zapadna ili Istočna Njemačka), gledatelja tjeraju na smijeh

i prisiljavaju da prema ponekoj redateljskoj nezgrapnosti, suvišnoj epizodi ili karikaturalnom liku ne bude odveć kritičan.

Nije pak teško sličnu priču zamisliti ni u potencijalnoj domaćoj izvedbi, jer ovdašnja (ne samo) ratna zbilja tijekom 90-ih za nju daje dostatno 'štofa'. Od šverca na mekoj granici s BiH ili mutnih poslova pukovnika Maglova mogao bi se sročiti zanimljiv scenarij, no vjerojatno bi i ta 'satira' odmah završila u bunkeru. Budući se ovaj prilično solidan film na kinorepertoaru zadržao vrlo kratko, nadamo se da će njegova video i DVD-distribucija biti promišljenija i uspješnija. Jer *Buffalo Soldiers* to svakako zaslužuju.

Josip Grozdanić



24 SATA



Hrvatska, 2002 — pr. Ivan Maloča — sc. Ivan Pavličić, Goran Kulenović; r. KRISTIJAN MILIĆ, GORAN KULENOVIĆ; d. f. Mario Sablić; mt. Goran Guberović, Slaven Jekauc — gl. Andrija Milić; sgf. Davor Antolić, Ladislav Markić; kgf. Vedrana Prga, Tihana Ostruš — ul. Marinko Prga, Hrvoje Kečkeš, Kristijan Topolovec, Lucija Šerbedžija, Bojan Navojec, Bobi Marotti, Rene Bitorajac, Tarik Filipović — 75 min — distr. Discovery

U prvoj priči, Sigurna kuća, tri policajca moraju u napuštenoj tvorničkoj sali do zore čuvati zaštićenoga svjedoka, okrutna kriminalca. U drugoj priči, Ravno do dna, nezaposleni momak u napadu bijesa ubije antipatičnoga susjeda policajca, a leš mu pomažu ukloniti njegovi prijatelji.

Na prvi pogled, najveći problem omnibusa *24 sata* jest nedostatak opravdana motiva za spajanje njegove dvije priče u jedan film. Čini se da su njihove jedine zajedničke točke mladenačka energija i opuštenost te preuzimanje nekih žanrovskih tokova suvremenoga filma. Ipak, iza tih elemenata krije se nešto dublje što ih spaja.

No, krenimo redom, pa opišimo njihovu žanrovsku pripadnost. *Sigurna kuća* je, u svjetskim okvirima, zakašnjeli odvjetak tarantinovske poetike. Ipak, tomu valja dodati da se Milić već i prije, u svojim ranim studentskim radovima, nadahnua Tarantinovim svijetom. *Sigurna kuća* najviše sliči filmu *Reser-*

voir Dogs. U njoj su likovi potpuno amoralni tipovi, radnja je smještena u zatvoreni prazni prostor, a čak i zaplet podsjeća na Tarantinov prvenac (mučenje doušnika). Milićev je film, kao *Reservoir Dogs*, pun grafičkoga nasilja, crnoga humora i uporabe brzih, *cool flashbackova*. Ono što razlikuje Milića od Tarantina jest to što njegovi zlikovci uopće nemaju popkulturnog obrazovanja, pa se vrhunac njihova sudjelovanja u medijskoj kulturi sastoji od gledanja pornića. Oni su, za razliku od Tarantinovih likova, samo bezlični i prosječni grubijani. Nema dvojbe da je Milić scenarijski i režijski obavio fin posao (pohvale valja uputiti i fotografiji Marija Sablića, a pokude zbrzanom kraju), ali pitanje je koliko su nam takvi filmovi potrebni i kakva će biti Milićeva budućnost ako nastavi prožvakavati teme i postupke koje su zapadno od nas već davno sažvakali.

Kulenović se filmom *Ravno do dna* ne nastavlja na sama Tarantina, ali se nastavlja na struju filmova devedesetih izniklu iz Tarantinova opusa, koja pripada podžanru kriminalističke komedije (npr. *Lopovi, ubojice i nabijene puške, Snatch, Čekajući smrt u Denveru, Palookaville, Oceanovih 11, Dobro došli u Collinwood...*). Takvi filmovi bave se svijetom sličnim Tarantinovom, ali njihovi su likovi manje mračni, a humor lepršaviji. Također, njihova naracija mnogo je klasičnija, pravocrtanija. Takav je i Kulenovićev film u kojem ubojstva ne izazivaju mučninu, nego smijeh, zbog nespretnosti, a smisao je cijele priče jednostavan — sakriti leševe. Kulenović je u 45 minuta trajanja uspio ostvariti ono što većini hrvatskih redatelja ne uspijeva u dvostruko više vremena. Stvorio je suvisli niz obrata i duhovitih situacija te razvio uvjerljive

likove. Nažalost, malo je i pretjerao, pa su mu neke situacije prilično nategnute (ponajviše je takvo neuvjerljivo ubacivanje ljubavne priče u crnohumorno tkivo filma). No, u cjelini riječ je o solidnu ostvarenju.

Na kraju treba objasniti što je to 'dublje' što spaja dvije priče. Naime, iako se Milić i Kulenović utječu stranim žanrovskim tokovima, ne zaboravljaju na stvarnost u kojoj se događa radnja njihova filma. Kulenović je u tome mnogo eksplicitniji. Posterima, kalendarima i glazbom s radija upozorava nas da se nalazimo u 1994. godini — ekonomski depresivnu i kaotičnu ratnom vremenu. Još se više to vidi u sudbinama likova, deziluzioniranih besposličara koji i ne žele tražiti posao, jer drže da bi ih svuda prisutni poslovni muljatori samo iskoristili i ostavili bez plaće. U takvoj situaciji ne vide ništa loše u tome što je njihov prijatelj ubio primitivna, korumpirana policajca. U *Sigurnoj kući* zbilja je manje vidljiva, ali i dalje prisutna. U toj priči ne spominje se vrijeme radnje, ali je lako zaključiti da je riječ o istom danu u kojem se događa radnja Kulenovićeve priče, jer se film zove *24 sata* te, k tome, jedna priča se odvija po noći, a druga po danu. Milićevi su likovi okrutni i beščutni zlikovci, ali je vidljivo da su oni, kao i Kulenovićevi likovi, proizvod društva i doba u kojem žive, a ne samo žanrovski konstrukti. Oni nisu tarantinovski ekscentrici, nego bezlični primitivci, a njihovi postupci vrlo su lokalno određeni (mučenje Srba, kurvi i homoseksualaca). Dakle, oba filma, iako različita po pristupu temi, opisuju ono što je vladalo našim društvom polovicom devedesetih — etički relativizam i bezakonje.

Juraj Kukoč

ZORA ŽIVIH MRTVACA

Dawn of the Dead

SAD, 2004 — pr. Strike Entertainment, New Amsterdam Entertainment Inc., Marc Abraham, Eric Newman, Richard P. Rubinstein; izv. pr. Armyan Bernstein, Thomas A. Bliss, Dennis E. Jones — sc. James Gunn prema scenariju George A. Romera iz 1978; r. ZACK SNYDER; d. f. Matthew F. Leonetti; mt. Niven Howie — gl. Tyler Bates; sgf. Andrew Neskoromny; kgf. Denise Cronenberg — ul. Sarah Polley, Ving Rhames, Jake Weber, Mekhi Phifer, Ty Burrell, Kevin Zegers, Inna Korobkina, R. D. Reid — 100 min — distr. Blitz

Kad nju i supruga jednoga jutra u spavaćoj sobi napadne pobješnjela djevojčica iz susjedstva, mlada medicinska sestra svjedoči strašnoj zarazi koja se pojavila u Milwaukeeju. Grandom su zavladaali oživjeli mrtvaci, zaraza se širi velikom brzinom, a malobrojne skupine preživjelih ljudi okupljaju se u obližnjem šoping-centru.

Nakon što je posao prerade i osuvremenjivanja *Zore živih mrtvaca*, kultnoga niskobudžetnog horora Georgea A. Romera iz 1978, povjeren razmjerno neiskusnu scenaristu Jamesu Gunnu (*Scooby Doo*) i mladom redatelju Zacku Snyderu, debitantu koji je zanat pekao režiranjem reklamnih spotova popularnih tvrtki (Nike, Reebok...) stvari nisu slutile na dobro. Srećom, skepsi ipak nije bilo mjesta, jer su producenti autorskom dvojcu ostavili slobodne ruke, pa smo umjesto trivijalna i isprazna ljetnog *popcorn* hita dobili vrlo uzbudljiv, uznemirujući, slojevit i subverzivan film, punokrvni inteligentni horor nerijetko superioran izvorniku. Dok je Romeroovo djelo pod plaštom horora ponajprije nudilo duhovitu crnohumornu kritiku bezdušnosti i potrošačkoga mentaliteta američkog društva, njegov recentni *remake* intrigira na mnogo više razina. Iako je sukob dviju skupina ljudi iz Romerova filma

ovdje zamijenila zajednička borba protiv zombija, malo je uistinu simpatičnih protagonista. Možda tek Michael, melankolik koji ulogu oca drži najboljim dijelom svog života, i djevojka Monica, hrabra cura spremna život staviti na kocku i za spas psa. Sve ostale, uključujući i glavnu junakinju Anu i odvažnoga policajca Kennetha, odlikuju ponajprije mizantropija, egoizam i licemjerje. Oni su ljudi koji kao da jedva čekaju novopečenom zombiju, dojučerašnjem susjedu i donedavnom suborcu sprasiti metak u glavu i tako ga zaustaviti. To se najbolje vidi u dvama prizorima, sekvenci 'sportskog' odstrela živih mrtvaca koji nalikuju poznatima (Jay Leno, Burt Reynolds,...), u kojoj, makar i navijanjem, sudjeluju praktički svi, i u sceni u kojoj Ana, dotad neupitna pozitivka, odlučno prihvati pištolj i novom zombiju Steveu, prilično nesimpatičnu čovjeku s kojim se prethodno porječkala, hladnokrvno puca u glavu. A pesimist Steve, duhoviti cinik koji nerijetko unosi razdor u skupinu, zapravo je najveći realist i jedina osoba koja nema iluzija o mogućem sretnom ishodu, uspjehu pokušaja proboja iz okruženja zombija i pronalasku spasa na udaljenom otoku.

Unatoč naznakama, ljubavi, sućuti i optimizmu u filmu nema mjesta. Jasno je to iz iznimno uznemirujuće, gotovo šokantne sekvence rađanja djeteta zombija, ali i iz dvostruke, pesimistične završnice koja gledatelja, nakon naizgled koliko-toliko sretna završetka, tijekom



odjavne špice suočava s potpunom tragedijom.

Uz mnoštvo drskih i subverzivnih detalja autori pametno koriste i filmsku glazbu. Film, tako, ironično otvara pjesma *The Man Comes Around* Johnnija Casha, a šoping-centrom često odjekuje melodija pjesme *Don't Worry, Be Happy* Bobbyja McFerrina. Fotografija prljave teksture i često korištenje kamere iz ruke (a na samu kraju i videokamere) dodatno pridonose dojmljivosti i uzbudljivosti filma, izvrsna horora koji ljubitelji žanra ne bi smjeli propustiti.

Komercijalni i kritičarski uspjeh nove verzije *Zore živih mrtvaca* ponovno je pobudio interes za inteligentnim, ciničnim subverzivcem Georgeom A. Romero, filmašem koji nikad nije želio biti dio holivudskoga sustava i prema čijim se scenarijima pripremaju čak tri filma. Za sve ljubitelje horora to su uistinu dobre vijesti.

Josip Grozdanić

TAJNI PROZOR

Secret Window

SAD, 2004 — pr. Grand Slam Productions, Columbia Pictures Corporation, Pariah Entertainment Group, Pariah Entertainment Group, Gavin Polone; izv. pr. Ezra Swardlow — sc. David Koepp prema kratkoj priči Stephen Kinga; r. DAVID KOEPP; d. f. Fred Murphy; mt. Jill Savitt — gl. Philip Glass, Geoff Zanelli; sgf. Howard Cummings; kgf. Odette Gadoury — ul. Johnny Depp, John Turturro, Maria Bello, Timothy Hutton, Charles S. Dutton, Len Cariou, John Dunn Hill, Vlasta Vrana — 96 min — distr. Continental

Piscu koji pati od blokade počinje prijetiti tajanstveni stranac, optužujući ga da je ukrao njegovu priču.

Tajni prozor još je jedan u nizu osrednjih uradaka snimljenih prema rukopisu profitabilna spisatelja horor-fikcije Stephen Kinga. Premda mu romani dosežu milijunske naklade, na prste jedne ruke mogu se nabrojati dobre filmske ekranizacije njegova štiva, poput filmova *Ostani uz mene* ili *Iskupljenje u Shawshanku*. Premda mnogo manje zanimljiv negoli spomenuta djela, film iskusan scenarista Davida Koepa (*Soba panike*, *Spiderman*) ipak ne razočarava u potpunosti, jer riječ je o punokrvnu trileru, inventivnih scenarijskih obrata, koji tek ponekad zaluta u žanrovske vode filma strave.

Koepp sigurnom redateljskom rukom održava tjeskobnu ugodajnost tijekom cijeloga filma, pa čak i u trenucima kada mu priča krene lutati sporednim ulicama vođena dvojbenom motivacijom glavnih junaka. Nije naodmet napomenuti kako ovakav dojam dijelom proizlazi i iz neočekivano neobuzdana nastupa Johna Torturra. Razloge preglumljavanja možda treba potražiti u liku koji tumači, ali to je slaba utjeha za glumca koji je dosad mahom bilježio iznimne nastupe čak i u manje reprezentativnim filmskim uzorcima.

Koeppovo redateljsko umijeće ponajviše se ogleda u vještini zadržavanja gledateljeve pozornosti usprkos činjenici da je čitava dramaturška konstrukcija podređena finalu, uz napomenu kako će nagli obrat na kraju iskusniji filmofili bez imalo problema odgonetnuti već nakon dvadesetak minuta. Dakako, ovdje nema ni govora o nekakvoj iznimnoj redateljskoj vještini, nego prije o discipliniranosti scenarista koji dobro poznaje zakonitosti žanra, a najveći je posao obavio upravo pri adaptaciji predloška.

Tajni prozor danas, u doba gromoglasnih novohollywoodskih atrakcija, doima se sasvim solidno, premda bi, da je snimljen u doba kada su Kingove ekranizacije potpisivali filmaši poput George A. Romera, Johna Carpentera ili Davida Cronenberga, teško dobio prolaznu ocjenu.

Mario Sablić

DOMINO EFEKT

The Butterfly Effect

SAD, 2004 — pr. Bender-Spink Inc., Blackout Entertainment, FilmEngine, Katalyst Films, Chris Bender, A. J. Dix, Anthony Rhulen, J. C. Spink; izv. pr. Caleb Boyter, Richard Brener, Toby Emmerich, Jason Goldberg, David Krintzman, Ashton Kutcher, William Shively — sc. J. Mackye Gruber, Eric Bress; r. ERIC BRESS, J. MACKYE GRUBER; d. f. Matthew F. Leonetti; mt. Peter Amundson — gl. Puddle of Mudd, Staind, Michael Suby; sgf. Douglas Higgins; kgf. Carla Hetland — ul. Ashton Kutcher, Melora Walters, Amy Smart, Elden Henson, William Lee Scott, Eric Stoltz, John Patrick Amedori, Irene Gorovaia — 113 min — distr. Blitz

Mladić Evan u djetinjstvu je često gubio svijest, što je rezultiralo rupama u pamćenju. Kao student, putem osobnih dnevnika koje je kao dijete vodio, otkriva da ima sposobnost mijenjati prošlost.

Kažu da dvije glave znaju više od jedne. U slučaju *Domino efekta* koji autorski potpisuje dvojac Brass i Gruber, stvari su ipak drukčije. Iako se film bavi primamljivim temama — paranormalnim sposobnostima i mogućnošću mijenjanja prošlosti, te iako je film gledljiv, ne možemo prešutjeti da je riječ o poprilično neujednačenu djelu.

U prvom dijelu filma autori nas na ambiciozan način upoznaju s Evanovim djetinjstvom i njegovim problemom gubitka pamćenja, podastirući nam ujedno ozbiljne teme vezane uz odrastanje u maloj sredini poput problema frustriranih nasilnih vršnjaka i problema pedofilije. U trenutku kada počinjemo pratiti Evana kao odrasla studenta koji pokušava dokučiti svoj problem s pamćenjem, film poprima zabavljaki ton gubeći time početničku ambicioznost. Od toga trenutka pa sve do kraja jedino što gledatelja zabavlja jest da sazna, nakon što Evan promijeni događaje u prošlosti, kakvu je pak novu glupost time uzrokovao u budućnosti, a načeti problemi s početka filma padaju u zaborav. No, već i sama ideja da Evan čitanjem svojega dnevnika putuje u



prošlost djeluje poprilično petparački. Ono što zapravo ide u prilog drugom dijelu filma i zbog čega je film u biti gledljiv, bez obzira na gubitak ozbiljnosti, dosljednost je u neozbiljnosti. U prvom redu autori gledatelja ni u jednom trenutku ne gnjave razlozima Evanovih sposobnosti, iako završava i na CT-u glave i na psihijatriji, a s druge strane sve situacije koje Evan izmijeni u prošlosti u budućnosti su kao posljedica dovedene do ekstrema. Tako je primjerice njegova najbolja prijateljica iz djetinjstva, zbog promjena koje Evan učini u prošlosti, u budućnosti u jednoj situaciji najzgodnija i najpametnija studentica, a u drugoj pak drogirana prostitutka ružna lica. Tako je otprilike i s ostalim Evanovim prijateljima koji ili su najbolji ljudi na svijetu ili završavaju u zatvoru ili na psihijatriji. Film čini se ipak funkcionira, ali njegovi su autori morali uskladiti svoje prinose.

Goran Kovač

ALI

Ali

SAD, 2001 — pr. Columbia Pictures Corporation, Forward Pass, Initial Entertainment Group (IEG), Moonlighting Films South Africa, Overbrook Entertainment, Peters Entertainment, Picture Entertainment Corporation, Paul Ardaqi, A. Kitman Ho, James Lassiter, Michael Mann, Jon Peters; izv. pr. Howard Bingham, Lee Caplin, Graham King — sc. Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson, Eric Roth, Michael Mann; r. MICHAEL MANN; d. f. Emmanuel Lubezki; mt. William Goldenberg, Lynzee Klingman, Stephen E. Rivkin — gl. Pieter Bourke; sgf. John Myhre; kgf. Marlene Stewart — ul. Will Smith, Jamie Foxx, Jon Voight, Mario Van Peebles, Ron Silver, Jeffrey Wright, Mykelti Williamson, Jada Pinkett Smith — 160 min — distr. Blitz

Životopis kontroverznog sportaša Mohammeda Alija.

Svesti bogatu biografiju, poput one Mohammeda Alija, u svega nekoliko sati filmskoga vremena, nezahvalna je zadaća. Stoviše, već se na prvi pogled čini kako bi ekranizaciji Alijeve biografije bio primjereniji format televizijskoga miniserijala. Ipak, filmovanja tako raskošna životopisa prihvatio se redatelj Michael Mann. On se odlučio svesti znakovitu biografiju karizmatične boksačke zvijezde na najdojmljivije trenutke, reklo bi se opća mjesta koja bez problema prepoznaju čak i mlađe generacije. Mann je pozornost gledatelja usmjerio na desetogodišnje razdoblje, započeto 1964. Alijevim prvim trijumfom u teškoj kategoriji. Slijed događaja poznat je i ne odveć upućenim poklonicima sporta, a valja istaknuti kako je ključne trenutke Alijeve boksačke karijere Mann doista majstorski uprizorio, ujedno vjerno rekonstruirajući određeno povijesno razdoblje.

No, problem je filma što Mann zazire od slojevitijega tumačenja glavnoga junaka. Dakako, ovakva odluka dijelom počiva i na ograničenu trajanju filma, koje ne omogućava autoru slojevitiju razgradnju Alijeve osobe, te čvršće uspostavljanje njegova značaja unutar političke klime američkih šezdesetih, a dijelom i sedamdesetih godina.

Unatoč takvu, uvjetno rečeno, strateškom propustu, ili je možda bolje reći komercijalnom ustupku, pred gledateljem je uvjerljiv i spektakularno stilski zapakiran filmski dokument o jednoj od velikih sportskih, ako ne i političkih osobnosti dvadesetog stoljeća. Mannova sklonost monumentalnosti njegovih junaka ovdje se fino poklopila sa sjajnim glumačkim nastupom Willa Smitha, zvijezde koja je do sada mahom bila poznata po komičarskim nastupima u neobaveznim akcijskim razbibrigama. Smith bez imalo problema te ne ostavljajući prostora dvojabama, šarmantno i odlučno upoznaje gledatelja sa životopisom karizmatičnog Alija. Njegov je nastup ekspresivan i energičan te je nakon Smitha teško zamisliti nekog drugog glumca u ovoj ulozi.



Ukratko, Mannov *Ali* ne razočarava, ali i ne oduševljava, iako je riječ o pitku djelu čije se poprilično trajanje gotovo i ne osjeti.

Mario Sablić

KORAK ISPRED

Out of Time

SAD, 2003 — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Original Film, Monarch Pictures, Jesse B'Franklin, Stokely Chaffin, Neal H. Moritz; izv. pr. Jon Berg, Alex Gartner, Kevin Reidy, Damien Saccani — sc. Dave Collard; r. CARL FRANKLIN; d. f. Theo van de Sande; mt. Carole Kravetz — gl. Graeme Revell; sgf. Paul Peters; kgf. Sharen Davis — ul. Denzel Washington, Eva Mendes, Sanaa Lathan, Dean Cain, John Billingsley, Robert Baker, Alex Carter, Antoni Corone — 110 min — distr. Discovery

Policajac Withlock krade novac iz policijske stanice kako bi pobjegao s dugogodišnjom ljubavi, no ona ga uskoro izda.

Pored brojnih glumačkih nastupa, Carl Franklin posljednjih je godina poznat i kao redatelj, točnije potpisnik atmosferičnih trilera (*Vrag u plavoj haljini*) koji su naišli na simpatije kritičara, ali i gledatelja sklonih toj filmskoj vrsti. *Korak ispred*, usprkos dopadljivoj *noirish* ugodajnosti i dojmljivu nastupu Denzela Washingtona, ne pripada u red Franklinovih najboljih ostvarenja. Stoviše, čini se kako je glavna odlika filma upravo Washingtonova gluma, jer on tumači junaka koji je sve prije negoli čisti pozitivac. Dojam je kako se nakon *Oscara* (za *Dan obuke*) Denzelu dopalo tumačiti likove čiji motivi i etička načela nisu posve ispravni. Tako je on ulogu u Franklinovu filmu sjajno odradio, praktički svojom glumom zasjenivši nekolicinu evidentnih dramaturško fabulativnih propusta. Drugo je ipak pitanje zašto publika uopće ne drži do sudbina bilo koje ga protagonista Franklinova filma, što za posljedicu ima distancirano seciranje ne odveć dojmljive fabule, čiji rasplet mogu bez imalo problema dokučiti čak i površni poznavatelji trilera.



Kvaliteta cjeline proizlazi ipak iz redateljeve sposobnosti u kreiranju filmske napetosti, te vještoj primjeni tjeskobne likovnosti (odličan izbor floridskih lokacija). Zamjerke se ovdje eventualno mogu uputiti predugoj ekspoziciji cjeline, što Franklin u drugom dijelu nastoji nadoknaditi dinamičnim stilom i brikim dijalozima. Usprkos tome, *Korak ispred* na prvi se pogled čini primjerenim nasljednikom klasičnih *noir* filmova, ali se nakon odgledana filma takve usporedbe čine posve neprimjerenim.

Ipak, relativno zanimljiva priča i sama činjenica da se u ishodu filma ne nalazi nedodirljivi pravednik čine *Korak ispred* ostvarenjem vrijednim barem jednoga gledanja.

Mario Sablić

KURVA

Whore

Španjolska, 2004 — pr. El Deseo S. A., Jose Magan — sc. Adela Ibañez, Isabel Pisano; r. LUNA; d. f. Ricardo Aronovich; mt. Bernat Vilaplana — gl. Javier Navarrete; sgf. Alain Baine — ul. Daryl Hannah, Denise Richards, Joaquim de Almeida — 100 min — distr. VTI

Dokumentaristički prikaz protagonista seksualnoga tržišta s umetnutim igranim dijelom o djevojci koja se nalazi u financijskoj krizi i razmišlja o tome da li se izdržavati prostitucijom.

Španjolska kultura iskazivala je svoju oslobođenost od stega Francove diktature na mnogo načina, a jedan od najbitnijih je seks. U filmovima španjolske *movie* prikaz seksa i seksualnih perversarija bio je izraz vesela, opuštena, neinhibirana odnosa prema životu. Što je *movida* više kopnila, to je odnos prema seksu postajao ozbiljniji i rezultat su bili filmovi poput Amenabarove *Teze* i Almodovarova *Pričaj s njom*, koji su razotkrivali tamne strane seksualnih devijacija. Takvoj struji nominalno pripada i film *Kurva* redateljice Marie Lidon, umjetničkim imenom Luna, ali on mnogo duguje i nespitanu, raskalašenu odnosu prema seksu kakav se u španjolskoj kinematografiji njegovao u drugoj polovici 80-ih i većim dijelom 90-ih.

Film vrlo dobro funkcionira na više razina. Primarno, on funkcionira kao iscrpno i jasno predočeno dokumentarno istraživanje, nadahnuto književnom studijom Isabel Pisano *Yo puta*, koscenaristice filma. Pritom on razbija mnoga masovno uvriježena razmišljanja, poput onoga da kurve nikad ne uživaju u seksu sa svojim klijentima. Dapače, kaže film, mnoge žene ulaze u taj posao ponajviše radi seksualnog užitka koji on pruža. Takvu zaključku odgovara i igrani dio filma, u kojem glavni lik djevice, baš kao i jedna djevojka iz dokumentarnoga dijela filma, tek nakon prvoga spolnog odnosa sa svodnikom otkriva sve čari seksa.

Osjećaju seksualne emancipacije odgovara i emancipiranost redateljčina stila. Dok su prostitutke patnice u njezinu filmu snimljene u naturalističkom ključu na prljavim uličnim lokacijama i u skučenim interijerima, oni (muški i ženski) koji

uživaju u svom poslu snimljeni su u veseloj scenografiji, uz primjenu maštovitih stilskih rješenja, poput poigravanja s pornografskim i erotskim stilskim postupcima.

Kurva je, u cjelini, vrlo zrela analiza seksualnosti, ali i oda nespitanim, raskalašenim počecima seksualne revolucije u Španjolskoj.



Juraj Kukoč

STEPFORDSKE SUPRUGE

The Stepford Wives

SAD, 2004 — pr. Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, De Line Pictures, DreamWorks SKG, Donald De Line, Gabriel Grunfeld, Scott Rudin, Edgar J. Scherick; izv. pr. Ronald M. Bozman, Keri Selig — sc. Paul Rudnick prema knjižici Ire Levina; r. FRANK OZ; d. f. Rob Hahn; mt. Jay Rabinowitz — gl. David Arnold; sgf. Jackson De Govia; kgf. Ann Roth — ul. Nicole Kidman, Matthew Broderick, Bette Midler, Glenn Close, Christopher Walken, Roger Bart, David Marshall Grant, Faith Hill — 93 min — distr. Blitz

Uspješna šefica TV-kompanije neočekivano dobiva otkaz. Da bi se oporavila od živčanog sloma, čitava obitelj seli se u Stepford, idilični gradić koji kao da još živi u 50-im godinama prošloga stoljeća. No neprirodno ponašanje njegovih stanovnica i ekskluzivne muške zabave natjerat će je da posumnja kako sa Stepfordom nešto nije u redu.

Druga ekrinizacija istoimenog romana cijenjena američkog književnika Ire Levina (*Rosemaryna beba*, *Momci iz Brazila*) neuspjela je humorna drama koja, za razliku od razmjerno intrigantnog SF trilera Bryana Forbesa iz 1975. godine, Levinov predložak svodi na karikaturalan prikaz muško-ženskih odnosa i nerijetko iritantnu apologiju mizoginiji. Iako likovna stiliziranost i glazbena podloga Davida Arnolda tijekom prvih pola sata mogu podsjetiti na neki film Tima Burtona (navodno je i bio prvi izbor za redatelja), prvobitno naznačenoj subverzivnosti i kritici medijske manipulativnosti ubrzo se gubi svaki trag. Inače solidan redatelj Frank Oz (*Mala trgovina užasima*, *Boufing*) negdje na polovici filma gubi kontrolu nad djelom, dopuštajući da mu se ono pri kraju pretvori u površnu, neuvjerljivu i teško podnošljivu moralku. U tome mu, s iznimkama uvijek pouzdane Nicole Kidman i duhovite Bette Midler, pomažu i glumci, ne uspijevajući se izdići iznad klišeja preopterećenih uloga.



Vrlo loše dojmove Oz neuspješno pokušava popraviti u završnici, krivca za stvaranje (anti)utopijskog muškog svijeta pronalazeći u posesivnoj, gotovo poludjelov ženi. A dodatno iritira i epilog u kojem vidimo da su protagonisti(ce) uistinu poprimile dio osobina praznoglavih *stepfordskih suprug*a (pretvorba crнке u plavušu, politički karijerizam...).

Eh, da se režije filma barem prihvatio Tim Burton.

Josip Grozdanić

ZATAMNJENJE

Twisted

SAD, Njemačka, 2004 — pr. Paramount Pictures, Blackout Productions Inc., Intertainment AG, Kopelson Entertainment, Barry Baeres, Linne Radmin; izv. pr. Stephen Brown, Michael Flynn, Robyn Meisinger — sc. Sarah Thorp; r. PHILIP KAUFMAN; d. f. Peter Deming; mt. Peter Boyle — gl. Mark Isham; sgf. J. Dennis Washington; kgf. Ellen Mirojnick — ul. Ashley Judd, Samuel L. Jackson, Andy Garcia, David Strathairn, Russell Wong, Camryn Manheim, Mark Pellegrino, Titus Welliver — 97 min — distr. Blitz

Dok traume iz prošlosti pokušava prevladati alkoholom, površnim vezama i brzim seksom, mlada policijska inspektorica Jessica Shepard nalijeće na slučaj serijskog ubojice koji, čini se, uklanja njezine bivše ljubavnike.

Karijera nekad ugledna redatelja Philipa Kaufmana spala je na uistinu niske grane. Potpisniku ovih redaka nedokučivi su razlozi zbog kojih se autor remek-djela *Put u svemir*, kultne ekranizacije istoimenoga bestslera Toma Wolfea o ranim danima američkih svemirskih istraživanja, izvrsne drame *Nepodnošljiva lakoća postojanja* snimljene prema glasovitom Kunderinom romanu, ali i intrigantne drame *Henry i June* zasnovane na memoarima Anaïs Nin, prihvatio režije toliko klišeizirana i loše napisana scenarija. Riječ je, naime, o još jednom konvencionalnom psihološkom trileru papirnatih likova i trivijalne, predvidljive priče, preuzetnom *neo-noireu* koji potpuno iznevjerava gledateljeva očekivanja. Negativca nepogrešivo prepoznajete već od sama početka, a navičnost i izgubljenost protagonistice nerijetko vas iritira. Prvorazredni se glumci u trećerazrednom filmu snalaze dvojako. Dok je Ashley Judd razmjerno uvjerljiva u ulozi naizgled čvrste, no vrlo emotivne i ranjive policajke opterećene prošlošću, karizmatični Samuel L. Jackson i pouzdani, no često nepravedno podcijenjeni i zapostavljeni Andy Garcia u uloga



gama njezinih kolega očito preglumljuju, kao da ni sami ne vjeruju u kvalitetu onog što rade. Nažalost, ne vjeruje ni redatelj, premda se primjetno, ali sasvim neuspješno,

trudi korektnom režijom i vizualnim ekstravagancijama prikriti scenarijske proizvoljnosti i cjelini dati kakav-takav smisao.

U najkraćem, najgori Kaufmanov film, koji valja što prije zaboraviti.

Josip Grozdanić

STARSKY I HUTCH

Starsky & Hutch

SAD, 2004 — pr. Warner Bros., Dimension Films, Red Hour Films, Weed Road Pictures, Riche-Ludwig Productions, William Blinn, Stuart Cornfeld, Akiva Goldsman, Tony Ludwig, Alan Riche; izv. pr. Gilbert Adler, Ben Stiller — sc. John O'Brien, Todd Phillips, Scot Armstrong; r. TODD PHILLIPS; d. f. Barry Peterson; mt. Leslie Jones — gl. Theodore Shapiro; sgf. Ed Verreaux; kgf. Louise Mingenbach — ul. Ben Stiller, Owen Wilson, Snoop Dogg, Vince Vaughn, Juliette Lewis, Amy Smart, Carmen Electra, Chris Penn — 101 min — distr. Continental

Mrzovoljni policijski detektiv David Starsky upravo je dobio novog partnera Kena Hutchinsona Hutcha, koji mu je u svemu sušta suprotnost.



Na papiru akcijska komedija *Starsky i Hutch* redatelja Todda Phillipsa nije slutila na dobro.

Hollywoodu sve više nedostaje izvornih zamisli, pa se gotovo očajnički prihvaća prepravljanja svega i svačega. Konkretno, istoimene televizijske serije u kojoj su Paul Michael Glaser kao policijski detektiv Starsky i David Soul kao njegov partner Hutch od 1975. do 1979. zabavljali publiku svojim kriminalističkim slučajevima. I dok je to dobro funkcioniralo na malom ekranu, holivudsko posezanje za televizijskom baštinom nije se unaprijed moglo nazvati mudrim potezom. Em televizijska dramaturgija, em Ben Stiller i Owen Wilson u još jednom preglumljavanju, em odluka da se ne ide u osuvremenjivanje radnje, nego da se ostane pri oživljavanju sedamdesetih.

Začudo, sve su se tri bojazni pokazale puhanjem na hladno. Phillipsov je film među najzabavnijim ovogodišnjim komedijama, a dobrim su ocjenama kumovali upravo referiranje na televiziju, izvrsna interakcija Stillera i Wilsona te iskričavo podsjećanje na ne tako daleku prošlost, koja tridesetak godina poslije u mnogočemu ipak djeluje kao neprobojna paučina. Znajući da ne snima nikakav visokoumni projekt, ali srećom, ni arogantnog pretendenta na stotine milijuna dolara na kinoblagajnama, Phillips je režirao kompaktno djelo u kojem se dinamično nižu akcija, humor i šašava, ali pomno osmišljena rekonstrukcija desetljeća bez suvišna karikiranja, u kojem su carevale hlače trapezice, afrofrizure i sintisajzeri. Zaplet je pritom svojevrsan *prequel* televizijske serije, jer gledatelj upoznaje s uparivanjem policijskih detektiva Starskog i Hutcha iz izmišljenoga grada Bay Cityja, koji unatoč svim nesporazumima moraju što prije raskrinkati šefa mjesne narkomafije Reesea Feldmana.

Doda li se Stillеровim i Wilsonovim nadmudrivanjima Vince Vaughn u veoma dobroj interpretaciji protonegativca Feldmana, *Starsky i Hutch* za svoj žanr imaju sve potrebno. Simpatične junake, prepoznatljiva antijunaka, uspjele pošalice i vrsno režiranu akciju. Za film koji vas želi odvući u svijet koji se vrti oko vaše zabave u kinosjedaću, više i ne treba.

Boško Picula

NIKAD SE NEĆU ZALJUBITI

How to Deal

SAD, 2003 — pr. Focus Features, Golden Mean, Radar Pictures Inc., Erica Huggins, William Teitler; izv. pr. Toby Emmerich, Ted Field, Scott Kroopf, David Linde, Chris Van Allsburg, M Michele Weiss — sc. Neena Beber prema romanima Sarah Dessen; r. CLARE KILNER; d. f. Eric Alan Edwards; mt. Shanna Callahan, Janice Hampton — gl. David Kitay; sgf. Dan Davis; kgf. Alexandra Welker — ul. Mandy Moore, Allison Janney, Trent Ford, Alexandra Holden, Dylan Baker, Nina Foch, Mackenzie Astin, Connie Ray — 99 min — distr. Discovery

Razočarana tinejdžerica odbija povjerovati u postojanje prave ljubavi. U tom uvjerenju živi sve dok se ne pojavi zanimljivi mladić.

Film Clare Kilner još je jedan u nizu uradaka koji se bave adolescentskim sazrijevanjem, s posebnim naglaskom na seksualnosti. Srećom, ambicije redateljice sežu dalje od realizacije tinejdžerske komedije jednostavna zapleta, koja se u potpunosti zasniva na prokušanim formula- ma i kojom tumačaju papirnati karakteri. Premda je filmašica možda i odveć okrenuta programatskom dijeljenju savjeta i neuvijenu iznošenju osobnih promišljanja, cjelina imponira zaokruženi- nim karakterima (opaska se posebno odnosi na lik majke), koje vrlo prirodno i uvjerljivo tumače mladi glumci. Pritom valja istaknuti Mandy Moore, čiji je nastup dovoljan razlog za gledanje.

Loše strane filma *Nikad se neću zaljubiti* mahom se kriju u neujednačenoj atmosferi cjeline, koja se ponekad posve nemotivirano kreće od drame do čiste komedije. Nesigurna redateljska ruka razlog je i za vrludanje priče, koja obiluje događanjima, naprosto natrpanim u priču, što je nedvojbeno danak činjenici da je riječ o ekranizaciji dvaju romana Sare Dessen. Usprkos nedostacima, *Nikad se neću zaljubiti* čarobno je svježije ostvarenje u kojem će poglavito uživati ciljana publika, ali i oni ponešto odrasliji.

Mario Sablić

KRALJEVIĆ I JA

The Prince & Me

SAD, 2004 — pr. Lions Gate Films Inc., Sobini Films, Paramount Pictures, Stillking Films, Mark Amin; izv. pr. Robin Schorr, Cami Winikoff — sc. Mark Amin, Jack Amiel, Michael Begler, Katherine Fugate; r. MARTHA COOLIDGE; d. f. Alex Nepomniaschy; mt. Steven Cohen, Audrey Evans — gl. Jennie Muskett; sgf. James H. Spencer; kgf. Magali Guidasci — ul. Julia Stiles, Luke Mably, Ben Miller, James Fox, Miranda Richardson, Eliza Bennett, Alberta Watson, John Bourgeois — 90 min — distr. Blitz

Mlada Amerikanka i studentica medicine Paige kojoj je koledž na prvom mjestu zaljubi se u naočita Danca, ne znajući da je riječ o prijestolonasljedniku.

Ponekad filmska fikcija savršeno korespondira s jednako bajkovitom zblijom. U godini kada se danski kraljević oženio svojoj ljubljenoj bez kapi plave krvi u kina je stigla romantična komedija u kojoj se, gle čuda, danski prijestolonasljednik fatalno zaljubljuje u američku pučanku, također sve samih crvenih eritrocita. Simpatična parafraza stvarnih zbivanja *Kraljević i ja* pritom nije niz nepodnošljivih klišeja, iako sve ukazuje na to. Zahvaljujući središnjem glumačkom paru film redateljice Marthe Coolidge dobio je koliko-toliko pristojno ruho namijenjeno maloljetnim romantičarkama i romantičarima. Stvar spašava sve bolja i angažiranija Julia Stiles kao američka cura iz susjedstva, koja se na fakultetu zagleda u danskog momka iz dvorca Edwarda, kojega tumači Luke Mably.

Njihovo upoznavanje, a zatim i spoznavanje prave situacije, protječe nena- metljivo i ne odveć patetično, pa *Kraljević i ja* zaziva i poneki klasični naslov s temom pučko-plemenitaške ljubavi. Nažalost, redateljica nije htjela iskočiti iz šabolone mladi — različiti — zaljubljeni, te na kraju ne ostaje ništa osobito originalno što bi filmu podarilo prepoznatljivost. Osim možda da je Danska jedno od najomiljenijih kraljevstava za najrazličitije priče o njihovim sudbinama. Od tragičnog Hamleta do, srećom, ne tragikomičnog Edwarda.



Boško Picula

OPASNE DJEVOJKE

Mean Girls

SAD, 2004 — pr. M. G. Films, Paramount Pictures, Broadway Video, Lorne Michaels; izv. pr. Jill Sobel Messick — sc. Tina Fey; r. MARK S. WATERS; d. f. Daryn Okada; mt. Wendy Greene Brimont — sgf. Cary White; kgf. Mary Jane Fort — ul. Lindsay Lohan, Rachel McAdams, Lacey Chabert, Amanda Seyfried, Tina Fey, Lizzy Caplan, Tim Meadows, Amy Poehler — 97 min — distr. Blitz

Samosvjесna Cady, nova učenica u popularnoj srednjoj školi, sukobi se s oholom vršnjakinjom oko dečka, ali i oko primata na školskim hodnicima.

Redatelj Mark S. Waters postaje stručnjak za djevojke koje znaju što žele, a glumica Lindsay Lohan njegova muza. Nakon što su prošle godine surađivali na neočekivano nadahnutu prepravku *Šašavog petka*, ove su se godine udružili na jednako britkoj komediji *Opasne djevojke*, koja se opet neočekivano premetnula u solidan umjetnički i komercijalni uspjeh. Premda zaplet o došljakinji iz Afrike gdje su joj radili roditelji antropolozi, a koja se (ne) snalazi u novoj srednjoškolskoj sredini prepunoj oholih licemjerki, zvuči podgrijano i pregrijano, Waters je snimio veoma dobru društvenu satiru. I to, dakako, kontekstualiziranu u sredini pubertetli-



ja koji su počesto oštroumniji i okrutniji od znatno starijih manipulatora. Lindsey Lohan kao isprva zbunjena Cady, a zatim *pigmalionski* odrješita istjerivačica pravde, uistinu je dobro napisan i odglumljen lik. Osim toga, cijelim filmom dominiraju peckavi dijalozi koji neprestance iz trivijalnih okolnosti izvlače maksimum. Stoga su *Opasne djevojke* ponajprije lucidno osmišljen film, a tek zatim zabava za adresatnu publiku. U oba slučaja riječ je o uratku koji se isplati gledati.

Boško Picula

LUDA KUĆA

Duplex

SAD, 2003 — *pr.* Flower Films, Red Hour Films, Drew Barrymore, Stuart Cornfeld, Nancy Juvonen, Jeremy Kramer, Ben Stiller; *izv. pr.* Alan C. Blomquist, Richard N. Gladstein, Meryl Poster, Jennifer Wachtell, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — *sc.* Larry Doyle; *r.* DANNY DE VITO; *d. f.* Anastas N. Michos; *mt.* Greg Hayden, Lynzee Klingman — *gl.* David Newman; *sgf.* Stephen Alesch, Robin Standefer; *kgf.* Joseph G. Aulisi — *ul.* Ben Stiller, Drew Barrymore, Eileen Essel, Harvey Fierstein, Justin Theroux, James Remar, Robert Wisdom, Swoosie Kurtz — 97 min — *distr.* UCD

Mladi bračni par useli se u stan iz snova. No ne znaju da će im probleme zadavati susjeda — naizgled simpatična starica.



Filmovi s redateljskim potpisom glumca Dannyja De Vite odreda su crnohumorne komedije začudnih zapleta i bizarnih karaktera, u kojem je nasilje redovito na meniju. Prisjetimo se samo djela poput *Baci mamu iz vlaka* i *Rat Roseovih* i lako je zaključiti koje su De Vitove autorske preokupacije. U *Ludoj kući* on ostaje dosljedan sebi i ponovno se bavi destrukcijom i izvlači smijeh iz zlokočnih situacija, ali to čini manje zabavno nego što je to bio slučaj u filmu *Rat Roseovih*.

Kao i obično, De Vito u početku postavlja situaciju realistično, čak se i trudi slojevito opisati karaktere i pažljivo gradi zaplet. Poslije on napušta te korijene i ponovno postaje razuzdanim, crpeći energiju iz ekscentričnih situacija i posve se pouzdajući u nadahnuće svoje glumačke podjele. Ovdje je u Benu Stilleru naišao na zahvalna suradnika, komičara koji je nakon kratka lutanja konačno naišao na ulogu po svojoj mjeri. *Luda kuća* stoga je zabavan film koji rijetko posustaje, ali i neugodno iznenađuje neočekivano zbrzanom završnicom.

Mario Sablić

LEGENDA O TRI MUŠKARCA

La Leggenda di Al, John e Jack

Italija, 2002 — *pr.* A. Gi. Di., Cinergy Pictures Inc., Medusa Produzione, Teletipiù, Paolo Guerra — *sc.* Aldo, Paolo Cananzi, Walter Fontana, Giacomo, Giovanni, Massimo Venier; *r.* ALDO, GIACOMO, GIOVANNI, MASSIMO VENIER; *d. f.* Arnaldo Catinari; *mt.* Claudio Cormio — *gl.* Andrea Guerra; *sgf.* Gian Maria Cau, Eleonora Ponzoni; *kgf.* Claudia Tegnaglia — *ul.* Aldo, Giacomo, Giovanni, Aldo Maccione, Antonio Catania, Giovanni Esposito, Ivano Marescotti, Paolo Dell'Orto — 105 min — *distr.* Blitz

Njujorški gangsteri John i Jack nastoje vratiti pamćenje prijatelju Alu kako bi izbjegli osvetu šefa zbog nehotična ubojstva njegove tete.

Talijanska kriminalistička burleska *Legenda o tri muškarca* nanovo je okupila autorsko-glumačku ekipu slično intonirane komedije *Tri muškarca i jedna noga*. No, rezultat nije posve isti. Premda je film oduševio gledatelje u talijanskim kinodvoranama, njihova je nova suradnja unatoč izvrsnoj produkciji zamoran i tek povremeno duhovit film prepun praznoga hoda.

Sugestivno ozračje američkoga, zapravo njujorškog podzemlja 1950-ih oživljeno je tako brižljivo da od talijanskih kolega mogu učiti i brojni holivudski majstori scenografije i kostimografije. No, sve je ostalo više amatersko poigravanje klasicima žanra negoli profesionalan pristup komediji, u mnogočemu najtežem i najosjetljivijem filmskom žanru. Zaplet o trima šeprtljivim mafijašima koji se nađu u nemogućoj situaciji izbjegavanja šefove osвете zbog nehotična ubojstva njegove tete dodatno je obesmišljen. I to podzapletom o gubitku pamćenja jednog od njih, pa sve skupa izgleda kao nabacivanje zgodnim zamislima koje ni na koji način nisu mogle naći čvršći temelj u glumi, scenariju i osobito režiji. Da je riječ o kratkometražnom ili srednjometražnom filmu, još bi se moglo otprijeti silno preglumljavanje i pretjerivanje, ali ova filmska dužina jednostavno ne trpi amaterizam. Pa makar upakiran u savršeni talijanski dizajn.

Boško Picula

SMIJEH I KAZNA

Rire et châtiement

Francuska, 2003 — *pr.* Canal+, Europa Corp., France 2 (FR 2), France 2 Cinéma, M6 Films, M6 Métropole Télévision, MP Productions, Prociép, Michel Propper — *sc.* Olivier Dague, Isabelle Doval, Jean-François Halin; *r.* ISABELLE DOVAL; *d. f.* Denis Rouden; *mt.* Bénédicte Teiger — *gl.* Alexandre Desplat; *sgf.* Olivier Raoux; *kgf.* Cécile Cotten — *ul.* José García, Isabelle Doval, Laurent Lucas, Benoît Poelvoorde, Véronique Picciotto, Philippe Uchan, Judith El Zein, Marie Mergey — 94 min — *distr.* Blitz

Vincent je duhovita i neozbiljna osoba čiji se život počinje mijenjati kada ga napusti žena i kada shvati da svojim humorom doslovno ubija ljude oko sebe.

Debitantski redateljski uradak francuske glumice Isabelle Doval *Smijeh i kazna* neuspjelo je djelce komercijalne francuske kinematografije, koja slične besmislice 'štanca' posljednjih godina. Idejna okosnica filma mnoge će podsjetiti na horor *Đavolji odvjetnik* H. Beckera. U oba filma glavnim se likovima, u jednom trenutku, počinju dešavati začudne i neobjašnjive stvari, dok na kraju ne spoznaju kako je to zapravo bila projekcija u njihovoj glavi zbog koje su spoznali u čemu su u životu griješili. U



Smijehu i kazni glavni lik spoznaje da previše vremena misli samo na sebe, a ne na svoje najbliže. No, iako takva ideja i nije posve nezanimljiva, u ovom slučaju problemi nastaju u njezinoj izvedbi. Osim praznih hodova u kojima se gotovo ništa što bi držalo pozornost ne zbiva, najveći problem filma glavni je lik Vincenta. Iritantno napadne glumačke eskapade glumca Josea Garcije, čijem bi liku glavne vrline trebale biti duhovitost i simpatičnost, u slučaju ovog filma one to jednostavno nisu.

Goran Kovač

DANI NOGOMETA

Días de fútbol

Španjolska, 2003 — pr. Telespan 2000 S. L., Estudios Picasso, Ghislain Barrois; izv. pr. Tomás Cima-devilla, — sc. Mischa Alexander, David Serrano, Jean van de Velde; r. DAVID SERRANO; d. f. Kiko de la Rica; mt. Rosario Sáinz de Rozas — gl. Miguel Malla; kgf. Mar Alonso — ul. Alberto San Juan, Ernesto Alterio, Natalia Verbeke, Pere Ponce, Fernando Tejero, Roberto Alamo, Secun de la Rosa, Luis Bermejo — 118 min — distr. Blitz

Grupica sredovječnih prijatelja, nezadovoljna svojim životima, osniva nogometni klub s kojim želi ostvariti pobjedu.

Dani nogometa nepretenciozna je, dopadljiva komedija vezana uz komične sudbine šestorice gubitnika, koja je zaobilježila solidan komercijalni odjek u



Španjolskoj. No, nažalost, riječ je o komediji kojoj nedostaje dramaturške čvrstoće, odnosno o filmiću u

kojem je redatelju Antoniju Serranu (hvaljeni autor kratkih filmova kojem je ovo cjelovečernji debi) isključivo stalo realizirati pokoji geg, bez obira na prethodno uspostavljene uzročno-posljedične spone. Tako je dobivena cjelina u kojoj je posve svejedno kada se koji događaj odigrava te ga je prema tome bilo moguće umontirati u bilo koji dio filma.

Shematizirana priča i činjenica da film ima tek posredno veze sa nogoloptačkom vještinom zacijelo neće zadovoljiti poklonike sportskih filmova. Srećom, simpatični, premda ponekad i odviše karikaturalni likovi, u sprezi s ponekim uspješnim gegom čine *Dane nogometa* probavljivim filmom.

Mario Sablić

MICHEL VAILLANT

Michel Vaillant

Francuska, 2003 — pr. Europa Corp., TF1 Films Productions, Pierre-Ange Le Pogam; izv. pr. Maurice Illouz — sc. Luc Besson, Gilles Malençon; r. LOUIS-PASCAL COUVELAIRE; d. f. Michel Abramowicz; mt. Hervé Schneid — gl. Danny Griffiths, Darius Keeler, Craig Walker; sgf. Jimmy Vansteenkiste; kgf. Martine Rapin — ul. Sagamore Stévenin, Peter Youngblood Hills, Diane Kruger, Jean-Pierre Cassel, Béatrice Agenin, Philippe Bas, Philippe Lelouche, Lisa Barbuscia — 90 min — distr. UCD

Obitelj Vaillant najbolja je automobilistička momčad, kojoj se suprotstavlja zavidna i ljubomorna momčad Leadersa, koja će učiniti sve kako bi ih uništila.

Ne trebate biti neki poseban filmski znalac kako biste prosudili i prije sama gledanja kakav je zapravo film *Michel Vaillant* ako ste upoznati sa scenariističkim komercijalnim francuskim besmislicama nekad ugledna redatelja Luca Bessona, koji je potpisao filmove *Taxi*, *Wasabi* i *Yamakasi*. Upravo je on scenarist i ovoga filma, nastala prema kultnom stripu Jana Gretona iz 1950-ih godina. Riječ je o još jednoj predvidljivoj francuskoj ušminkanoj vizualnoj hiperprodukciji koja pod svaku cijenu želi nadići onu američku ili barem biti na njezinoj razini, a činjenica je ta da koliko god se Francuzi trudili ulupati



novca u takav film to jednostavno ne mogu postići. Tim filmovima ponajprije nedostaje dramaturškog umijeća kojim će uvjeriti gledatelja u smislenost događanja na platnu, i to bez obzira o kakvoj se nevjerojatoj priči radilo. Stoga, ako ste istinski ljubitelji filmova o automobilskim utrckama radije posegnite pa i po peti put za američkim, recimo, *Danima groma*.

Goran Kovač

PUNISHER

The Punisher

SAD, Njemačka, 2004 — pr. Punisher Productions, Marvel Enterprises, Lions Gate Films Inc., Partnership Films, VIP 2+3 Medienfonds, Avi Arad, Gale Anne Hurd; izv. pr. Stan Lee, Amir Malin, Christopher Roberts, Richard Saperstein, Andreas Schmid, John Starke, Christopher Eberts, Kevin Feige, Andrew Golov, Patrick Gunn — sc. Jonathan Hensleigh, Michael France; r. JONATHAN HENSLEIGH; d. f. Conrad W. Hall; mt. Jeff Gull, Steven Kemper — gl. Carlo Siliotto; sgf. Michael Z. Hanan; kgf. Lisa Tomczeszyn — ul. Thomas Jane, Laura Harring, Rebecca Romijn-Stamos, Roy Scheider, John Travolta, Will Patton, Samantha Mathis — 124 min — distr. Continental

Agentu FBI-a Franku Castleu mafijaš Saint pobije cijelu obitelj. Jedva preživjevši pokolj, Frank u odori Punishera krene u osvetnički pohod.

Junaku stripa autora Gerryja Conwaya doista ne ide na filmu. Petnaest godina nakon što je Conwayov uradak *The Punisher* 1974. premijerno stigao na kioske u izdanju Marvel Comicsa, njegova je ekranizacija s Dolphom Lundgrenom u naslovnoj ulozi doživjela propast. Petnaest godina nakon prvog pokušaja, ovog je proljeća uprizoren ponovni Punisherov pohod na kinodvorane, ali je rezultat jednako porazan, premda je drugi film kudikamo pomniji pripreman.

U režiji debitanta Jonathana Hensleigha i s impresivnom glumačkom postavom, novi je *Punisher* jednostavno nedorečeno djelo koje se posve oglušilo o zahtjeve adresatne tinejdžerske publike, a da se pritom nije dovoljno primaknulo sofisticiranijem filmskom izrazu. Konciznije, Hensleighov je prvenac premalo zabavan s jedne, odnosno premalo rafiniran s druge strane. A mogao je biti jedno (i)li drugo, samo da se redatelj odlučio što snima. Raskošnu prilagodbu akcijskog stripa ili mračni triler slojevit karakterizacije. Da se odlučio za drugo, *Punisher* bi svojim nihilizmom izgledao kao iznimka u svijetu stripova na filmu, ali bi nedvojbeno bio dobar. Jer — kada glavnom junaku protivnik brutalno pobije cijelu obitelj, a on jednako brutalno krene na njegovu, od filma se očekuje beskompromisan rad i jednako takva stilizacija. Film sa solidnim Thomasom Janeom kao Punisherom svega ima nedovoljno, pa ostaje žal da je poneki snažan prizor tek naznaka onoga što je moglo biti.

Boško Picula

Videoizbor

Uredila: Katarina Marić

1. Američka rapsodija (B) **169**
2. Cecil je poludio (B) **173**
3. Četiri pera (B) **172**
4. Djevojke iz visokog društva (C) **176**
5. Humphrey Bogart kolekcija (A) **158**
6. Ljudska priroda (C) **175**
7. Nepodnošljivi gnjavatori (B) **168**
8. Obitelj iz pakla (C) **175**
9. Pauk (C) **174**
10. Priča o Veronici Guerin (B) **167**
11. Razvod na francuski način (B) **171**
12. Samo poljubac (C) **176**
13. San o Americi (B) **166**
14. Talijanski za početnike (B) **170**
15. Točno u podne (A) **160**
16. Trinaest (B) **164**
17. Uvećanje (A) **162**
18. Vjernik (B) **165**
19. Willard (C) **174**



Uvećanje



Razvod na francuski način

HUMPHREY BOGART KOLEKCIJA (ONI VOZE NOĆU, VISOKA SIERRA, IMATI I NE- IMATI, MRAČNI PROLAZ, BLAGO SIERRA MADRE)

(They Drive by Night, High Sierra, To Have and Have Not, Dark Passage, The Treasure of the Sierra Madre)

SAD, 2004 (1940, 1941, 1944, 1947, 1948) — pr. Warner Bros; izv. pr. Hal B. Wallis, Jack L. Warner — sc. Jerry Wald, Richard Macaulay prema romanu A. I. Bezzeridesa, John Huston, W. R. Burnett prema romanu W. R. Burnetta, Jules Furthman, William Faulkner prema romanu Ernesta Hemingwaya, Delmer Daves prema romanu Davida Goodisa, John Huston prema romanu B. Travena; r. RA-
OUL WALSH, HOWARD HAWKS, DELMER DAVES, JOHN HUSTON; d. f. Arthur Edeson, Tony Gaudio, Sid Hickox, Ted McCord; mt. Thomas Richards, Jack Killifer, Christian Nyby, David Weisbart, Owen Marks — gl. Adolph Deutsch, William Lava, Franz Waxman, Max Steiner; sgf. John Hughes, Ted Smith, Charles Novi, Charles H. Clarke; kgf. Milo Anderson — ul. Humphrey Bogart, George Raft, Ann Sheridan, Ida Lupino, Walter Brennan, Lauren Bacall, Joan Leslie, Gale Page — distr. Issa

DVD-kolekcija pet filmova Humphreya Bogarta.

Zamislite Ronalda Reagana kao Ricka Blainea na mjestu Humphreya Bogarta u *Casablanci*! Ili, nekog drugog glumca kao detektiva Sama Spadea u *Malteškom sokolu*! A onda se zapitajte koliko je 'Bogartovih' filmova moguće zamisliti bez Bogeya i kako bi sve te silne replike koje je bez muke lansirao zvučale bez njegova lica, stasa, a osobito cigarete i glasa. Dakako, budući da je 'glumac svih vremena' (odlukom Američke filmske akademije) snimio toliko filmova (sedamdesetak) i to je moguće, no barem deset antologijskih, kojima je obilježio i dijelove opusa velikih američkih redatelja (Walsha, Hawksa ili Hustona), promjenom glavnoga glumca izgledalo bi posve drukčije. Među njima su i neki od pet naslova objavljenih u Bogartovoj DVD kolekciji. Svi su snimljeni u produkciji Warner Brotheresa, neko vrijeme Bogeyjeve 'matične kuće' koja je u tridesetima brižno 'nje-govala' njegov *image* gangstera, a potom mu 'dozvolila' da se razvije u unikatnu ikonu istinskog individualizma i klasičnoga Hollywooda. Osim odabranih filmova, taj razvoj dokumentiraju i riječi Bogartova biografa, povjesničara Roberta Osborna i kritičara Leonarda Maltina, u dokumentarnom prilogu s nizom pojedinosti o okolnostima produkcije filma i Bogartovu angažmanu.

Uloga u Walshovu filmu *Oni voze noću* (*They Drive by Night*, 1940), kronološki prvom iz kolekcije, slovi kao svojevrsna tipološka prekretnica u karijeri glumca koji je dotad redom tumačio grubijane izvan zakona. Doduše, u toj humornoj i socijalno obojanoj (radničkoj) drami Bogart je kao epizodist tek nenametljivo 'sekundirao' Georgeu Raftu u glavnoj ulozi, za cinične i duhovite replike koje će u kasnijim filmovima postati Bogartov zaštitni znak,



bila je zadužena Ann Sheridan, a za skandalozne smutnje, splete i 'preglumljivanje' *fatalna* Ida Lupino. No, igrajući jednoga od braće Fabrini (nesigurnijega i resigniranijeg Paula), dvojice vozača kamiona koji, usprkos nedaćama, nesrećama i ucjenama, nastoje pokrenuti vlastiti biznis i ostvariti ugroženi privatni mir, Bogart je napokon prekinuo dugi niz dominantnih gangsterskih uloga i 'oplemenio' svoj habitus.

Zahvaljujući Raftovu odbijanju Walshove nove ponude, Bogart i Lupino susrest će se kao glavni protagonisti sljedećeg i mnogo cjenjenijega Walshova filma *Visoka Sierra* iz 1941: on kao isluženi i dezorijentirani gangster iz doba prohibicije, netom pušten iz zatvora, a ona kao 'posrnula' djevojka. Bogartov lik Roya Earlea, Walsh pomno i slojevito oblikuje u tip 'prijestupnika meka srca', kriminalca koji traži iskupljenje u skrbi za hromu djevojku (Joan Leslie), ali mu krive procjene i vjera u 'pogrešne' ljude te (ironično) odveć odani psić, donose prokletstvo i smrt u visokoj Sierrri. Film ima jasnu kriminalističko-akcijsku liniju priče:



pripremu i izvedbu pljačke, te virtuosno režiran bijeg pred policijskom potjerom planinskim serpentinama. No njegovoj i Bogeyevoj reputaciji znatno je pripomogla ona druga linija u kojoj se razrješuje emotivni trokut: Lupino očajnički voli Bogarta, Bogart neuzvratio djevičansku Leslie, a Leslie sretno drugoga momka. Dok Walsh spretno prepliće te dvije linije, te žonglira dvama ženskim arhetipovima, Bogart glumački bešavno spaja gangstersku osornost, emotivnu ranjivost i besperspektivnost. Prototip ambivalentna antijunaka bio je spreman za nadolazeću seriju *film noir*a u kojoj će Bogey ostaviti duboki otisak.

Onome što Bogey već 'ima', Hawks u filmu *Imati i nemati* dodaje ono što još 'nema': doraslu partnericu koja će mu parirati replikama i drskošću. Bila je to, dakako, Lauren Bacall. Ono što nisu izmislila dva velikana od pera, Ernest Hemingway kao pisac predložka i William Faulkner kao koscenarist, dopisali su Hawksova redateljska pronicavost, Bogartova beskrajna prirodnost, graciozna zavodljivost Lauren Bacall, performersko-glazbeni genij 'glumca za klavir' Hoagyja Carmichaela te verbalni geg Waltera Brennana. Mogla bi se tome dodati i želja producenta da prokušanom recepturom dosegne uspjeh dvije godine mlađe *Casablanca*. Iako je film okvirom radnje (francuski Martinique pod višijevskom vladom u Drugom svjetskom ratu), zapletom (spašavanje članova pokreta otpora), ikonografijom (lokal, bend) i likom Harry Morgana (žneutralnog' profesionalca koji se na kraju ipak 'svrsta' na jednu od strana) itekako podsjećao na Curtizov legendarni film, Hawks se ipak režijski odmaknuo od njegova modela. Nekoliko dijaloških dvoboja između elegantne skitnice Bacall i mornara Bogarta iza vrata hotelske sobe, često su u fokusu kritičara, a naročito tumača 'kemije' koja se dogodila pred Hawksovom kamerom i stvorila novi glumački par.

Tamni prolaz (*Dark Passage*, 1947) Delmera Davesa bio je treći, ali i po mnogo čemu drukčiji film para Bogart-Bacall, snimljen u poratnim i paranoičnijim vremenima. U većem dijelu filma Bogart glumi tek glasom, a radnju će-



sto gledamo iz subjektivne vizure njegova lika, odbjegli robijša Vincenta Parryja, kojega su krivo osudili za umorstvo supruge, no u to vjeruje samo njegova tajanstvena saveznica (Bacall). Iako je Davesa na taj izglobljeni postupak vjerojatno nagnao razvoj priče prema kojoj Parry, da bi zameo trag pred policijom i lakše tražio pravoga ubojicu, plastičnom operacijom mijenja izgled (pa bi filmu trebala i dva glumca), njegova primjena rezultirala je markantnim i psihotičnim *noir*om. Bogartov lik prati peh za pehom koji ga sve više gura s onu stranu zakona i ne razrješuje ga do kraja krivnje, osim u očima odane Bacall.

Pravu poslasticu kolekcije čini remek-djelo Johna Hustona *Blago Sierra Madre* (1948) s još jednom 'korekcijom' Bogartova antijunačkog habitusa, likom kopača zlata kojega postupno obuzima i na kraju posve razara pohlepa za bogatstvom. U svakom slučaju, Huston i autor priče našli su odlične protuteže Bogartovoj zloćudnoj strasti u vedrini, mudrosti i iskustvu staroga kopača Howarda, kojega je za 'oskara' odglumio Hustonov otac Walter, te melankolična sanjara Curtina (Tim Holt). Prašnjava divljina i anarhija Meksika upotpunili su ikonografiju Hustonove minuciozno razrađene i režirane moralke u kojoj se Bogart od usamljena pustolova preobrazio u anti-

patični ljudski ološ, pokazujući da nije samo 'tip' nego i rasni karakterni glumac.

Tu se, barem kada je riječ o hrvatskoj DVD-kolekciji, zaustavlja 'eliptična' putanja Bogartove karijere u kojoj su stav, stas i glas podjednako raskošno dvorili i uznemiravali publiku. Budući da to nije sve, nastavak se očekuje.

Diana Nenadić

TOČNO U PODNE

High Noon

SAD, 2004 (1952) — pr. Stanley Kramer Productions — sc. Carl Foreman; r. FRED ZINNEMANN; d. f. Floyd Crosby; mt. Elmo Williams — gl. Dimitri Tiomkin; sgf. Rudolph Sternad — ul. Gary Cooper, Grace Kelly, Katy Jurado, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Otto Kruger, Lon Chaney, Lee Van Cleef — 85 min — distr. VTI

U mjestu Hadleyville na američkom zapadu, tek vjenčani i svih poslovnih dužnosti oslobođen predstavnik zakona mora se suočiti s osvetničkom skupinom otpadnika, a pritom mu nitko od građana ne želi pomoći.

● vesternu *Točno u podne* uprizorenu 1952. pisalo se i govorilo mnogo, ponekad čak s potpuno oprečnim ocjenama. Istodobno, taj je film u određenim razdobljima prikazivan i na domaćim televizijskim zaslonima, pa je neupitno gotovo svakom filmofilu barem djelomice poznata i njegova problematika. Žanrovski taj film možemo uvrstiti u kratkotrajne težnje supervesterna, težnje koje su se usprkos stvaralačkom i tržišnom uspjehu pojedinih ostvarenja (navedimo barem još Stevensov film *Shane* iz 1953) ipak pokazale nedovoljno pravovrijednima u predlošcima žanra.

Ponekad zanemarivanu tezu o društvenoj uvjetovanosti umjetničkog djela, pa dakle i filma, *Točno u podne* izravno potvrđuje. Premda govori o zbivanjima posljednje četvrtine devetnaestog stoljeća, taj film slojevito komentira i društveno stanje Sjedinjenih Država u ranim pedesetim, kada se američko društvo raslojilo zbog vanjske, komunističke opasnosti. Iako je vestern uglavnom smatran zagovornikom konzervativnih težnji, ni liberalne mu pokatkad nisu bile strane. Zinnemannov se film, međutim, smješta između tih



dviju krajnosti. Naizgled liberalan, slojevito razotkriva društvenu neučinkovitost i zagovara djelovanje pojedinca, osamljenog individualca koji usprkos zakonskim obvezama i upravo zbog pasivnosti zajednice naposljetku izmiče općem društvenom nasljeđu i u potpunosti zagovara pojedinačno prirodno, što se u žanru često smatra odrednicom konzervativnih težnja.

Bez poteškoća možemo istaknuti tri međusobno nerazlučive sadržajne razine presudne u razumijevanju filma *Točno u podne*, osobnu, emocionalnu i društvenu. U osobnoj je središnji junak Kane (Gary Cooper) u opreci s prijestupnikom Frankom Millerom i njegovim privrženicima, a u emocionalnoj u potrebi za zajedništvom sa tek vjenčanom Amy (Grace Kelly). Možemo zapaziti dvojnost učinkovitosti zakonskih institucija. U slučaju vjenčanja, zakonsko potpomognuto religijskim može postati djelotvornim iako se odmah na-

lazi na udaru opasnosti, a zajedništvo ponajprije ovisi o trudu središnjih likova. U slučaju prijestupnikova osvetničkog dolaska zakonsko potpomognuto pravnim pokazuje se nedjelotvornim, upravo zbog činjenice što otpadnikovo zatvorsko pomilovanje isključuje osobnu razinu osude počinjenih prijestupa. Na društvenoj su razini suprotstavljeni središnji junak i zajednica, čijem je nesmetanu rastu potpomogao djelovanjem, zajednica što zbog opasnosti zanemaruje njegov učinak, ali i junak i njezini pojedini članovi koji mu naposljetku uskraćuju pomoć. Središnjom se na društvenoj razini pokazuje scena u crkvi, što je izravnom metaforom neispravna obitavanja društva. Zajednica se, također, pokazuje nesvrhovitom i na pojedinačnoj razini. Zamjenik predstavnika zakona teži osobnom probitku, bivši predstavnik zakona razočaran je učinkom svoga prijašnjeg djelovanja, predstavnik pravne institucije bijegom

i ne nastoji opravdati djelotvornost zakonskih propisa, Meksikanka opterećena gospodarskim interesom zbog emocionalne povezanosti i s prijestupnikom i sa središnjim junakom uzdržava se pomoći, a određeni je dio zajednice čak izrazio nesklon predstavniku zakona.

Nužno je napomenuti da, iako je osobna razina uzrokom ili tek neposrednim povodom emocionalnog i društvenog raslojavanja, njezino razrješenje odgođeno je zbog neprisutnosti središnjega prijestupnika. Dvojnost je jasna i u potpunosti višeslojna. Ako je središnji junak izdvojen od zajednice od čijih se predstavnika nadao pomoći, i pritom je sveden s aktivnog djelovanja na pasivno suočavanje s neizbježnošću sukoba, skupina prijestupnika pasivno iščekuje dolazak pomilovanog osvetnika da bi mogla aktivno djelovati.

I ne samo zbog toga moramo naznačiti da pripovjedno tkivo filma počiva i na izraženim mitskim strukturama, jer središnji se junak u suočavanju s prijestupnicima mora suočiti i s vlastitim dvoj-bama. Njegovo je djelovanje moralni, a ne isključivo zakonski izbor, a pritom ostaje potpuno osamljen, gotovo otuđen i ne samo društveno, nego i emocionalno. Razrješenje nužno ima učinak pročišćenja. Sukob je moralno opravdan, očituje i osobne, ali i društvene vrijednosti. Potvrđuje ponajprije unutrašnje primarne kodove. Nadalje, iznova potvrđuje već pstignuto, a zatim nije-kano emocionalno zajedništvo, pri čemu žena središnjega junaka mora učiniti vlastiti moralni izbor da bi vrednovala mitsko zajedništvo muškarca i žene. I premda junakovo djelovanje donosi dobrobit društvenoj zajednici, upravo zbog kukavičluka što ga je zajednica pokazala središnji junak čak i s prijezirom moga odbaciti njezina načela i izmaknuti čitavu ustroju.

Zbog izražena pitanja moralnog izbora i suzdržanijeg djelovanja središnjih likova jasno je da nije posrijedi izravno akcijski film, nego film koji naglašenije

teži drami. Psihologizacija je likova, pak, izraženije slikovna, očituje se u njihovoj pojavnosti i temeljito je podcrtana dijaloškim segmentima. Zbog zahtjeva filmskoga jezika psihičko se stanje junaka tek djelomice odražava na primarnoj razini samih likova, a poglavito se potpuno retorički, razlučuje u percepciji gledatelja.

Glumački je postav objedinio prokušane glumačke osobnosti s mladim naraštajem u probitku, a djelotvornost toga spoja ponajbolje može predložiti suzdržano opora izvedba jedne od dviju ikona žanra, Garyja Coopera, u opreci sa svježim pristupom Grace Kelly. Gary Cooper preuzima većinu glumačkog prostora, a odrednice njegova vrhunskog izričaja počivaju na posvemašnjem unutrašnjem nadzoru nad tjelesnom pojavnošću. Gotovo bi pogrešno bilo ne navesti i osobnost Katy Jurado, glumice koja je na temeljima scenariističkog predloška nadgradnjom prerasla uobičajeni stereotip žena meksičkog podrijetla u vesternima.

Točno u podne film je koji slijedi davno naznačena pravila *antičke drame*, jedinstvo mjesta, vremena i radnje, daka-ko prilagođavajući ih odrednicama filmskoga jezika. Upravo zbog toga potrebno je naglasiti da se vrijeme radnje i filmsko vrijeme nužno ne preklapaju.

U filmskom vremenu uočavamo i pojedine vremenske preskoke, a u sažimanju građe i postizanju njezine cjelovitosti učinak je montaže pod redateljskim nadzorom presudan. Pripovjedni je ritam mjera koju slijedi montažer Elmo Williams. U redateljskoj izvedbi Freda Zinnemanna nema ni suvišnosti, ni nedostatnosti. Dosljedno precizno usuglašavanje svih stvaralačkih sastojaka, osjećaj za važnost kadra, prizora i njihova odnosa unutar sklada cjeline,

potpomognuto je crno-bijelom fotografijom snimatelja Floyd Crosbyja, koji učinkovito naznačuje ogoljelost situacije. U tako oblikovanoj cjelini gledanje postaje jasno i da je *Točno u podne* film prostora, izraženih suprotnosti odnosa eksterijera i interijera, ali i film unutarfilmskog prostora u kojem svaki



pojedini čimbenik, poput primjerice montaže ili čak glazbe Dimitrija Tiomkina, preuzima ulogu volumena.

Značenje, pa ni sve temeljne odrednice filma ne mogu se iscrpiti u naznačenu opsegu teksta. I nećemo nimalo pogriješiti ustvrdimo li da je riječ o jednom od najvažnijih vesterna, filmu kojem vremenski odmak nije nimalo naštetio.

Tomislav Čegir



UVEĆANJE

Blowup

Velika Britanija, Italija, 2004 (1966) — pr. Bridge Films, Carlo Ponti; izv. pr. Pierre Rove — sc. Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra prema kratkoj priči Julia Cortázara *Las babas del diablo*; r. MICHELANGELO ANTONIONI; d. f. Carlo Di Palma; mt. Frank Clarke — gl. Herbert Hancock; sgf. Asheton Gorton; kgf. Jocelyn Rickards — ul. David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, John Castle, Jane Birkin, Gillian Hills, Peter Bowles, Julian Chagrin — 111 min — distr. Issa

London 1960-ih. Dok jednog subotnjeg jutra u parku fotografira zaljubljeni par, mladu djevojku i starijeg muškarca, uspješnom fotografu Thomasu sve se čini gotovo idiličnim. No kad razvije film, učini mu se da na uspelim crno-bijelim fotografijama vidi čovjeka s uperenim pištoljem, a da blijeda sjena u travi ima obrise ljudskoga tijela. Iste večeri u parku uistinu pronalazi leš, no kad se sutradan ponovo vrati, mrtvacu više nema.

Iz kratko prepričana sadržaja može se steći dojam da je u *Uvećanju*, vrlo slobodnoj preradi kratke priče Julija Cortázara i prvom filmu kojeg je legendarni talijanski redatelj Michelangelo Antonioni snimio na engleskom jeziku, trilerski zaplet važna dramska sastavnica. Naravno, tako je samo na prvi pogled, jer se Antonioni, majstor tzv. *neorealizma duše* i potpisnik klasičnih naslova poput *Krika*, *Avanture* i *Noći*, *suspenseom* služi ponajprije kao katalizatorom protagonistovih emotivnih mijena i elementom koji dodatno podcrtava njegovu tjeskobu i egzistencijalnu prazninu. Antonionijev antijunak samoživ je, ciničan fotograf, koji na svijet oko sebe gleda svisoka i s distance koju mu omogućava mrtvo oko fotografskog aparata. On je mizantrop i egoist iza kojeg je propali brak s 'ružnom ženom ugodnom u društvu', seksist koji se prema svojim modelima odnosi grubo i s omalovažavanjem, a mamekenske aspirantice jednokratno 'troši' i odbacuje. No on je i hladna osoba čiji su 'umjetnički' pogledi na život prilično površni i pogrešni, točnije crno-bijeli poput njegovih fotografija, čega i sam postupno postaje svjestan. U jednom se trenutku, tako, prijatelju slikaru potuži da mu je život prazan i dosadan i da bi ga rado s nekim zamijenio, a kad ga ovaj zapita bi li želio živjeti poput klošara na svojoj fotografiji, Thomas se samo kiselo osmijehne. On je zapravo, poput većine protagonista Antonionijevih filmova, slabić svjestan besmislenosti i ispraznosti svoje egzistencije, no istovremeno i hedonist nespособan i neodlučan bilo što promijeniti. Nesretno je zaljubljen u prijateljevu djevojku, stan i atelijer pretrpava tuđom starudijom za koju misli da bi mu jednog dana mogla koristiti, a iz le-



targije ga jedva može trgnuti zločin koji ne uspijeva razumjeti i koji doživljava senzacionalistički, s mrtvacem kao još jednim umjetničkim artefaktom. Ne uspijeva prepoznati ni manipulativnu narav ni pravo lice djevojke koju je fotografirao, a za koju je jasno da je žrtvu planirano dovela pred cijev ubojičina pištolja.

Film duhovito uokviruju sekvence sa skupinom pantomimičara, zaigranih ljudi koji radošću i šarenilom unose dašak života u hladnu i sivu, geometrijski preciznu arhitekturu novoga dijela Londona, kojom dominiraju bezlični betonski kubusi. Kad pantomimičari u završnici Thomasa uključe u improvizirani teniski susret, unose dašak života i u njegovu ispraznu svakodnevicu, a prizori kontrasta veselih zabavljača i osamljenoga fotografa, kojem ne uspijevaju navući osmijeh na lice, dodatno podcrtavaju Thomasovu izgubljenost i gotovo opipljiv očaj. No uz svog protagonista, Antonioni ne šteti ni 1960-e

godine, dovodeći u pitanje opće predodžbe o gotovo mitskom razdoblju hedonizma, mode, djece cvijeća, slobodne ljubavi i eksperimentiranja s drogama. Njegov svijet napučen je umornim, razočarani ljudima kojima su mladost i ljubazni smiješak tek maska, nacerena krinka emotivne tupoosti i izgubljenosti. To možda najbolje dočarava sekvenca Thomasova upada na koncert legendarnih Yardbirds, benda čija katatonična publika uopće ne reagira na svirku Jimmyja Pagea i glas Jeffa Becka, i koju uspijevaju probuditi tek dobačeni im ostaci razbijene gitare.

Neprijeporno Antonionijevo redateljsko umijeće očito je i u ovom filmu, a iznimna stilska dotjeranost i intenzivan kolorit cjelinu čine vizualno impresivnim, i danas itekako modernim djelom. Uz suradnju vrsna, nedavno preminula snimatelja Carla Di Palme, redatelj vrlo dojmljivo dubinskim kadrovima dočarava aseptične, dehumanizirane interijere protagonistova privatnog i društvenog života, prostore koji se, unatoč luksuzu i dizajnerskim intervencijama, doimaju poput zlatnoga kaveza. Režijsko majstorstvo, vrstan stil i dojmljiv prikaz 'swinging Londona' 1960-ih (uz spomenutu grupu The Yardbirds tu je i manekenka Veruschka, u odnosu prema kojoj Thomasov seksizam ponajviše dolazi do izražaja), vrijedi izdvojiti i izvrsne glumačke nastupe. Ulogom samoživa fotografa cijenjeni je, nažalost pokojni britanski glumac David Hemmings (*Calamity Jane*, *Ubojstvo ukazom*) ostvario zasigurno životnu kreaciju. On je, svojevrsna *macho* verzija Monice Vitti, talijanske glumice izražajne fizionomije koju je redatelj predstavio u *Avanturi* i proslavio ulogama u još trima filmovima (*Noć*, *Pomrčina* i *Crvena pustinja*). Hemmings vrlo sugestivno dočarava karakter tipičnog Antonionijeva 'junaka', cinična osamljenika bez prošlosti i cilja, osobu dvojbenoga morala koja je, stalno neuspješno bježeći od životnog sivila, naposljetku prisiljena suočiti se s vlastitom tjeskobom i mrakom. Odlično mu, u kratkoj, ali dojmljivoj ulozi privlačne, enigmatične sudionice zločina, sekundira mlada Vanessa Redgrave, a iz nastupa Sare Miles naslućuje se kompleksnost ambivalentnog odnosa koji njezin lik ima s Thomasom.

Antonionijevim su se art-trilerom nadahnula čak dvojica filmaša. Tematski utjecaj *Uvećanja* primjetan je u izvrsnom Coppolinu psihološkom trileru *Prisluškivanje* iz 1974, a zanimljivu i vrlo uspješnu posvetu filmu dao je i Brian De Palma 1981. odličnim trilerom *Pucanj nije brisan*, svojevrsnom varijacijom na zadanu temu.

Uvećanje je jedino Antonionijevo komercijalno uspješno djelo, zasluženi dobitnik kanske *Zlatne palme*, film nominiran za *Oscara* u dvjema kategorijama (za najboljeg redatelja i najbolji scenarij, koji uz Antonionija supotpisuju Tonino Guerra i Edward Bond), od kojih nažalost nije potvrdio ni jednu. No

to nije razlog da njegovo skromno DVD-izdanje odlične slike i zvuka ne pridodate svojoj filmoteci. Zbilja je uistinu ponekad najčudnija moguća fantazija, stoga ne propustite ovo remek-djelo.

Josip Grozdanić



TRINAEST

Thirteen

SAD, Velika Britanija, 2003 — pr. Michael London Productions, Working Title Films, Antidote Films, Jeffrey Levy-Hinte, Michael London; izv. pr. Tim Bevan, Liza Chasin, Eric Fellner, Holly Hunter — sc. Catherine Hardwicke, Nikki Reed; r. CATHERINE HARDWICKE; d. f. Elliot Davis; mt. Nancy Richardson — gl. Mark Mothersbaugh; sgf. Carol Strober; kgf. Cindy Evans — ul. Holly Hunter, Evan Rachel Wood, Nikki Reed, Jeremy Sisto, Brady Corbet, Deborah Kara Unger, Kip Pardue, Sarah Clarke — 100 min — distr. Continental

Trinaestogodišnja Tracy divi se popularnoj vršnjakinji Evie, koja ju uvodi u svijet krađe, droge i seksa.

Sredinom sedamdesetih Televizija Sarajevo emitirala je seriju *Trinaestogodišnjaci*, koja mi je ostala u lijepom sjećanju. Svoj pretpubertetski doživljaj nikada poslije nisam imao prilike provjeriti, ali zanimljivo je da se i danas sjećam imena jednog od glavnih junaka, najboljega školskog košarkaša Trše. Čini se da se nešto posebno veže uz tu trinaestu godinu života (što je sugerirala i prateća pjesma serije sjetnim iskazom »trinaest godina imaš samo jednom i nikad više«), jer i ugledna američka filmska scenografkinja Catherine Hardwicke za svoj je redateljsko-scenaristički debi izabrala tematizaciju trinaestogodišnjaka, preciznije trinaestogodišnjakinja. Nadahnuo ju je scenarij trinaestogodišnje Nikki Reed, kćeri njezina ljubavnog partnera, scenografa Setha Reeda, u kojem je senzibilna i privlačna Nikki opisala svoje aktualne pubertetske traume. Hardwicke je scenarij doradila te uspjela dobiti novac za vrlo skromnu (nezavisnu) produkciju, a samoj Nikki dodijelila je drugu glavnu ulogu, koju je, sad već četrnaestipol-godišnjakinja, odlično odigrala, premda je tumačila 'lošu' ili preciznije



'divlju' djevojku, dok je u stvarnosti, kaže priča, ona bila 'dobra cura' koja je pala pod 'loš utjecaj'. Dobru curu pak glumi iznimna Evan Rachel Wood, godinu starija od Nikki, koja je već kao dvanaestogodišnjakinja demonstrirala znatan glumački dar u vrsnoj TV-seriji Edwarda Zwicka *Opet iznova*.

Što je, dakle, tako važno u toj trinaestoj godini života? Pa ona je zapravo samo srce puberteta, koji u prosjeku traje od dvanaeste do četrnaeste godine, a pubertet je prijelazno razdoblje u kojem se čovjek seksualno samoosvješćuje, definitivno izlazi iz roditeljskog okrilja te prestaje biti dijete, ali nije još u punoj mjeri mladić ili djevojka. Pubertet je prijelazno razdoblje između kasnoga djetinjstva i rane mladosti, kad pojedinac/pojedinka stječe neke od presudnih nadgradnji identitetskih temelja postavljenih od začeca nadalje. To je razdoblje u kojem se definitivno odbacuje viđenje sebe kao djeteta, u kojem se osjeća u najmanju ruku ravnopravnost s odraslima i u kojem je intenzivnost seksualnog naboja i interesa iznimna, kao u rijetko kojoj kasnijoj dobi. Međutim u povijesti umjetnosti, pogotovo filma (i televizije), pubertet je vrlo rijetko prikazivan onakvim kakav zaista jest. Jer iz uobičajene odrasle perspektive pubertetlije djeluju kao još gotovo posve djeca, što je s jedne strane posljedica samozaborava, s druge ličemjerja. Stoga je bilo moguće da Nabokovljeva *Lolita* ili Malleova *Slatka*

mala svojedobno izazovu sablazan, a ni danas nije ništa bolje, čak je, zahvaljujući aktualnoj anti(pseudo)pedofilskoj histeriji, i gore. U takvoj konstelaciji pojava filma *Trinaest* izniman je događaj, koji je kao takav prepoznat čak i u konzervativnoj Americi (pregršt nagrada i nominacija, uključujući i one glumačke za *Oscara* i *Zlatni globus*), ali ne i u provincijskoj Hrvatskoj. Ovdje film nije imao najavljenju kinodistribuciju, a kad je izdan na videu kritičari su ga pokroviteljski otpisivali kao, u konačnici, 'holivudski lažan'. Možda se ponekad i može prikloniti onoj oportunističkoj 'o ukusima se ne raspravlja', ali kad se otvoreno govori neistina, onda izvlačenje na subjektivni dojam otpada. *Trinaest*, ukratko jer veći mi prostor nije dan na raspolaganje, nije nikakvo moralizatorsko djelce zaogruto u 'neprilagođeno' ruho, kako su ga uglavnom predstavili hrvatski kritičari, nego hrabar film koji autentično progovara o zbilji (nekih) trinaestogodišnjakinja, o identitetskim izazovima i silnjim zaokuplenošću erotsko-seksualnim slojem egzistencije. Izvrsna dokumentaristička režija i verističke glumačke izvedbe lakoćom kompenziraju pokoji dramaturško-motivacijski propust, a odbijanje i najmanje pomisli na *happy-end* svjedoči o autorskom dignitetu. Catherine Hardwicke i Nikki Reed nadmašile su Larryja Clarkea i Harmonyja Korinea u *Klincima*, a to nije malo.

Damir Radić

VJERNIK

The Believer

SAD, 2001 — pr. Fuller Films, Seven Arts Pictures, Susan Hoffman, Christopher Roberts; izv. pr. Eric Sandys, Daniel Diamond, Jay Firestone, Adam Haight — sc. Henry Bean, Mark Jacobson; r. HENRY BEAN; d. f. Jim Denault; mt. Mayin Lo, Lee Percy — gl. Joel Diamond; sgf. Susan Block; kgf. Alex Alvarez, Jennifer Newman — ul. Ryan Gosling, Summer Phoenix, Theresa Russell, Billy Zane, A. D. Miles, Joshua Harto, Glenn Fitzgerald, Garret Dillahunt — 98 min — distr. VTI

Mladi Židov razvija antisemitski pogled na svijet te mora skrivati svoje porijeklo.

Henry Bean započinje svoj kontroverzni film prekrasnom latinskom izrekom, »Ja volim i mrzim i tko će mi reći zašto?«. Jer, kao što pokazuje njegov naslov, *Vjernik* je obavljen dostatnom dozom iracionalnosti. No, ostavimo po strani Katula i njegov *Odi et amo*. Kompletan tekstura Beanova strastvenog komada inteligentnoga *pulpa*, koji ruši sve moguće tabue, ukorijenjena je u jidiš izreci »Teško je biti Židovom« i kao takva zadire do srži u psihologiju antisemitizma. No, prošlost njegova protagonista, mladog njujorškog Židova Dannyja Balinta, koji je prigrlio nacizam kao dominantnu ideologiju i životni stil, toliko je bizarna i prepuna kontradikcija, da tu ima dovoljno građe za trosatni stonovski obračun s američkim noćnim morama. I koliko ga god njegova nacistička škvala smatra velikim intelektualcem i prikrivenim nihilistom, on sebe ustoličuje kao neku vrstu novoga Samsona. Da bi čitava stvar bila još grotesknija, Dannyjeve kritike imaju mnogo istomišljenika. Ali ne isključivo među neonacistima, nego i među židovskim ideolozima, kako lijevima, tako i desnima koji su prigrlili cionizam. Riječ je o njihovoj želji za 'preodgajanjem' Židova. To dokazuju i

njihovi uvriježeni stavovi da Izraelci zapravo i nisu Židovi. Zato me čudi da se Beanova samoizrezbarena skinjara nije pridružila članovima opskurne Jewish Defense League. Možda je od toga odustao, jer ionako ne postoji ekstremnija identifikacija s agresorom od one koju je on postigao. Zato Danny pokazuje svoje esencijalno ja u grotesknom prizoru u kojem obavlja torzo talitom u samurajskom stilu i potom započne roktati svoje 'sieg-heilove'.

S druge strane, mladić je figurativno slijep. Dannyjeva arogantna uvjerenja još će više zakomplicirati njegovo energično poricanje. A mladićeva je karakterizacija toliko ekstremna, da čak nadmašuje svoju najekstremniju filmsku braću po ideologiji (šifra: *American History X*, *Romper Stomper*). Ona poprima najrazorniji efekt kad nagovori grupu skinsa da oskrvnu sinagogu, ali ga potom uhvati panika kad shvati da oni uopće nisu imali pojma što oskrvnjuju. Za razliku od fabriciranih ekscesa u videospotovski intoniranu *American History X*, Beanov film ne podastire nam samo određeno stajalište nego i lomaču kontradikcija. No, koliko će god fenomenalni Ryan Gosling prožeti svoj antipatični lik patosom, koji će isplivati na površinu u nepotrebnu senzacionalistički intoniranu prizoru njegova suočavanja s preživjelim žrtvama holokauta, njegove fantazije o *Übermenschu*, čiji temelji počivaju na stahu i odbijanju, nimalo se ne razlikuju od onih koje sanja njegov vršnjak Spider-Man (da bi paradoks bio veći, obojica dolaze iz Queensa). No, u filmu gotovo da i nema lika koji ne odigra nekakvu znakovitu ulogu. Tako će kći glamurozne nacistice Line Moebius, odlična Summer Phoenix, izreći jednu od ključnih filmskih rečenica. »Ozlijedi me«, kaže

ona Dannyju nakon što ga je namamila u svoju sobu, »*Jo, ne tako jako!*«. U takvim perverzним situacijama Bean ne preza od humora, više hičkokovski mračna, nego beninijevski umivena. Kad Danny predloži članovima stranke da prijedu s riječi na djela i počnu ubijati Židove, netko upita, »*Koje?*«. Automatski odgovor glasi, »*Barbru Streisand!*«. Dakako, Gosling je taj koji dominira svakim kadrom. »*Izgledam li*



vam židovski?«, pita razjareni Danny elegantnog novinara. Zapravo i ne baš. Po svojoj fizionomiji mogao bi proći i za Škota. Riječ je o još jednom kretenu iz istinite povijesti novije američke gluposti — Timothyju McVeighu. Naslov možebitnog filma? *Danny vs. Timothy: Finalni okršaj*.

Dragan Rubeša

SAN O AMERICI

In America

Irska, Velika Britanija, 2002 — *pr.* East of Harlem (UK) Ltd., Harlem Film Productions Ltd., Hell's Kitchen Films, Arthur Lappin, Jim Sheridan — *sc.* Jim Sheridan, Naomi Sheridan, Kirsten Sheridan; *r.* JIM SHERIDAN; *d. f.* Dedan Quinn; *mt.* Naomi Geraghty — *gl.* Gavin Friday, Maurice Seezer; *sgf.* Mark Geraghty; *kgf.* Eimer Ni Mhaoldomhnaigh — *ul.* Paddy Considine, Samantha Morton, Djimon Hounsou, Sarah Bolger, Emma Bolger, Ciaran Cronin, Juan Hernandez, Nye Heron — 105 min — *distr.* Continental

Mladi bračni par sa dvoje djece u potrazi za boljim životom stiže iz Irske u Ameriku.

Nakon što je doputovala na Manhattan, Sheridanova obitelj Iraca kreće u tradicionalni turistički obilazak Times Squarea. Može li se njihov automobil tada promatrati kao neka vrsta vremenskog stroja? U uvodnoj sekvenci kamera uranja u postgiulianijevsko blistavilo njujorškog trga, transformirana u urbani Disneyland. A na jednoj od njegovih sjajnih fasada mogli smo uočiti i reklamni jumbo-plakat za *Oceanovih jedanaest*. No, lutak E. T. od kojega se ne odvaja mala Ariel i mračne glasine o pošiljci zaražene krvi tjeraju nas

da vratimo stranice Sheridanova kalendara na 1982. godinu. Čak je i dizajn lofta u koji su se doselili Irci tipičan za osamdesete. Jer, koliko god Sheridanova poluautobiografska obiteljska romanca, čiji scenarij supotpisuju njegove kćeri Naomi i Kristen, bila ukorijenjena u sadašnjosti, ona budi uspomene na autorovo emigrantsko djetinjstvo, kad je ranih osamdesetih postao 'Irac u New Yorku'. Uostalom, formula 'nekoć davno' na kojoj počiva autorova mizanscena, idealno korepondira s bajkovitom atmosferom Sheridanova filma. Trošna zgrada u koju se uselila Johnnyjeva obitelj njihov je začarani dvorac. Johnnyjev prerano umrli sin, inkarnacija Sheridanova prerano umrla brata Frankieja, kojem je redatelj posvetio svoj *San o Americi*, portretiran je kao dobar duh koji ispunjava želje i čini čuda iz svog groba (Arielina starija sestra Christy zamišlja ga kao neku vrstu diva iz Aladinove čarobne svjetiljke, kojeg priziva kad se nađe u nevolji). A haićanski zločesti div Mateo pretvorit će se u kraljevića.

Od svih mogućih etničkih skupina koje su prodefilirale njujorškim loncem za

glumataju opasne frajere s crnim križem na čelu, nakon što ih je na Pepelnicu žigosao lokalni pop, kao da žive u srednjem vijeku, dok istom strašću ližu crkvene oltare i cijev od pištolja, klateći se ulicama zloglasne četvrti Hell's Kitchen (šifra: *Čista srijeda*). No, ni Sheridan nije ništa manji katolik od Alana Parkera ili Edwarda Burnsa. Dok Sheridanova obitelj u isti mah oplakuje sina i američki san, autor nije imun na kršćanske motive nade, vjere i obiteljske snage (Sarah je nalik na spokojnu madonu koja će svu preostalu vjeru uložiti u novu riskantnu trudnoću). No, on ih podastire posve nenametljivo i inteligentno ih orkestrira s Mateovim konceptom duhovnosti, koja se napaja haićanskom magijom. Jer, upravo su Sheridanovi ti koji pokušavaju propisati brzi protuotrov za Mateovu duhovnost, koja se promatra kao neka vrsta božjega providenja, ali i egzorcirati vlastitu bol. A kad nas Lovin' Spoonful u filmskom soundtracku upitaju volimo li magiju (šifra: *Do You Believe in Magic*), naš je odgovor potvrđan, premda njegov odjek može u prvi mah zazvučati djetinjasto.

Uostalom, Sheridanov impresivni film uspješno pokušava združiti realizam ulice s poetikom traganja za drugim krajem duge. Pulsirajući ritmovi ulice sublimirani su u prekrasnoj sekvenci Johnnyjeve potrage za klima uređajem, ali i u digitalnoj kameri u ruci introvertna Christie. A za dugom traga mama Sarah. On je na trenutke razdragano svjestan vlastitih malih dramaturških trikova i zato se njegova simpatična navinost pokazala njegovom najvećom prednošću. Zato bi bilo posve nepravedno sumnjati u autorove dobre namjere.

Dragan Rubeša



taljenje, upravo su filmske bajke o 'Ircima u New Yorku' te koje se najviše oslanjaju na neprobavljive etničke stereotipe. Kako to najčešće biva, irski doseljenici mahom su potretirani kao zatucani katolici, koji žive u bijedi i vječno pate na ovom čemernom svijetu (šifra: *Angelin prah*). Ili pače

PRIČA O VERONICI GUERIN

Veronica Guerin

SAD, Irska, Velika Britanija, 2003 — pr. Jerry Bruckheimer Films, Merrion Film Productions, Persevere Productions Ltd., Touchstone Pictures, World 2000 Entertainment Ltd.; izv. pr. Ned Dowd, Chad Oman, Mike Stenson — sc. Carol Doyle, Mary Agnes Donoghue; r. JOEL SCHUMACHER; d. f. Brendan Galvin; mt. David Gamble — gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Nathan Crowley; kgf. Joan Bergin — ul. Cate Blanchett, Gerard McSorley, Ciarán Hinds, Brenda Fricker, Don Wycherley, Barry Barnes, Simon O'Driscoll, Emmet Bergin — 98 min — distr. Continental

Lipanj 1996. Nakon što je izbjegla gubitak vozačke dozvole zbog prometnih prekršaja popularna irska novinarka Veronica Guerin okrutno je umorena u svom automobilu... Dvije godine ranije. Veronica koja se dotad bavila istraživanjem crkvenih skandala i korupcije počne pisati o trgovini drogom.

Droga nije problem samo siromašnih sredina ili mračnih četvrti svjetskih megalopolisa. Da i prosperitetnom društvu poput irskoga može zaprijetiti pošast narkomanije, svjedoči prva polovica 1990-ih, kada se Irska našla u dotad najzahuktalijoj i time najopasnijoj fazi preprodaje narkotika. Više od petnaest tisuća ovisnika uzimalo je heroin, a neki su od njih imali samo četrnaest godina. Posljednji trenutak za akciju. I vlasti i javnosti. Javnost je osobito senzibilizirao rad novinarkе Veronice Guerin, koja se nakon iskustava sa skandalima i korupcijom unutar crkve i politike posvećila istraživanju trgovine drogom. U samo dvije godine od 1994. do 1996. njezini su tekstovi u listu *The Sunday Independent* postali najvažnija mjesta razotkrivanja mjesnih narkobosova i razgranate mreže širenja heroína i ostalih opijata. Novinarčin je rad tragično prekinut u lipnju 1996,

kada su ju u automobilu ustrijelili plaćenici irske narkomafije.

Od umorstva Veronice Guerin kreće i drama nazvana po hrabroj Irkinji, koju je u produkciji agilnog Jerryja Bruckheimera režirao Amerikanac Joel Schumacher. I na sam spomen tandema Bruckheimer & Schumacher mnogi će zavapiti da je ozbiljna tema zasigurno doživjela neozbiljnu interpretaciju. Pogrešno. Film je daleko od svih bučnih i jednokratnih *blockbustera* 1990-ih koje je Bruckheimer producirao, odnosno Schumacher režirao. Iako bi ispred kamera nemalog broja drugih redatelja priča o Veronici Guerin vjerojatno izgledala slojevitije i konotativnije, ni Schumacher nije razočarao. Dapače. Režirao je jedan od svojih slojevitijih filmova u posljednje vrijeme, a imao je i tu sreću da se u naslovnoj ulozi pojavila Cate Blanchett. Unesena u lik, veoma uvjerljiva u svim aspektima Veronikina ponašanja, te nimalo pretenciozna u izvedbi osobe koja je svojim djelima uzdignuta na pijedestal nacionalne junakinje.

Zato je *Veronica Guerin* ponajprije film svoje glavne glumice. Nakon što smo vidjeli kalvariju uporne novinarkе, koja je s jednakom žustrinom otkrivala nove dokaze o bestijalnosti trgovaca drogom, kao i srljala u situacije u kojima je trebala biti odgovornija prema sebi, Cate Blanchett može se samo čestitati. Njezin je nastup priskrbio filmu znatno bolje ocjene no što bi ih dobio bez njezina angažmana. Schumacher je to osjetio, pa je film strukturiran ne samo oko njezine posvećenosti istraživačkom novinarstvu nego i oko odanosti obitelji i majčinstvu, što joj je davalo ključnu snagu u premošćivanju svih profesionalnih jazova i opasnosti.



Imajući u središtu priču o novinarki i njezinu pogibeljnu borbu za istinu i kažnjavanje zločinaca, Schumacher je ogolio kadar i odlučio se zapravo na reportažni pristup filmskoj slici. Da je u tome bio radikalniji ili barem dosljedniji, film bi dobio i atraktivan vizualni identitet. Snažniji je dojam izostao i kada su u pitanju ostali likovi i njihovi interpreti poput Gerarda McSorleyja kao Johna Gilligana ili pak Colina Farrella u kratkoj epizodi. Oni djeluju odveć pasivno, promatrački i jednodimenzionalno da bi makar djelomice parirali angažiranoj izvedbi Cate Blanchett.

U svemu tome nije se mogla izbjeći ni patetika, ali je višak sentimentalnosti začudo sveden na katarzičnu završnicu i spretno iskonstruiran *happy end*. Naime, kako se Schumacher odlučio za cikličnu formu, u kojoj se početak i završetak preklapaju u Veronikinu umorstvu, trebalo je pronaći način da se njezina smrt prikaže kao uznesenje prema toliko priželjkivanu ispunjenju pravde. To je na kraju postignuto činjenicama o smanjenju stope zločina i broja ovisnika nakon uhićenja glavnih aktera Veronikina istraživanja. Kratko, jasno i poučno. Očito je građa bila itekako zahvalna za filmsku interpretaciju, te je Schumacher doista trebao više riskirati da neprijeporno solidan rad učini iznadprosječnom filmskom posvetom ludoj hrabrosti irske novinarkе. Utjeha može biti to da *Veronica Guerin* nije ni prvi ni posljednji rad o svojoj junakinji. No, Joel Schumacher svoju je šansu iskoristio.

Boško Picula

NEPODNOŠLJIVI GNJAVATORI

Concorrenza sleale

Italija, Francuska, 2001 — pr. Medusa Produzione, A. Gi. Di., Filmtel, Telepiù, France 3 Cinéma, Les Films Alain Sarde, Franco Committeri — sc. Furio Scarpelli; r. ETTORE SCOLA; d. f. Franco Di Giacomo; mt. Raimondo Crociani — gl. Armando Trovajoli; sgf. Cinzia Lo Fazio, Luciano Ricceri; kgf. Odetto Nicoletti — ul. Diego Abatantuono, Sergio Castellitto, Gérard Depardieu, Jean-Claude Briauly, Claude Rich, Anita Zagaria, Antonella Attili, Elio Germano — 110 min — distr. MG film

U Rimu prije Drugog svjetskog rata dva krojača — katolik Umberto i Židov Leone, su ogorčeni suparnici.

Vjerojatno originalni naziv filma Ettoresa Scola iz 2001. *Concorrenza sleale*, što će reći *Nelojalna konkurencija*, i ne zvuči posebno privlačno gledatelju, no naslov pod kojim je pušten u našu DVD-distribuciju, *Nepodnošljivi gnjavatori*, zasigurno je potpuno odbojan današnjoj publici, zatrpanoj raznim atrakcijama, jer je upravo gnjavaža bilo koje vrste prva stvar koju ona nastoji izbjeći pod svaku cijenu. Zato je malotko i zapazio to djelo jednog od najvažnijih živućih talijanskih autora, veterana rođenog 1931, dobitnika niza godišnjih nagrada talijanske kritike *Nastri d'Argento*, koji se filmom počeo baviti prije pola stoljeća, pišući uspjele scenarije, da bi od 1964. postao i uspješnim redateljem. U početku, a posebice nakon filma *Drama ljubomore* (1970), afirmira se kao majstor *commedie all'italiana*, no najveći međunarodni uspjeh i kod publike (i naše) i kritike postiže otklonom od tog žanra u koji unosi *estetiku odvratnosti i ružnoće* u filmu *Ružni, prljavi, zli* (1976), nagrađenu za režiju na kanskom festivalu. Nakon toga okušava se u različitim žanrovima, tražeći često inovacije u redateljskom postupku i nastojeći na

spektakularnosti kao bitnom elementu filmskog izraza. Posljednjih godina svoj opus od više od tridesetak filmova uglavnom upotpunjuje djelima u kojima mu je na prvom mjestu gotovo klasicističko pričanje zanimljivih priča i u kojima važno mjesto zauzima stvaranje sugestivne atmosfere, jasna profiliranost mnogobrojnih likova u dojmivim glumačkim interpretacijama i vizualna ljepota svakoga kadra.

Te su odlike vidljive i u reprezentativnom djelu te kasne faze — *Nepodnošljivim gnjavatorima*, kojih se radnja zbiva kasnih tridesetih godina prošloga stoljeća od trenutka kada talijanski građani počinju sve snažnije osjećati pritisak fašističke vlasti pa do ključnih promjena koje donose rasni zakoni i ko-



načno deportacije Židova. U početku film se doima kao tipična talijanska komedija s nizom gotovo nevažnih situacija iz svakodnevnog života, viđenih iz rakursa dječaka Pietra, sina modnoga krojača Umberta, a humor proizlazi ponajprije iz karikaturalno prenaplašene *nelojalne konkurencije* oca i Židova Leonea, koji u dućanu pored njegova prodaje jeftinu odjeću u svakim danom ima sve više kupaca te tako navlači na sebe gnjev Umberta, kojem posao ide sve lošije. Situaciju dodatno usložnjava ljubav Umbertova starijeg sina i Leoneove kćeri, a i Pietrov je najbolji prijatelj

Leoneov sin. Živopisnost te sredine, rimske uličice u kojoj se nalaze dućani konkurenata, Scola postiže brojnim vrlo jasno profiliranim likovima u kojima uz iznimno dojmive protagoniste Diega Abantuona (Umberto) i Sergia Castellitta (Leone) posebno efektne epizode ostvaruju Gérard Depardieu, Jean-Claude Briauly i Anita Zagaria. Možda se taj uvodni dio može učiniti predugim, ali je on nužan za Scoln prikaz kako se ti likovi svaki na svoj način mijenjaju pod sve većim pritiskom promjena u društvu. Izvanredno dorađeni u svakom detalju, od rekreiranja atmosfere teških vremena, efektnih redateljskih rješenja i vizualne ljepote kadrova kojima u pozadini dominira kupola Katedrale sv. Petra kao znak šutnje Crkve o fašističkim progonima Židova, *Nepodnošljivi gnjavatori* briljiraju u emocijama nabijenom mijenjanju odnosa Umberta, koji se ne slaže s poniženjima Židova i nekadašnjem neprijatelju Leoneu nudi prijateljstvo u trenutku kada ostali naizgled mnogo dobroćudniji ljudi počinju izbjegavati ili čak počinju progoniti svoje dojučerašnje dobre susjede ili čak prijatelje.

Nakon što je na početku karijere bio istaknut predstavnik srednje struje, a potom se i tematskim i stilskim inovacijama nastojao iz nje izdvojiti, u svojim poznim godinama Scola uživa u pripovijedanju koje podsjeća na nekadašnje filmove, ali pritom pokazuje da mu je redateljsko umijeće ostalo na istoj, vrlo visokoj razini.

Tomislav Kurelec

AMERIČKA RAPSODIJA

An American Rhapsody



SAD, Mađarska, 2001 — pr. Fireworks Pictures, Seven Arts Pictures, Colleen Camp, Bonnie Timmermann; izv. pr. Jay Firestone, Adam Haight, Andrew G. Vajna — sc. Éva Gárdos; r. ÉVA GÁRDOS; d. f. Elemér Ragályi; mt. Margie Goodspeed — gl. Cliff Eidelman; sgf. Tamás Hornyásky, Agnes Menyhárt; kgf. Beatrix Aruna Pásztor, Vanessa Vogel — ul. Scarlett Johansson, Nastassja Kinski, Raffaella Bányási, Tony Goldwyn, Ági Bánfalvy, Zoltán Seress, Klaudia Szabó, Zsolt Zágoni — 106 min — distr. VTI

Senzibilna djevojka proživljava priču o svojoj obitelji — mađarskim imigrantima u Kaliforniji, od pedesetih do sredine šezdesetih godina 20. stoljeća.

Američka rapsodija redateljski je, a i scenaristički prvenac Éve Gárdos, Mađarice koja je kao dijete doselila u SAD, gdje se poslije afirmirala kao montažerka, nadahnut njezinim djetinjstvom i tinejdžerskim godinama.

Film se otvara 1965. s protagonisticom Suzannom na mostu u Budimpešti, koja kaže: »Bilo je ljeto 1965. Imala sam petnaest godina i život mi se već raspadao. Zato sam se vratila u Mađarsku, gdje je sve započelo.« Potom slijedi *flashback* na 1950. kada njezini roditelji — otac intelektualac i majka plemičkoga podrijetla, s njezinom starijom sestrom bježe iz domovine u posljednji trenutak prije hapšenja, tipična za prve godine komunističke diktature. Suzanne bi potom trebala biti također

prokrijumčarena na Zapad, ali se stjecajem okolnosti to ne događa. Obitelj se iz Beča uspijeva dokopati Amerike i počinje živjeti tipičnim malomišćanskim životom u nekom od predgrađa Los Angelesa. Suzanne odrasta na mađarskom selu kod prijatelja koji nemaju djece i koji je prihvaćaju kao vlastitu kćer, te ona i misli da su joj to roditelji. Iako ne izgleda vjerojatno da bi dijete 'narodnih neprijatelja' moglo izaći izvan mađarskih granica, njezini pravi roditelji ne odustaju od nastojanja da dobiju natrag svoje dijete i konačno im to uspijeva. No, dok su oni presretni, šestogodišnja Suzanne teško se prilagođuje novoj, potpuno drukčijoj sredini i činjenici da sada druge ljude (kojih se ne sjeća) treba prihvatiti kao majku i oca.

Ta su dva svijeta uobličena potpuno različitim postupcima, koji pokazuju da Éva Gárdos poznaje ne samo načine filmove u SAD nego i kinematografiju zemlje iz koje je došla. Situacija u Mađarskoj i bijeg iz domovine prikazani su u organizaciji fabule, građenju atmosfere, a i iskazivanju snažnih osjećaja na način mađarskih klasika, ponajviše Istvána Szabóa, dok prizori iz Sjedinjenih Država šezdesetih godina filmskim oblikovanjem, a i obiljem klišeja i općih mjesta, podsjećaju ponajviše na TV-serije toga vremena (poput primjerice *Payton Placea*), ali bez nostalgичna prisjećanja na to doba, kao što to obično biva u holivudskim projektima koji se oslanjaju na pokretne slike popularne u šezdesetim godinama prošloga stoljeća. No, nije samo postupak drukčiji, nego su i likovi u sekvenama iz Mađarske izrazito profilirani, društveno određeni i s jasnom psihološkom motivacijom, dok su u američkom predgrađu stereotipni malograđa-

ni, tako da čak i protagonističini roditelji gube snažnu individualnost nastojeći se prilagoditi okolini. U mađarskim epizodama dramski sukob nastaje iz borbe pojedinca da sadrži svoju individualnost koju opresivni režim nastoji uništiti, dok u američkim jedini sukob proizlazi iz sukoba generacija i Suzanne neprilagođenosti okolini.

Éva Gárdos, zahvaljujući i svom montažerskom iskustvu, vješto i uvjerljivo isprepleće te dvije razine filma, pokazujući vrlo uvjerljivo mnoge aspekte kulturološke, tradicijske i društvene različitosti koja dovodi do gotovo nepremostiva jaza kako u mentalitetu tako i u svjetonazoru dviju sredina. No, nažalost, vjerojatno zavedena onime što joj se u životu doista dogodilo, autorica Suzannin povratak u SAD, pomirenje s obitelji i prihvaćanje američkoga načina života predstavlja kao samorazumljivu činjenicu, ne tražeći za nju razloge u filmskoj situaciji te se kraj *Američke rapsodije* doima poput stereotipnoga holivudskog *happy-enda*, što je ozbiljan nedostatak inače vrlo zanimljiva filma.

Tomislav Kurelec

TALIJANSKI ZA POČETNIKE

Italiensk for begyndere



Danska, Švedska, 2000 — pr. Danmarks Radio (DR), Det Danske Filminstitut, Zentropa Entertainments, Ib Tardini; izv. pr. Peter Aalbæk Jensen — sc. Lone Scherfig; r. LONE SCHERFIG; d. f. Jorgen Johansson — gl. Niels W. Gade — ul. Anders W. Berthelsen, Anette Stovelbæk, Ann Eleonora Jorgensen, Peter Gantzler, Lars Kaalund, Sara Indrio Jensen, Karen-Lise Mynster, Rikke Wölck — 118 min — distr. VTI

Šestoro ljudi u gradiću u Danskoj svoju svakodnevnicu ispunjavaju odlaskom na tečaj talijanskog jezika. Svećenik Andreas, frizerka Karen, konobar Halvfinn, trgovkinja Olympia, recepcionist Jorgen te kuharica Giulia ljudi su u potrazi za komadićem osobne sreće i životnim suputnikom.

U natrag godinu dana kako na filmskim festivalima (čak i na našim domaćim) tako i u svjetskoj kinodistribuciji (pa čak i u našoj domaćoj) zamjetan je veliki proboj dokumentarnog filma. Tako važan status dokumentarca najvjerojatnije osigurava želja kinopublike za drkčijom, neuljepšanom zbiljom te neposrednošću i jednostavnošću izvedbe (riječ je ponajprije o filmovima snimljenima digitalnim videokamerama), a sve to kao kontrapunkt dosadnim, predvidljivim, krivotvorenim i ušminkanim svjetovima komercijalnih, u prvom redu američkih pa i nekih europskih produkcija, koji se 'štancaju' iz dana u dan. S druge pak strane ushit dokumentaraca među autorima uslijedio je i zbog jeftinije proizvodnje koja se u većoj mjeri počela okretati digitalnoj videotehnologiji, što daje zavidne rezul-

tate. No, bitan razlog autora da se priklone videu sam je izgled snimljene građe što ostavlja jak dojam realističnosti i slučajnosti.

Upravo je tom dokumentarnom bumu još polovicom devedesetih nesvjesno, sa željom da se suprotstave vladajućim težnjama u filmu te vođeni nakanom da prikažu neuljepšanu stvarnost, pretходила popularna skupina danskih filmova (prisjetimo ih se po stoti put: Von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh Jacobsen i Kristian Levring), koji su, zarazivši svojom poetikom gotovo cijeli filmski svijet, filmove snimali digitalnim videom po svojim danas već pomalo prežvakanim pravilima 'zavjeta čistoće' ispisanim u manifestu Dogma 95. Pomalo je paradoksalna činjenica da je zapravo igrani film popularizirao stil dokumentarizma i ponudio takvu neuljepšanu stvarnost, za kojom današnja kinopublika sve više traga upravo u dokumentarnom filmu, koji je pak popularnost kao zasebni žanr stekao u trenucima kada je ushit Dogme jenjavao.

Tako je stil Dogme, koji broji oko 35 filmova, izrodio jednim odličnim (*Proslava*) i nekoćinom jako dobrih ostvarenja, koja su izbjegavajući žanrovske predloške, podsjetimo naime da je žanrovski film prema pravilima bio strogo zabranjen, prikazivali drukčiju filmsku stvarnost. Među jako dobra ostvarenja ubraja se i peti uradak danske Dogme *Talijski za početnike*, redateljice i scenaristice Lone Scherfig. Iako film dolazi sa četiri godine zakašnjenja, razlog da je napokon pristupačan i hrvatskoj video-publici stoji u činjenici što je *Talijski za početnike* žanrovski ipak određeniji film, za razliku od prva četiri reda danske Dogme (pa spomenimo i njih po stoti put — *Proslava*, *Idioti*, *Mifune* i *Kralj je živ*) pa mu je samim

time osigurana i veća komunikativnost sa širom publikom. Film je zapravo odličan primjer kako se žanrovska određenja uz stroga Dogmina pravila, ovdje je riječ o komediji s natruhama romantike, mogu sjajno uklopiti u stilski realistično-dokumentarističku prikazivačku poetiku (kamera iz ruke, krupni planovi, skokovita montaža, siromašna scenografija, videoslika) i uvjerljivo se stopiti s prizemljenim i svakodnevnim protagonistima, a film ostaje nevjerovatno dojmljiv i kao posve realističan i kao posve dopadljiv (*dopadljiv* kao čest epitet romantičnim komedijama). Dopadljivost u filmu uočljiva je u nekolici tipiziranih situacija koje koketiraju s američkom romantičnom komedijom. Izdvojit ćemo najuočljiviju, u kojoj dolazi do problema u komunikaciji uzrokovanoj nepoznavanjem jezika u romantičnom trenutku izjave ljubavi. Sramežljivi recepcionist Jorgen potkraj filma u Veneciji otvara srce Talijanki Giuliji, koja je inače do ushiju zaljubljenica u Jorgena, siguran da ga ona ne razumije. Ona ga pak, praveći se da ga ne razumije, promatra sa smiješkom te mu nakon što joj je izjavi ljubav priznaje da je shvatila sve što joj je rekao. Iako ostaje zbunjen, njih se dvoje zagrlje i poljube. Potom mu sva ushićena kazuje kako mora na trenutak otići. Odlazi iza prvog ugla zahvaliti Bogu na napokon ostvarenoj ljubavi.

Iako su vjerojatno za gašenje pokreta Dogme kriva i odveć radikalna pravila kojih se ponekad bilo teško držati, što je vrlo jasno vidljivo u ovome filmu, ne možemo se otrgnuti dojmu kako je upravo Dogma ostavila jak pečat neuljepšane zbilje s pokojim žanrovskim nestašlukom, kojega se još jedino dokumentarna forma ne treba bojati.

Goran Kovač

RAZVOD NA FRANCUSKI NAČIN

Le Divorce

SAD, Francuska, 2003 — pr. Merchant-Ivory Productions, Radar Pictures Inc., Ismail Merchant, Michael Schiffer; izv. pr. Ted Field, Erica Huggins, Scott Kroopf — sc. Ruth Prawer Jhabvala, James Ivory prema romanu Diane Johnson; r. JAMES IVORY; d. f. Pierre Lhomme; mt. John David Allen — gl. Richard Robbins; sgf. Frédéric Bénard; kgf. Carol Ramsey — ul. Kate Hudson, Naomi Watts, Leslie Caron, Thierry Lhermitte, Glenn Close, Stockard Channing, Jean-Marc Barr, Matthew Modine — 117 min — distr. Continental

Amerikanka stiže u Pariz u posjet svojoj sestri udanoj za Francuza.

Površno čitajući informacije s ovitka ovoga DVD-izdanja, manje informirani filmofili bi mogli bi zbrzano doći do pogrešna zaključka kako je riječ o poletnoj komediji koja na vrlo neposredan i zabavan način propituje kulturalne različitosti između Amerikanaca i Francuza, ili, ako hoćete globalnije, između Europe i Amerike. Na takav, pomalo neoprezan zaključak nuka zaplet zasnovan na bračnim tegobama između Amerikanke i Francuza. Dakako, takvu bi situaciju znao iskoristiti kakav neambiciozni filmaš i doista sklopiti formulaičnu komediju namijenjenu jednokratnu gledanju te iskoristiti šarm i glumačku uvjerljivost dviju uistinu dojmljivih glumica, Naomi Watts i Kate Hudson. Tako dobiveno djelo zasigurno bi i ispunilo očekivanja manje pažljiva filmofila s početka ovoga teksta. No, stvari ipak stoje drukčije, jer potpisnik je *Razvoda na francuski način* ugledni James Ivory, autor čiji su filmovi sve prije negoli neambiciozni. Dakako, to ne znači i slabi, jer Ivory u svojoj respektabilnoj filmografiji ima ostvarenja poput filma *Na kraju dana* ili *Sobe s pogledom*, odnosno cjeline koje su zadivile minucioznom rekon-

strukcijom odabrana povijesnog razdoblja, ali ponajviše doista slojevito opisanim karakterima, redovito tumačenim od iznimno raspoloženih glumaca. Ivoryevim najboljim filmovima nije nedostajalo ni autorovih razmišljanja, redovito vješto upakiranih u zanimljive priče. U tom smislu ekranizacija romana Diane Johnson ipak ne pripada redu ponajboljih Ivoryjevih ostvarenja, premda tegobe ne izviru iz činjenice da je to jedna od rijetkih Ivory-Merchant produkcija čija se radnja odigrava u sadašnje vrijeme.

Problem *Razvoda na francuski način* najviše proizilazi iz filmaševe neodlučnosti. On naime nikako ne uspijeva razlučiti o čemu želi snimati film. Tako svuda ostaje na pola puta. Njegovi karakteri nisu dovoljno izgrađeni, priča je ponekad zbrkana i teško se prati, a autorske opservacije glede sukoba različitih kultura bolje je i ne spominjati, jer ostaju na površinskim osvrtima. Sati-ričkom suzvučju Ivoryjevih opservacija na račun američko-francuskih kulturalnih različitosti u ovom slučaju nedostaje oštice, ali i šarma, koji je uvijek kra-

sio Ivoryjeva djela. Problem je cjeline i činjenica da posredno Ivory nastoji iznositi svoja razmišljanja o umjetnosti, što samo po sebi ne bi bilo loše, kada ne bi ometalo sustavni razvoj fabule. Da nevolja bude još i veća, Ivory stalno koketira s različitim ugodajima, od zašecerene romantičnosti do gotovo tjeskobne melodramatičnosti, što je uistinu teško probaviti, čak i unutar gotovo dvosatne cjeline.

S druge strane i ovaj se Merchant-Ivoryjev uradak može pohvaliti besprijekornom vizualnošću i prvoklasnim ukusom. Primjedbe se ne mogu uputiti ni na račun zaigrane i poletne glumačke postave, premda je Ivory ovdje posvetio manje pozornosti karakterima nego što to obično čini. Rezultiralo je to slabom zainteresiranošću gledatelja za njihove sudbine, pa je tako *Razvod na francuski način* vješto uprizorena ekranizacija čija je priča dostatno zanimljiva za održavanje gledateljeve pozornosti, koju će ipak čak i najvatreniji pobornici Ivoryjevih filmova s lakoćom zaboraviti.

Mario Sablić



ČETIRI PERA

The Four Feathers

SAD, Velika Britanija, 2002 — pr. Belhaven Limited, Dune Films, Jaffilms, Paul Feldsher, Robert D. Jaffe, Stanley R. Jaffe; izv. pr. Paul Feldsher, Julie Goldstein, Allon Reich — sc. Michael Schiffer, Hossein Amini prema romanu A. E. W. Masona; r. SHEKHAR KAPUR; d. f. Robert Richardson; mt. Steven Rosenblum — gl. James Horner; sgf. Allan Cameron; kgf. Ruth Myers — ul. Heath Ledger, Djimon Hounsou, Kate Hudson, Wes Bentley, Alek Wek, Mohamed Bouich, Campbell Brown, Daniel Caltagirone — 125 min — distr. UCD

Britanski časnik napušta vojsku upravo pred bitku, te time biva odbačen od prijatelja i zaručnice, kao kukačica.

Primanje bijeloga pera u viktorijanskoj britanskoj vojsci značilo je samo jedno — vrhunski simbol kukavičluka i biljeg odbacivanja od strane društva, a u slučaju glavnoga junaka filma (i romana A. E. W. Masona) i od obitelji. Ono što slijedi putovanje je tog istoga junaka do povratka časti i ugleda pokoravanjem željama većine, i to je zapravo to.

Iako je već sama ideja da će priču o britanskom kolonijalizmu ispričati indijski redatelj bila intrigantna, spoznaja da je taj redatelj potpisnik respektabilne *Elizabeth* ideju i ne čini osobito obećavajućom. Naime, njegovo očigledno anglofilstvo ovdje se samo potvrdilo, te film ne samo da nije revizionističko, retroaktivno seciranje doba i običaja, supresije i diktature, nego postaje sinonim plošnosti i predvidivosti, pri kojoj posve nejasnim ostaju motivi njegove, posve neinventivne i repetitivne, već sedme ekranizacije.

Rat se, primjerice, ne promatra ni iz političke ni iz moralne perspektive,

nego prije kao svojevrsan *brothers in arms* — (sumnjivo) bratstvo (posvećmašnje nekarizmatičnih) mladaca. I njegove dvije fokusne interesne točke (prijateljstvo i hrabrost) podbacuju, pateći od neuvjerljivosti. Prijateljstvo je tu naime manje predanost, velikodušnost i davanje, a više ritualna dužnost; tjelesna je hrabrost pak ona po kojoj se mjeri vrijednost čovjeka (iako bi mnogo hrabrije za ondašnje represivno doba bilo ustrajanje na pacifističkim idejama i izbor nepokoravanja konvencijama). Takav, izrazito pojednostavljen pogled na stvari reducira *Četiri pera* na jedva nešto više od perolaka *swashbucklera*.

Od Kapura se očekivala čvršća, koherentnija i sigurnija priča, orijentacija na neki njezin konkretan aspekt, a ne slabokrvni mlitavi ep šepava ritma, neujednačene, šupljikave naracije te vrlo tipičnih likova i još prosječnijih izvedbi. Heath Ledger i Wes Bentley solidni su no nepamtljivi i bljedi u svojim rolama, dok je Kate Hudson kao uvjerljivo najmonstruozniji lik priče i iritantni predmet želja dvojice prijatelja (ili prije — kolega) već u startu loš izbor za ulogu. Tako nije čudno što ih posve zasjenjuju dva

sporedna, no nažalost također posve nerazrađena lika — u manjoj mjeri princeza-prostitutka lijepe sudanske manekenke Alek Wek (utjelovljenje prkosne pustolovne životnosti, osobine toliko potrebne ovom anemičnom uratku) te posebice karizmatični Djimon Hounsou, kojega je doslovno 'pun ekran', a koji ovdje (iz nepoznatih razloga, kako to s lošim scenarijima već biva) postaje strastveni požrtvovni po-

magač glavnoga lika — u mnogočemu inferiornijeg karaktera; bez vlastita života, želja, i posljedično ega, odnosno time preuzima identitet gotovo nadnaravnog benefaktora — šamanskoga dobrog duha; kad god ustreba funkcionirajući kao svojevrsni *deus ex machina*. Pridoda li se tomu (redateljeva širini sklona) atraktivna vizualnost, to još nije dovoljno da se film ocijeni dobrim. Naime, uvijek je rizično položiti sve na kartu ljepote fotografije i ljubavnu priču 'veću od života', jer s čistog komercijalnoga aspekta, gledatelji mogu, a i ne moraju prihvatiti takvu maskirnu *muljažu*. Ovdje je Kapur dočekan na dvosjekli mač — kreirao je film čija slikovnost neizbježno vapi za širokim kinoplatnom (čime gubi na televizijskom — VHS ili DVD ekranu), a njegova mu kakvoća ne dopušta pristup ka istom. Stoga je *Lawrence od Arabije*, s kojim ga mnogi vole uspoređivati, *Četiri pera* doslovno ostavio daleko iza sebe — u oblaku pustinjske prašine.

Katarina Marić



CECIL JE POLUDIO

Cecil B. DeMented

Francuska, SAD, 2000 — pr. Artic Productions LLC, Ice Cap Production, Le Studio Canal+, Polar Entertainment Corporation, Joseph M. Caracciolo Jr., John Fiedler, Mark Tarlov; izv. pr. Fred Bernstein, Anthony DeLorenzo — sc. John Waters; r. JOHN WATERS; d. f. Robert M. Stevens; mt. Jeffrey Wolf — gl. Carvin Knowles; sgf. Barbara Haberecht; kgf. Van Smith — ul. Melanie Griffith, Stephen Dorff, Alicia Witt, Adrian Grenier, Larry Gilliard Jr., Maggie Gyllenhaal, Jack Noseworthy, Patricia He-
arst — 87 min — distr. MG film

Voda filmskog kulta 's vizijom' o čistom filmu, u obrani svojih ideje ne preže ni od otmice poznate zvijezde, ali ni od umorstva.

Iako u dodatnim komentarima John Waters kaže kako se u *Cecil je poludio* na račun nezavisnih, umjetničkom izrazu sklonih filmotvoraca kojima i sam pripada, šali podjednako kao i na račun profita usmjerene holivudske filmske industrije, karikirano pretjerane akcije 'podzemne' filmske ekipe Cecila B. Dementeda doimaju se prikazanima s mnogo više razumijevanja nego djela predstavnika velikih studija te je poprilično očito da redateljeve simpatije leže na strani onih koji su za svoj film spremni umrijeti, pa makar konačni rezultat bio potpuna bezvezarija. Jer, za film koji će eventualno nešto vrijediti, poručiti ili promijeniti stvaralačka je strast neusporedivo važnija od zanatske vještine i tehničke spretnosti. Ustupci su dopadljivosti tako rekuć zaštićeni.

Ostvarenje pankerskoga duha iznosi jednostavnu priču o tome kako je u Baltimoreu skupina 'filmskih terorista' otela razmaženu holivudsku glumačku zvijezdu Honey Whitlock (za *Zlatnu malinu* nepravedno nominirana Melanie Griffith) i prisilila je da glumeći u

njihovu filmu *Raving Beauty* sudjeluje u beskompromisnoj akciji protiv 'neprijatelja kinematografije', a to su, između ostalih, ljudi koji pričaju u kinu, publika koja pod utjecajem agresivnih reklamnih kampanja misli da im se sviđaju filmovi koji im se zapravo ne sviđaju, moćni studijski glavešine koji ne vole filmove i ne idu u kino, ali potiču snimanje filmskih nastavaka, filmova utemeljenih na videoigrama, američkih prerada europskih filmova, sinkronizaciju filmova na stranom jeziku i tome slično.

Je li, dakle, danas, u doba gotovo potpune vladavine komercijalizma nad sedmom umjetnošću, priklanjanje radikalnim postupcima kakvima se služe 'vojnici kinematografije' pod Dementedovim vodstvom jedina mogućnost za stvaranje kakva zanimljiva i neukalupljena celuloidnog djela? Treba li živjeti za film ili od filma? Vrijedi li se žrtvovati za umjetnost?

Fanatični postupci Dementeda i njegova odmetničkog društva mogu se doživjeti i kao naglašeno karikiran opis borbe kroz koju prolaze filmotvorci s drukčijim idejama, ali i kao svojevrsna packa nezavisnjacima, među kojima bi malotko bio spreman istinski se žrtvovati za svoju viziju. Čak i uistinu radikalni Cecil, koji će na 'oltar istinske kinematografije' položiti vlastiti život, za glavnu glumicu uzima holivudsku zvijezdu. Jer, i njegovu je filmu prijeko potreban publicitet, a njezina će mu ga nazočnost zajamčiti.

Riječ je vjerojatno o samoironičnom Watersovu komentaru — pa i u *Cecilu* glavnu žensku ulogu glumi (doduše, pomalo ocvala) holivudska zvijezda Melanie Griffith, zar ne? — čiji su filmovi u posljednjih dvadesetak godina



uvelike pripitomljeni u odnosu na one s početka karijere, kojima je stekao kulturni ugled. U tom svjetlu svojevrsna odavanja počasti stvarnim manijacima iza kamere pomalo je neobično što među desetak redatelja spomenutih u *Cecil je poludio* nema najpoznatijega 'ludaka kinematografije', Wenera Herzoga, koji je u više navrata uistinu riskirao vlastiti i tuđe živote kako bi snimio ono što je zamislio.

U svemu, *Cecil* mnogo više šarmira idejama i štosovima nego samom izvedbom. Waters je duhovit i veselo bizaran redatelj koji kao da još nije ovladao zanatom te se mnogi prizori, unatoč dinamici, duhu i šašavoj minimalističkoj razbarušenosti doimaju razmjerno nezgrapnima i vedro amaterskima, a cjelina se, nakon postavljanja situacije i utvrđivanja premise, pretvara u razmjerno jednoličan niz varijacija već viđenoga. No, i takve, objektivne slabosti zapravo idu u prilog koncepciji te generalnom skladu forme i sadržaja — jer kakav bi to bio film protiv holivudske ulickanosti koji bi i sam bio 'holivudski bespriječan'?

Janko Heidl

PAUK

Spider

Francuska, Velika Britanija, Kanada, 2002 — *pr.* Artists Independent Network, CBL, Capitol Films, Catherine Bailey Ltd., Davis-Films, Grosvenor Park Productions, Metropolitan Films, Catherine Bailey, David Cronenberg, Samuel Hadida; *izv. pr.* Jane Barclay, Charles Finch, Simon Franks, Victor Hadida, Sharon Harel, Zygi Kamasas, Martin Katz, Hannah Leader — *sc.* Patrick McGrath; *r.* DAVID CRONENBERG; *d. f.* Peter Suschitzky; *mt.* Ronald Sanders — *gl.* Howard Shore; *sgf.* Andrew Sanders; *kgf.* Denise Cronenberg — *ul.* Ralph Fiennes, Miranda Richardson, Gabriel Byrne, Lynn Redgrave, John Neville, Bradley Hall, Gary Reineke, Philip Craig — 98 min — *distr.* Discovery

Mentalno poremećen sredovječni Londončanin Dennis Cleg zvan Pauk nakon otpuštanja iz umobolnice/zatvora prisjeća se nemilih događaja iz djetinjstva koji su mu obilježili život.

Utemeljen na istoimenom romanu scenarista Patricka McGratha, film nastoji dati portret osobe narušena duševnog zdravlja, izgubljena pojedinca, uglavnom nesposobna pojmiti stvaran svijet koji ga okružuje. Ne baš precizno smješten u osamdesete godine prošloga stoljeća — s izletima u pedesete, kada je protagonist bio dječak — *Pauk* određene čari nudi u nepokolebljivo 'umjetničkom pristupu' kojim pozornost želi privući stvaranjem ugođaja, a ne provjerenim akcijsko-dramskim šablonama: oskudna scenografija, izbor zagasitih boja, izražajna igra svjetla i sjene, nedostatak statista i realistične živosti oko glavnoga junaka, koji često lunja potpuno pustim ulicama, razmjerno uspješno dočaravaju nestvarnost svijeta kakav doživljava neprilagođeni Pauk.



No, koliko god nije teško pohvaliti minimalističko-ekspresionistički pristup, odlične glumce, ugođajnu glazbu (Howard Shore) i opći odmak od zabavljačko-komercijalnih težnji, ništa od toga nije osobita novina, a spoj poznatih sastojaka nije ovom zgodom zamišljan u cjelinu osobito uzbudljiva ili svjež okusa. Dapače, riječ je o usporenu i poprilično zamornu djelu, kojem bi mnogo bolje odgovarao format kratkoga filma. Opis duševnoga stanja mentalno poremećena pojedinca imali smo prigodu vidjeti i u mnogo boljim izdanjima — sadržajno bogatu i, zapravo, neusporedivo dojmljivijem *Genijalnom umu* Rona Howarda, u klasicima *Odvratnost* i *Stanar* Romana Polanskoga, pa čak i u *Plinskom svjetlu* Georgea Cukora (iako je riječ o djelu suprotnog predznaka), da spomenemo samo neke koji odmah padaju na pamet.

Janko Heidl

WILLARD

Willard

SAD, 2003 — *pr.* Hard Eight Pictures, New Line Cinema, Glen Morgan, James Wong; *izv. pr.* Richard Brener, Bill Carraro, Toby Emmerich — *sc.* Glen Morgan prema romanu Gilberta Ralstona; *r.* GLEN MORGAN; *d. f.* Robert McLachlan; *mt.* James Coblenz — *gl.* Shirley Walker; *sgf.* Mark S. Freeborn; *kgf.* Gregory Mah — *ul.* Crispin Glover, Jackie Burroughs, R. Lee Ermy, Laura Elena Harring, Kimberly Patton, William S. Taylor, Edward Horn, Gus Lynch — 100 min — *distr.* Issa

Willard je povučeni mladić kojeg na poslu ga tiranizira beskrupulozni šef, i koji stvara neobičan odnos sa kućnim miševima u svrhu osvete šefa.

Premda bi *Willard* trebao biti strašni horor, njegov je glavni problem što u biti nikoga ne može preplašiti. Relativno zanimljiva priča na čijim mračnim stranputicama obitavaju ekscentrični karakteri posve je zagušena viškom specijalnih efekata. Još jedan je ovo primjer u kojem je ne baš odveć uvjerljivi CGI posve ugušio priču i karaktere, oduzimajući usput bilo kakvu realističnost cjelini.



Štoviše, riječ je o *remakeu* ne odveć hvaljena horora iz sedamdesetih godina, za čije postojanje eventualno znaju samo strastveni poklonici žanra. Njegova osuvremenjena inačica vrijedna je spomena isključivo zbog još jednog tjeskobnog nastupa Crispina Glovera, i inače karakternoga glumca poznata po tumačenju pomalo pomaknutih karaktera, koji si je ovom prigodom dopustio ekstra glumačku slobodu, te tako od glavnog junaka napravio karikaturu.

Glover i računalni štakori glavne su zvijezde filma, čiji rasplet mogu predvidjeti i pučkoškolci. Fabulativna svježina i neočekivanost očito nisu zanimala redatelja debitanta Glena Morgana. Namjesto toga on se pouzdao u slaboumna glavnog junaka, nastojeći svoj obol dati putem nekoliko čak i uspješnih crnohumornih situacija. Morganu u prilog ide i sposobnost sustavna održavanja depresivne ugođajnosti, poglavito zasnovane na gotičkoj likovnosti, koja u sjećanje priziva klasična ostvarenja žanra strave.

Ipak, slaba je to korist kada filmašu u prilog ne ide fabula, jedva dostatna za realizaciju polusatne televizijske epizode nizanki poput *Priča iz grobnice*. Ruku na srce, ovakav rasplet ne iznenađuje uzme li se u perspektivu redateljevo scenarijski zaleđe, poglavito vezano uz predloške brojnih epizoda *Dosjea X* i *Milenija*, serijala visokog stila, ali nerijetko i vrlo nategnutih sižea.

Mario Sablić

LJUDSKA PRIRODA

Human Nature

Francuska, SAD, 2001 — pr. Beverly Detroit, Good Machine, Le Studio Canal+, Partizan, Senator Film Produktion GmbH, Anthony Bregman, Ted Hope, Spike Jonze, Charlie Kaufman — sc. Charlie Kaufman; r. MICHEL GONDRIY; d. f. Tim Maurice-Jones; mt. Russell Icke — gl. Graeme Revell; sgf. K. K. Barrett; kgf. Nancy Steiner — ul. Patricia Arquette, Rhys Ifans, Tim Robbins, Ken Maggee, Sy Richardson, David Warshofsky, Hilary Duff, Stanley DeSantis — 96 min — distr. Discovery

Opsesivni znanstvenik i njegova žena, zaljubljenica u prirodu s hormonskim poremećajem zbog kojega je dlakava po cijelom tijelu, pronalaze u šumi čovjeka koji je odgojen da misli da je čimpanza. Znanstvenik će pokušati na njemu dokazati da je lijepo ponašanje ključ civilizacije.

Nema nikakve sumnje da je Charlie Kaufman jedan od najnadarenijih scenarista nove holivudske generacije. *Biti John Malkovich*, *Adaptacija* i *Ispovijedi opasnoga uma* pripadaju među najsvežije priče koje je američka tvornica snova ponudila posljednjih godina. No, isto tako sve se više čini da Kaufmanovi scenariji jednostavno nisu do kraja filmični. Unatoč očitj originalnosti i zavidnoj jednostavnosti u zamršnim fabulama, sve ekranizacije njegovih scenarija kao da se u jednom trenutku izgube u samodopadnosti, a, nažalost, takav je slučaj i s *Ljudskom prirodom* Michela Gondryja.

Znanstveno-ljubavni *manage a troise* čovjeka odgojena u divljini, dlakave žene i iskompleksirana znanstvenika, Gondry i Kaufman pretvorili su u lepršavu, ali nikako ne i perolaku, komediju o ljudskim odnosima. Prepuna inteligentnih dijaloga i simpatičnih, Kaufmanu svojstvenih, igranja s filmskim vremenom, *Ljudska priroda* odlično ismijava ljudske slabosti i predrasude, pa šale, od kojih se posebno pamti ona o čovjeku koji odluči postati čimpanza nakon što sazna da je ubijen Kennedy jer »čimpanze ne ubijaju svoje predsjednike«, dolaze gledatelju u zamamnim količinama. I zbog toga se mora zaključiti da je *Ljudska priroda* vrlo dobar film, u svakom slučaju mnogo bolji od prosječne američke produkcije.



Međutim, upravo zbog toga ostaje žal što su zbog tih šala likovi ostali nekako odveć plošni, kao i sam film. Kaufman i Gondry nude veliku raznolikost njihovih postupaka, no sve njihove motivacije ostavljaju dojam pokretanja radi priče, pa *Ljudska priroda* ostavlja dojam dobrih viceva bez jake pouke. Dakako, bilo bi bedasto sada tražiti veliku poruku od filma, ali žalosno je što *Ljudska priroda* na kraju potiče samo na smijeh, a ne i na razmišljanje.

Josip Jurčić

OBITELJ IZ PAKLA

The Martins

Velika Britanija, 2001 — pr. Icon Entertainment International, Isle of Man Film Commission, Tiger Aspect Productions, Greg Brenman, Bruce Davey, Dixie Linder; izv. pr. Peter Bennet-Jones, Steve Christian, Ralph Kamp, Paul Tucker — sc. Tony Grounds; r. TONY GROUNDS; d. f. David Johnson; mt. Robin Sales — gl. Richard Hartley; sgf. Michael Carlin; kgf. Stewart Meachem — ul. Lee Evans, Kathy Burke, Linda Bassett, Eric Byrne, Terri Dumont, Frank Finlay, Lennie James, Jack Shepherd — 86 min — distr. Blitz

Nezaposlen Londončanin Robert Martin zabio si je u glavu kako svojoj socijalno ugroženoj obitelji mora priuštiti »odmor iz snova«.

Priča o nekoliko dana u životu na prvi pogled disfunkcionalne obitelji razmjerno se dobro snalazi na sklisku terenu miješanja melodramskih, društveno-kritičkih i humornih sastojaka s nastojanjima dobronamjerna razumijevanja opisanih karaktera i njihovih pokretačkih motiva.

Neka vrst spoja 'tipično britanskoga' filmskog socijalnog realizma i naglašeno karikaturalne komedije u stilu braće Farrelly, *Obitelj iz pakla* osobito uspješno opisuje lik glavnoga junaka, neobrazovana i nekulturna supruga i oca dvoje djece kojem nikada ništa nije išlo od ruke, dovoljno pametna da shvati kako je život na margini loš, ali nedovoljno inteligentna da donese prave odluke, nezrelu osobu uvjerenu da su za njegove neuspjehe krivi drugi, čovjeka očajnički isfrustrirana osobnom nemoći i položajem u društvu koji pomalo sanjarski smatra da on i njegova obitelj za služuju ljepši život, iako ne zna kako bi im ga mogao priuštiti.



Osim u slikovitom i nimalo površnu opisu njegova načina razmišljanja, vještina i promišljenost filma očituju se i u razvoju priče i događaja. Martinovi su isprva prikazani kao priprosti prljavci, da bi se, nakon svojevrsna ulaska u njihov život — ne zaobilazeći pritom njihove slabosti — otkrilo kako je u toj obitelji više međusobne ljubavi, razumijevanja i potpore nego u mnogim 'normalnim', društveno neproblematičnim obiteljskim zajednicama.

Iz naše perspektive dodatnu zanimljivost donosi vjerojatno vjerodostojna činjenica kako ta obitelj, čiji nezaposleni članovi žive od socijalne pomoći, nema egzistencijalnih problema, ima automobil i stanuje u razmjerno prostranoj jednokatnici s vlastitim dvorištem iza kuće, što si, primjerice, u hrvatskom društvu teško mogu priuštiti i zaposleni, poštteni i marljivi ljudi.

Janko Heidl

DJEVOJKE IZ VISOKOG DRUŠTVA

Uptown Girls

SAD, 2003 — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), GreeneStreet Films Inc., Allison Jacobs, John Penotti, Fisher Stevens; izv. pr. Joseph M. Caracciolo Jr., Tim Williams, Boaz Yakin — sc. Julia Dahl, Mo Ogradnik, Lisa Davidowitz; r. BOAZ YAKIN; d. f. Michael Ballhaus — gl. Lesley Barber, Joel McNeely; sgf. Kalina Ivanov; kgf. Sarah Edwards — ul. Brittany Murphy, Dakota Fanning, Marley Shelton, Donald Faison, Jesse Spencer, Austin Pendleton, Heather Locklear, Will Toale — 92 min — distr. Continental

Razmažena nasljednica Molly suoči se s gubitkom bogatstva te se prvi put u životu mora zaposliti kako bi preživjela. Postane dadi-lja tvrdoglavo djevojčici Ray, koja je sve samo ne blagonaklona prema Molly.

Američki je redatelj Boaz Yakin dosad režirao četiri filma i premda su sva četiri različitih žanrova, jedno im je zajedničko. Govore o mladosti. U svom nezavisno produciranu i izvršno primljenu prvencu *Fresh* iz 1994. Yakin je opisao dvanaestogodišnjaka u svijetu droge i kriminala. Četiri godine poslije u drami *A Price Above Rubies* posvetio se mladoj ženi kojoj rigidna vjerska pravila onemogućuju istinsko uživanje u životu, dok je hitom *Remember the Titans* (u Hrvatskoj prevedenom kao *Nezaboravni klub*) iz 2000. progovorio o rasnim predsudama u SAD početkom 1970-ih na primjeru srednjoškolskoga tima američkog nogometa. Yakinov se posljednji uradak, romantična komedija *Djevojke iz visokog društva*, također bavi mladim protagonistima, konkretno protagonisticama, ali je ovaj put u potpunosti izostala društvena pozadina priče.

Nije teško ustvrditi da je riječ o dosad najslabijem Yakinovu uratku, ali je, usprkos očitom producerskom diktiranju pravila rada na filmu, i ova lepršava razbibriga o dvije tvrdoglave Njujorčanke potvrdila redateljev dar rada s mladim interpretima. U ovom slučaju riječ je o dvjema itekako perspektivnim američkim glumicama. Brittany Murphy već se dokazala i kao karakterna glumica (*8 milja*) i kao komičarka (*Upravo vjenčani*), dok je desetogodišnja Dakota Fanning jedna od onih starmalnih glumica čije vas iznimno snalaženje pred kamerama istodobno oduševljava (zar tako sićušna i mlada) i plaši (zar tako ozbiljna i profesionalna).

Sama je priča još jedna inačica zapleta s temom nerazumijevanja među generacijama, pa tako Brittany Murphy kao razmažena bogatašica Molly koja je upravo ostala bez ičega prihvaća posao čuvanja još bogatije djevojčice Ray, koju tumači Dakota Fanning. Premda filmom odjekuju sentimentalne bombe i sve je zamišljeno da se u završnici proslave ljubav, prijateljstvo i požrtvornost, Yakin pazi da mu film ipak ne pregaze jeftine emocije, nego da u svakom trenutku u središtu budu prepucavanja dviju junakinja. Upravo zahvaljujući njima *Djevojke iz visokog društva* djeluju zabavno i nepreuzetno, što je za ovakav tip filma stvarno uspjeh.



SAMO POLJUBAC

Just a Kiss

SAD, 2002 — pr. GreeneStreet Films Inc., Matthew H. Rowland; izv. pr. Dolly Hall, John Penotti, Tim Williams, Bradley Yonover — sc. Patrick Breen; r. FISHER STEVENS; d. f. Terry Stacey; mt. Gary Levy — gl. Sean Dinsmore; sgf. Happy Masee; kgf. Arjun Bhasin — ul. Marley Shelton, Ron Eldard, Patrick Breen, Sanjiv Jhaveri, Kelly Cole, Idina Menzel, Kyra Sedgwick, Marisa Tomei — 89 min — distr. VTI

Sedmero mladih stanovnika New Yorka upleće se u raznorazne ljubavne i seksualne veze.

Drugi redateljski rad šašavog epizodnog glumca Fishera Stevensa u suradnji sa scenaristom i jednim od glavnih glumaca u filmu Patrickom Breenom osebujna je romantična humor-na drama koja razmjerno poznate priče o romantično-seksualnim zgodama i nezgodama mladih ljudi napada uz za taj žanr poprilično netipičnu dozu crnohumornog nadrealizma. Snažno naglašavajući bizarnosti, poigravanje apsurdnim slučajnostima i povremeno slijedeći logiku snova, Fisher i Breen razmišljaju o nepredvidljivosti ljudskih reakcija te o čudnim odnosima svjesnih, razumnih ili nerazumnih, odluka pojedinca s nečim što bi se moglo nazvati sudbinska predodređenost.

Iako nije riječ ni o snažnu, ni o važnu, ni o osobito vrijednu djelu, *Samo poljubac* u okviru razmjernje opuštenosti i nepretencioznosti nudi izniman sklad forme i sadržaja. Režiran 'obično', bez uočljiva stila, u prvi plan gura scenariističko-montažne zamisli, nenametljivo miješajući prošlost, sadašnjost i budućnost, a luckastim i nevjerojatnim epizodama poput one na početku, kada jedan od junaka završi u krevetu sa ženom podvojene osobnosti ili one u sredini, kada u padu zrakovlora prežive samo putnici prve klase, dosta jasno daje do znanja da sve događaje treba shvatiti prilično uvjetno. Svojevrsna poenta u završnici, u kojoj se sve što smo dotad vidjeli relativizira i na taj način, baš kako i treba, konačno stavlja u željenu perspektivu, iznosi misao kako u životu zapravo nema pravih i krivih poteza, nego samo onih koji će na ovaj ili onaj — možda bolji, a možda lošiji — način utjecati na dalji tijek događaja.



Jedinim, pak, ozbiljno pogrešnim potezom cjeline čine se nepotrebnim skokovi u rotoskopiju ili rotomaciju (vrsta animacije), koji pozornost odvlače na krivi način. No, i uz nju, *Samo poljubac* uspio je pokazati ono što je htio.

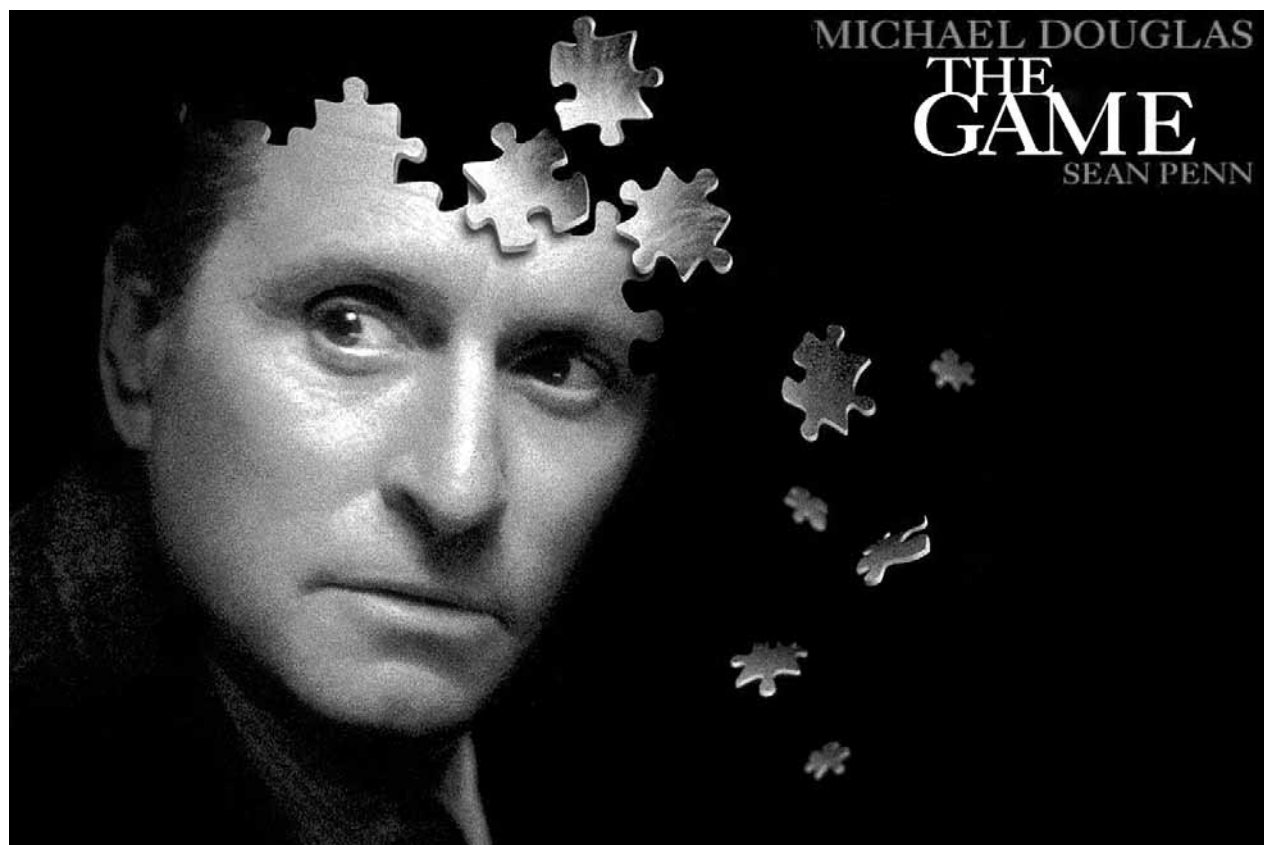
Željka Matijašević

Strogo kontrolirano prosvjetljenjeIgra (*The Game*, 1967) Davida Finchera

Film *Igra* suočava nas s neobičnom varijantom *happy end*a, naime sretnog kraja čija sretna okolnost visi o niti i koji bi se, čini nam se, vrlo lako mogao prometnuti u nesretan kraj. Pitamo se kako je na kraju sve uspjelo ispasti dobro za glavni lik, Nicholasa Van Ortona (Michael Douglas), a i za ostale. Ispostavlja se da je onaj zločin koji Nicholas počinja — ubojstvo brata — bio dio igre, a to je upravo čin koji njega tjera na samoubojstvo; Nicholas se baca s vrha nebodera i prizemljuje na platno baš na proslavu svoga rođendana. Brojni posjetitelji *web-stranice* posvećene filmu upitali su se kako da shvatimo ili prihvatimo činjenicu da su oni koji su organizirali igru predvidjeli da će: prvo, Michael Douglas pucati u vlastitog brata, što je još donekle vjerodostojno, ali, drugo, što je mnogo začudnije, kako su mogli pretpostaviti da će skočiti s vrha zgrade točno u pravom trenutku da bi

prešao iz svijeta igre u zbilju i doskočio na proslavu vlastitog rođendana, gdje mu se razotkriva smisao igre i gdje spoznaje da je sve bila igra.

No, ukoliko nas u tom procesu razotkrivanja i zasmeta ta 'mala' neuvjerljivost, pokazat će se da je i nju moguće otkloniti. Naime, predvidljivost Nicholasova skoka s vrha zgrade počiva na pretpostavci CRS-a da će on djelovati baš poput svog oca, koji je u 48. godini počinio samoubojstvo skokom s vrha luksuznoga prebivališta u kojem sada Nicholas živi. Sam film upravo i počinje snimkama Nicholasa kao djeteta, što su slike koje se često pojavljuju u važnim trenucima filma i koje predstavljaju njegova sjećanja iz djetinjstva, od kojih je najtraumatičnije svjedočenje očevoj smrti. Također je smisao tih uvodnih sekvenci koje nam prenose prvobitno

Plakat za *Igru*

rajsko stanje djetinjstva u tome da iza lika Nicholas Van Ortona kao bahata, manipulativna *control freaka* naslutimo postojanje emocionalne riznice, na čemu se i temelji uspješnost same igre. Naslućujemo postojanje jednoga drugog sebstva, nataložena duboko ispod naslaga hipertrofirane emocionalne kontrole, postojanje jednog drugog, istinskog i, možda, autentičnog sebstva, koje će, nažalost, samo izrazito okrutna igra moći iznijeti na površinu. Dakle, ipak pitanje hoćemo li naposljetku čin Nicholasova prizemljenja proglasiti nevjerodostojnim ili ćemo biti uvjereni da je prema psihološkom predviđanju baš tamo morao doskočiti ne umanjuje snagu savršeno izvedena projekta koji mu priređuje CRS (Consumer Recreation Services), a koji ćemo nazvati simuliranom paranojom ili strogo kontroliranim prosvjetljenjem.

Jasno je od početka filma da glavni lik treba dobro protresanje, da živi u svom autističnom svijetu zgrtanja novca i minimalne osjećajne komunikacije s ljudima što ga čini vrlo tipičnim *yuppijem* u kojega treba probuditi novu osjećajnost.¹ No, poremećaj od kojega pati glavni lik ne čini nam se zapanjujućim i upravo stoga naš se spoznajni čin koji se poklapa s onim glavnoga lika (gdje u istom trenutku kada i on spoznajemo da je sve bila namještena igra) čini uvjerljivim budući da se početni susret glavnoga lika i njegova brata odvija u okrilju ambivalencije, gdje nam se Michael Douglas čini uobičajenim bahatim biznismenom, a njegov brat izgubljenim, liječenim narkomanom izvan kontrole. Pitamo se da li je bila potrebna tako okrutna igra da bi emocionalno otvorila tog autista? Nije li poremećaj od kojega pati Douglasov ipak previše neznatan, eda bi zahtijevao tako silovitu obradu? Uostalom, njegov poremećaj više odgovara društvenoj normi nego što se od nje odmiče. Zašto ga prosvjetljivati? Posljednje su riječi koje mu upućuje brat na rođendanskoj proslavi, kada Nicholas shvaća da je sve bila igra s određenom svrhom: »Morao sam nešto učiniti, pretvorio si se u tavku šupčinu (asshole)!«.

Možda se u tome i sastoji začudnost filma. Brat koji je prema društvenoj normi devijantan — bivši narkoman, nesređen i izvan kontrole — prosuđuje i zaključuje da je njegov brat, kao biznismen pod kontrolom, čime odgovara normi normalnosti, zapravo nenormalan. Time film izrazito dovodi u pitanje i samu kategoriju normalnosti jer je kompulzivno ponašanje gotovo više društvena norma nego što je iznimka.

Bio sam slijep, a sada vidim

Kada konačno pristaje ispuniti pristupnicu za igru i obaviti sve potrebne testove kako bi igra započela, Nicholas, ipak, dakako obuzet strahom od nepredvidljivoga, poput svih *control freakova*, pokušava saznati nešto o igri od članova kluba koji posjećuje. No, jedina informacija koju dobiva zagonetne su riječi uzete iz Ivanova evanđelja: »Bio sam slijep, a sada vidim!«.

Sama igra ustrojena je kao začudan slijed nevjerojatnih događaja u kojima se junak, za kojega jasno spoznajemo da je *control freak*, malo-pomalo premeće u vlastitu suprotnost te gubi nadzor nad svime. Sve počinje bezazlenom situacijom kada mu se zaglavi mehanizam na aktovki, a zatim slijedi niz

događaja: nepoznat čovjek sruši se na cesti, Nicholas i konobarica Christine (Deborah Kara Unger) vode ga u bolnicu, shvaćaju da je sve to igra, ostaju zatočeni u dizalu, da bi se zatim Nicholas našao u taksiju ludoga taksista koji ga pokušava ubiti, iskočivši iz taksija prije nego što padne u vodu, a Nicholas se jedva spašava od smrti utapljanjem; na kraju mu je zaplijenjena kuća, ispražnjeni bankovni računi, a on drogirani, odveden u Meksiko, živ pokopan te se naposljetku budi u lijesu na meksičkom groblju. Od čudovišta kontrole postaje progonjeni beskućnik kojemu su za petama kojekakve tajne sile. No, budući da on ipak dobiva dokaze o tome da je zaista riječ o igri i zavjeri protiv njega preko brata i konobarice Christine, izbjegnuto je pitanje da li je tu riječ o umišljajima, odnosno odgovara li u stvari njegovo subjektivno stanje paranoje, hodanja po rubu u odnosu na parametre zbilje. Bez događaja (poput provale u kuću, što uviđa i policija) i ambivalentnih saveznika poput Christine, svi činitelji paranoje bili bi: gubitak solidnih temelja prema kojima testiramo zbilju, osamljenost, hipertrofirani subjektivitet, umišljaji da je progonjen i da mu netko radi o glavi.

Bez tih, nazovimo ih, testera zbilje, film je isto tako mogao završiti i poput filma *Genijalni um*, kojemu je dramaturški blizak, gdje se ludilo glavnoga junaka razotkriva tek u trenutku kada spoznajemo da je ono što smo zajedno s njim smatrali zbiljskim zapravo projekcija njegova uma (imaginarni prijatelj i posao razbijanja kodova za koji ga je angažirao Pentagon). Možda je isto tako mogao završiti i ovaj film, kao oda pomračenju uma, gdje se naposljetku sve razotkriva kao proizvod njegove mašte u koju se zbog pokazane nam osamljenosti jednostavno preselio.

No, zaplet ipak više upućuje na neupitan status zbilje unutar koje nam se događa nešto poput ružnoga sna, gdje se zbiva sve ono čega se najviše bojimo te se očajnički želimo probuditi. Sličan zaplet prisutan je u filmu *Nebo boje vanilije*, koji je, za razliku od filma *Igra*, vrlo loše dramaturški izveden i neuspješan proizvod, gdje se granica između mašte i zbilje do te mjere narušava da potpuno obezglavljuje sama gledatelja, a ponajprije nije jasno čemu bi uopće to narušavanje trebalo poslužiti, za razliku od filma *Igra*, gdje smo prilično strogo logikom dovedeni do konačnoga smisla cijele te operacije zvane prosvjetljenje. U filmu *Nebo boje vanilije* junak (Tom Cruise) ipak mora odabrati između mašte i zbilje te se odlučuje za drugo, koliko god bolno bilo jer i zbiljske boli bolje su od simulirane sreće jednom kada shvatimo da ona, iako ima okus i izgled zbiljske, nije zbilja, što opet, u konačnoj varijanti, ali vrlo nategnuto, možemo shvatiti kao neku inačicu prosvjetljenja, ako prosvjetljenje shvatimo kao konačnu uspostavu načela zbilje.² Film također ima očigledan i neugodan didaktički ton, naime, junak ispašta ponajprije zbog lakomislenosti i olaka postupanja s ljudskim emocijama ili je pokazatelj onoga što se muškarcu sve može dogoditi ako se upetlja u nedefiniranu vezu s psihopatskom ženom (Cameron Diaz) pa konačni rasplet jest neka vrsta banaliziranja ideje o preuzimanju odgovornosti za vlastite postupke.³

Ružnim snom junak *Igre* opterećen je zbog grijeha koji, čini nam se, izbija iz svih Fincherovih filmova, grijehom nespo-

sobnosti osjećanja ili gubitka doticaja s vlastitom duševnošću. To je vrlo prisutno i u Fincherovu filmu *Klub boraca*, gdje u početku vidimo junaka (Edward Norton) za kojega će se na kraju ispostaviti da je zapravo podijeljena ličnost (vidimo otjelovljenja njegova podijeljena sebstva u dva suprotstavljena lika), koji u početku nesposobnost doticaja s vlastitom dušom očituje posjećivanjem terapijskih skupina za oboljele od raka, kako bi, simulirajući bolest, uopće uspio nešto osjetiti ili jednostavno zaplakati. U filmu *Sedam* psihopat ubija ljude koji oprimjeruju sedam smrtnih grijeha i u pravom fincherovskom dramaturškom obratu glavni junak biva kažnjen zbog grijeha srdžbe. U filmu *Igra* junaka koji ništa više ne osjeća treba prema mišljenju njegova brata vratiti svijetu ljudskih osjećaja, ljudske topline i odnosa prema drugima.

CRS-ov izravan udar u nespješno

Teško se oteti dojmu da Fincherov film pogađa upravo duh vremena, *new age*-pristup problemu gubitka duše. U prvom redu, drugi odlučuju što je dobro za junaka, u ovom slučaju njegov brat koji će od CRS-a naručiti uprizorenje paralelnoga svijeta kako bi junak, doveden do ruba postojanja i pameći i prošavši kroz kataraktičko iskustvo bratoubojstva, na kraju bio vraćen sposobnosti osjećanja prema tom bratu, a i prema drugima, sposobnosti vrednovanja emocija kao takvih. Film savršeno pogađa suvremeno stanje duha i posljedice zapadnjačkoga racionalizma prema kojem smo svi vrednovani prema intelektu na štetu emocionalne spoznaje i razvijanja lepeze emocionalnih iskustava, što nas podsjeća na Jungovo 'jadikovanje' nad hipertrofijom racija nad emocijama kao boljetice modernoga zapadnjaka. Jasno da se stanje glavnog junaka može lako psihoanalitički kategorizirati, no dojmljivo je da su metode osvještenja daleko radikalnije od metoda bilo kakva psihoanalitičara te možda pobliže odgovaraju metodama kojima se služe suvremeni, odveć odvažni i proporcionalno neuki gurui.

Ovdje je, naime, riječ o izravnu udaru u nespješno — upravo se počinje događati i postajati zbiljskom ona Freudova druga pozornica, pozornica nespješnoga te je junak doveden u stanje postojanja te pozornice kao jedine pozornice. Drugim riječima, smisao igre koju naručuje brat sastoji se u tome da se osoba dovede u rubno iskustvo (a ono uvijek mora biti blizina smrti) kako bi se junakova pogrešno strukturirana ličnost urušila i izgradila nova, ona koja osjeća.⁴ Svjesno dovođenje u rubno iskustvo nije nipošto nepoznata pojava, mnogi su pokušavali srušiti okvire neurotske ličnosti uzimanjem halucinogenih droga te tako, bez posredovanja svijesti, odnosno neurotskog okvira, doprijeti i gledati izravno u vlastito nespješno. Između ostalih to je činio Aldous Huxley, koji je uzimao halucinogenu drogu meskalin te napisao kognitivno manjkavo djelo *Vrata spoznaje*.⁵

Ovaj film svojim alternativnim metodama prosvjetljenja koje promovira, čini se, ne smatra da su nekim ljudima dovoljne uobičajene terapijske metode, poput različitih varijanti terapija govorom. U nekih je ljudi nespješno toliko dobro zakopano da ga probuditi mogu samo halucinogene droge ili okrutne igre. Jedinu je problem takvih metoda što ne možemo biti sigurni u povoljan ishod u onoj mjeri u kojoj su u



ovom filmu u pozitivan ishod sigurni priređivači igre, ti suvremeni gurui, tj. CRS. Junakovo prosvjetljenje do posljednjih je detalja isplanirano, strogo vođeno, druga pozornica do krajnosti je izvedena i simulirana da naposljetku može uslijediti samo uspjeh projekta. Ali, to je opet ono začudno, pitamo se, opet, kako to da junak prvo preživljava pad s onolike visine, a drugo kako to da, primjerice, ne doživi srčani udar nakon što skoči ili nakon što shvati da je ubio vlastitog brata.

No, te sumnje opet možemo odagnati zaključkom da su majstori iz CRS-a dobro proveli sve psihološke testove te su iz njih nepogrešivo zaključili da je junakovo duševno stanje takvo da će se, zbog traume ubojstva brata, odlučiti na samoubojstvo, a ne doživjeti živčani slom, i da je junakovo tjelesno stanje takvo da će njegovo srce dobro podnijeti količinu šoka koju donosi bratoubojstvo i skok s vrha nebodera. E, tu se svijet filma dobro i debelo razlikuje od zbilje, jer u zbilji mi to naprosto ne možemo predvidjeti, što svakako jest kriva pretpostavka mnogih gurua i nadriličnika. Alternativne psihoterapijske metode koje dovode do izravna doticaja s nespješnim mnogo su češće siguran put ka psihijatrijskoj klinici nego što prosvjetljuju. Za sada još nitko nije uspio iznaći takvu alternativnu metodu prosvjetljenja, pa ni u laboratorijskim uvjetima, koja je apsolutno sigurna i blagotvorna za subjekta. To je vjerojatno shvatio i Timothy Leary, vođa psihodeličnog pokreta koji je, uzgred budi rečeno, bio profesor psihologije na Harvardu.

Na sličan se način alternativnim metodama prosvjetljenja poigrava i film *Bijes pod kontrolom*, gdje Jack Nicholson igra ulogu nadasve neobičnu i karizmatičnu terapeuta koji priziva suvremene gurue, što svojim alternativnim metodama liječenja, izvan uobičajene psihoterapije, postiže znatne uspjehe. On, također, za junaka simulira (laboratorijske) uvjete u kojima njegov bijes (zamorca) može izbiti: riječ je tu o bitnim uvjetima za prosvjetljenje i razrješenje bijesa.⁶ Tehnika koju prakticira Jack Nicholson ne smjera tomu da se junaku razjasni temelj njegova potisnuta bijesa, ne upućuje se ni na njegovo podrijetlo, dakle, ne racionalizira se kao podloga za razrješenje, nego se junak dovodi izravno u situaciju oslobađanja od bijesa; riječ je o još jednoj kataraktičkoj okolini. Problem je takvih metoda što su uistinu kataraktičke samo za one koji su razumski pripremljeni na mogućnost takve istine. Čini se da svi ti filmovi prizivaju ranoga Freuda, ideju kataraktičkog očišćenja od viška afekata koja je prisutna u ranog Freuda i naziva se *abreakcijom*. Ona, zanimljivo, pripada istom razdoblju kao i Freudovo eksperimentiranje s kokainom i preuzimanje mesmerovske hipnoze kao ondašnje terapijske tehnike, a sve su to metode koje Freud po-



Michael Douglas

slije odbacuje. Možda cijeli film (baš kao i *new age*) priziva ranoga Freuda, hipnotičara i eksperimentatora s kokainom kao lijekom protiv depresije, od kojega je konačno odustao kada je liječnik Fleishl-Marxow, kojem je prepisivao kokain, razvio psihozu.

Upravo je 'mala sitnica' koja je zasmatala čini se većini gledatelja Fincherova filma najveći razlog za odbacivanje alternativnih terapijskih metoda *new agea*. Nije li na zaobilazanje psihoterapije i utjecanje istočnjačkim metodama (čak i jogi!) upozorio već K. G. Jung u tekstu *Joga i zapad* upućujući na to da je zapadni čovjek tempirana bomba i da je nesvjesno zapadnjaka područje visokoga tlaka proizvedeno činjenicom da je zamah civilizacijskog potiskivanja znatno veći nego što je to u istočnjaka. To je bila uputa zapadnjacima da se ne igraju vlastitim nesvjesnim i ne zazivaju njegovo otvaranje bez razloga jer se jednom otvoreno neće samo htjeti zatvoriti.⁷ Naposljetku, nema u zbilji nikakva jamstva da igra neće završiti živčanim slomom ili da nakon igre neće odista uslijediti uspostava paralelne zbilje za junaka, koji naprosto nikomu neće moći više vjerovati da se odista radilo samo o igri, da više nije progonjen i da nitko više njime ne manipulira.

Sebstvo u negativu

U ovom slučaju na pozornici nesvjesnog odigrava se predstava koja uprizoruje negativ sama čovjeka. Nicholas, koji je u zbiljskom svijetu izrazito čudovište samokontrole i očituje manjak bilo kakve emocije osim bahatosti, na pozornici nesvjesnoga pretvara se u čovjeka bez ikakve kontrole nad događajima, doveden do gubitka statusa, bogatstva i uhvaćen u situaciji upitnosti vlastite percepcije zbilje. On, koji je uvijek u pravu i kojega ništa ne može pokolebati. Na kraju se pozornica nesvjesnoga završava činom uprizorenja nesvjesne želje, a to je možda ipak suparništvo s mlađim bratom kao onim kojega je morao odgajati, a nije ga mogao kontrolirati; on je neugodan svjedok Nicholasova manjkavog projekta dovođenja svega u red. Igra je za *control freakove* poput Nicholasa prerusena u obliku razbijanja dosade uzrokovane emocionalnom otupjelošću, nešto poput ekstremna sporta za dušu. Fincher je odabrao muški lik jer teško možemo zamisliti djelotvornost sama filma zamišljajući ženu u ulozi basnoslovno bogate, bahate i emocionalne autistične poduzet-

nice, po čemu ovaj film ipak reproducira kulturalni stereotip budući da smo od uspješnih žena navikli samo na poremećaje tipa proganjanja ili seksualnog uznemiravanja muškaraca.

Tip koji oprimjeruje Nicholas možemo prema etnopsihoanalitičaru Devereuxu nazvati, nažalost, današnjim kulturološkim idealom, a to je anonimni birokrat i hladnokrvni igrač pokera. Nicholas utjelovljuje oboje, što zapravo ukazuje na bitno patološko stanje suvremenoga društva, koje je stanje afektivne otuđenosti blisko shizoidnim stanjima, a prema Devereuxu (1992) najveći je problem suvremenoga društva. Naime, granica između mašte i zbilje također se pomiče, vladajući ideali suvremenog društva, tvrdi Devereux, odgovaraju simptomima shizofrenije te bi tako shizoidni poremećaji, rascijepljena sebstva, bili osnovni problem današnjice, a ne histerici kao u Freudovo vrijeme, budući da je, dodajmo, temeljni polaritet devetnaestog stoljeća ipak bio polaritet naslijeđen od kršćanstva, onaj duše i tijela, a danas je riječ o polaritetu mašte (kao ploda emocija) i zbilje (kao ploda razuma).

Iza hipertrofije razuma koji ne uviđa vlastitu ograničenost i manjkavost vreba silina emocionalne energije, koja može urušiti svako razumno zdanje. Zapadnjacima predstoji posao pripitomljavanja mašte. Otuda proizlazi i popularnost *new age* tehnika, jer, tvrde one, navodno istočnjaci imaju bolji doticaj s vlastitim emocijama od zapadnjaka pa ih u tome zapadnjaci trebaju slijediti. Tako zapadnjaci svakako trebaju biti upućeni na put gubitka vlastitog ega, ličnosti, subjektiviteta, upućeni rasplinuću u objektivitet, a sve su to tipična mjesta *new age* teorija i, što je zacijelo mnogo alarmantnije, i tehnika.⁸

Komu uopće treba psihoanaliza nakon igre?

Je li smrt psihoanalize, koju mnogi tako spremno proglašavaju, rezultat otvaranja alternativnim metodama koje rabe nestrpljivci spremni za instantnu pomoć, baš kao i u Fincheru — u nekoliko tjedana sve je gotovo, samo treba izdržati bol i treba imati gurua koji će biti s nama u mučnim trenucima prosvjetljenja i nadgledati prosvjetljenje da ne bi išlo odveć brzo i završilo u psihozi. Zanimljiva knjiga *Kundalini — transcendencija ili psihoza* u kojoj kliničar Lee Sanella iznosi dva pogleda na kundalini iskustvo govori upravo o tome. Jasno se kazuje kako u kundalini jogi loš guru prirod-noga vidovnjaka može otjerati u psihozu, tj. ludilo. Ovdje umjesto gurua stoji dobro ustrojena organizacija — CRS, za koju pretpostavljamo da u svojim redovima imaju i psihoanalitičare, neka vrsta krovne organizacije za prosvjetljenje.



Deborah Kara Unger

Što je tako privlačno u *new ageu* i je li to nešto što psihoanaliza ipak ne dopijeva razriješiti? Pitanja shizoidnih osobnosti i podijeljenih ličnosti, dakle, pitanja koja tematiziraju najvažniji Fincherovi filmovi upravo su i točka spoticanja psihoanalize. Upravo to čini film tako primamljivim, budući da je patologija glavnoga junaka onaj otužan muški kulturološki ideal *coolera*, autista koji i ne smatra da mu treba ikakva terapija, u čemu obično i počiva najveći problem.⁹ On je ovdje riješen činjenicom da drugi (njegov brat) odlučuju to umjesto njega pa je odmah odstranjeno i pitanje bi li se u takvu slučaju terapija govorom pokazala uspješnom, jer svijest o njezinoj potrebi za početak izostaje. Film je znatno impresivniji od filma *Bijes pod kontrolom* po tome što je ona uloga koja u tom drugom pripada jasno ekscentričnom i ipak pomalo smiješnom terapeutu, nazoviguruu, karikiranom kao i uvijek Jacku Nicholsonu, odaslan u područje anonimne i dobro zakrivene organizacije nazvane CRS.

U *Bijesu pod kontrolom* jasno je da karizmatičnost terapeuta proizlazi iz nejasnoće njegovih metoda njegovim pacijentima, a u tome se, možemo odmah potvrditi, uglavnom i sastoji sva karizmatičnost postojećih gurua, koji najčešće izbjegavaju spomenuti temeljne i formativne emocionalne odnose sa, primjerice, roditeljima. Za *new age*re ljudi su djeca bez roditelja, svi smo mi duhovna i emocionalna siročad.

Proizvod New agea bez tehnika new agea?

Neizravna koketerija s metodama *new agea* zacijelo je pridonijela uspješnosti filma, mudro zaobilazeći psihijatre i psihoanalitičare, jer se odista nigdje u filmu ne pokazuje potreba za njima, budući da junakovo duševno zdravlje nikad nije upitno. Svijet koji mu priređuju i stvaraju naime previše je zbiljski, a da bi se uopće dovela u pitanje njegova sposobnost testiranja zbilje. Na početku smo uvjereni da je brat problematičan budući da je Nicholas uvjeren kako mu se brat pridružio nekom 'kultu za osobni razvoj', kao što nam je jasno i to da je bivši ovisnik koji je prošao nekoliko rehabilitacijskih klinika. Mi, naprosto, tijekom filma nikada ne pomišljamo da junak gubi razum i da umišlja, nego naprosto vjerujemo da je progonjen, i to upravo od strane organizacije CRS.

Ali na kraju ipak imamo proizvod samospoznaje i prosvjetljenja bez posredovanja izučenih dušebrižnika, koji sve vrijeme zakriveno djeluju putem CRS-a, čije se umijeće sastoji u predviđanju bilo kakve psihološke nijanse. Zanimljivo je da pristupnik CRS-u mora ispuniti psihološki upitnik te pritom dobivaju njegov psihoprofil kojim mogu odrediti i najmanju devijaciju u ponašanju. Samo testiranje glavnog junaka Nicholasa Van Ortona u CRS-u traje cijeli dan i uključuje detaljno psihološko testiranje. Finalni je proizvod krasan, a nekako se uspjelo izbjeći 'dosadne i nedinamične' seanse tipa onih primjerice, u *Obitelji Soprano*, seanse sjedenja i brbljanja ili ležanja na kaučima gdje se ništa ne događa osim manifestacije vlastite tuge i praznine, što svakako potvrđuje uvid o slabom dramskom potencijalu procesa terapije kada je riječ o depresivnim poremećajima. Suprotne dosadnim prikazima psihoterapijskih seansi seanse su psihoterapeuta (Robin Williams) i pacijenta (Matt Damon) u filmu *Dobri Will Hunting*, koje nekonvencionalnim odmakom pridonose dinamici sama procesa prosvjetljenja, što se ovdje odvija pod vodstvom psihoanalitičara kao nadasve mudra i odmjerena voditelja kojega možemo prispodobiti zen-majstoru, što zadaje udarac štapom junaku baš u onom trenutku kada ga smatra spremnim za prosvjetljenje.

No, Fincher je svakako odgovorio na pitanje kako nedramskom dati potencijal istinskog trilera. U početku mislimo da gledamo film poput *Državnog neprijatelja* ili *Mreže*,¹⁰ o uroti neke moćne organizacije ili same države koja želi dokrajčiti junaka, nešto moderniziraniju verziju klasičnog filma potjere; odista smo u uvjerenju da je riječ o uroti protiv junaka sve do sama kraja, a ne o junakovu umišljanju o uroti. Kako je, nažalost, katarzu nemoguće posredovati ili prenijeti ili odaslati drugom, nužan uvjet katarze jest uvjerenost u zbiljnost same situacije, budući da bi se konvencionalnija tehnika poput psihodrame pokazala slabo djelotvornom na Nicholasu, jer bi za početak zahtijevala njegov pristanak. Ili je možda glavno nadahnuće za film bila izjava temeljnog Salingerova junaka Seymoura Glassa u romanu *Podignite visoko krovnu gredu, tesari*: »Ako sam nešto što se može nazvati kliničkim imenom onda sam neka vrsta obrnutog paranoika: Sumnjičim ljude kako kuju zavjeru da me učine sretnim!«¹¹

Bilješke

- 1 Douglasov nam se lik čini citatom Gordona Gekka (također ga je odigrao Douglas), beskrupulozna biznismena iz filma *Wall Street*.
- 2 *Nebo boje vanilije* i niz drugih filmova (*Matrix*, *Potpuno prisjeća-nje...*) uprizoruju problematičan status onoga što smatramo zbiljom.
- 3 Po tome didaktičkom tonu film nedoljivo podsjeća na film *Fatalna privlačnost* sa, opet, Michaelom Douglasom. Njegov junak dovodi u opasnost život vlastite obitelji zbog lakomislene i nevažne afere s psihotičnom ženom (Glenn Close). Zanimljivo je da u *Romansi u Seatleu*, romantičnoj *ljigavici*, junak (Tom Hanks) na ideju da treba ići na sastanak naslijepo odgovara da to nijedan američki muškarac više nije kadar nakon što je pogledao *Fatalnu privlačnost*.
- 4 Pitanje rubnih iskustava jest uvijek pitanje konačnog suočenja sa, ipak, Freudovim ispravno postularanim nagonom prema smrti. Najjašnija katarzijska iskustva uvijek su iskustva blizine (tjelesne) smrti, koja jedina omogućuju ponovno rađanje. Filozof William James (1987) u tom je pogledu govorio o dva oblika religije, religiji zdravo rođenih i religiji bolesne duše koja mora umrijeti da bi se ponovno rodila.
- 5 Svakako valja spomenuti u kontekstu psihodelije šezdesetih i glazbeni reminiscenciju u filmu, veliki hit grupe Jefferson Airplane *White Rabbit*, izvrsnu vodeću glazbenu temu i odjavnu temu koja je podjednako djelotvorna kao i odjavna glazbena tema *Kluba boraca*, *Where's*

my Mind?, hit The Pixies. Riječi pjesme odista služe kao povezna nit između psihodelije šezdesetih i alternativnih metoda prosvjetljenja *new agea* koje se tada i počinju nazirati, a s kojima film obilato koke-tira: »One pill makes you larger and one pill makes you small, and the ones that mother gives you don't do anything at all... When men on the chessboard get up and tell you where to go and you've just had some kind of mushroom and your mind is moving low... When logic and proportion have fallen sloppy dead...«.

- 6 Laboratorijske uvjete u doslovnom smislu vidimo u filmu *Eksperiment*, dijelom utemeljenu na poznatom i zloglasnom pokusu na Sveučilištu Stanford iz 1971, gdje je skupina ljudi dobrovoljno igrala uloge čuvara i zatvorenika, a svrha je bila da se vidi kakve se promjene događaju u uvjetima podređenosti i vladanja. Pokus je trebao trajati

dva tjedna, ali je završen nakon šest dana zbog pojave izrazito sadi-stičkog ponašanja u jednih i drugih te je dalji nastavak eksperimenta smatran nehumanim.

- 7 U Wendersovu filmu *Do kraja svijeta* proteže se slična tema, na kraju vidimo junake suočene s vlastitim nesvesnim bez posredovanja, nakon što je izumljen uređaj kojim mogu snimati vlastite snove. Junaci opsesivno gledaju snimke vlastitih snova
- 8 Vidi Lacroix, 2002.
- 9 Za sociološki pristup problemu bivanja *cool* vidi Lyman i Scott, 1993.
- 10 Zanimljivo je da je scenarist oba filma, *Mreže* i *Igre*, Michael Ferris.
- 11 Navod prema Vasić, 1989.

Bibliografija

Devereux, George, 1992, *Ogledi iz opće etno-psihijatrije*, Naprijed, Zagreb

Freud, Sigmund, 2000, *Uvod u psihoanalizu*, Stari Grad, Zagreb

Huxley, Aldous, 1988, *The Doors of Perception*, Harper Collins

James, William, 1987, *Raznolikosti religioznog iskustva*, Naprijed, Zagreb

Jones, Ernest, 1953, *Life and Works of Sigmund Freud*, Vol. 1, New York: Basic Books

Jung, Carl Gustav, 1984 'Joga i zapad', u *Psihološke rasprave*, Beograd, Matica srpska

Lacroix, Michel, 2002, 'Ideologija *new agea*', u *Europski glasnik*, VII, br. 7, Zagreb

Laplanche-Pontalis, 1992, *Rječnik psihoanalize*, Naprijed, Zagreb

Lyman, Stanford i Scott Marvin, 1993, 'Biti kul', *Zbornik Trećeg programa*, 42.

Sanella, Lee, 1987, *The Kundalini Experience — Transcendence or Psychosis*, Lower Lake, CA: Integral Publishing

Vasić, Miloš, 1989, *Ptica panike*, GZH, Zagreb

Filmografija

Bijes pod kontrolom (Anger Management), 2003, r. Peter Segal; u. Adam Sandler, Jack Nicholson, Marisa Tomei

Dobri Will Hunting (Good Will Hunting), 1997; r. Gus Van Sant, ul. Matt Damon, Robin Williams, Ben Affleck, Minnie Driver

Do kraja svijeta (Bis ans Ende der Welt), 1991, r. Wim Wenders, ul. Sol-veig Dommartin, William Hurt, Pietro Falcone

Državni neprijatelj (Enemy of the State), 1998, r. Tony Scott; ul. Will Smith, Gene Hackman, Jon Voight

Eksperiment (Das Experiment), 2001, r. Oliver Hirschbiegel, ul. Moritz Bleibtreu, Christian Berkel, Oliver Stokowski

Fatalna privlačnost (Fatal Attraction), 1987, r. Adrian Lyne; ul. Michael Douglas, Glenn Close, Anne Archer

Genijalni um (A Beautiful Mind), 2001, r. Ron Howard; ul. Russel Crowe, Jennifer Connelly, Ed Harris

Igra (The Game), 1997; r. David Fincher, ul. Michael Douglas, Sean Penn, Deborah Kara Unger, Michael Reborn

Klub boraca (Fight Club), 1999, r. David Fincher; ul. Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter

Matrix (The Matrix), 1999, r. Andy i Larry Wachowski, ul. Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss

Mreža (The Net), 1997, r. Irwin Winkler; ul. Sandra Bullock, Jeremy Nor-tham.

Nebo boje vanilije (Vanilla Sky), 2001, r. Cameron Crowe; ul. Tom Cru-ise, Penelope Cruz, Cameron Diaz

Romansa u Seattlu (Sleepless in Seattle), 1993, r. Nora Ephron; ul. Tom Hanks, Meg Ryan, Bill Pullman

Sedam (Seven), 1995, r. David Fincher; ul. Morgan Freeman, Brad Pitt, Kevin Spacey, Gwyneth Paltrow

Sveti dim (Holy Smoke), 1999, r. Jane Campion; ul. Kate Winslet, Har-vey Keitel, Julie Hamilton

Potpuno prisjećanje (Total Recall), 1990, r. Paul Verhoeven, ul. Arnold Schwarzenegger, Sharon Stone, Rachel Ticotin

Wall Street, 1987, r. Oliver Stone, ul. Charlie Sheen, Michael Douglas, Daryl Hannah

N i k o l a V o n č i n a

Iz povijesti Hrvatske televizije (2)*

Emisije kulturno-umjetničkog programa 1965.

● recepciji emisija u sljedećoj godini, 1965, na više se mjesta govori u opsežnu elaboratu Ureda za studij programa RTZ-a *Osnovna zapažanja o smjernicama programa* (objavljena u Listu kolektiva Radio-televizije Zagreb *Naš studio* broj 10 u veljači 1966) pa se, primjerice, već u njegovu uvodnom dijelu (na str. 4) ističe:

Dok je radio uglavnom 'prebolio' programske nesporazume u osnovnom profilu programa u jednom danu, ili u unutrašnjim kompozicijama pojedinih emisija — to se za televiziju ne može reći. Nedostatak koordinacije iskazuje se gotovo svakodnevno u nesporazumu petero studija, a da nevolja bude veća često i u nesporazumu vlastitih redakcija, pa i jedne jedine redakcije. U emisije se trpa 'u svaku sve'. Razgovori u emisiji Četvrtkom otvoreno imali su mnogo uspjeha, pa je to prihvatio Spektar studija Beograd, Panorama studija Zagreb, Ekran na ekranu itd. To se zatim proteže i na druge emisije. To bi moglo biti dobro ako bi se takvi paneli zadržali u okvirima određenog profila pojedine emisije, ali se oni prepliću i ponavljaju.

Pobliža zapažanja o tim emisijama nalazimo u poglavlju *Mišljenje kontrolora* (na str. 22, a riječ je o izvješćima internoga honorarnog recenzenta programa u toj godini, potpisana inicijalima B.R.), gdje se za *Ekran na ekranu* i *Četvrtkom* otvoreno kaže da te »...dvije emisije spadaju sigurno u red najpopularnijih emisija jugoslavenskog TV programa. Za svoj uspjeh mogu najviše zahvaliti jednom inventivnom, modernom i dinamičnom pristupu materiji a dijelom i popularnim voditeljima Hetrichu i Sandi Langerholz.

To su zaista dobre emisije, pa se bez pretjerivanja može reći da one u izvjesnom smislu znače otvaranje novih horizonata i mogućnosti u pronalaženju specifičnog televizijskog jezika. Nije pretjerano ako se kaže da su upravo ove dvije emisije dobrim dijelom nametnule i ostalim našim studijima svoj stil, tako da danas imamo i u Beogradu i u Sarajevu i u Ljubljani manje ili više uspješnih oponašanja.

Mislim da bi emisija Četvrtkom otvoreno mogla proširiti tematsko područje, pa ne bi bilo loše uz adekvatne pripreme, naravno, otvoriti vrata 'četvrtka' na pr. privrednicima, društvenim radnicima ili nekim drugim grupacijama



Dirigent Zubin Mehta

čiji je djelokrug rada i djelovanja interesantan za širi krug gledatelja. Također, mislim, da bi gostovanja ove emisije u drugim našim republičkim centrima i mjestima u unutrašnjosti bila korisna...» No za Panoramu je kontrolor ustvrdio da »...u zadnje vrijeme dobiva sve ukočeniju akademsku fizionomiju. Tu se uglavnom vode pažljivo pripremljeni razgovori o temama s područja kulturnog života, koji se u pravilu prekidaju kad razgovor dobije nešto na žustrini i temperaturi. Ponekad se dobije utisak da se u ovoj emisiji nastoji uglavnom površinski dotaknuti probleme i pojave uz sva moguća nastojanja da netko ne bude slučajno povrijeđen ili da nešto ne bude slomljeno...

* Nastavak iz prethodnog broja.

Redakcija emisije postavlja se u sklopu našeg kulturnog života na neki način po strani i propušta da preko ove emisije govore drugi i to na način i u mjeri kako im i koliko redakcija odredi. U stvari, mislim da ovoj emisiji nedostaje stav... prema našem kulturnom životu.»

O obnovljenim emisijama *Kulturna tribina* kontrolor je (na str. 21) napisao da se »pojavljuju naizmjenično s Nedjeljnom TV konferencijom« (emisijom Informativnog programa Televizije Zagreb — op. N.V.) upozorivši pritom:

...da je programska disciplina prilično slaba, pa se ne može za sigurnošću očekivati da će nedjeljom u 12 sati biti izvedena koja od ovih emisija. Dešavalo se da je u dnevnoj ili tjednoj štampi najavljena jedna ili druga emisija, ali da u određeno vrijeme jednostavno nije emitirana. Ne treba dokazivati posebno kakav je negativan učinak ovakvog nepridržavanja programske discipline. U stvari na ovakav način emisija može računati samo sa slučajnim gledateljima.

Kulturna tribina također je zgodna forma da se o problemima kulture i kulturnog života kod nas raspravlja pred širim auditorijem. Možda bi jedino trebalo pronalaziti različite forme — od intervjua i panel diskusija pa do kritičkih i polemičkih osvrta. Tema bi sigurno bilo napretek...»

U sklopu tog elaborata nalazi se i poglavlje *Štampa o TV programu* u kojem se (na str. 23 i 24) donose odabrani ulomci iz novinskih osvrta na emisije o kulturi i umjetnosti Televizije Zagreb, pa ću ovdje iz njih prenijeti (neznatno skraćene) navode:

Četvrtkom otvoreno koja je u prvi mah značila osvježene domaćeg programa, ulazi u period koji će svakako biti presudan za njezinu buduću fizionomiju i uspjeh. U prikazu jednog od prošlih Četvrtaka rekli smo da bar polovina gostiju u studiju nije izjavila ništa što bi opravdalo njihovo učešće — ne zato što nisu imali šta da kažu. To se ponovilo i sada. Četvrtak treba da traži svoj smisao u polemičkom karakteru razgovora. A koliko njih su bili zaista takvi? Zatim: zašto se prekida izlaganje nekih od gostiju kada je najzanimljivije — primjer Dobriše Cesarića.

Ako se tako nastavi, onda će emisija Četvrtkom otvoreno početi da liči na reviju poznatih ličnosti našeg kulturnog i društvenog života. Vrlo dobro su nam poznate dileme autora ove emisije: okupiti što više ljudi i emisiju učiniti tako dinamičnijom ili dovesti samo dva-tri čoveka i dozvoliti im da se iskažu? Prvi način kao da vodi stramputicu — dinamika se postiže, ali samo formalno. Drugi još nije opробan, ali nam se čini da bi bio mnogo prikladniji, ozbiljniji, značajniji.

(Politika Express, 20. III. '65)

Jedna od najuspjelijih emisija, ne samo u toku posljednje dvije godine, koliko je na programu, dostojno je obilježila jubilej — pedeseti susret s gledateljima televizije. Sve dobre osobine poznate već od ranije: informativnost, zanimljivost, odlična režija, pokazale su se i u ovom, posljednjem u sezoni, Ekranu. Ne zbog toga što se prilikom jubileja obično dijele samo pohvale, što se nedostaci za-

nemaruju, već stoga što je tematski zanimljiv, inteligentno vođen i uzorno režiran, pedeseti Ekran zaslužuje bezrezervne pohvale.

Ako je za dvije godine bilo pokatkad razloga da se nešto zamjeri autorima, događalo se to stoga što su visoki uzleti emisija dovodili gledaoce u priliku da stalno izostravaju kriterije i zahtijevaju neprekidni uspon Ekрана. Ne treba zbog toga optuživati gledaoce. Uspjesi traže da se stalno potvrđuju. Vjerujemo da je ekipa Ekрана sposobna za to.

(Borba, 29. V. 1965)

Ekran na ekranu koji smo vidjeli u četvrtak uveče povod je za jednu meditaciju. Sjetili smo se emisije o Kolubarskoj bitci, tog vrsnog reporterskog ostvarenja na malom ekranu. Sjetili smo se one sočne psovke jednog od bivših ratnika. Ujedno, sa manje muke, prisjetili smo se i nedavne ekranizacije Davičovog romana Beton i svici punog sličnih izraza koji u izvornom umjetničkom tekstu i na pozorišnim daskama imaju svoje značenje i ulogu. Ekran na ekranu je na primjeru inserta iz filma Jučer, danas, sutra pokazao sa koliko osjećaja mjere redakcija pravi ovaj program. Nije to lažno puritanstvo: Sofija Loren je u trenutku svlačenja zamijenjena karikaturom — to je samo stav da televizija nije ni film ni teatar. Mali ekran je član porodice, udomačen u kući, njegov je utjecaj velik i moćan, on je faktor vaspitanja i formiranja ukusa, estetskih opredjeljenja i moralnih formi. Televizor u kući je jednak za sve, roditelje i djecu, pa zato treba i mora o ovome da vodi računa. I na ovom planu Ekran na ekranu je pozitivan primjer.

(Oslobođenje, 11. XII. 1965)

Da nije tako dugo trajalo, da je s malo više kritičnosti odabirala materijal, preksinoćna Panorama zaslužila bi pohvalu. Jer, zaista ne nailazi se često na primjer kakav daje zagrebačko poduzeće ZET u kome kulturni život radnika predstavlja temu za sastanak radničkog savjeta. U ovom kolektivu shvatili su da je osiguranje kulturnog života i razvijanje kulturnih navika investicija koja se isplati, da sredstva dana za taj cilj nisu bačena. Trebalo je zato da se u emisiji kakva je Panorama pojavi reportaža o kulturnom životu o ovom poduzeću.

Ali, dok se jedan dio emisije mogao pratiti s interesom, od trenutaka kad je počelo snimanje diskutatana na radničkom savjetu i njihovih riječi koje imaju svoje mjesto na sastanku, ali se na televiziji moraju drugačije prezentirati — ušlo se u nezanimljivo polusatno finale. Postao je to neredigirani izvještaj sa sastanka, gola registracija. Na žalost.

(Borba, 17. XII. 1965)

Panorama bila je ovaj put posvećena kulturi u jednom radnom kolektivu (ZET-u), u kojem kultura zaista nema, kako je to netko rekao u ovoj emisiji praznički karakter nego je praktična primjena u najširem smislu: kao kultura ponašanja, stanovanja, kontaktiranja umjetnošću itd. Sve te oblike kulture nastojala je obuhvatiti ova emisija u samom kolektivu pa makar je taj kontakt mogao biti još

direktniji, to jest da smo više čuli konzumente kulture, emisija zaslužuje pohvalu, jer se okrenula suštini problema. Pokazalo se, nadalje, koje su mogućnosti pred tom emisijom ako krene u život: tu je pitanje kulture na selu i seoske kulture, tu su nekadašnji kulturni centri u kojima kultura zamire, pa kolektivi bez kulturnih nastojanja, kultura u školama itd. Uostalom to je i put da se ta emisija — jedna od najvažnijih koje imamo — počne razlikovati od ostalih sličnih emisija naše TV.

(Večernji list, 22. XII. 1965)

Tom izboru sastavljenom u Uredu za studij programa RTZ-a pridodat ću još neke navode iz ondašnjega tiska, nastojeći ponekim primjerima donekle upotpuniti spektar prijama po vrstama emisija, a i po razlikama u gledištima pojedinih kritičara. U gornjem izboru nisu, naime, uopće spomenute emisije *Studio 13*, pa treba reći da su ih i godine 1965. popratile visoke ocjene, primjerice u tjedniku *Studio*, gdje su nagrađene mnogim vijencima, a nema riječi ni o *Portretima i susretima*, koji su također dobili više pohvala. Branko Belan je, primjerice (u *Telegramu* od 19. II. 1965, u *Tjednim TV bilješkama*, na str. 7), sažeto utvrdio da je emisija *Portreti i susreti* od 11. veljače, posvećena slovenskom slikaru Gabrijelu Stupici, bila, «... kao i uvijek — zanimljiva i korisna», a Milorad Vučković je za emisiju o Šibeniku prikazanu 7. lipnja napisao da »...su nam, inspirirajući se ljepotom i vjekovnim znamenjima Šibenika — 'grada starog od pamtivijeka' — tvorci ove skladne poetske reportaže autor teksta Dalibor Foretić i režiser Ante Viculin dočarali neke reljefne trenutke prošlosti utisnute u kamenite fasade veličanstvenih neimar-skih tvorevina, a i trenutke suvremenosti koji svjedoče da uske uličice Šibenika i dalje nastavljaju svoj uobičajeni način života oblikovan prema svim znanim i voljenim karakteristikama primorske stvarnosti« te da je »snimatelj Slavko Zalar, ne želeći da njegovo djelo bude samo konvencionalna razglednica dalmatinske obale, Šibenika i okoline, tragao za skrivenim vrijednostima i obilježjima grada...« Osvrt je, podnaslovljen *Portreti i susreti — Od kamena i vremena*, objavljen u *Borbi* od 9. VI. 1965. na str. 5.

Kritičari su se, što je i razumljivo, nerijetko razilazili u ocjenama pojedinih emisija, pa je primjerice — za razliku od pretežnog broja navedenih prosudbi o *Panorami* i *Četvrtkom otvoreno* na prethodnim stranicama — Belan (u *Telegramu* od 19. II. 1965. na str. 7) istaknuo da se *Panorama* (od 10. veljače) odlikovala »izvrsnom idejom da se kulturne pojave obrađuju unutar zatvorenog tematskog ili geografskog područja (umjesto kolaža, ili barem kao promjena!)...« dok je Milorad Vučković (u *Borbi* od 27. XI. 1965. na str. 7) o emisiji *Četvrtkom otvoreno* prikazanoj 27. studenoga (kad je kao voditelj uz Ivana Hetricha nastupio i Radivoje Lola Đukić, umjesto Sande Langerholz) podosta iznimno napomenuo:

Bilo je zanimljivo, to je prvi dojam. Zanimljivo zahvaljujući prije svega Loli Đukiću, koji je ispoljio sve osobine dobrog voditelja: nonšalantnost, provokativnost, duhovitost i obaviještenost o onome o čemu se govori. Uz prvi dojam, međutim, javlja se i osjećaj da je Četvrtkom otvo-

reno uz zanimljivost imala i nešto čemu ova emisija ne teži, a to je površnost, zaobilaženje problema, zatvorenost.

Samo nekoliko učesnika razgovora otvoreno su iznijeli neka kritička zapažanja, ostali su se trudili da budu 'diplomati', govorili su o perifernim pitanjima, upletali kazališne i filmske teme u razgovor koji je bio namijenjen isključivo televizijskim problemima.

Odgovornost za to pada na goste emisije. Oni su se ponašali bukvalno kao u gostima — prilikom izbora teme za razgovor bili su previše pažljivi, učtivi do snishodljivosti. Ne treba možda tražiti razlog u tome što je većina pozvanih na kritički razgovor o televiziji i zaposlena na njoj. Ipak, najjači dojam bio je da se radi o proslavi jubileja.

U suštini, dakle, svojim sadržajem, ova emisija je izbjegla zadatak koji je imala — govoriti otvoreno o onome što nije dobro. Ili je možda u našoj televiziji, osim neznatnih propusta, sve dobro?

Bila je to jedna od prvih najava stvaranja nepovoljna ozračja oko te emisije, koje će dovesti do njezina skidanja s programa u sljedećoj godini (a, s druge strane, zacijelo nije nadmet napomenuti da je bilo iluzorno očekivati kako će u njoj netko progovoriti uistinu beskompromisno i otvoreno, kad se i zbog nevina političkog vica moglo dospjeti u zatvor i kad su, prema jednom od tih ondašnjih viceva, mnogi novinari po 'svoje mišljenje' svakodnevno odlazili u partijske komitete ili, pak, u urede Rankovićeve tajne policije Udbe).

Prvi izravni prijenos s Dubrovačkih ljetnih igara — ponajvažnija tečevina razdoblja 1964-1965.

Najvažniji događaj na polju emisija o kulturi i umjetnosti u razdoblju 1964-1965, a i jedan od zamašnih pothvata na razvojnem putu hrvatske televizije, bio je zasigurno prvi izravni prijenos s Dubrovačkih ljetnih igara, održan prigodom njihova završetka 24. kolovoza 1964, kad je na Držićevoj poljani nastupila Zagrebačka filharmonija pod ravnanjem Zubina Mehte. On je uslijedio mjesec dana nakon tehnički i programski 'pionirskih' i vrlo zahtjevnih prijenosa s Visa (o kojima v. u V. svesku mojih *Priloga*, str. 23 i d.) i tim su prvim izravnim televizijskim prijenosom iz Dubrovnika bile, napokon, iskušane mogućnosti izravna javljanja i s najjužnijeg dijela hrvatskoga obalnog pojasa. (Veza Dubrovnik — Sljeme ostvarena je tada improviziranom kombinacijom PTT-ovih i RTZ-ovih uređaja, jer cjelokupni obalni pojas još nije bio 'pokriven' sustavom TV-odašiljača i veza, a i odašiljač na Srđu pušten je u pogon tek devet mjeseci potom, 30. svibnja 1965).

U reportaži *TV mirakul*, objavljenoj u *Studiju* (broj 23 od 4. IX. 1964, str 6 i 7) zabilježene su mnoge pojedinosti o tom događaju i o poteškoćama s kojima se sučelila ekipa Televizije Zagreb, pa su čitatelji, primjerice, saznali da je

...Odmah po dolasku novih reportažnih kola u Dubrovnik prvi prijenos (koncerta) bio doveden u pitanje iz vrlo prozaičnog razloga: reportažna kola nisu mogla proći kroz Vrata od Pila, kroz koja su morala proći kako bi se približila mjestu odakle je trebalo vršiti prijenos. Kola se nisu

mogla ostaviti pred vratima, jer bi za svaku od tri kamere bilo potrebno 300 metara kabla, a ekipa je raspolagala sa 300 metara kabla za sve tri kamere. Na postavljanje kola pred Vrata od Ploča nije se ni pomišljalo, jer su istih dimenzija, a k tome još udaljenija od poljane na kojoj se održavao koncert.

U pomoć je, međutim (kao i prigodom prijenosa s Visa), došao trajekt Ratne mornarice pa su, piše dalje *Studio*,

...reportažna kola ukrcana u gruškoj luci, prevezena do Porporele i iskrcana na njezinoj obali. Tako su kola približena, pa se koncert mogao prenositi sa sve tri kamere... No na sam dan prijenosa iskrsla je neprilika... na koju nitko nikakvom intervencijom nije mogao utjecati: spremala se kiša a vjetar se razmahao, pa je čitav trud bio doveden u pitanje. Postojala je mogućnost da se koncert održi i snimi u dvorani, ali bi u tm slučaju duljina kabla bila dovoljna samo za jednu kameru, pa bi gledaoci čitavo vrijeme gledali jedan te isti kadar. Odluci da se koncert ipak održi na otvorenom pripomogao je i sam dirigent, koji je rekao da će muziciranje uz 'asistenciju' vjetra bez sumnje nešto izgubiti na kvaliteti, ali da shvaća uzbuđenje ekipe i njezinu želju da koncert snimi sa tri kamere i direktno prenosi. Ostalo smo vidjeli — i čuli u reportu Ivana Hetricha — iako ne sve: vjetar se pogravao kaputom i kosom dirigenta, note su se s mukom prelistavale jer su bile učvršćene štipaljkama za rublje, vjetar je u naletima 'navraćao' u mikrofona a čiope su se uzbudile od reflektora, muzike i vjetra. Pa ipak, emisija je bila svojevrsan doživljaj, neočekivano uzbudljiv i u ambijentu koji ni jedan režiser ne bi mogao režirati.

Taj prvi dolazak reportažnih kola u Dubrovnik iskorišten je i za snimanje većeg dijela emisije *Studio 13* o Dubrovačkim ljetnim igrama (dosnimljena je u studiju u Zagrebu i emitirana 4. rujna), a i za izravni prijenos jednoga sportskog događaja — prvoga ne samo po tome što ih iz tog grada dotada uopće nije bilo, nego i po tome što je mnoštvo radoznalaca koje se okupljalo oko kola na Porporeli prateći rad TV-ekipe tada prvi put imalo priliku vidjeti neku emisiju naše televizije (onda se, naime, u Dubrovniku mogao 'hvatati' samo program s TV-odašiljača u susjednoj Italiji). Bio je to prijenos vaterpolo susreta dubrovačkog Juga i splitskog kluba POŠK s ondašnjeg Jugova plivališta na Porporeli, o kome se u nastavku *Studijeve* reportaže kaže:

...I još jedno priznanje tehničkoj ekipi Studija Zagreb: da bi se mogao vršiti prijenos utakmice u vaterpolu... tehničari su morali demontirati uređaje za dvije kamere s reportažnih kola — taj je posao trajao dva dana — kako bi ih smjestili na plivalište. Poslije prijenosa tehnička ekipa... opet je montirala te uređaje, a 1. septembra mornarički trajekt ponovno ukrcao reportažna kola u Porporeli i prevezao ih u Grušku luku. Tom su prilikom Dubrovčani prvi put vidjeli i jedan naš TV program — doduše, ne na svojim ekranima, nego na monitoru. Naime, tehničari Studija Zagreb su preko svojih reportažnih kola prenosili na

monitor utakmicu Crvena zvezda — Dinamo, što je izazvalo senzaciju među ljubiteljima nogometa.

Prvi izravni prijenos s Igara *Studio* je, već prije objavljivanja te reportaže (u broju 22 od 28. VIII. 1964. na str. 16) pozdravio sa čak četiri vijenca, istaknuvši pritom da je »...u našim uvjetima taj prijenos znatan tehnički pothvat i značajna stanica u etapi širenja i usvršavanja TV mreže. Program emitirani te večeri s Dubrovačkih ljetnih igara bio je dostojan truda i napora uloženi u ostvarenja prijenosa. Ovo se jednako odnosi na emitirani koncert kao i na razgovore koje je o igrama suvereno vodio Ivan Hetrich.« A pohvalio je, kako je već spomenuto, i emisiju *Studio 13* posvećenu Igrama, u koju su bile uvrštene točke iz nastupa sudionika u glazbenom i baletnom programu — talijanskog glasovirača Alda Ciccolini-je i solista Kijevske opere, kao i prizor iz komedije Marina Držića *Dundo Maroje*, dok je prizor iz Shakespeareova *Othella* morao biti snimljen u Kneževu dvoru, jer tvrđavu Lovrjenac (gdje je ta predstava igrana) ni onda, a još ni zadugo potom, naša televizija (svojom tehnički oskudnom opremom) nije uspjela 'zauzeti'.

Vrijednost iskustava stečenih prigodom prvog izravnog prijenosa s Dubrovačkih ljetnih igara i snimanja za *Studio 13* pokazala se već u sljedećoj godini, kad su mnogi prijenosi i snimljeni programi festivalskih izvedbi uspjeli privući priličnu pozornost televizijske publike i zadobiti mnoge pohvale kritike, a na sličan su prijam naišle i emisije u kojima se govorilo o zbivanjima na Igrama 1965. Dalekosežno značenje zadaća koje je programska i tehnička ekipa Televizije Zagreb uspješno ispunila prigodom prvoga dolaska reportažnih kola u Dubrovnik potvrđuje se od tada, iz godine u godinu, već više od četiri desetljeća (nisu ga uspjele zatrti ni granate po Gradu i raketiranje odašiljača na Srđu u doba Domovinskog rata) i taj pothvat jamačno pripada među ponajvažnije tečevine u povijesti hrvatske medijske kulture. To više jer je devet mjeseci poslije tog prvog prijenosa, 30. svibnja 1965, proradio odašiljač na Srđu, o čemu je *Studio* (u broju II, 61 od 5. VI. 1965. na str. 3) izvijestio u članku *Dobar prijem, Dubrovniče!* u kojem, među ostalim, ističe da odsada »Dubrovnik i susjedna područja neće više gledati samo talijanski televizijski program. Puštanjem u pogon TV odašiljača od 5 kWh na Srđu« (čiji je »antenski stup visok 64 metra i težak 63 tone«) »dobili smo nove gledaoce... domaćeg TV programa«.

List dalje piše da je taj odašiljač na prigodnoj svečanosti uz nazočnost više uzvanika »...puštio u pogon generalni direktor Radio-televizije Zagreb Ivo Bojanić« te da će on »uskoro biti pojačan na 25 kWh, tako da će biti jedan od naših velikih odašiljača, jednak onima koji već rade na Sljemenu, Čelevcu, Učki i Labišnici. Izgradnja odašiljača na Srđu 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 kompliciran odašiljač na Biokovu. No već sada, zahvaljujući korištenju poštanskih UKW-veza« — ističe *Studio* na kraju članka — Dubrovčani neće samo gledati TV program, nego će moći »u njemu i aktivno sudjelovati.«

Joško Marušić

Knjiga za sladokusce animacije

Midhat Ajanović, 2004, *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

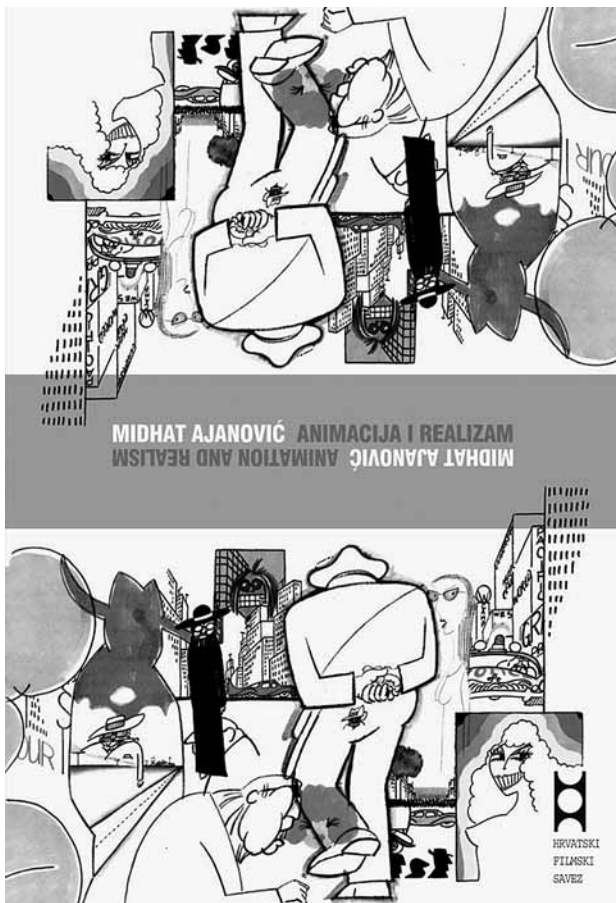
Midhata Ajanovića upoznao sam osamdesetih godina. S grupom strip-entuzijasta pozvao me je u Sarajevo na nekakvu tribinu, no makar sam u to vrijeme bio mlad i lud, u najvećem *speedu* vlastite karijere, zapazio sam otvoreno divljenje koje su sarajevski dečki iskazivali prema meni, članu strip-grupe Novi kvadrat (u to vrijeme više nego kao autoru već nagrađivanih animiranih filmova). Naime, dečki su s pravom u stripu vidjeli mogućnost urbano-medijskog pomaka koji će njihovu generaciju ključno odmaknuti od civilizacijskih frustracija zbog kojih sam se i ja, koju godinu ranije, s kartonskim kovčegom zaputio 'u svijet'.

Klasno-kulturološka prednost koja je očigledno bila na mojoj strani u to vrijeme nije mi bila potpuno jasna, naime, i ja sam dijete nepismenih seljaka (iz Dalmatinske zagore), odrastao sam u zastrašujućim kompromisima između Crkve i Partije, i prvu bananu pojeo sam tek u gimnaziji. No, poslije ću shvatiti da su i nijanse koje nas dijele od antičkog nasljeđa i mediteranske zapitanosti ključne, a nakon mnogo godina i Midhat će mi priznati kakva je civilizacijska prednost (s)roditi se nešto bliže Austro-Ugarskoj.

Dakle, u to doba moga prvog posjeta Sarajevu činilo mi se da dečki još tek sanjaju o animaciji. Sjena zagrebačke škole bila je gusta i oštra, a tehnološko-organizacijske mogućnosti mistificirale su se preko svake mjere. Ja sam jedini u Novome kvadratu u to vrijeme u svojim stripovima 'prodavao' i karikaturističku provokaciju i to u etabliranim novinama (*Vjesniku*, na primjer), pa sam sarajevskim dečkima donosio i dah intelektualne slobode, koju će oni uskoro tako dobro prepoznati u glazbi i igranom filmu.

Važnost praktičnog iskustva

Midhat je bio karikaturist i to jedan od onih što su dosljedno slijedili premoć 'ideja' nad likovnim. U to doba, kad je i čitava Jugoslavija živjela u uvjerenju da pruža nadu mnogima i na istoku i na zapadu, ideje su se prodavale ko suho zlato. Pa je i Midhat okusio slatkih plodova na mnogim festivalima karikature. Ne želim biti ni odveć patetičan, ali doista, putovi božji vode različitim proplancima i vidokruzima. Početkom devedesetih čuo sam čak da je Midhat prolupao (mlađe od dvoje djece — sina, vidio je tek kad je on imao dvije godine, nakon mučna probijanja do daleke Švedske). No, tamo, u toj dalekoj i nama hladnoj zemlji koju znamo po pogrešnim konotacijama o seksualnoj revoluciji, po švedskim ljestvama i stolu, zbila se fantastična katarza. Midhat je



došao svojoj obitelji, došao je sebi, a onda se počeo vraćati i nama.

Danas ispisuje izvanredne teoretske retke o animaciji, no osim inteligencije, spisateljskog dara i mira koji ga je snašao, ključno je njegovo iskustvo u animaciji. Hrvatska kulturna javnost nažalost još je nedostavno upoznata i s Ajanovićevom romansijerskom aktivnosti, no vjerujem da će i njegovi romani ubrzo 'doći u modu'.

I u svijetu je malo teoretičara animacije i specijaliziranih kritičara. Zašto? Naravno, jedan je od razloga zamamni zov moćnijih žanrova, no ključni je razlog likovnost! U igranom i dokumentarnom filmu područje likovnosti uglavnom je u okvirima redateljskog ukusa, no u animiranome filmu likov-

nost je jedno od temeljnih načela (uz naraciju i animaciju). I, doista, pokažite mi ljude koji inkliniraju snažno likovnosti, a da su zaludeni filmom i uz to razumiju čarobnu mistiku pretvaranja predložaka u pokret kao jedinstveno tumačenje autorske katarze, i tu alkemijsku preobrazbu njegove artistske energije. Praktično iskustvo animiranja tu je ključno. Vjerujem da je (naša) animacija dobila trajna teoretskog pratioca, jer je toliko potrebno o njoj pripovijedati, objašnjavati je i ohrabrivati...

Doista, s radošću sam počeo čitati njegove tekstove. Njegova stajališta povijesno su argumentirana, osobna, u njihovu stiliziranju ne gnjavi nas samodopadnom terminologijom, jezik mu je gotovo govorni, ali raznovrstan i vrlo, vrlo čitljiv. Nekolicini vrlo ambicioznih tekstova koje je objavio u *Ljetopisu*, koje je, eto, ukoričio, i to dvojezično, dao je zajednički naslov *Animacija i realizam*. Moram priznati, pobjojao sam se da će dodatnim uvodnim tekstom Midhat težiti kakvoj nategnutoj teoriji gdje se realizmom može okrstiti sve samo ako si retorički uporan, a pogotovo u žanru koji voli i koji je tvoja sudbina, no on radi upravo suprotno! Simpatično nam baca teoretsku rukavicu u lice, i kad su se već iskali mačevi, on nas poziva na piće.

Realizam je ovdje doista inteligentno uporabljen kao katalizator pomoću kojega ćemo više naučiti o animaciji samoj, njezinoj samozatajnoj povijesti, a onda kad je zavalimo ili barem svrnemo svoj ignorantski pogled na nju, on će se diskretno povući, ostavljajući nas pametnijima o temi gdje pretjerana 'teorija' možda i nije nužna. Kronični problem ionako jest stimulans za naša izmučena osjetila i osjećaje, jer u kakofoniji informacija kao da smo zaboravili gledati i slušati srcem.

(Legendarni Fadil Hadžić, kad sam mu predložio da bude članom međunarodnog žirija 16. svjetskog festivala animiranih filmova, iako iskreno počašćen, upitao me je: »*Čuj, ja sam već dugo izvan toga. Hoću li ja znati prepoznati što je najbolje i tako produktivno izvršiti svoju ulogu?*...« »*Fadile, svi filmovi su toliko dobri, jednostavno uzmi za princip da je najbolji onaj koji ti se najviše sviđa*...«, savjetovao sam mu).

Tako nas i Midhat, ležernim teoretiziranjem i gotovo dosjetkom kojom krsti ovu knjigu, ipak upućuje tek na jedinstvenu ljepotu animacije, a upitima i teoretskim dilemama tek potiče naše zanimanje. No, ono što je najzanimljivije: mene osobno na to ne treba nukati, mene je animacija davno 'kupila', ali razgovor o realizmu i animaciji nipošto ne držim benignim.

Uvod: Na margini 'filmskog realizma'

Doista, teško je razgovarati o realnosti iz koje se izvodi artistski svjetonazor 'realizma', ako ćemo filozofski sumnjati kako je uopće moguć ikakav intelektualni konsenzus oko toga, budući da svatko 'gleda iz svoje glave' i 'vidi' drukčije. Konačno, većina teoretskih rasprava iscrpljuje se u metodologiji. Stoga, u ovom uvodnom poglavlju, Midhat pametno otklanja takve nihilističke spekulacije i uvodi nas ravno u područje 'dogovora'. Realizam je doista sve ono iskustvo naših osjetila što ga filmom poručujemo drugim ljudima.

U raspravama o animaciji i filmu često se brkaju tehnološke i sadržajne nijanse. 'Animirani' film jest animiran jer na kreaciju svakoga 25. dijela sekunde (kvadrata) trošimo vremena po želji, ali on je, i 'animirani' jer je predmet našeg interesa apstraktno, ili stilizirano vrijeme. 'Igrani' je film igran jer kamera snima realno vrijeme, ali i stoga što je predmet njegova interesa prirodna i ljudska okolina. No i animirani film može 'animirati' takve sadržaje, kao što i igrani film stilizira načine interpretacije svoje znatiželje. Iz kvadrata u kvadrat kod igranog filma glumci su i 'realno' stariji, kod animiranog filma, ukoliko snimamo, na primjer, uvijek jedan te isti crtež (uzmimo, neki lik), iz kvadrata u kvadrat on 'nije stariji' jer je uvijek nanovo grafički 'reinkarniran'.

Svi mi što se bavimo animacijom znamo dobro da ćemo fantastične 'realizme' dobiti i kad integriramo potpuno proizvoljne kvadrate. Nacrtajte na prvom kvadratu krug, na drugom točkicu, na treći ulijepite fotku iz kalendara, na četvrti otisnite palac, na peti napišite slovo A i tako dalje, i tako dalje, i što će se dogoditi? Vrpca se sasvim sigurno neće potrgati od šoka. 'Mrtva hladna' odvrtjet će nam taj film kao svojevrstu, a što drugo — realnost.

Stoga Ajanović s pravom skreće razgovor na pitanja crtano-filmskog i igranofilmskog (dokumentarnog) realizma. Znao sam kamo će doći: animacija je film i film je animacija! Zašto oko toga postoje uopće dileme? Zato što u definiranju i animacije i filma, kao što rekoh, ljudi polaze od različitih parametara. Naime, i film i animacija sastoje se od niza tehnoloških i kreativnih postupaka koji se preklapaju, a bogme negdje su i u kontradikciji. Doista, kod 'igranog' filma integriranje (reprodukcija) snimljenih kvadrata ključna je jer proizlazi (iz ponešto profane) činjenice ljudske radoznalosti. Zbilja, ne znam čovjeka koji bi snimio neki prizor i ne bi imao volje to ikada odgledati.

Kod animacije percepcija realizma više se iscrpljuje u samu postupku. Svojedobno mi je Pavao Šalter priznao da njega animirani film zadivljuje najviše (i možda jedino) u fazi kreiranja predložaka, a da snimanje, postprodukcija i sama reprodukcija često čak i frustriraju (zbog različitih kompromisa i pravila koji definiraju 'uspjeh'). Nakon mnogo godina bavljenja animacijom potpuno ga razumijem. I sam sve više uživam u samoj animaciji, a sve ostalo je zapravo — 'post-kreativno' vrijeme. Integracija crteža pred našim očima doista je djetinja fascinacija i istinski fenomen, dok je integracija prije snimljenih fotografija očekivani čin radoznalosti ispunjene realnim.

Konačno, igranofilmsko i dokumentarno integriranje kvadrata u sebi doista sadrži sjećanje i pokušaj arhiviranja i čuvanja od zaborava gabarita ovoga našega svijeta, definirane svjetlosnim fizikalnim učincima. Integriranje crteža (ili drugih artefakata) jest čarolija i predstava koja postvaruje naše snove i slutnje o tome svijetu čiji dio (i čijih pravila su dio) i naša osjetila.

Crtani realizam Walta Disneyja

Slijedeći dosljedno intelektualno iskustvo iz uvoda, Ajanoviću je sada lako i jednostavno Disneyjev crtano-filmski svjetonazor nazvati *realizmom* jer je Disney, slijedeći svoje kreativ-

ne i tržišne instinkte, upravo u kanonima o vizualiziranju i oživljavanju do kojih je došao mukotrpnim iskustvom vidio optimalan i najsvrhovitiji sustav. Sustav koji će, unatoč dubiozama, stvoriti imperij, pomaknuti živost medija i žanra do neslučenih razmjera, i navući na toga velikog čovjeka dvadesetog stoljeća jal, zavist i katkada pravi pravcati teoretski razizam.

Ajanović se u ovom poglavlju uspješno othrvao odlučivanju 'za' i 'protiv'. Koliko god velik i fascinant bio, i Disney je bio običan i nesavršen ljudski stvor u teškom i kontroverznom stoljeću punom fantastičnih iskoraka i strašnoga barbarizma. I na mnogo provincijalnijim razinama bio sam svjedokom iste pojave. Kad sam kao mladač došao u Zagreb film, prvo što sam čuo bilo je: »*Vukotić je pokrao drugima ideje, njegov uspjeh leži u manipulaciji ljudima...*« i slične gluposti. To su govorili čak i njegovi najbolji 'prijatelji'.

I sam, zbog neumjerena zauzimanja za animaciju, doživljam svakodnevne uvrede i tračeve, potpuno neprimjerena osporavanja kao i provincijska megaočekivanja. Umjetnost i sveukupno nasljeđe velikoga Walta Ajanović s pravom zaštićuje od ugriza samosažaljivih frustracija i mistifikacija.

Mali čovjek na razmeđu svjetova — fenomen zagrebačke škole crtanog filma

O fenomenu zagrebačke škole napisano je zbilja dosta tekstova, i uglavnom vlada suglasje o ključnim punktovima što su definirali taj autentični kulturni fenomen. Stoga Ajanovićev tekst nudi i najmanje istraživačke pomake u odnosu na već publicirano. Dapače, u dvije bitne točke zastajkuje na pola puta...

Izvršno skreće pozornost čitatelja na bardove hrvatskoga stripa, jer ponavljati slabo znanu istinu o Mauroviću i Neugebaueru još dugo neće biti naodmet. No, fenomen škole ne može se objasniti samo time. Za razumijevanje nastanka zagrebačke škole 'upravo u Zagrebu', treba znati iščitati i upoznati se sa još nekoliko ključnih kulturoloških silnica koje nalazimo u literaturi i likovnim umjetnostima ovoga podneblja. No, hvalevrijedno je što i Ajanović konačno teoretski uviđa da škola svakako nije 'pala s neba' i da Sergije Tagatz i predratna 'ekipa' imaju malo dodira s onim što će nastati od *Nestašnog robota* do danas.

Druga točka koja Ajanovića zanima svakako je politički kontekst. Iako i u njega osjećam stanovitu simpatiju za samoupravnu iluziju i nesvrstanu utopiju, moram iskreno kazati ovo. Nakon i mog životnog iskustva sa 'socijalizmom ljudskoga lika', držim to razdoblje prvorazrednom neodgovornošću ljudi koji su ga teoretski (ideološki) podupirali. Objektivno je zaključio, mogućnosti nekoliko sljedećih generacija. Uz to, koliko god kapitalizam bio teoretski odvratn i doista sličio na najbolnije ljudske nesavršenosti, iskreno, da ga nije bilo, čovjek još ne bi pronašao parni stroj.

Na naslovnicu knjige Ajanović je stavio crteže iz Dragičeva *Dnevnika*, nudeći njegov razbarušeni poetsko-animacijski svjetonazor kao specifično čitanje zagrebačkoga 'realizma' u animaciji. Šteta što tim putem nije hrabrije u tekstu osvijetlilo i mnoga druga antologijska ostvarenja koja spominje. Na-

dam se i vjerujem da od čitave zagrebačke crtanofilmske epopeje neće ostati tek realizam 'maloga čovjeka', koji je između korporacija i dionica s jedne i partijske diktature s druge strane izmislio — radnički savjet kao mimikriju za apsolutnu vlast Saveza komunista.

Srednjoeuropska animacija: Dobri vojak Švejk u civilnom odijelu

No, evo iznenađenja u ovome poglavlju!

Na način kako sam to zaželio u prethodnom, Ajanović obilato analizira nekoliko djela iz Zagreba, sada u kontekstu srednjoeuropske specifičnosti: samoironije i humora kao jedinog smislenog odjeka na zastrašujuće političke manipulacije. Moram priznati, nisam se tim fenomenom ozbiljnije bavio. Tu, takozvanu *srednju Europu* doista sam podsvjesno nekako poistovjećivao s Česima (Slovake nekako manje poznajem). Svaka čast Kafki i njegovoj samoubojitoj depresiji, ali susrećući i u godinama 'željezne zavjese' brojne Čehe (Čehinje) po našoj obali, nisam imao dojam da su razmjeri njihova beznađa toliki. Priče o Švejk za mene su prvorazredno humoristično štivo, i nekako mi je politički usud u cijeloj toj priči u drugom planu.

Mislim da Ajanović donekle hrabro Dovnikovića i Dragića stavlja uz Trnku i Švankmajera, a 'potpora' Steinberga iz dalekog New Yorka nije mi baš uvjerljiva. Svakako, ovo poglavlje držim najpoticajnijim za možebitnu polemiku. Pokušat ću se oteti zlim mislima koje mi naviru na pomisao o rizičnoj europskoj globalizaciji kojoj smo upravo svjedocima, i udjelu srednjoeuropskog skepticizma u tom projektu, ko-hem želim sve samo ne da se prometne u birokratsku tiraniju kojoj smo svjedočili puna četiri stoljeća, nakon dobronamjerna Cetinskog sabora o Božiću 1526. godine, da bih doživio da moji nastavnici u osnovnoj i srednjoj školi glorificiraju Gavrila Principa kao južnoslavenskoga junaka.

Osobno poznajem i Dovnikovića i Dragića i, iskreno, njihova ironija i humor akcelerirani su drukčijim vjetrovima od onih u Češkoj. Svaka europska samoironija nije nužno i 'srednjoeuropska'.

John Grierson i animirani film

U ovom izvrsnom poglavlju, sljedeći lik i djelo radoholičara i zanesenjaka Griersona, čija fascinacija filmom doseže neurotične razmjere, Ajanović stiže do fenomena National Film Boarda iz Montreala, ustanove koja je stjecajem okolnosti ostvarila jedan od najvećih utjecaja na samopouzdanje umjetničke animacije. U tom poglavlju, u kojem je divljenje Griersonu zapravo i najmanje važna, za mene osobno kriju se dva dragocjena trenutka.

Prvi je 'otkriće' da je kinematografija na američkom kontinentu, koliko god ga mi doživljavali kao područje apsolutne 'privatne' inicijative, zapravo državno generirana. Ajanović govori o kanadskim iskustvima, no toplo mu preporučam da zagrije u nešto što nije nitko do sada: u holivudski fenomen! Nemojmo se iznenaditi ako jednoga dana otkrijemo da je svu tu fantastičnu epopeju (dakako putem privatnih sustava) zapravo financirala — vojska!

Fenomen Griersona stoga je razumljiv. Lenjin je rekao: »- *Film je za nas najvažniji...*« i u Americi je država to nedvosmisleno shvatila i primijenila.

Drugi punkt koji mi je u ovome poglavlju neizmjereno drag jest analiza 'moje kanadske generacije'. Moja osobna karijera rasla je zajedno s curama i dečkima producenta Dereka Lamba. Ishu Patel, John Weldon, Linn Smith, Caroline Leaf... moji su osobni prijatelji. Bio sam na tulumu kad su Jannet Pearlman i Derek Lamb počeli 'hodati' (nažalost, lani su se razveli). Otkrit ću vam što nisam javno do sada: da Derek Lamb nije otišao u Boston, i moja crtano filmska karijera bila bi slična Grgićevoj. Bili smo, naime, već sve dogovorili oko moga dolaska u Filmboard.

Državna kinematografija doživljavala je cikličke krize. Kad je osamdesetih i u Kanadu stigla 'reganomika', drastično su srezali proračun Filmboardu. Tadašnji nasljednik Lamba Daug McDonald, s potpisima najpoznatijih autora, zamolio je nas u Zagrebu da napišemo protest u Ottawu, i mi smo pisali predsjedniku vlade Trudeauu kakva je kulturna šteta za Kanadu rezati krila tom kreativnom poletu. Zamislite kakav smo autoritet bili u to doba!

Ugroženi megalopolis japanskih anime-filmova

Za mene kao profesionalca u animaciji ovo je najzanimljivije poglavlje. Ajanović nam je opisao genezu i uzlet jedne kinematografije koja je doista 'daleko', iako je njezin povijesni ideal približiti se svijetu. Ali tako da u tom približavanju očuva ono što drži ključnim da bi približavanje imalo ikakva smisla: svijest o vlastitu identitetu.

I tu počinju sve nevolje japanskoga filma. Što je njegovo 'približavanje' zahvaljujući komunikacijskoj i tehnološkoj globalizaciji konkretnije, njihov identitet sve je nekako egzotično anakroniji. Japanci se još jedini batrgaju pružiti tržištu filma nešto drugo od zastrašujuće prevladavajućih klišeja američke kinematografije. Te klišeje davno smo zaboravili gledati kao 'egzotiku'. Američki je film postao abecedom filmskog komuniciranja.

Moje sazrijevanje o Dalekom istoku išlo je sporo, kao što su to bili i moji pohodi. No, nakon nekoliko putovanja u Japan (bio sam prvi 's ovih prostora' koji je stupio u kontakt sa Tezukom) i u ostale dalekoistočne zemlje (poglavito Kinu) potpuno sam razumio rezultate Drugog svjetskog rata na Pacifiku. Japanci su naime toliko kreativni i radišni da im se u bitci za tržišta jeftine radne snage Ameri ne dopuštaju proširiti ni za jednu siku!

I što je ostalo Japancima? Naivno pokušati izvoziti svoju kulturu s pomoću tehnološkog usavršavanja.

Ajanović ne piše o tom kontekstu, ali iz dirljivog i dramatičnog razvoja *mange* i potom *anime* iščitava se taj originalni pokušaj konkurencije. Držim im palčeve, ali sam skeptičan u ishod. No, za razliku od Europe koja čeka (i 'srednjoeuropski' se kesi), Japanci stjerani na nekoliko otočića panično i uporno kreiraju svoje kvadrate radišnošću koju je katkada teško pojmiti.

I zaključit ću: pred nama je iznimna knjiga za crtano filmske sladokusce, knjiga koja je konačno popunila tanušnu biblioteku literature na hrvatskom jeziku o animaciji. Ajanović je najavio novu zbirku: *Animacija i nadrealizam*. Hm, možda na naslovnici bude... na primjer, crtež iz filma *Idu dani...*

M a r i j a n K r i v a k

11 godina Autorskog studija — monografija i DVD

Milan Bukovac, Milan Bunčić i Zoran Tadić ur., 2004, Zagreb: Autorski studio, Hrvatski filmski savez

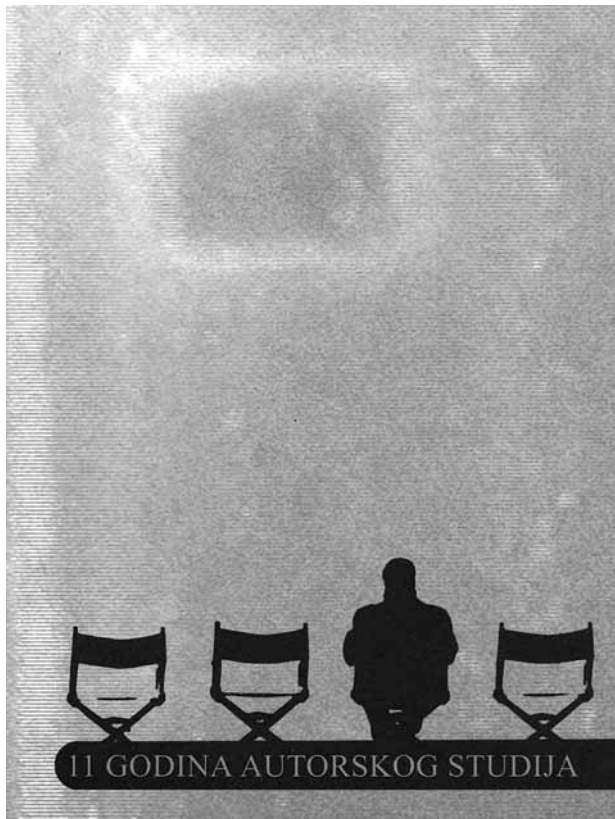
Autorski studio Fotografija — film — video osebujna je pojava na ovdašnjoj kulturnoj sceni. Gotovo neformalna udruga koja okuplja zaljubljenike u film i srodne mu medijske pojave, ove će godine navršiti punih dvanaest godina postojanja. Nastao 1992. godine, u možda najnepovoljnijem desetljeću za bilo kakvu kreativnu aktivnost takve vrste, Autorski studio opstao je i doima se jačim negoli ikada. Prije prošlogodišnjega trećeg prvenstva AS FFV-a, dovršena je i jedna vrijedna, u svakom pogledu reprezentativna publikacija. Naime, u povodu (prvih) *11 godina Autorskog studija* izišao je istoimeni katalog uz pripadni mu DVD s izborom njegovih najboljih uradaka.

Multimedijalna publikacija promovirana je polovicom svibnja ove godine u prostorima kina Tuškanac. Tim su povodom o katalogu, svojevrsnoj klupskoj monografiji, progovorili Vera Robić Škarica (u ime suizdavača Hrvatskoga filmskog saveza), predsjednik AS-a Zoran Tadić te filmski teoretičar i stručnjak Hrvoje Turković. Posljednji je posebice istaknuo dragocjenost izdanja, jer su srodni monografski prikazi još toliko rijetki na ovim prostorima. Zbog priloženih filmografija, knjiga će ostati neprocjenjiv priručnik za buduće pisanje o Autorskom studiju, ali i šire. Alternativni je film, također, dobio vrijedan prilog svojim leksikografskim jedinicama.

Kraj predstavljanja, pak, obilježila je projekcija najnovijega rada klupskog velemajestora i 'dobrog duha Autorskog studija', Milana Bukovca, posveta Darku Verniću-Bundiju, *Mind Games*. Izbor radova na DVD-u sačinio je Zoran Tadić, formalni predsjednik toga neformalnog kluba.

On će reći u uvodniku za spomenuti katalog: *»Autorski studio okuplja autore, okuplja pojedince, slobodne i samostalne stvaraoce koji ulaskom u takav filmski klub ne gube ništa od svoje autorske slobode, od svoje kreativne imaginacije, od svojeg stvaralačkog digniteta.«* Upravo mu je takav karakter osebujnoga filmskog kluba i omogućio da opstane toliki niz godina te da pred sobom i nadalje otvara nove kreativne prostore.

Filmografija kluba penje se na gotovo dvjesto radova u proteklom razdoblju, što ga čini najplodnijim u razmjeru sa sličnim filmskim udrugama. Osim što jezgru kluba sačinjavaju vrhunski majstori i velemajestori filmskoga zanata — poput Milana Bukovca, Milana Bunčića, Tomislave Vereš i spomenutoga Tadića — u njemu su se iskušali i posvemašnji amateri, skloni pustolovini snimanja filmskog uratka, od eksperimenta i dokumenta do kratkih igranih filmova.



Prvaci studija

Istodobno, Autorskim studiom pojedinim su radovima prodefilirali i mnogi afirmirani hrvatski alternativci, poput videomajstora Vlade Zrnića i Zdravka Mustača, ali, primjerice, i afirmirani dokumentarist Branko Ištvančić. Od 2001. u okviru Autorskoga studija, održava se i prvenstvo najboljih godišnjih uradaka klupske produkcije. Prvo je takvo prvenstvo bila retrospektiva dotadašnje devetogodišnje produkcije kluba, dok su drugu i treću istovrsnu priredbu obilježila natjecanja najboljih filmova tekućih godina.

Pobjednik i šampion prvoga prvenstva bio je karizmatični član udruge Stjepan Vidaković, svojom film-dosjetkom *Autoportret* (1995). Primat 2002. odnio je dokumentarnim uratkom *Zanimanje ili zabava* Luka Stamać. Aktualni je klupski šampion, prvak za 2003, igrana parodija *Story Super Noga* Luke Hrgovića i Marina Bušića. Ipak, ono što najreprezentativnije obilježuje rad Autorskoga studija od njegova

osnutka svojevrsan je medijski eksperiment. Stoga se i priloženi DVD, u gotovo dva sata trajanja, najviše usmjerio tom filmskom segmentu.

Jednako tako, valja napomenuti, ne ustrajava se na (sasvim sigurno!) perjanici Autorskoga studija, Milanu Bukovcu — čijih više od trideset radova čini jezgru klupskog opusa — nego se žele istaknuti kreativni vrhunci što širega kruga suradnika, pa tako jedanaest godina autorskog studija donosi ukupno četrnaest autora.

Ispitivanje percepcije, kao jedna od domena eksperimentalne estetike, postaje prešutnim samonametnutim autorskim postupkom Autorskog studija. Sam mehanizam kamere, projekcijskog aparata, kao i zrnata struktura videoekrana postaju dovoljnim razlogom za stvaralački eksperiment, za post-strukturalističku razgradnju formalnih i sadržajnih elementa umjetničkoga rada, teksta... Sve što vrpca, kamera, pa čak i realno habanje i propadanje sirovog materijala znači kao osnovni preduvjet nastanka video-rada, ulazi u tematizirani prostor i sama videoostvarenja. Kada se tomu pridoda i beskrajna varijabilnost računalne obrade slikovnog zapisa i digitalno slikarstvo, mogućnosti doista postaju beskrajne! S tog izvora napaja se i habitus Autorskoga studija u svojim najzanimljivijim i najboljim ostvarenjima.

Provest ću kratku analizu radova ponuđenih na retrospektivni ogled. Krenimo obrnutim redom od onoga na DVD-u.

Rad Vlade Zrnića *Ave morituri te salutant* (1995) govori o 'ubijenom gradu' Vukovaru. Pomalo patetično intoniran, rad donosi sve najbolje karakteristike Zrnićeva autorskog rukopisa. Tehnički savršeno izveden, on donosi i dimenziju topline u tehnologijski hladan medij videa. Radovi Stjepana Vidakovića uvijek su dojmive minijature jednogminutnoga trajanja. Najbolje su oličenje dobile u *Autoportretu* (1995), gdje autorova suptilna samoironija nabraja vlastito ime u svim kategorijama odjavne špice. Rad je radikalno propitivane pozicije autora u samozadanome mediju.

Radovi Tomislave Vereš donose rodnu senzibilnost u klupsku putovnicu Autorskoga studija. Njezino meko, žensko pismo gotovo se opipljivo pretače u osobna i meditativna preispitivanja medija. U tom je smislu znakovit njezin rad *Nešto osobno* (1997). Motiv, pak, susjeda na klupi, u istoime-nom radu iz 1998, kroz sugeriranu asocijaciju nestanka iz naše percepcije i (možda) njegove moguće smrti, daje metafizičku sjetu u samo jednoj minuti.

Dalibor Tunguz autor je posve drukčijeg izvorišta. Njegov je eksperiment najvećim dijelom utemeljen na ispitivanju tehničkih mogućnosti medija. U tom je smislu *Snow* (2000), uspjelije ostvarenje od *Time Machine* (1996). Rad Tkaleca, Hanžeka i Ivekovića vrlo je inventivan dokumentarac i govori o navlastitom iskustvu života u Zagrebu. *Fata i morgana metropole* (1998) vrlo je zrelo ostvarenje vrlo mladih autora.

Prepoznatljiv rukopis

Stamačev film *Zanimanje ili zabava*, slavodobitnik prvenstva 2002, iznosi pripovijest o zagrebačkim kolporterima, na granici između patetike i jetkog autorskog odmaka. Ta naizgled nezahvalna profesija otkriva se i u nekim zanimljivim detalji-

ma. No, na kraju, konačan je dojam da su neki potencijali priče ostali neiskorišteni za možda autorski uspješnu cjelinu.

O Stamačevu *Bouquetu* pisano je dosada kao o malo kojem alternativnom radu na ovim prostorima. *Bouquet* (1996) jest splet autorovih vizualnih i meditativnih asocijacija uz pojedine cvjetove: karanfil, narcis, ruža, orhideja, suncokret. Slikovno raznorodni i formalno različiti dijelovi rada objedinjeni su i zaokruženi *slow-motionom* ljudskog(ih) tijela u prvome i posljednjem segmentu uratka. U oba su zvučnom kulisom umirujuće, sjetne, no ujedno i zastrašujuće mistične Satiejeve klavirske minijature. Jednostavno, remek-djelo!

Radovi jednog od pionira ovdašnjega neprofесиjskoga filma i jednog od osnivača Studija, Tomice Horvata, možda ponajviše djeluju krhkim pred sudom vremena. Ni *Razgovor ugodni* (1995), a ni *Prolaznik* (1993) ne prelaze razinu jednokratne dosjetke. Slično se može kazati i za rad drugoga klupskog pionira Renata Došića, popularnijega kao *Renmena*. Možda se neki od njegovih kasnijih spotova mogao pretpostaviti ranome eksperimentu *Um iznad materije* (1992), inače jednome od prvih radova Studija.

Danas vrlo afirmiran kako eksperimentator, no prije svega dokumentarist, Damir Čučić, također je dijelom bolje prošlosti Autorskog studija.

Suradnjom s Borisom Poljakom Čučić se nametnuo kao jedna od najvažnijih autorskih osobnosti suvremene hrvatske filmske alternative: posebice radom *Onkraj* (2002). Iako ne doseže Čučićev dosada najbolji uradak, prošlogodišnji vrlo traženi dokumentarac *La Strada, Filmom protiv autora* (1998) nagovještuje vrsna dokumentarista.

Radovi, uz Tomislavu Vereš, najzastupljenijeg autora na DVD-u, Milana Bunčića, pokazuju ponajprije nepobitno nadahnuće, ne uvijek i najbolje pretočeno u dovršenim ostvarenjima. Pritom se minijature, s neizbježnim Stjepanom Vidakovićem kao protagonistom, *Train 622* (2001) i *Silvestrovo* (2002), pokazuju uspješlijim od ranijih radova. Bunčić je, svakako, svojom minimalističkom poetikom, jedan od autora po kojima je Autorski studio naprepoznatljiviji.

Konačno, sasvim sigurno ne i najmanje važan autor, Milan Bukovac na DVD-u, zastupljen je sa samo dva rada: *Back Home* (1996) i *Circle* (2003). Iako u opusu ima, prema mome mišljenju, barem desetak — ako ne vrednijih, a ono dojmivijih! — uradaka, i ovi radovi ocrtavaju Bukovca kao vjerojatno najvažnijeg i najustrajnijeg hrvatskog eksperimentatora. Time se ujedno pojavljuje ideja, pa i prijedlog nekoga samostalna Bukovčeva DVD-a, koji bi uključivao sve najbolje radove tog 'dobročudnog genijalca' Autorskog studija. Tu bi našli mjesta kako klupski prvenac *Energy of Tape* (1992) tako i još nedovršeni, pretpremijerno prikazani *Mind Games* (2003-2004).

Dok se za rod igranoga filma na ovim prostorima može reći da tek posljednjih godina mukotrpno izlazi iz predmodernog poimanja formalne i sadržajne strukture samozadanih koordinata filmske priče — pa čak i kada nastoji poetiku videospota prenijeti u jedan drugi, videofilmski idiom — Autorski studio njeguje čist, dosljedan i prepoznatljiv rukopis u okviru medijskog eksperimenta.

Poželio bih mu još barem jedanaest uspješnih godina!

Marcella Jelić

Kronika

Svibanj-rujan 2004.

7-9. svibnja

Prvi festival vjerskoga filma *In te, domine, speravi* održan je u Krašiću. Nizu autora dodijeljena su priznanja, među kojima pater Tonči Trstenjak, Ivan Jukić, Šime Strikoman, Ninoslav Lovčević, Vlado Zrnić, Bernardin Modrić i drugi. Prvi festival vjerskog filma obuhvatio je 22 filma i nije bio natjecateljskoga karaktera. Iduće godine, najavljeno je, Festival će postati međunarodna manifestacija.

10. svibnja

Kino Tuškanac u lipnju očekuje nastavak obnove, a financirat će je grad Zagreb, objavljeno je u medijima. »Radovi bi trebali započeti 12. lipnja, a završiti u rujnu, do kada bi se trebala obnoviti dvorana, odnosno riješiti problem grijanja i ostali problemi koji su se pokazali u hodu«, rekla je voditeljica Filmskih programa Hrvatskog filmskog saveza Agar Pata. Također, za rad će se osposobiti i videogleđaonica s radionicom u kojoj će se održavati videoprojekcije, autorske večeri, susreti s autorima, tribine... U rujnu bi se trebala otvoriti i interna videoteka, u kojoj će uz uporabu knjižnice s filmskim časopisima i literaturom vezanom uz filmsko stvaralaštvo zainteresirani moći filmove pogledati na videu ili DVD-u.

12. svibnja

U Knjižnici Ivana Gorana Kovačića prikazan je film *Zrcalo (Zerkalo)* Andreja Tarkovskog iz 1974. godine.

13-14. svibnja

Deutsche Video Kunst 2000-2002 naslov je programa koji se prikazuje u Dvorani MM Studentskog centra u Zagrebu. Riječ je o dvadesetak suvremenih njemačkih videoradova nagrađenih na videofestivalu u gradu Marlu.

13. svibnja

U Klubu mama održano je predstavljanje dva slovenska filmska festivala: Kino Otok (Izola) i Sniff (Novo Mesto). Na festivalu u Izoli prikazuju se suvremeni i klasični filmovi iz Azije, Afrike, Latinske Amerike i Istočne Europe, a Novo Mesto specijalizirano je za filmove kratkoga metra. Prikazan je hongkonški film *Running on Karma* (2003), čiju režiju potpisuje Johnnie To i Wai Ka Fai.

13. svibnja — 8. lipnja

Ciklus hrvatskoga *trash* filma koji je sastavio Nenad Polimac prikazan je u sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac. Na programu su bili *Tajna dvorca I.B.* (1951) Milana Katića, *Šeki snima, pazi se* (1962) Marijana Vajde, *Čovjek koga treba ubiti* (1979) Veljka Bulajića, *Luda kuća* (1980) Ljubiše Ristića, *Ja sam tvoj Bog* (1982) Zvonimira Maycuga, *Oaza* (1989) Zvonimira Maycuga, *Kalvarija* (1996) Vjekoslava Majcuga, *Izgubljeno blago* (1996) Darka Vernića-Bundija, *Anticasanova* (1985) Vladimira Tadeja te tri filma Bore Leeja *U kandžama velegrada*, *U kandžama orla* i *Smrtonosna igra*.

14. svibnja

Programska/komunalna kina u tranziciji i tržišnoj utakmici — između filmske baštine i multipleksa naslov je stručnoga savjetovanja održana u KIC-ovu Art-kinu. Skup su organizirali Kulturno-informativni centar, Ministarstvo kulture, zagrebački Gradski ured za kulturu i Goetheov institut. Svrha je savjetovanja utvrditi teškoće i mogućnosti unapređenja suradnje u prikazivanju nekomercijalnih kinotekinih i art-filmskih programa. Među sudionicima su bili predstavnici berlinskoga kina Babylon, koje obilježava 75. obljetnicu djelovanja, a u svojem se radu susreće sa sličnim

teškoćama kao i hrvatska kina sličnih programa, iako je 2002. proglašeno najboljim programskim kinom u Njemačkoj.

15. svibnja

U Kinu Tuškanac predstavljena je monografija *11 godina Autorskog studija*, objavljena u nakladi Autorskog studija i Hrvatskoga filmskog saveza, o kojoj su govorili teoretičar filma Hrvoje Turković te filmski redatelj Zoran Tadić, inače predsjednik Studija i, uz Milana Bukovca i Milana Bunčića, jedan od priređivača monografije. Prikazan je kratki eksperimentalni film osnivača Studija Milana Bukovca *Mind Games*. Uz monografiju je objavljen i DVD s 27, uglavnom eksperimentalnih, filmova članova Autorskog studija — FFV, koji se osim proizvodnje filmova i poticanja autorskog filmskog rada bavi organizacijom filmskih i videotečajeva za članove i početnike.

15-30. svibnja

U sklopu kampanje GRAK koju su inicirale Grupa za ženska ljudska prava, B.a.B.e i CESI — Centar za edukaciju i savjetovanje žena, prikazani su u klubu Mama dokumentarci *Nečija zemlja* Borisa Rašeta te *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media* Marka Archbara i Petera Wintonicka.

16. svibnja

Objavljeno je da je film Antuna Vrdoljaka *Duga mračna noć* vidjelo tri-deset tisuća gledatelja.

18. svibnja

Animator Borivoj Dovniković Bordo pozvan je na Međunarodni festival animacije I Castelli Animati kao član žirija. Festival se održava od 1. do 5. prosinca u talijanskom gradu Genzano da Roma, a pozivnicu je dobila i Vesna Dovniković, glavna tajnica ASIFA-e, Međunarodne organizacije animiranog filma. U skopu festivala bit će organizirana i retrospektiva Dovnikovićevih filmova, a iz njegove bogate filmografije za prikazivanje su izdvojeni filmovi *Ceremonija* (1965), *Znatiželja* (1966), *Krek* (1967), *Ljubitelji cvijeća* (1970), *Putnik drugog razreda* (1973), *N. N.* (1976), *Škola hodanja* (1978), *Jedan dan života* (1982) i *Uzbudljiva ljubavna priča* (1989).

18-29. svibnja

U Kinu Tuškanac prikazan je producerski ciklus Marina Karmitz. Na programu su bili filmovi *Ženski posli* (*Une affaire de femmes*, 1988) Claudea Chabrola, *Mélo* (1986) Alaina Resnaisa, *Vjetar će nas odnijeti* (*Le vent nous emportera*, 1999) Abbasa Kiarostamija, *Šifra nepoznato* (*Code Inconnu*, 2000) Michaela Hanekea, *Mala braća* (*Petits frères*, 1999) Jacquesa Doillon, *Tri boje: Plavo* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993) Krzysztofa Kieslowskog i *Sedam dana negdje drugdje* (*Sept jours ailleurs*, 1969), koji je režirao sam Karmitz.

19. svibnja

Priredena je projekcija kratkih filmova Lordana Zafranovića u Klubu net-kulture Mama. Prikazana su četiri Zafranovićeva kratka filma iz neprofesijskog razdoblja: *Dnevnik*, *Koncert*, *Priča* i *Dijaloška trilogija*. Program Vizualnoga kolegija ostvaren je uz pomoć Hrvatskoga filmskog saveza. U Knjižnici Ivana Gorana Kovačića prikazan je film *Stalker* Andreja Tarkovskog iz 1979. godine.

Održan je drugi dio programa Vizualnog kolegija posvećena američkom redatelju, snimatelju, filmskom teoretičaru i profesor Stanu Brakhageu

(1933-2003) u Klubu Mama. Prikazani su inserti dokumentarnoga filma *Brakhage o Brakhageu* i njegov najpoznatiji film *Pas zvijezda čovjek*.

19-22. svibnja

Na 15. festivalu švicarskoga filma i videa u Spiezu nagrađena su četiri filma nagradom *Zlatni zmaj*, a prvi put dodijeljene su i dvije glavne nagrade, koje su dobili filmovi *Green Oaks* ženevske redateljice Zenide Rucandra i hrvatskoga režisera.

20. svibnja

Kinoklub Zagreb organizirao je premijeru srednjometražnog igranog filma *Fikcije* autora Marka Majerskog. Glavnu ulogu tumači Csilla Barath-Bastaic, a u ostalim su rolama Vedran Strasser, Frano Mašković i Dalibor Vidović.

Ministarstvo kulture raspisalo je natječaj za sufinanciranje filmske proizvodnje u 2004. za dugometražne igrane, kratkometražne igrane i dokumentarne, animirane filmove i alternativne projekte. Mogu se prijaviti i međunarodni koprodukcijski projekti u tim kategorijama te djelomično ili potpuno realizirani filmovi.

27-30. svibnja

Na Drugom međunarodnom filmskom festivalu u Dubrovniku prikazano je pedesetak filmskih naslova, od toga jedanaest cjelovečernih, iz cijelog svijeta. Nagrada *Libertas* za životno djelo dodijeljena je producentu Brancku Lustigu, dvostrukom dobitniku *Oscara*. U okviru festivalskoga programa *Croatia focus* prikazana su i tri filma hrvatskog redatelja Krste Papića: *Infekcija*, *Lisice* i *Kad mrtvi zapjevaju*, a u natjecateljskom je programu sedam filmova. Festival realizira Dubrovnik Film Institute iz SAD, u suradnji s Gradom Dubrovnikom i Ministarstvom kulture.

28. svibnja

U programu *Nijemi film i zvuk* u Dvorani MM prikazan je film *Strašne priče* (1919) Richarda Oswalda uz klavirsku pratnju Damira Gregurića. *Strašne priče* Richarda Oswalda iz 1919. prvi su epizodni horor-film.

Ministar kulture Božo Biškupić imenovao je predsjednika i članove Vijeća za film i kinematografiju. Novi predsjednik Vijeća za film i kinematografiju je Ante Peterlić, a članovi su Nada Gačević-Livaković, Alfi Kabiljo, Milivoj Puhlovski i Branka Šömen.

28-29. svibnja

Hrvatska revija jednogminutnih filmova, dvanaesta po redu, održana je u Požegi. Prijavljeno je bilo 207 filmova iz 27 zemalja, a za natjecanje u službenom programu izabrano je njih 48 — osamnaest igranih, petnaest animiranih, jedanaest eksperimentalnih i četiri dokumentarna. Prvu nagradu žiri je dodijelio filmu *Frustration on an Ordinary Day* (Malin Orvik, Švedska).

29. svibnja

Nakon dvadeset godina prekida, filmska kuća Kosovafilm snima ponovno snima film na albanskom jeziku *Kukumi*, u koprodukciji sa zagrebačkim Jadran filmom. Film, raden prema scenariju Mehmeta Kraje, režirat će Isa Qosje, a financirat će ga kosovsko ministarstvo kulture. Planira se nastavak suradnje Jadran filma na obnavljanju kosovske kinematografije. U skladištu Tekstilnoga kombinata Zagreb, u sklopu izložbe *Spremište* Lovre Artukovića, prikazan je film *Krada* Lukasa Nole. Riječ je o eksperimentalnom filmu koji tematizira krađu 26 Artukovićevih slika nakon retrospektive u Madridu.

31. svibnja

Film *Zemlja i sloboda* (*Land and Freedom*) britanskoga redatelja Kena Loacha prikazan je u Klubu Mama 31. svibnja.

Nagrada *Vladimir Nazor* za životno djelo za filmsku umjetnost u 2003. pripala je dramskom umjetniku Iliji Iveziću. Odluku o nagradama na osnovi prijedloga povjerenstava jednoglasno je donio odbor *Nazora* u sastavu Milan Moguš, predsjednik Odbora, Goran Grgić, Jagoda Martinčević, Krešimir Nemec, Ante Peterlić, Jerko Rošin i Feđa Vukić. Godišnjeg *Nazora* za filmsku umjetnost dobio je Zrinko Ogresta za film *Tu*. Nagrade su uručene na svečanoj sjednici 19. lipnja.

1-12. lipnja

Filmski programi, odnosno Kino Tuškanac, priredili su ciklus *Glazba i film* u sklopu kojeg su prikazani ovi naslovi: *Čajkovski* (*Chaikovsky*, 1969) Igora Talankina, *Proljetna simfonija* (*Frühlingssinfonie*, 1983) Petera Schamonijsa, *Kontesa Dora* (1993) Zvonimira Berkovića, *Carmen*

(1983) Carlosa Saure, *Carmen* (1984) Francesca Rosija i *Lisinski* (1944) Oktavijana Miletića.

2. lipnja

Knjižnica Ivana Gorana Kovačića priredila je projekciju filma *Žrtva* (*Ofret*) Andreja Tarkovskog.

3-6. lipnja

U Zadru je održana 42. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži. Prikazano je 99 videoostvarenja (od toga 65 videoostvarenja djece i 34 mladeži), a tri ocjenjivačka suda, stručni, sud djece i sud mladeži, dodjeljivali su nagrade u pet kategorija: za igrani film, za dokumentarni film, za animirani film, za film u otvorenoj kategoriji i za TV-reportažu.

7. lipnja

Dokumentarni filmovi produkcije Factum pozvani su na nekoliko svjetskih festivala. Tri Factumova filma, *O kravama i ljudima* Zrinke Matijević Veličan i Nebojše Slijepčevića, *Susjedi* Annike Sylvin Reuter i *Čuvar tegljača* Silvija Mirošničenka, upravo su prikazani na festivalu Ecocinema na otoku Rhodosu u Grčkoj, a *Čuvar tegljača* sudjelovat će u lipnju na međunarodnom festivalu dokumentarnog i antropološkog filma u Parnu u Estoniji te potkraj srpnja u Motovunu. *Sve o Evi* Silvestra Kolbasa izabran je u regionalnu dokumentarnu selekciju 10. sarajevskog filmskog festivala. Na festivalu Balkan Black Box u Berlinu Factum je također gostovao s dvama filmovima, *Peščenopolis* Zrinke Matijević Veličan i *To je nekako ravnopravno* Dane Budisavljević.

7-13. lipnja

U sklopu eksperimentalno istraživačkog programa Pilot 04 Studija Muzeja suvremene umjetnosti održat je program projekcija videopilot — hrvatski eksperimentalni film i video, ostvaren u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom. Tema je autoreferencijalnost, a tematske cikluse izabraše su Antonia Majača i Ana Šimičić. Prikazani su radovi *Video Imunitet* Dalibora Martinisa, *Autobiografija* Davora Mezaka, *Instrukcije* Sanje Iveković, *More* Tanje Golić, *Emit* Ane Šimičić, *Bouquet* Zdravka Mustaća, *Skok* Renate Poljak i drugi.

8-13. lipnja

U Kinoteci je prikazana retrospektiva zagrebačke škole crtanog filma *Ususret Animafestu*, tijekom koje će biti prikazano pet programa — naj-nagrađivaniji filmovi zagrebačke škole crtanog filma, najbolji filmovi za djecu, najbolje od nove produkcije Zagreb filma, dragulji Zagreb filma koje je Giannalberto Bendazzi uvrstio među 84 najbolja animirana filma nastala u svijetu od 1908. do 1997. te klasici zagrebačke škole crtanog filma.

8. lipnja

Društvo hrvatskih filmskih redatelja organiziralo je tribinu pod naslovom *Hrvatski animirani film — između zagrebačke škole i realnosti* na kojoj se razgovaralo o domaćoj animiranoj produkciji. Tribinu je vodio Joško Marušić, a sudjelovali su profesori na Odsjeku animacije Akademije likovnih umjetnosti Neven Petričić, Goce Vaskov, Krešimir Zimonić, Ivan Ladislav Galeta i Darko Kreč te urednica redakcije za animirani film HTV-a Vesna Sudar.

9. lipnja

U Kinoklubu Split prikazan je film *Do posljednjeg daha* (*A bout de souffle*) Jean-Luca Godarda.

Branko Lustig održao je predavanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu s temom *Leaseback financiranje*.

U gostionici Pod starim krovovima u Zagrebu prikazan je igrani film *Nije bed* Mladena Dizdara, po scenariju Zorana Lazića i Aleksandra Holige.

Projekcija filmova Stana Brakhagea bila je u Klubu net-kulture Mama, uz uvod Tanje Vrvilo. Na programu je bilo jedanaest kratkih filmova nastalih između 1954. i 2001. godine.

U Knjižnici Ivana Gorana Kovačića prikazan je dokumentarni film *Jedan dan u životu Andreja Arsenjevića* Chrisa Markera o ruskom redatelju Andreju Tarkovskom.

12. lipnja

Održana je projekcija prvonagrađenih radova djece i mladeži na 42. reviji hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva u Kinu Tuškanac.

14-19. lipnja

Animirani film *Atama Yama (Glava gora)* redatelja Kojia Yamamure osvojio je *Grand prix* 16. svjetskog festivala animiranih filmova, Animafesta. Druga nagrada pripala je filmu *Fast film* redatelja Virgila Widricha. Nagrađen je i hrvatski animirani film *Ciganijska* Marka Meštrovića i Davora Medurečana i to jednom od pet nagrada za ostvarenja s posebnim vrijednostima. Najboljom debitanticom proglašena je Anja Struck s filmom *Al-lerleirauch*, publici se najviše svidio *Ward 13* Petera Cornwella, dok su *Fast film* nagradili hrvatski filmski kritičari i Hrvatski filmski savez. Inače, u natjecateljske programe ovogodišnjega Animafesta prijavljeno je 1507 filmova iz 56 zemalja, a počasni predsjednik festivala bio je oskarovac Michael Dudok De Witt.

14. lipnja

Počela je njemačka kinodistribucija hrvatskog igranog filma *Fine mrtve djevojke* redatelja Dalibora Matanića, koja će trajati sljedećih nekoliko mjeseci u više od četristo njemačkih kinodvorana. Film nastao u koprodukciji Alka filma i HRT-a distribuirat će tvrtka Globus Film pod naslovom *Schöne tote Mädchen*. Film je sinkroniziran na njemački jezik te se potkraj prošlog tjedna počeo prikazivati u Berlinu i Münchenu.

15-20. lipnja

Dokumentarni film *Bunarman* redatelja Branka Ištvančića uvršten je u program uglednoga festivala dokumentarnog filma Silverdocs koji se održava u Washingtonu u okviru Američkog filmskog instituta, gdje se natjecao u konkurenciji kratkog filma. Od pristiglih tisuću i sto filmova iz više od pedeset zemalja svijeta programska komisija festivala uvrstila je četrdeset dugometražnih i trideset kratkometražnih filmova u glavni program.

15-22. lipnja

Film *Sub Rosa*, debitantsko djelo autora Katje i Nikole Šimunića, ušao je u selekciju *Message to Man* International Documentary, Short and Animated Films Festivala, koji se održava u St. Petersburgu.

16. lipnja

Ivan Ladislav Galeta organizirao je projekciju »za koprive, noćne leptirice i komarce« filma *Što je Endart No 4?* na napuštenoj ljetnoj pozornici Kina Tuškanac u povodu Bloomsdaya.

U Kinoklubu Split na programu je film *Živjeti svoj život* Jean-Luca Godarda.

17. lipnja

Program filmova 12. hrvatske revije jednogminutnih filmova Požega 2004. prikazan je u Kinoklubu Split.

Pod predsjedanjem ministra kulture Bože Biškupića održana je sjednica Vijeća Festivala igranog filma u Puli. Na sjednici je određeno je financijsko praćenje festivala — 1.200.000 kuna izdvojiti će Ministarstvo kulture, 700.000 kuna Grad Pula te 100.000 kuna Istarska županija.

18. lipnja

U sklopu Svjetskoga festivala animiranog filma u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu predstavljena je knjiga Joška Marušića i skupine suradnika *Alkemija animiranog filma*. Na predstavljanju su sudjelovali Joško Marušić, Jasminka Marinović, Darko Kreč, Neven Petričić, Pavao Štalter i Goce Vaskov. Riječ je o bogato ilustriranoj knjizi na više od tristo stranica, podjednako namijenjenoj širokoj kulturnoj javnosti kao i onima koji se u okviru struke bave animacijom. Također je predstavljena knjiga Midhata Ajanovića, *Animacija i realizam*, kao i knjiga Oliviera Cottea o djelu švicarskog animatora Georgesa Schwizgebela.

21-26. lipnja

Drugi međunarodni festival kratkometražnoga filma, Tabor Film Festival, priređen je u dvorcu Veliki Tabor pokraj Desinića u Hrvatskom zagorju. Najboljim filmom festivala proglašen je mađarski *A Haz* (Kuća), koji autorski potpisuje Aroly Ujj Meszaros. Posebnu nagradu žirija, u sastavu: Matthias Groll, Luca Busso i Ivan Ladislav Galeta, dobio je 8-minutni mađarski film *Ki a macska (Tko je mačka)* Petera Meszarosa. Najbolji dokumentarni film švedski je *Welcome to Europe (Dobrodošli u Europu)*, a nagradu za najbolji animirani film odnio je *Fast Filmu* Virgila Widricha. Najbolji je film o zadanoj temi (ove je godine tema hrana) *Fishtale (Riblji rep)* Paula Glynn. Najbolji je film po izboru publike *Harvie Krumpet* Adama Elliota.

22. lipnja

Proslava tri mjeseca postojanja filmskoga portala posvećena hrvatskom filmu, film.hr, održana je u Klubu Gjuro. Prikazani su isječci iz filmova *Sto minuta Slave*, *Ta divna splitska noć* i *Oprosti za kung-fu*. *Cigare* su dodijeljene trojcu Ogresta — Brešan — Ivanda za koordinirani učinak u oživljavanju filmskoga prostora, jer su njihovi filmovi uvršteni u programe A-festivala. Igor Mirković dobio je nagradu za uspjeh dokumentarca *Sretno dijete*, a dodijeljene su i nagrade portalova web-natječaja za filmsku priču. Nagrade su dobili Igor Lepčinić iz Zagreba za priču pod nazivom *Podstanar* te Sanja Čokolić iz Omiša za priču *Zuč i ocat*.

23. lipnja

U Kinoklubu Split prikazan je film *Prezir (Le Mepris)* Jean-Luca Godarda. U ciklusu europskog autorskog filma prikazani su filmovi producenta Marina Karmitta u Dvorani MM SC-a.

24. lipnja

Filmovi produkcijske kuće Fade in prikazani su u Kinoklubu Split. Riječ je o animiranom filmu *Ciganijska* te dokumentarcima *Gay Pride* — *Zagreb*, *Ženska posla*, *Savršeno društvo*, *Zagreb te zove*.

26. lipnja — 2. srpnja

Međunarodni festival novoga filma i novih medija održan je po deveti put u Splitu. Prikazano je četrdesetak dugometražnih filmova, dvadesetak kratkometražnih i isto toliko radova u kategoriji novih medija. Film *Pupak*, iranskoga redatelja Mohammada Schirvanija, dobio je *Grand prix* u konkurenciji dugometražnog filma, a žiri Novih medija *Grand prix* dodijelio je francuskom radu *Shimmy Shilly Grass* autora Gubo Gasa.

27-30. lipnja

U Festivalskoj palači Dubrovačkih ljetnih igara u Dubrovniku održana je redovita 90. sjednica Eurimagesa, filmskog fonda Vijeća Europe. Domaćin je sjednice Ministarstvo kulture Republike Hrvatske. Sjednicom se o raspodjeli novca za poticanje filmske proizvodnje i distribucije u ovoj godini. Među pedesetak prijavljenih projekata koji konkuriraju za sredstva Eurimagesa Hrvatska ima dva projekta: cjelovečernji igrani film *Grbavica* po scenariju i u režiji Jasmile Žbanić te distribuciju tri europska filma, za što je aplicirala tvrtka Blitz film i video. Projekt *Grbavica* koji je austrijsko-njemačko-bosanskohercegovačko-hrvatska koprodukcija dobio je poticajna sredstva od 160 000 eura, a Blitz je dobio poticajna sredstva za distribuciju dva od tri prijavljena filma.

30. lipnja

Upravno je vijeće Javne ustanove Pula film festival razriješilo dužnosti privremenoga ravnatelja Tedi Lušetića zbog propusta u poslovanju (nije prijavio PDV), čime je festival oštećen za više od 1,8 milijuna kuna. Novi je ravnatelj Mladen Lučić, kustos Muzeja suvremene umjetnosti.

U Klubu Mama održana je projekcija filma *Stranica ludila* japanskoga redatelja Teinosukea Kinugasa.

Pravilo igre (La Regle du jeu) Jeana Renoira prikazan je u Kinoklubu Split.

1. srpnja

Projekcija izbora filmova s Treće revije amaterskog filma održana je u Kinoklubu Split.

5. srpnja

Dokumentarni film *Torn Iran* predstavljen je u Klubu Mama, a projekciji su prisustvovali i autori Felix Korfmann i Jakob Preuss iz Berlina.

U sklopu eksperimentalnog programa Pilot 04 u Studiju MSU-a u Zagrebu otvorena je izložba i održano predavanje američkog umjetnika Harrela Fletchera, koji je predstavio presjek svoje videoprodukcije.

5-10. srpnja

U povodu obilježavanja obljetnice francusko-britanskog Srdačnog saveza u Kinu Tuškanac prikazan je ciklus francusko-britanskog filma u organizaciji Francuskog instituta u Zagrebu, British Councila i Hrvatskoga filmskog saveza.

Riječ je o filmovima: *Velika avantura* Gérarda Ourya, *Tess* Romana Polanskog, *Quartet* Jamesa Ivoryja, *Tire a part* Bernarda Rappa, *Moja žena je glumica* Yvana Attala i *Kockar* Neila Jordana.

6-11. srpnja

Festival japanskih filmova održan je u Multimedijalnom institutu Mama, a na programu su bili filmovi *Violent Cop*, *Sonatine* i *Vatromet* Takeshija

Kitana te *Gohatto* Nagisa Oshime, *Dijete mjeseca* Takahisa Zezea, *Povratak mačke* Hiroyukija Morita.

7. srpnja

Predstavljena su ostvarenja nastala u Filmskoj radionici i Radionici za kreativni izričaj kroz digitalne tehnologije Filmaktiv u Riječkom HKD Sušaku. Radionice vode Morana Komljenović i Marin Lukanović, a snimljena su tri dokumentarna i tri eksperimentalna filma. Riječ je o videoradovima *25/12* i *H20* autorica Kristine Barišić i Stefani Silli, *O ljudima i psima* Lee Badurine, Bojane Mikelenić, Maje Pušić i Lade Božić, *Cres* Damjana Šporčića i Andree Kustić, *Suodnos* Romana Perića te *Ne-nasilje* autorice Mirne Vitković.

U konkurenciji tridesetak zemalja hrvatski filmski distributer Blitz film & video osvojio je nagradu *Licensee Award 2004* za najbolju marketinšku kampanju za film studija DreamWorks *Simbad: legenda o sedam mora*.

8. srpnja

Film *Svjedoci* Vinka Brešana, nastao u produkciji Interfilma i Hrvatske radiotelevizije, na 39. međunarodnom filmskom festivalu u Karlovim Varima osvojio je nagradu *Phillip Morris Award* za najbolji film u programu *East of the West*. Program *East of the West* bio je sastavljen od odabranih istočnoeuropskih filmova koji su prikazivani na festivalima — Cannes, Venecija, Berlin, Montreal, Locarno i drugi. Za nagradu *Phillip Morris* natjecalo se šesnaest filmova iz Hrvatske, Rusije, Mađarske, Estonije, Kazahstana, Makedonije, Srbije i Crne Gore, Rumunjske i Češke.

9. srpnja

Relja Bašić, ugledni hrvatski kazališni i filmski glumac imenovan je UNESCO-ovim umjetnikom za mir.

9-25. srpnja

Animirani film *Metahead*, autora Branka Farca, prikazuje se u sklopu programa *International parallel* 12. međunarodnog festivala animacije u Brazilu — *Anima mundi* 2004, koji se održava od 9. do 18. srpnja 2004. u Rio de Janeiru i od 21. do 25. srpnja u Sao Paulu.

10. srpnja

Film Zrinka Ogreste *Tu* osvojio je na 39. međunarodnom filmskom festivalu u Karlovim Varima *Kristalni globus* — posebnu nagradu žirija. Kristalni globus smatra se drugom nagradom Festivala i najveća je koju je neki hrvatski film dobio na međunarodnom festivalu prve kategorije, izvijestili su producenti filma. Tim povodom Ogresti je čestitao ministar kulture Božo Biškupić.

Prvi put je u sklopu Pulskoga filmskog festivala pokrenuta radionica dokumentarnog filma. Vodi je Marko Zdravković Kunac, pulsni redatelj koji se profilirao kao jedan od osnivača poznatoga zagrebačkog studija Fade in.

12. srpnja

Animirani filmovi *Metahead* autora Branka Farca i *Složeni predosjećaj* autora Duška Gačića ušli su u selekciju internacionalnoga Festivala animiranog filma Krok koji se održava na brodu što plovi po rijeci Volgi u Rusiji, dok će film *Sub Rosa* autora Katje i Nikole Šimunića biti prikazan u posebnom programu *Panorama*. Festival prikazuje najbolje radove u svjetskoj animaciji proizvedene u posljednje dvije godine.

13. srpnja

Film *Ja/2*, autorice Heidi Kočevlar, ušao je u selekciju 17. festivala animiranog filma za mlade koji se održava u Bourgen-Bresseu u Francuskoj.

14. srpnja

Čelnici Motovunskoga filmskog festivala (MFF) oštro su prosvjedovali jer je Ministarstvo kulture smanjilo iznos sufinanciranja Festivala za 40 posto. »Činjenica da je ova odluka obznanjena tek dva tjedna prije početka ovogodišnje priredbe ukazuje na svjesne pokušaje Ministarstva da se stimuliraju naponi organizatora Festivala«, priopćili su organizatori MFF-a. Vijeće za film i kinematografiju predložilo je u travnju ministru da Festivalu odobri sufinanciranje u iznosu 500 000 kuna, što je iznos jednak prošlogodišnjoj potpori, no dobili su ugovor na 300 000 kuna.

Ministar kulture Božo Biškupić imenovao je umjetničke savjetnike čija će uloga biti vrednovanje scenarija za pojedine vrste filmova, priopćilo je Ministarstvo kulture. Akademik Pavao Pavličić i redatelj Dejan Šorak imenovani su savjetnicima za dugometražni igrani i dokumentarni film. Zrinko Ogresta imenovan je savjetnikom za kratkometražni i dokumen-

tarni film, savjetnik za animirani film je Darko Kreč, dok je savjetnikom za alternativni film imenovan Željko Sarić.

U Klubu Mama u sklopu programa *Vizualni kolegij* prikazani su *Karabinjeri* Jean-Luca Godarda.

15. srpnja

Sljedeće godine Zagreb bi trebao dobiti svoj prvi međunarodni festival dokumentarnog filma, i to u organizaciji Factuma. Zagreb DOX održat će se u veljači 2005, najavljuje Nenad Puhovski, koji bi trebao biti umjetnički direktor festivala.

15-18. srpnja

U kinu A1 Galerija organizirana je *Revija filmova o bluesu*. Riječ je o projektu izvršnog producenta Martina Scorsesea *The Blues* sastavljenog je od sedam dugometražnih filmova: *Feel Like Going Home* (Povratak kući) Martina Scorsesea, *The Soul of A Man* (Duša čovjeka) Wima Wendersa, *The Road to Memphis* (Put za Memphis) Richarda Pearcea, *Warming by the Devil's Fire* (Grijanje nad vražjim ognjištem) Charlesa Burnetta, *Godfathers and Sons* (Kumovi i sinovi) Marca Levina, *Red White and Blues* (Crveno bijelo i blues) Mikea Figgisa i *Piano Blues* Clint Eastwooda.

16-24. srpnja

Veliku zlatnu arenu za najbolji film ovogodišnjeg 51. pulskoga filmskog festivala dobio je Antun Vrdoljak za film *Duga mračna noć*, a pripala mu je i nagrada publike te *Zlatna arena* za režiju i za scenarij.

Odlukom organizatora Festivala, a uz obrazloženje da nisu stigle filmske kopije u vremenu u kojem su propisima morale, iako su najavljeni, na Festivalu nisu prikazani filmovi *Jeruzalemski sindrom* Jakova i Dominika Sedlara i *Seks, piće, krvoproljeće* Z. Jurića, A. Nuića i B. T. Matića.

17-18. srpnja

U Motovunu je održan prvi Mali Motovun. Prikazani su filmovi *Crni biseri* Tome Janjića, *Sinji galeb* Branka Bauera i *Vuk samotnjak* Obrada Gluševića.

20. srpnja

U sklopu ovogodišnjeg 51. pulskog filmskog festivala holivudskom producentu i oskarovcu hrvatskoga podrijetla Branku Lustigu dodijeljena je *Vjesnikova Kristalna arena*. Riječ je o posebnoj nagradi dnevnih novina *Vjesnik*, koja se ove godine dodjeljuje prvi put, i to osobama koje svojim dolaskom i radom pomažu predstavljanje Festivala i hrvatskog filma u Hrvatskoj i inozemstvu.

23. srpnja

Hrvatski film *Tu* redatelja Zrinka Ogreste proglašen je najboljim ostvarenjem u programu *Paralele i sudari* Međunarodnoga filmskog festivala Palić 2004. Tom prigodom najavljena je distribucija Ogrestina filma u Srbiji.

Animirani film *Plasticat* autora Simona Bogojevića Naratha, nastao u produkcijskoj kući Kenges, uvršten je u službeni izbor ovogodišnjih festivala u Sarajevu, Motovunu i na Lucania Film Festivalu u Italiji.

26-30. srpnja

Film *Jedan poljubac drag* Kena Loacha osvojio je glavnu nagradu, *Propelel Motovuna*, na Šestom filmskom festivalu u Motovunu. Srpska komedija *Kad porastem biću kengur* Radivoja Andrića dobila je nagradu *Od A do A* kao najbolji film od Albanije do Austrije. Nagrada FIPRESCI pripala je dokumentarcu *Pet zapreka* Jorgena Letha i *Jameson Short Film Award* za kratki film pripala je *Uvoznim vranama*, dokumentarcu Gorana Devića, dok je novoosnovana *Amnesty International Human Rights Award* otišla u ruke srpskoga redatelja Bojana Vuletića za *Goblen*. Tijekom festivala prikazano je više od devedeset filmova, a gost festivala bio je holivudski glumac Jason Biggs.

27. srpnja

Ministar kulture Božo Biškupić poslao je brzojav redatelju Antunu Vrdoljaku u povodu uspjeha koji je njegov film *Duga mračna noć* postigao na 51. Puli.

2. kolovoza

U povodu uspjeha dvojice splitskih redatelja na 51. filmskom festivalu u Puli, gradonačelnik Splita Miroslav Bulčić priredio je primanje za Arseno Antona Ostojića i Ognjena Viličića. Redatelji su predložili da se potkraj ljeta u Splitu održi premijera obaju filmova, što su predstavnici grada prihvatili.

Film *Tu*, redatelja Zrinka Ogreste, pozvan je na najveću filmsku priredbu u Velikoj Britaniji, 48. londonski filmski festival, koji se od 20. listopada do 4. studenoga održava u britanskoj metropoli. Riječ je o 'festivalu s pozivnicom', a *Tu* je prvi film nastao od osamostaljenja koji je pozvan na tu ekskluzivnu svjetsku filmsku priredbu.

2-6. kolovoza

Visura Aperta Momiano 04 festival je vizualnih i audiomedija videa i zvuka te na njemu sudjeluju ovi autori: Maja Rožman, Ana Hušman, Ana Šerić, Rok Bogataj, Nicole Hewitt, Naoco Takahashi, Fabrizio Manco i Hrvoje Mitrov. U sklopu festivala aktivna je i radionica, a posljednjega dana održava se izložba i videoprojekcije radova nastalih u momjanskoj radionici te dodjela nagrada.

4-15. kolovoza

U šipanskoj luci održava se Ljetna škola filma Šipan i Mali filmski festival. Škola filma namijenjena je djeci i mladima koji žive na otoku, a žele naučiti kako nastaje film — od smišljanja priče, preko pisanja scenarija do snimanja i montiranja filma.

Tijekom deset dana prikazano je desetak filmova. Među igranim pored ostalih: *Gori vatra* Pjera Žalice, *Big Blue* Luca Bessona, *Svoga tela gospodar* Fedora Hanžekovića i *Strah* Nilsa Neuberta, a među dokumentarnima *Sretno dijete* Igora Mirkovića, *Uvozne vrane* Gorana Devića, te *Tvrda i Nebo nad Osijekom* Zvonimira Jurića. Školu vode Zvonimir Jurić, Mate Sklepić i Amir Kamber.

5-7. kolovoza

Na programu zagrebačkoga Kina Tuškanac prikazuje se nekoliko filmova s ovogodišnjeg Motovunskog filmskog festivala, poput *Pet zapreka* — Jorgen Leth, Lars von Trier, *Flatlife* — Jonas Geirnaert, *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i opet proljeće* — Kim Ki Duk, *Magle rata* — Errol Morris, *Kad porastem biću kengur* — Radivoje Andrić te *Najtužnija glazba na svijetu* — Guy Maddin.

6. kolovoza

Vlada je odlučila podmiriti dug od 3,6 milijuna kuna za film o Marinu Držiću u režiji Veljka Bulajića pa bi se film nakon gotovo dvogodišnje stanke trebao ponovo se početi snimati. Vlada dodatno daje jamstva za vanjskog koproducenta, a to su talijansko ministarstvo kulture, RAI 1 te rimska producerska kuća DDC, koji bi u film trebali ući s iznosom od dva milijuna i 320 tisuća eura.

10. kolovoza

Izvršni odbor Europske filmske akademije, uvrstio je hrvatski film *Svjedoci* redatelja Vinka Brešana među četrdeset najboljih europskih filmova 2004, izvještava Interfilm. Producent Ivan Maločica kaže da je službeno obaviješten da je Brešanov film *Svjedoci* postao kandidat za nominacije za nagrade Europske filmske akademije u kategorijama film, režija, glavna ženska i muška uloga, scenarij i kamera.

Popis od četrdeset najboljih europskih filmova po izboru Europske filmske akademije bit će službeno objavljen 15. rujna.

12. kolovoza

Bunarman Branka Ištvanica je pozvan na još nekoliko festivala — Corto per Scelta u Italiji, DokumentART u Neubrandenburgu u Njemačkoj i na Danima filma — mediteranskom festivalu dokumentarnog filma u Širokom Brijegu u Bosni i Hercegovini, koji se održava od 9. do 11. rujna.

13. kolovoza

Ugledni američki filmski kritičar Kenneth Turan opisao je u američkom dnevniku *Los Angeles Times* hrvatski film *Svjedoci* kao »kontroverzan i fascinantan dojmiv film i vrlo vjerojatno najbolji film s temom rata na prostoru koji svi jednostavno zovu ex — Jugoslavija«. U *LA Timesu* od 8. kolovoza objavljena je Turanova reportaža o Dubrovačkom filmskom festivalu, u kojoj je kao jedan od najvažnijih događaja Festivala istaknuo lokalnu premijeru hrvatskog filma *Svjedoci* redatelja Vinka Brešana u produkciji Interfilma i HRT-a, izvijestili su iz Interfilma.

19-23. kolovoza

Animirani film *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad*, autora Gorana Trbuljaka, biti prikazan u sklopu programa *Best of the world* animacijskog festivala Hiroshima 2004, koji se održava od 19. do 23. kolovoza 2004.

20-28. kolovoza

Hrvatski film *Ta divna splitska noć* vratio se sa 10. sarajevskog filmskog festivala s dvjema nagradama — film je osvojio posebnu nagradu žirija, a Marija Škaričić proglašena je najboljom glumicom. O nagradama je odlučivao peteročlani žiri na čelu s poznatim britanskim redateljem Mikeom Leighom. U konkurenciji regionalnoga, glavnog, programa 10. sarajevskog filmskog festivala bio je i hrvatski film *Družba Isusova* Silvija Petranovića. Nagradom za ljudska prava na festivalu ovjenčan je i dokumentarni film Gorana Devića *Uvozne vrane*.

23. kolovoza — 1. rujna

Šesta Škola medijske kulture održana je u hotelu Coning u Trakošćanu u organizaciji Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa i Hrvatskog filmskog saveza. Škola medijske kulture nudi pet programa, od kojih su tri seminarska, a dva radionička. Na navedene programe ove godine se prijavilo 93 polaznika, koji će su slušali predavanja stručnjaka s područja filmske, televizijske i medijske kulture poput Zorana Tadića, Gorana Tribusona, Slavena Zečevića, Ivana Ladislava Galete, Nikice Gilića, Bruna Kragića, Mate Kukuljice, Darija Markovića, Joška Marušića, Krešimira Mikića, Diane Nenadić, Ante Peterlića, Irene Paulus, Ive Škrabala, Stjepka Težaka, Hrvoja Turkovića, Nikole Vončine.

26-29. kolovoza

Udruga Moji Ičići priredila je Drugi filmski festival Liburnia tijekom kojega je prikazano devet recentnih dokumentarnih filmova domaće proizvodnje. Najbolji film po sudu žirija bio je *Čuvar tegljača* Silvija Mirošničenka, a publika je izabrala *Trajno nastanjenog stranca* Davora Konjikušića.

26. kolovoza

Zagrebački nakladnici AGM i Hrvatsko društvo filmskih kritičara objavili su knjigu filmskoga kritičara Tomislava Kurelca *Filmska kronika. Zapis o hrvatskom filmu*. U knjizi su sjedinjeni tematski i kronološki tekstovi o hrvatskoj kinematografiji, objavljeni posljednjih petnaest godina uglavnom u najuglednijem svjetskom filmskom godišnjaku *Variety International Film Guidea* te *Vijencu*, dvotjednim novinama Matice hrvatske.

27. kolovoza — 4. rujna

Na Svjetskome festivalu neprofesijskoga filma, koji je zajedno s Kongresom UNICA-e ove godine održan u njemačkome gradu Veitshochheimu, Hrvatsku su predstavljala četiri filma, prikazana u konkurenciji od tridesetak zemalja i više od 120 filmova. Prema odluci sedmočlanoga međunarodnog ocjenjivačkog suda, dva hrvatska ostvarenja osvojila su brončane medalje: animirani film *Ciganijska* Marka Meštrovića i Davora Medurečana te eksperimentalni video *Uterus* Marije Prusine u kategoriji studentskoga filma.

Oba hrvatska jednoglasno izabrana filma, *Kad policija trenira* Silvija Magdića, Martina Birača i Antonija Gabelića te *Flof* Saše Zeca, ušla su u službeni program Svjetskoga kupa jednoglasno izabrana filma.

26. kolovoza — 6. rujna

Svjetski filmski festival u Montrealu ove godine posebnu počast odaje hrvatskom redatelju Krsti Papiću, čija su četiri filma — *Izbavitelj* (1977), *Lisice* (1969), *Predstava Hamleta u selu Mrduši Donjoj* (1973), i *Život sa stricem* (1988) — prikazana do 1. rujna. Hrvatskom redatelju dodijeljena je i festivalska nagrada za životno djelo.

1-11. rujna

Film *Jeruzalemski sindrom* Jakova i Dominika Sedlara na ovogodišnjem 61. venecijanskom filmskom festivalu dobio je Nagradu za kulturu političkog dijaloga. Film je prikazan u Specijalnom programu Venecijanskog filmskog festivala. Redateljima je nagradu uručio direktor Venecijanskoga filmskog festivala Giancarlo Muller i predsjednik regije Veneto Roberto Galan. U *Jeruzalemskom sindromu* glume američki, hrvatski i engleski glumci Macaulay Culkin, Martin Sheen, Božidar Alić, Charlotte Rampling i Mili Avital.

1. rujna

Film *Sub Rosa* Katje i Nikole Šimunića u proizvodnji Zagreb filma dobio je nagradu za najbolji animirani film na Međunarodnom festivalu kratkometražnog filma *Salento Finibus Terrae* koji se održavao u talijanskom mjestu San Vitu dei Normaniju.

3. rujna

Ministar Božo Biškupić primio je u prostorijama Ministarstva kulture dobitnike filmskih nagrada Sarajevskoga filmskog festivala — redatelja filma *Ta divna splitska noć* Arsena Antona Ostojića, glumicu Mariju Skaričić, direktora producentske kuće Alka filma Jozu Patljaka i redatelja filma *Uvozne vrane* Gorana Devića. Čestitavši nagrađenima, ministar je istaknuo kako je hrvatski film trenutačno u usponu. Direktor Alka filma Jozo Patljak najavio je prikazivanje filma *Ta divna splitska noć* u Bosni i Hercegovini, Sloveniji i Srbiji i Crnoj Gori.

6. rujna

Dokumentarac *Sve o Evi* pozvan je na vrlo ugledni njujorški Tribeca Film Festival. *Sve o Evi* sufinanciran je novcem Ureda za kulturu grada Zagreba i Ministarstva kulture

U kinodvorani u Orašju prikazivanjem filma *Duga mračna noć* redatelja Antuna Vrdoljaka počeli su deveti po redu Dani hrvatskoga filma. Manifestacija traje sedam dana i za to vrijeme bit će prikazano šest filmova s ovogodišnje Pule (*Sto minuta Slave*, *Družba Isusova*, *Ta divna splitska noć*, *Doktor ludosti* i *Slučajna suputnica*) te *Savršeni krug* bosanskohercegovačkog redatelja Ademira Kenovića. S Pule nije stigao jedino film *Oprosti za kung fu*, koji zbog sudjelovanja na filmskom festivalu u Berlinu ne smije biti prikazivan.

7. rujna

Ministar kulture Božo Biškupić čestitao je Krsti Papiću na nagradi *Grand Prix American*, koju je hrvatski redatelj dobio za autorski opus i prinos filmskoj umjetnosti na Filmskom festivalu u Montrealu. »Posebno smo ponosni što Hrvatska ima kvalitetna autora čiji rad prepoznaje struka, jer Vi ste prvi autor dobitnik toga visokog priznanja iz srednje Europe«, ističe se u čestitki.

9. rujna

Splitska Kinoteka Zlatna vrata nastavlja ciklus klasika srijedom i četvrtkom. *Kob* (Nicolaescu Sergiu), *Kontrola na putu* (Aleksej German), *Lov na mušice* (Andrzej Wajda), *Odrazi u ogledalu* (Reszo Szoereny) četiri su naslova na programu tijekom rujna.

Hrvatska premijera filma Jakova i Dominika Sedlara *Jeruzalemski sindrom* održana je u Kinu Croatia i Zagrebu.

9-11. rujna

Održani su 5. dani filma u Širokom Brijegu, na kojima su u konkurenciji za nagrade prikazana četiri filma iz Hrvatske — *Osti* Tomislava Šanga, *Život ili san* Mladena Čapina, *Bunarman* Branka Ištvančića i *La strada* Damira Čučića. Zemlju domaćina predstavlja Haris Prolić s filmom *Sarajevski pas*, a po jedan film dolazi iz Španjolske, Italije, Grčke i Crne Gore. Prikazan je i Ogrestin *Tu te Sretno dijete* Igora Mirkovića.

11-16. rujna

Animirani filmovi *Složeni predosjećaj* Duška Gačića i *Kamov* skupine autora ušli su u selekciju 8. međunarodnoga festivala dokumentarnog i kratkog filma Ismailia, koji se održava u Egiptu.

14-19. rujna

U sklopu manifestacije *Dani Moskve* u Kinu Tuškanac prikazana su tri igrana filma i izbor iz dokumentarnog programa: *Pokrovska vrata* (*Pokrovskiye vorota*, 1982) Mihaila Kozakova, *Daruj mi mjesечеvo svjetlo* (*Podari mne lunnij svet*, 2001) Dmitrija Astrakana, *Blagoslovite ženu* (*Blagoslovite ženščinu*, 2003) Stanislava Govorukina i tri dokumentarna filma iz serije *Sto filmova o Moskvi*.

Bibliografija

Knjige

Akademija dramske umjetnosti: 1950-2000. / monografija, 493 stranice, fotografije, ujedno i tematski višebrojni časopisa TEATAR&TEORIJA. Zagreb, 2004. Izdavači: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus d.o.o., za izdavače: Vjeran Zuppa, Akademija dramske umjetnosti, Goran Sergej Pristaš, Centar za dramsku umjetnost, Albert Goldstein, Izdanja Antibarbarus, d.o.o. Glavni urednici: Nikola Batušić, Nenad Puhovski, Vjeran Zuppa, izvršno uredništvo: Martina Aničić, Marin Blažević, Goran Sergej Pristaš, Zrinka Pulišelić, tajnica uredništva: Verica Jančinec.

ISBN 953-6160-72-2 (Antibarbarus)
UDK 378.679.2 (497.5 Zagreb)"1950/2000"
378.679.143 (497.5 Zagreb)"1950/2000"

I. Akademija dramske umjetnosti (Zagreb) — Spomenica 440427052

Sadržaj: Uvodna riječ — TEME — Nikola Batušić Naši korijeni — Branko Gavella Nekoliko misli o teoriji umjetničke nastave — Vjeran Zuppa Teatar kao (grčki alfabet) — Vladan Švacov Pohvala i pokuda Akademije dramske umjetnosti — Mladen Škiljan Pouke učitelju — Božidar Viočić Akademija moje mladosti — Ante Babaja Kako s tom djecom? — Nikola Tanhofer Filmski Kiklop iliti sintetički čovjek — Tomislav Durbešić Paradoks o jednoj akademiji — Georgij Paro Prolegomena za Gavellinu klasu — Neva Rošić Preko (svoje) istine do (vlastitog) zadovoljstva razgovarala Dubravka Crnojević-Carić — Vlatko Pavletić Kako sam, i zašto, započeo profesorsku karijeru na Kazališnoj akademiji godine 1960 — Nenad Puhovski Sve naše reforme — Ivica Boban U potrazi za odgovorom na postavljeno pitanje — Ante Peterlić Počeci studija filma na ADU — Enes Midžić Profesija snimatelj — Hrvoje Turković Teško stečeni status — Branko Ivanda Buntovnik i ekvilibrist — Zoran Tadić Profesor na prijamnom ispitu — Matko Sršen Gavellina država — Branko Brezovec O toaletnom papiru, ključancima, kralju, pupku, blatu, ali i o Gavelli — Željko Vukmirica Profesionalizam prije svega — Zrinko Ogresta Kako je sve započelo — Goran Višnjić U Americi je isto kao i ovdje, samo malo veće razgovarala Dubravka Crnojević-Carić — Jelena Paljan Crni stolci i bijeli ormarići — Asja Srnc Todorović Nostalgija ili horror vacui — ANKETA — ODSJECI — Gluma — Ivica Boban / Joško Juvančić Temeljne odrednice studija glume — Kazališna režija i radiofonija — Matko Sršen Studij kazališne režije i radiofonija na Akademiji dramske umjetnosti — Nikola Vončina Kolegij radiofonija — Filmska i TV režija — Milivoj Puhovski Studij filmske i TV režije na Akademiji dramske umjetnosti — Snimanje — Enes Midžić Studij filmskog i televizijskog snimanja — Montaža — Bernarda Fruk Studij montaže na Akademiji dramske umjetnosti — Dramaturgija — Tena Štivičić Sažeti prikaz nastavnog programa Odsjeka dramaturgije — Produkcija — Vedran Mihletić Studij produkcije na Akademiji dramske umjetnosti — DODACI / POPISI — Rektori / Dekani — Stalno zaposleni nastavnici — Stalno zaposleno nenastavno osoblje / Nastavnici-vanjski suradnici — Bivši zaslužni nastavnici i vanjski suradnici — Odsjek glume — popis studenata 1950-2001 — Dislocirani studiji i Makedonska klasa — Odsjek kazališne režije i radiofonije — Odsjek filmske i televizijske režije — Odsjek filmskog i televizijskog snimanja — Odsjek filmske i televizijske montaže — Odsjek dramaturgije — Odsjek produkcije — REPERTOAR ADU 1951-2000 — DIPLOMSKE RADIODRAMSKE EMISIJE — POPIS FILMOVA, VIDEO I TV RADOVA SNIMLJENIH OD 1968-2001.

Ellen Cheshire i John Ashbrook

Joel i Ethan Coen / izdavač: Profil International d.o.o., za izdavača Daniel Žderić, glavni urednik Darko Glamuzina, urednik Marko Zubak, izvršna urednica Iva Karabaić, prijevod Tonči Valentić, lektura Jelena Gluhak, korektura Marija Stamać Ožanić. Zagreb, 2004, 156 stranica.

ISBN 953-200-882-9 UDK 791.44.071.1 Coen, J.
791.44.071.1 Coen, E.
440217194

Sadržaj: Predgovor... Braćo, tko je ovdje lud?; Diskretni šarm braće Coen...; *Krvaavo jednostavno* (Blood Simple, 1983)... »Svijet je pun onih koji se žale.«; *Krvaavo jednostavno: zauvijek mladi* (Blood Simple: Forever Young, 1998)...; *Crimewave* (1985)...; *Arizona Junior* (Raising Arizona, 1986)... »Ovaj je svijet ponekad okrutan prema stvarčicama.«; *Millerovo raskrižje* (Miller's Crossing, 1989)... »Zaviri u svoje srce!«; *Barton Fink* (1991)... »Pokazat ću ti što je duhovni život!«; *Mr Hula Hoop* (The Hudsucker Proxy, 1994)... »Budućnost je sada.«; *Fargo* (1996)... »A zašto? Za šaćicu dolara!«; *Veliki Lebowski* (The Big Lebowski, 1998)... »Ovaj je tepih baš uljepšao sobu, zar ne?«; *Tko je ovdje lud?* (O Brother, Where Art Thou?, 2000)... »Ovo je mjesto prava geografska posebnost — dva je tjedna udaljeno od svakog drugog dijela svijeta!«; *Down From The Mountain* (2001)... »Nikada ne činite ono što rade životinje ili djeca.«; *Čovjek kojeg nije bilo* (The Man Who Wasn't There, 2001)... »Što više tragaš, to manje stvarno znaš.«; Napomena izdavača / priredivača... Najnoviji filmovi braće Coen; Joel i Ethan Coen... Gotovo sve što o njima trebate znati u ovoj je knjižici.

James Clarke

Steven Spielberg / izdavač: Profil International d.o.o., za izdavača Daniel Žderić, glavni urednik Darko Glamuzina, urednik Marko Zubak, izvršna urednica Iva Karabaić, prijevod Vedran Puljko, lektura Jelena Gluhak, korektura Marija Stamać Ožanić. Zagreb, 2004, 167 stranica — filmografija.

ISBN 953-200-881-0
UDK 791.44.071.1 Spielberg, S.
440217193

Sadržaj: Steven Spielberg: Veliki majstor bijega...; Iz Spielbergove perspektive...; Iskonski vrisak: filmovi o čudovištima... *Dvoboj* (1971), *Ralje* (1975), *Jurski park* (1993), *Izgubljeni svijet*, *Jurski park* (1997); Strašno velike avanture: Indiana Jones trilogija... *Otimači izgubljenog kovčega* (1981), *Indiana Jones i Hram sudbine* (1984), *Indiana Jones i posljednji križarski pohod* (1989); Letjeti... *E.T. — došljak iz svemira* (1982), *Uvijek* (1989), *Kuka* (1991); Od Sugarlanda u Teksasu do Omaha Beacha u Francuskoj... *Teksas-ekspres* (1974), *Bliski susreti treće vrste* (1977), *1941. — Luda invazija na Kaliforniju* (1979), *Boja purpura* (1985), *Carstvo sunca* (1987), *Schindlerova lista* (1993), *Amistad* (1997), *Spašavanje vojnika Ryana* (1998); Ostale avanture i A.I... *A.I.* (2001) i ostali projekti; Filmografija...

Paul Donnelley

Marilyn Monroe / izdavač: Profil International d.o.o., za izdavača Daniel Žderić, glavni urednik Darko Glamuzina, urednik Marko Zubak, iz-

vršna urednica Iva Karabaić, prijevod Antonija Primorac, lektura Jelena Gluhak, korektura Marija Stamać Ožanić. Zagreb, 2004, 184 stranice.

ISBN 953-200-880-2

UDK 791.44.071.2 Monroe, M.
440217196

Sadržaj: 1. Uvod, kratka biografija; 2. Glupa: Mmmm djevojka..., rani filmovi između 1947. i 1951. godine; 3. Seksi: Uličarka zamamnih oblina..., konačno zamijećena 1952; 4. Zabavna: Hihot u njenom govoru..., glavne uloge — od *Niagare* do *Sedam godina vjernosti*; 5. Ranjiva: Dirljiva neježnost..., napokon shvaćena ozbiljno — *Autobusna stanica*, *Neki to vole vruće* i *Neprilagođeni*; 6. Marilynina smrt..., Je li bila ubijena? Je li počinila samoubojstvo? Je li umrla nesretnim slučajem? Ovdje su sve teorije; 7. Najbolji i najgori filmovi..., izbor vodećih filmskih kritičara s obje strane Atlantika; 8. Šesnaest redatelja s kojima je Marilyn bila voljna raditi..., nekolicina odabranih; 9. Gdje su sada?... što se dogodilo s nekima od glavnih osoba iz Marylininog života nakon njene smrti?

Martin Fitzgerald

Woody Allen / izdavač: Profil International d.o.o., za izdavača Daniel Žderić, glavni urednik Darko Glamuzina, urednik Marko Zubak, izvršna urednica Iva Karabaić, prijevod Marko Majerović, lektura Jelena Gluhak, korektura Marija Stamać Ožanić. Zagreb, 2004, 183 stranice

ISBN 953-200-883-7

UDK 791.44.071.1 Allen, W.
440217197

Sadržaj: Woody Allen: Kockanje sa smrću; Praćen smijehom... Što je, Ti-grice Lily?; Vrijeme je za šalu... *Uzmi novac i bježi* (1969), *Banane* (1971), *Sve što se od uvijek željeli znati o seksu (ali ste se bojali pitati)* (1972), *Povampireni Miles* (1973), *Ljubav i smrt* (1975); Poricanje smrti... *Annie Hall* (1977), *Interijeri* (1978), *Manhattan* (1979), *Sjećanja na zvjezdanu prašinu* (1980); Comedia de la muerte... *Seksi komedija ivanjske noći* (1982), *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984), *Purpurna ruža Kaira* (1985), *Hannah i njezine sestre* (1986), *Dani radija* (1987); Smrtni hropac... *Rujan* (1987), *Druga žena* (1988), *New York Stories: Oedipus Wrecks* (1989), *Zločini i prekršaji* (1989), *Alice* (1990), *Sjene i magla* (1992), *Muževi i žene* (1992); Umrijeti od smijeha... *Manhattan Murder Mystery* (1993), *Meci iznad Broadwaya* (1995), *Moćna Afrodita* (1996), *Svi kažu »volim te«* (1997), *Razarajući Harry* (1998), *Superstar* (1999), *Sweet and Lowdown* (1999), *Sitni lopovi* (2000), *Prokletstvo škorpiona* (2001), *Hollywoodski svršetak* (2001), *Anything Else* (2003); Tko se zadnji smije..., Woody Allen...

Daniel J. Goulding

Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001. — oslobođeni film / izdavač: V.B.Z. d.o.o., za nakladnika Boško Zatezalo, glavni urednik Nenad Rizvanović, urednik niza Jurica Pavičić, prijevod Luka Bekavac, Zagreb, 2004. (biblioteka Tridvajedan; knjiga 29, 313 str. — fotografije.

ISBN 953-201-383-0

UDK 791.43(497.1)"1945/2001"

I. Jugoslavenska kinematografija — Povijest **Sadržaj:** PREDGOVOR (Jurica Pavičić) — ZAHVALE — UVOD — 1. Utemeljenje i evolucija nacionalne kinematografije, 1945-1950. — 2. Decentralizacija i razbijanje kalupa, 1951-1960. — 3. Novi film i uspon republika, 1961-1972. — 4. Suočavanje s revolucionarnom prošlošću — 5. Suвременa stvarnost: kritički pogledi — 6. Prilagodba i preporod, *Novi jugoslavenski film*, 1973-1990. — 7. Raspad Jugoslavije: filmski odrazi, 1991-2001. — BILJEŠKE — IZABRANA BIBLIOGRAFIJA — IZABRANA FILMOGRAFIJA — ILUSTRACIJE — KAZALO (abecednim redom)

Tomislav Kurelec

Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu / izdavači: AGM, Hrvatsko društvo filmskih kritičara, za izdavače Janislav Šaban (AGM) i Zlatko Vidačković (HDFK), glavni urednik AGM Kruno Lokotar, glavni urednik HDFK Zlatko Vidačković, recenzent Dario Marković. Zagreb, 2004, 227 stranica-fotografije.

ISBN 953-174-218-9

UDK 791.43(497.5)(091)

I. Hrvatska kinematografija — Povijest
440705061

Sadržaj: PREDGOVOR — Kako pomoći hrvatskom filmu? — Dario Marković: Zašto pisati o hrvatskom filmu? — Tomislav Kurelec: IZAZOVI POČETAKA — Igrani film u SR Hrvatskoj; Pokaži sve što znaš: — VARIJETI — Pogubne posljedice rata na kinematografiju; Pad interesa publike za hrvatski film; Nedostatak novca — kinematografija na izdisaju; Tražeći nove izvore sredstava; Jaz među generacijama i *novi hrvatski film*; Humorni prikaz rata vratio publiku; Želja za zaboravljanjem svakodnevnih problema; Smijeh kao formula uspjeha; Međunarodni uspjesi i nacionalne tragedije; Vrhunac nesporazuma između publike i domaćeg filma; Sezona slabijih dometa; Godina uspona nacionalne produkcije; PULA FILM FESTIVAL — Mračno zrcalo svijeta, Zaslužujemo li Pulu?; Hrvatski film u europskom kontekstu; Između ideala i mirisa novca; Tko je tu potopljen — groblje Sedlar ili festival?; Mali ljudi i velika mržnja; Autentičan izraz razočaranosti mladih; Dobri filmovi koje nije bilo lako vidjeti; U potrazi za konceptom; Korak do starog sjaja; KRITIKE — Čaruga — od mita do istine; Nostalgija i gruba dramatičnost; Kontesa Dora; Vrijeme za... crno-bijeli svijet; Pošto poto cijena života; Likovi pritisnuti svakodnevicom; Fenomen devedesetih; Život posvećen filmu; Pravi kraj socierealizma; Važan zaokret Branka Schmidta; Film bez kinematografije; Važna retrospektiva; Mamci za publiku; Strah od komedije; KOMENTARI — Producenta ili autorska kinematografija; Shakespeare ili kobasice; Ni publike ni politike; Literarni dar; Domovina naša nekinematografska; Reprezentativan izbor neholivudskog filma; Sloboda izbora; Kome treba hrvatski film?; Ta omražena podobnost; Distributerske zamke; Film i serija; Unatoč negativnom ozračju; Odgovornost; Krive računice; Art-film i art-kina; Hrvatski filmski provincijalizam; Kako vratiti gledatelje?; Fadila s isprikom; DANI HRVATSKOG FILMA — Blijedo drugo izdanje; Novi uzlet dokumentarizma; Turobni osjećaj marginalnosti; Sjećate li se Novoga Hrvatskog filma; Značaj Dana hrvatskog filma; Popis nagrada Pulskeg filmskog festivala; Popis nagrada Dana hrvatskog filma; Indeks filmova.

Nikola Vončina

Najgledanije emisije 1964-1971, prilozi za povijest radija i televizije u Hrvatskoj V. / nakladnik Hrvatska radiotelevizija, za nakladnika Mirko Galić, urednik Zlatan Prelog, lektor i korektor Juraj Vlašić. Zagreb, 2003. — 352 stranice — fotografije. Bibliografija — Kazalo — Summary.

ISBN 953-6173-25-5

UDK 654.19 (497.5)"1964/1971"

7.096/.097 (497.5)"1964/1971"

I. Hrvatska radio-televizija (Zagreb) — Povijest

II. Radio — Hrvatska — Povijest

III. Televizija — Hrvatska — Povijest

430814060

Sadržaj: Prof.dr. Ante Peterlić: PREDGOVOR — Uvodna bilješka — OBAVIJESNOPOLITIČKI I DOKUMENTARNI PROGRAMI — Razdoblje 1964-1966. — Završna dionica na putu do obnove TV DNEVNIKA (siječanj 1967. — listopad 1968) — Sezona 1968/69. — Od programskog preustroja u ljeto 1969. do kraja 1970. — Programi i zbivanja 1971. — ZABAVNI PROGRAMI — Posvajanje novih programskih vrsta (1964-1965) — Tri godine prevlasti uhodanih emisija (1966-1968) — U znaku programskih prinova i inflacije kviza (1969-1971) — IGRANI PROGRAMI — Uvodna napomena — Repertoar igranih emisija 1964-1971. — FILMOVI NA TELEVIZIJI — Programske sheme 1964-1971. — Pregled literature — Summary — Kazalo imena.

Katalozi

Margit Antauer (ur.)

Zagreb 2004, Svjetski festival animiranog filma, World Festival of Animated Films, 14-19. lipnja/june 2004. / katalog catalogue — nakladnik Koncertna direkcija Zagreb za 16.

svjetski festival animiranog filma/for 16th World Festival of Animated Films — za nakladnika *For the publisher* Saša Britvić — grafički dizajn *Lay out* Slobodan Tadić — prijevodi *Translations* Vlasta Jelasić Kerec, Darija Tomić, Nikolina Židek, Timothy Steyskal — Tekst usporedno na hrv. i engl. jeziku — 136 stranica, fotografije.

UDK 791.43-252(497.5 Zagreb)“2004”
061.7(497.5 Zagreb):791.43-252“2004”
ISBN 953-7129-02-0

I. Svjetski festival animiranog filma (16; 2004; Zagreb) — Katalog

II. Animirani film — Festivali — Zagreb

III. Filmski festivali — Animirani film

Zagreb — 2000. — 440603098

Sadržaj: Dnevni program — POZDRAVI GREETINGS — Gradonačelnica *The Mayor of Zagreb* — Ministar kulture RH *The Minister of Culture* — Predsjednik ASIFA-e *President of ASIFA* — Počasni predsjednik Festivala *Festival's Honorary President* — SUCI JURORS — Seleksijska komisija *Selection Committee* — Veliki žiri *Grand Jury* — Žiri za studentsko natjecanje *Jury for Student Competition* — NAGRADE AWARDS — Popis službenih nagrada 2004. *List of Official Awards for 2004* — Nagrada za doprinos teoriji animacije *Award for the Contribution to the theory of animation* — Nagrada za životno djelo *Life Achievement Award* — RETROSPEKTIVE RETROSPECTIVES — Paul Fierlinger — Emile Cohl — Kubanska animacija *Animation in Cuba* — Ukrajinska animacija *Animation in Ukraine* — Animacija u Sloveniji *Animation in Slovenia* — Iz povijesti hrvatske animacije *From the History of Croatian Animation* (1954-1955) — POSEBNI PROGRAMI SPECIAL PROGRAMMES — Fergismajniht *Forgetmenot* — Moj izbor *My Choice* — Krok — Animirano stoljeće *Animated Century* — Zimski dani *Winter Days* — Avanture male Chihiro *Spirited Away* — Život na farmi *Home on the Range* — Kralj lavova 2 — Simbin ponos *Lion King 2* — *Simbas Pride* — Još vampira u Havani *More Vampires in Havana* — Carica Chung *Empress Chung* — SURETI U KIC-u ENCOUNTERS IN KIC — IZLOŽBE EXHIBITIONS — Georgiy Lyakhoveckiy Gosha — TKO JE TKO WHO IS WHO.

Margit Antauer (ur.)

Zagreb 2004, Svjetski festival animiranog filma, World Festival of Animated Films, 14-19. lipnja/june 2004. / katalog filmovi *catalogue films* — nakladnik Koncertna direkcija Zagreb za 16. svjetski festival animiranog filma/for 16th World Festival of Animated Films — za nakladnika *For the publisher* Saša Britvić — grafički dizajn *Lay out* Slobodan Tadić — prijevodi *Translations* Vlasta Jelasić Kerec, Darija Tomić, Nikolina Židek, Timothy Steyskal — Tekst usporedno na hrv. i engl. jeziku — 174 stranice, fotografije.

UDK 791.43-252(497.5 Zagreb)“2004”
061.7(497.5 Zagreb):791.43-252“2004”
ISBN 953-7129-02-0

I. Svjetski festival animiranog filma (16; 2004; Zagreb) — Katalog

II. Animirani film — Festivali — Zagreb

III. Filmski festivali — Animirani film

Zagreb — 2000. — 440603098

Sadržaj: Veliko natjecanje *Grand Competition* — Studentsko natjecanje *Student Competition* — Filmovi za djecu *Films for children* — Obiteljska razonoda *Family Entertainment* — Animacija *Animania*.

Ariana Kralj (ur.)

Ivan Faktor: Fritz Lang und Ich: 1994-2004 / Nakladnik — Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti — Gliptoteka — za nakladnika akademik Slavko Cvetnić — glavni urednik akademik Ivan Kožarić — suradnje ustanove Gliptoteka HAZU i Muzej suvremene umjetnosti Zagreb — suorganizatori projekta Hrvatski filmski savez, Dom HDLU Osijek, MMC (Multimedijalni centar) LUKA, Pula — veljača/ožujak 2004. / < autori tekstova Leonida Kovač, Mladen Lučić; prijevod na engleski Volga Vukelja-Dawe... <et al.>; urednica Ariana Kralj>. — Zagreb 2004. Katalog izložbe — Tekst na hrv. i engl. jeziku — 64 stranice, fotografije.

UDK 7 Faktor.I. (064)

ISBN 953-154-620-7

1. Kovač, Leonida 2. Lučić, Mladen
440223055

51. Pula film festival / izdavač / published by Javna ustanova Pula film festival, za izdavača / for the publisher Mladen Lučić, urednik kataloga / catalogue editor Zlatko Vidačković, prijevod / translation Irena Kraljević, Pula, 2004, 77 stranica, hrvatski i engleski tekst, fotografije.

Sadržaj / *Table of Contents*: Uvodna riječ ministra kulture / Introduction by the Minister of culture; Uvodna riječ gradonačelnika Pule / Introduction by the Mayor of Pula; Uvodna riječ umjetničkog ravnatelja festivala / Introduction by Festival Artistic Director; NACIONALNI PROGRAM/NATIONAL PROGRAM — Nacionalni program / National program; 100 minuta Slave / 100 minutes of Glory; Družba Isusova / The Society of Jesus; Jeruzalemski sindrom / Syndrom Jerusalem; Doktor ludosti / The Doctor of Craziness; Slučajna suputnica / Accidental by-Traveler; Ta divna splitska noć / A Wonderful Night in Split; Oprostite za kung fu / Sorry for Kung Fu; Duga mračna noć / Long Dark Night; Sex, piće i krvoproliće / Sex, Booze and Short Fuse; Nagrade festivala / The Awards; Ocjenjivački sud / The Jury; MEĐUNARODNI PROGRAM / INTERNATIONAL PROGRAM — Međunarodni program, Arena / International program, Arena; Izgubljeni zagrljaj / Lost Embrace / El abrazo partido; Loš odgoj / Bad Education / La mala educación; Glavom kroz zid / Head-On / Gegen die Wand; Crvena svjetla / Red Lights / Feux rouges; Fahrnenheit 9/11; Žed / Thirst / Atash; U tvojim rukama / In Your Hands / Forbrydelse; Whisky; PREDSTAVLJAMO VAM: SLOVENSKI FILM/WE PRESENT: SLOVENIAN FILM — Predstavljamo vam: Slovenski film / We present: Slovenian film; Pjesnikov portret s dvojnikom / Portrait of the Poet with his Double / Pesnikov portret z dvojnikom; Rezervni dijelovi / Spare parts / Rezervni deli; Šuštanje / Rustling Landscapes / Šelestenje; Čuvar granice / Guardian of the Frontier / Varuh meje; Kruh i mlijeko / Bread and Milk / Kruh in mleko; U leri / Idle Running / V leri; Ljubljana; RETROSPEKTIVA / RETROSPECTIVE — Tomislav Pinter; Rondo; Samo jednom se ljubi / You Only Love Once; DOKUMENTARNI PROGRAM / DOCUMENTARY PROGRAM — Dokumentarni program / Documentary program; Revolucija neće biti prikazana na televiziji / The Revolution Will Not be Televised; Hvatanje Friedmanovih / Capturing the Friedmans; Sloboda iz očaja / Freedom from Despair; Razvod na iranski način / Divorce Iranian Style; Dijana / Pretty Dyana; Uvozne vrane / Imported Crows; Surov napredak / Crude Progress; Aileen: Život i smrt serijskog ubojice / Aileen: Life and Death of a Serial Killer; Power Trip; Peščenopolis / The 'Republic' of Peščenica; La strada / The Street; POPRATNA DOGAĐANJA — Nagrada »Marijan Rotar«; Nagrada DFHR »Fabijan Šovagović«; Hrvatska mora; 640X480 MAX. festival filma snimanog web i digitalnom foto kamerom; Prezentacija hrvatskih festivala i revija filma i videa; Cinemaniac 2004; Izložba Ivan Faktor, MMC Luka; Pula-filmfactory, radionice izrade dokumentarnog filma; Izložba Ines Stipetić, Zajednica Talijana (Circolo); Predstavljanje knjiga.

Vera Robić-Škarica (ur.)

42. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži, Zadar, 3-6. lipnja 2004 / nakladnik Hrvatski filmski savez — za nakladnika Hrvoje Turković — lektura Saša Vagner Perić — 138 stranica, fotografije.

Sadržaj: Slavica Kovač: Zadarski dir — Jurka Šaban: Domaćin 42. revije, Osnovna škola Stanovi, Zadar — Slavica Kovač: Zaljubljeni u film — Program revije — 1. revijska projekcija — 2. revijska projekcija — 3. revijska projekcija — 4. revijska projekcija — 5. revijska projekcija — 6. revijska projekcija — 7. revijska projekcija — 8. revijska projekcija — Projekcija radova prijavljenih na *Malu minutu* — Prijavljeni radovi — Članovi Ocjenjivačkog suda — Mišljenja Ocjenjivačkog suda o videoradovima djece i mladeži — Pregled prijavljenih ostvarenja — Adresar prijavljenih klubova i škola djece i mladeži — Zahvale.

Aleksandar F. Stasenka, filmsko i likovno stvaralaštvo 1965-1990, retrospektiva / nakladnik Pučko otvoreno učilište Split, za nakladnika Jozo Katić, suorganizator Hrvatski filmski savez —

realizacija Kristina Stasenکو, Fjodor A. Stasenکو, Nikša Blajić, Joško Blajić — suradnica Jasna Pervan — 20 stranica, fotografije.

Sadržaj: Kratka biografija — Čovjek i kamera — Filmografija 1965-1970. — Izbor tekstova — Filmografija 1970-1985. — Suradnja u drugim filmovima — Samostalne autorske retrospektive — Mira Boglić: Stasenکو — Vinka Glunčić-Bužančić, prof.: Likovno stvaralaštvo — Popis slika — Program retrospektive filmova.

Split Film Festival, 26/6-2/7 2004 /

izdavač / Publisher Split Film Festival, koordinator festivala / Festival Coordinator Joško Jerončić, direktor festivala / Festival Director Branko Karabatić, prijevod / Translation Jelena Madunić, Danijela Matić, Nela Tomić. Split, 2004, 146 stranica, hrvatski i engleski tekst, fotografije.

Sadržaj / Table of Contents: European Coordination of Film Festivals; Dugometražni film konkurencija / Features Competition; Žiri dugometražni film / Jury Feature; Kratkometražni film konkurencija / Shorts Competition; Žiri kratkometražni film / Jury Shorts; Fokus / Focus; Fipresci žiri / Jury Fipresci; Forum; Slika / Image; Novi mediji / New Media; Žiri novi mediji / Jury New Media; Posebni programi / Special Programmes; Pokrovitelji / Official Supporters; Suorganizatori / Coorganizers; Sponzori / Sponsors; Medijski pokrovitelji / Media Supporters; Impresum / Impressum.

Časopisi

Hollywood/filmski magazin; god. X., br. 104, lipanj 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin jr — Tajnica redakcija: Lidija Prskalo — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Nadja Hermann, Tomislav Hratsovcak, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Danijel Pačić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Lasislav Sever, Oleg Sladoljev, Miran Stihović, Toma Šimundža, Tanja Šimunić, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić, Marina A. Vujaklija — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; fax: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — web: www.hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 70 eur.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — Prvi pogled (Marko Njegić) — Na licu mjesta (Oleg Sladoljev-Jolić) — 57. Cannes — raj na zemlji (Dragan Rubeša) — Pretpremijera: The Cronicles of Riddick (Marko Njegić) — Robert De Niro — Bogomdan glumac (Larisa Beltram i Snježana Levar) — Prijateljsko uvravanje Petra Krelja: Heroj(in)ske finale — Kino — Cro-kronika — Portret: Sergio Leone: kolos iz Rima (Vlado Ercegović) — Sjećanja: Ili škare ili nema filma!!! (Ivor Martinić) — Intervju: Larry Clark (Aida Mandich i Snježana Levar) — Hrvatski dječji film (Ivo Škrabalo) — Mini portret: Jennifer Aniston — Video/DVD — Filmofil iz sjene: Nina Badrić (Marko Njegić) — Serijske ubojice na filmu Između ludosti i genijalnosti (Mislav Pasini) — Pretpremijera: The Terminal (Marko Njegić) — Split film festival/Animafest/SNIFF (Vesna Marčić i Nadja Hermann) — Preview: The Manchurian Candidate (Toma Šimundža) — Kod amidže Idriza by Pjer Žalica (J. J. Andres) — Iz susjedstva: Veliki pad gledanosti u SiCG-u (Rajko Radovanović) — Cinemania — Film s ruba: Voajer (Tomislav Hratsovcak).

Hollywood/filmski magazin; god. X., br. 105, srpanj 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin

jr — Tajnica redakcija: Tanja Šimunić — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Nadja Hermann, Tomislav Hratsovcak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Danijel Pačić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Lasislav Sever, Oleg Sladoljev, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić, Marina A. Vujaklija — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — Prvi pogled (Marko Njegić) — Na licu mjesta: Plišana revolucija (Oleg Sladoljev-Jolić) — Preview: The Village (Marko Njegić) — 16. Animafest (Miran Stihović) — Pretpremijera: Catwoman (Marijeta Milošević) — Portret: Božo Cerin (Nenad Polimac) — Filmski krajolici: pustinja kao vertikala čežnje (Dragan Rubeša) — Kino — Prijateljsko uvravanje Petra Krelja: Srcem kroz zid — Intervju: Michael Moore (Larisa Beltram i Snježana Levar) — Panoptikum — Napustili su nas... Ronald Reagan; Nino Manfredi (Mislav Mikšić) — Mini portret: Amy Smart — Kako je Tigar i zmaj Anga Leeja utjecao na Ratnika i Heroja? (Rajko Radovanović) — Anketa: Videotekstarstvo danas (Tanja Šimunić) — Ludi za nasiljem: DVD dnevnik (Vlado Ercegović) — Video/DVD — Pretpremijera: The Bourne Supremacy (Marko Njegić) — Zora horora (Mislav Pasini) — Filmofil iz sjene: Renata Sopek (Marko Njegić) — Portret: Naomi Watts Plavuša iz snova (Toma Šimundža) — Pretpremijera: King Arthur (Snježana Levar) — Cro-kronika — 51. Pula film festival (Vesna Marčić) — Cinemania — Filmovi s ruba: Conan barbar (Tomislav Hratsovcak).

Total Film, lipanj 2004, broj 15, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb, tel. 01/4668-961 — fax. 01/4668-962 — totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — Dolazi... — 10 stvari koje niste znali o njemu: Ashton Kucher — a mislili ste da ga znate... Rob Zombie — Prva klapa: Zagreb je Cannes animiranog filma (Nataša Tršić) — Fama: Diane Kruger (Nikolina Herceg) — Top liste — Matineja — Apoklipsis sutra (James White) — TOTAL film interview: Kristina Ricci (Stjepan Hundić) — Pustinski vjetar iz Tokija (Stjepan Hundić) — Harry Potter: Nešto je zlo u zraku... (Dan Jolin) — 50 najvećih epova (Jonathan Crocker, Simon Crook, Jamie Graham, Dan Jolin, Philipp Kemp, Neil Smith, Daniel Webb, James White) — Premijere — DVD — Flashback: Kleoptara Kraljica ukletih (Philipp Kemp) — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 46, godina 2004. / Nakladnik Hrvatski filmski savez — za nakladnika dr. Hrvoje Turković — Uređivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škarica — 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: 13. DANI HRVATSKOGA FILMA — Diana Nenadić: Uvozne vrane, savršeno društvo, sretna djeca itd. — Midhat Ajanović: Tradicija, ipak: Ciganjska — Filmografija i nagrade 13. dana hrvatskoga filma — ***: Portalom i guideom protiv lutanja — Irena Krčelić: Scenarij iz radionice Palunko — 12. HRVATSKA REVIIJA JEDNOMINUTNOG FILMA — Diana Nenadić: Slatke minute — Filmografija i nagrade 12. revije jednodominutnih filmova — Požega 2004. — POVODI — Duško Popović: Animafest — tisuću i pol prijavljenih snova — ***: Hrvatski filmaši u odabranom društvu Oberhausena — Ivan Ladislav Galeta: Pismo iz

Oberhausena — *Damir Čučić*: Beogradski 'glasovi' — *Diana Nenadić*: Harmoničan ansambl, osebnosti solisti — *Jasna Pervan*: Retrospektiva A.F.Stasenka — *Duško Popović*: Portreti, impresije i Drava Krune Heidera — OKO KINA — *Agar Pata*: Zagrebački Tuškanac — raj za filmofile! — *Maja Peterlić*: Okrugli stol *Torino* — *kolijevka talijanskoga filma* — *Diana Nenadić*: 'Crna rupa' tranzicijskoga kina — MALI FILMSKI RAZGOVORI — *Duško Popović*: Miroslav Klarić i Jadranko Lopatić: zaprešićki dvojac bez kormilara — AMARCORD — *Ivica Hripko*: Bunarenje po sjećanjima IV. — Još jedan Vladek — NOVE KNJIGE — Mira Kermek Sredanović: Nov pristup medijskoj kulturi — MEDIJI U NASTAVI — *Krešimir Mikić*: Mediji i roditelji — I. dio — IN MEMORIAM — *Boris Poljak*: U spomen Ranku Kursaru — KLUBOVI — *Slavica Kovač*: Prva dječja koprodukcija u Hrvatskoj / ŠAF spreman za novu radionicu / Zaprješćani u Novosibirsku / Pasolini na Trgu žrtava 14 / Kino Autorskog studija — MOZAIK — Dovniković u gostima švedske Akademije animacije / Filmovi, knjiga i izložba Željka Kipkea / Video pilot #1: metamedijalnost / Studenti ADU nagrađeni u Wiesbadenu / Monografija *Out of Focus* Ksenije Turčić / *Družba Isusova* u Šangaju / Hribar ponovno na čelu redateljskoga ceha / Švicarska nagrada Z.Zekanić / *Sub Rosa* u St. Petersburgu / *Bunarman* u Washingtonu / 2. Queer festival u znaku glazbe i filma / Brakhage i Martinac u Mami / Japanski film u splitskom i zagrebačkom MM centru / Premijera filmova Projecta 6 / Održan drugi DIFF — FESTIVALI / NATJEČAJI / PRIJAVNICE

Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, posebni broj 2004, 6. Škola medijske kulture, Trakošćan, 23. kolovoza — 1. rujna 2004. / Nakladnik Hrvatski filmski savez — za nakladnika dr. Hrvoje Turković — Urednica posebnog broja Vera Robić-Škarica — izvršna urednica Diana Nenadić — lektura Saša Vagner-Perić.

ISSN 1331-8128

Kazalo: TEORIJSKE TEME — Hrvoje Turković: *Filmska drama* — Bruno Kragić: *Poezije i zbilja* — Uvod u francuski poetski realizam — POVIJESNE TEME — Mato Kukuljica: *Kratki pregled povijesti hrvatskog filma* — Joško Marušić: *Animirani film i zagrebačka škola* — Irena Paulus: *Trnoviti put hrvatske filmske glazbe* — Ivo Škrabalo: *Zašto je Golik besmrtni?* — RADIONICE — Silvestar Kolbas: *Kompozicija kadra* — 'STAR' I 'NOVI' mediji — Krešimir Mikić: *Televizija i internet* — METODIČKI PRISTUPI — Joško Marušić: *Analiza crtanog filma* — Irena Paulus: *Mjuzikl i njegov razvoj u obliku socijalne kritike* — ZAŠTITA FILMSKE BAŠTINE — Mato Kukuljica: *Čuvanje, zaštita i restauracija filmskog gradiva* — *manje poznata djelatnost* — PREPORUČENA LITERATURA — PROGRAM ŠKOLE MEDIJSKE KULTURE S PRIJAVLJENIM POLAZNICIMA — *Raspored predavanja* — *Seminar medijske kulture (I, II. i III. stupanj)* — *Program videoradionica*.

Leksikon preminulih

Vojdrag Berčić, kazališni i filmski redatelj (Šibenik, 23. IV. 1918. — Zagreb, 2. IX. 2004). Apsolvirao pravo na Zagrebačkom sveučilištu. Sudionik partizanskih postrojbi (NOV-a) od 1941, a nakon kratke pravne službe po završetku rata (sudsko gonjenje članova vlade NDH) posvećuje se filmskome radu. Završio je Visoku filmsku školu u Beogradu (1953), potom redatelj u splitskom HNK-u (1953-1957), a od 1957. djeluje kao slobodan filmski radnik. Postavio više dramskih djela domaćih i stranih autora u Splitu (npr. u Lutkarskom kazalištu postavio vlastitu adaptaciju Shakespearea, redatelj je opere *Seviljskog brijača*, G. Rossinija). Kao filmski djelatnik, bio direktor filma i asistent redatelja u koprodukcijama. Od 1961. autor je desetak kratkometražnih filmova, dokumentaraca o suvremenim temama, temama Drugog svjetskog rata te promotivnih filmova. Osobito mu je poznat film o sudbini radnika, liku s novčanice (*Devaluacija jednog osmijeha*). Autor je i jednog dugometražnog igranog filma na temu Narodno oslobođilačke borbe u Dalmaciji iz Drugog svjetskog rata (*Prvi splitski odred*). Pisao je scenarije za vlastite filmove, a surađivao i s Lordanom Zafranovićem na cjelovečernjem dokumentarcu o Artukoviću (prerađenom u *Testament L.Z.*, 1994).

Kratkometražni filmovi: *Heroji ne umiru*, 1961; *Giganti na Cetini*, 1962; *Pred našim očima*, 1962; *Devaluacija jednog osmijeha*, 1967; *Čakovečki bicikli i piceki*, 1970; *Oružje od zlata*, 1975; *Uštedama lako letimo u nebo*, 1978; *Zvuci partizanske trube*, 1980; *O pretužnom ovom događaju*, 1981.

Dugometražni film: *Prvi splitski odred*, 1972.

Ranko Karabelj, filmski snimatelj i profesor (Zagreb, 27. srpnja — Zagreb, 1. srpnja 2004). Pripadnik je prve generacije studenata filmskog snimanja upisanih 1969. na Akademiju kazališne i filmske umjetnosti, gdje je i diplomirao. Nakon odsluženja vojnoga roka, 1975. zapošljava se kao filmski snimatelj na Televiziji Zagreb, radeći na igranim, dokumentarnim, propagandnim i obrazovnim filmovima. Kako je tijekom osamdesetih prihvatio i vješto se koristio novom elektroničkom tehnologijom i na tom se području istaknuvši kao jedan od najistaknutijih snimatelja, od 1991. predaje na Akademiji dramske umjetnosti televizijsko (elektroničko) snimanje. I dalje je snimao za HTV.

Filmski je snimio DOKUMENTARNE FILMOVE: *Cata Dujšin Ribar* (redatelj Branko Majer); *Skitnje* (Višnja Lasta); *Turopoljske ljepotice* (Vesna Rajić); *Cestom koje nema* (Branko Lentić); *Rudolf Matz* (Mira Wolf); *Portret pjesnika: Luko Paljetak* (Radovan Grahovac); *Portret pjesnika: Joško Božanić* (Radovan Grahovac); *Renesansa u Dalmaciji* (Marjan Arhancić); *Mirogoj* (Radovan Ivančević); *Ilok* (Željko Ivanjek); *Pavlini* (Šime Šimatović); *Dubrovački ljetnikovci* (Radovan Ivančević); IGRANE TV FILMOVE: *Ivan* (Radovan Grahovac); *Grozница* (Nenad Puhovski); *Ružno pače* (Dražen Piškorić); *Društvo za iznenađne radosti* (Želimir Belić); *Nemojte me zvati Robi* (Miroslav Mikuljan); *Grlica* (Ladislav Vindakijević); ELEKTRONSKI SNIMLJENE FILMOVE: *Jurica Murai* (Mladen Raukar); *Povijest zdravstva u Hrvatskoj I-III* (Bogdan Žižić); *Modri biser Rovinja* (Danko Volarić); *Reljef* (Miljenko Bukovčan); *Geologija* (Miljenko Bukovčan); *Igor Gjadrov* (Mladen Raukar); *Vladimir Kranjčević* (Branko

Ivanda); *Sena Jurinac* (Branko Ivanda); *Miro Belamarić* (Branko Ivanda); *Pavica Gvozdić* (Ante Rozić); *Zagrebački kvartet* (Ante Rozić); *Boris Pandopulo* (Ante Rozić); *Oba su pala* (Vladimir Tadej); *Židovska općina u Zagrebu* (Mira Wolf); *Gorski kotar* (Dominik Zen); *Istra* (Jovica Šego); *Zlatna dolina* (Jovica Šego); *Institut Rugjer Bošković* (Srđan Segarić); *Me-teorologija I-IV* (Dominik Zen).

Vlado Kristl, višemedijski umjetnik: slikar, animator, redatelj igranih filmova, pjesnik (Zagreb, 24. siječnja 1923. — München, 7. srpnja 2004). Upisao je Akademiju likovne umjetnosti u Zagrebu 1942, a, uz ratni prekid, tamo je i diplomirao (1949). Od tada izlaže na skupnim i samostalnim izložbama, pretežito slikama geometrijske apstrakcije. Sudjeluje u osnivanju EXAT-a 1951, a 1952. u Duga filmu izrađuje knjigu snimanja za film *Čarobni zvuci*, koji nije realizirao. Između 1953-1959. putovao je zapadnom Europom izdržavajući se pomoćnim poslovima. Od 1959. izlaže samostalno, a sudjeluje i u prvim izložbama *novih tendencija* (Zagreb, 1963; Pariz, 1964). Prvu je zbirku pjesama objavio 1959. Od 1959. djeluje u Studiju crtanog filma Zagreb filma (crtač u filmu *Krađa dragulja*, 1959), autor filmova *Šagrenska koža* (1960) i *Don Kihot* (1960). Nakon zabrane filma *General i ozbiljan čovjek* (1962) urađenog u Sloveniji, 1963. emigrira u Njemačku i nastanjuje se u Münchenu, gdje pretežito živi. Nastavlja intenzivnim snimanjem uglavnom igranih filmova, mnogi od njih cjelovečernji (npr. *Madeleine, Madeleine*, 1963; *Nasip*, 1964; *Pismo*, 1966. i dr.), te animiranog (*Prometej*, 1966) i ključno utječe na autore 'novog njemačkog filma'. Povremeno komponira glazbu za svoje filmove i glumi u njima (npr. u *Nasipu* i drugdje), a nastavlja i slikarskim radom i povremeno izlaže. Pjesme: Pet bijelih stepenica, Zagreb, 1959; *Fünf wisse Treppenstufen*, 1961; *Gewächste, die es nich gibt*, 1966; *Komödien*, 1968. Objavio je više knjiga scenarija vezanih uz njegove filmove. Primio više uglednih nagrada, posljednja je bila počasna nagrada za životno djelo na festivalu u Münchenu (2003).

Ranko Kursar, filmski autor (Tugare, 9. ožujka 1940 — Zagreb, 25. ožujka 2004). Pripadnik zlatne generacije Kinokluba Split, uz I. Martin-

ca, L. Zafranovića, A. Verzottija, V. Nakića, A. Pivčevića, T. Crvelina, M. Druškovića i K. Buljevića, koja je šezdesetih godina 20. stoljeća tzv. 'čistim' pristupom sedmoj umjetnosti formirala prepoznatljiv izraz. U KK Split dolazi 1960, a 1961. s Lordanom Zafranovićem radi film *Nedjelja*, koji dobiva brojne nagrade (Kursar, na saveznom festivalu amaterskog filma dobiva posebnu nagradu za scenarij). Pisac Živko Jeličić poslije će prema Rankovoj ideji napisati scenarij za prvi Zafranovićev dugometražni igrani film istoga naslova. Za KK Split Kursar je realizirao devet filmova i dio omnibusa 666. U svom najpoznatijem filmu *Caffe Manon* manicom vrsna dokumentarista, s mnogo ritma i atmosfere, hvata ubrzan i uzavreli život na vrtnoj terasi Caffe Manona na splitskom kolodvoru, koristeći se vrlo pokretnom kamerom (snimatelj A. Pivčević). Kursar je poslije načinio profesionalni *remake* toga filma na 35 milimetarskoj vrpici. U Zagreb seli 1972. i do umirovljenja radi u Botaničkom vrtu kao inženjer poljoprivrede. Autor je tri profesionalna filma, od kojih se izdvaja *Karanfil*. Više puta dobivao nagrade na klupskim, republičkim i savezним festivalima.

FILMOGRAFIJA: *Amaterski filmovi*: *Nedjelja* (Kursar, L. Zafranović, A. Verzotti, R. Kursar, 1961, 16 mm); *Jesen* (Kursar, A. Verzotti, 1964, 8 mm); *Poslije toga otputovao sam* (prvi dio *Sedmologije*, koja se sastoji od sedam filmova šestorice autora snimljenih na istoj lokaciji — Kursara, Martinca /dva filma/, K. Buljevića, Verzottija, Zafranovića i Crvelina; 1966, normal 8 mm); *Dokumenti moga vremena* (Kursar, Verzotti, 1966, normal 8 mm); *Kozmos a ne krepavanje* (Kursar, Verzotti, 1967, normal 8 mm); *Ljeta svih naših godina* (Kursar, Pivčević, 1967, normal 8 mm); *Caffe Manon* (Kursar, Pivčević, 1967, normal 8 mm); *Večer* (Kursar, Pivčević, 1968, normal 8 mm); 666 (šest jednogminutnih filmova; Kursar, Nakić, Verzotti, Martinac, Crvelin, Pivčević; 1968, normal 8 mm); *Car-men* (Kursar, Pivčević, 1969, normal 8 mm); *Gospoda Moderato cantabile* (nezavršen) samostalna produkcija; *Profesionalni filmovi*: *Caffe Manon* (snimatelj: Pivčević; prva montaža: Martinac; druga montaža: Erdelji; 1970-1986; 35 mm); *Karanfil* (Kursar, snimatelj: Verzotti; 1966-67; 35 mm); *Kasno ljeto* (kamera i montaža: Martinac, proizvodnja: Dunav film, Beograd, 1968-69, 35 mm); *Fragmenti iz života Jakova T.* (nezavršen).

Kako su glasali kritičari na Danima hrvatskog filma 2004.*

Pripremio Ozren Milat

Kratkometražni dokumentarni

UVOZNE VRANE, r. Goran Dević, ADU, 22' 4,6
LA STRADA, r. Damir Čučić, HFS, 29' 4

— — —
SAVRŠENO DRUŠTVO, r. Hrvoje Mabić, HRT & Fade In, 27' 3,3
ZAGREB TE ZOVE, r. Hrvoje Mabić, HRT & Fade In, 27' 3
NOVSKA LISTOPAD, STUDENI... 1991, r. Pavle Vranjican, Art-Film, 11' 2,7

Srednjometražni dokumentarni

SRETNO DIJETE, r. Igor Mirković, Gerila DV film, 35 mm, 97'4, 45
SVE O EVI, r. Silvestar Kolbas, Factum, 63' 4
PEŠČENOPOLIS, r. Zrinka Matijević Veličan, Factum, CDU, 71' 3,73

OSTI, r. Tomislav Šango, Studio Guberović, 34' 2,6

Kratkometražni igrani

RADIO I JA, r. Ida Tomić, Lunapark d.o.o., Kinorama i HRT, 30'3, 78

— — —
POKLON ZA SANJU, r. Srđan Šarenac, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 16' 3,33
12, r. Juraj Lerotić, ADU, 7'50½ 3,13
RASTANAK, r. Saša Ban, ADU, 8'30½ 3
ZVONAR KATEDRALE, r. Željko Sarić, Projekt 6 studio, 22' 3
1000 DM, r. Zoran Zekanović, Z. Zekanović, 30' 2,9
SMEĆE, r. Ivona Juka, ADU, 5' 2,7
KATARZA, r. Iva Semenčić, ADU, 17' 2,44
NIŠTA OD SATARAŠA, r. Nikola Ivanda, ADU, 23'2, 22
YOU VE GOT MAIL, r. Zoran Pisačić, Autorski studio — FFV, 1' 1,78
IZVOLITE, MOLIM, r. Balog / Karakatić / Vujić, GFR Film-video, 2'40" 1,75
KAKO FUNKCIONIRAJU STVARI, r. Vedran Maslovara, Videosekcija I. gimnazije Osijek, 3'05" 1,25

Srednjometražni igrani

LETI, LETI, r. Robert Orhel, HRT, 56' 3,5
— — —
MUKLO, r. Vanja Stojković, Tomislav Pović, Ton-film, 33' 3,09
OSJETLJIV ZADATAK, r. Miljenko Brlečić, MBA d.o.o., 42' 2,56

Animirani film

CIGANJSKA, Meštrović / Međurečan, Fade In, 9'19" 4
— — —

SUB ROSA, Štalter / Šimunić / Marković, Zagreb film, 8' 3,13
SLOŽENI PREDOSJEĆAJ, Duško Gačić, Zagreb film, 8' 3
NOA, Sven Pavlinić, PLOP, 7'30" 3
DJEVOJČICA SA ŠIBICAMA, Jadranko Lopatić, FKVK Zaprešić, 1' 2,9
KYRIE ELEISON, Meštrović / Međurečan, Zagreb film, 5'30" 2,88
HLAD I MIR, Dubović / Kosir / Krajnović / Orsag / Goričan, FKV Zaprešić, 6'30" 2,8
METAHEAD, Branko Farac, Zagreb film, 4' 2,57
PIGS, ETC., Nicole Hewitt, N. Hewitt, 3' 2,5
KRUH NAŠ SVAGDAŠNJI, Ana Marija Vidaković, Zagreb film, 7'30" 2,13

Eksperimentalni film

ENDART, r. Ivan Ladislav Galeta, HFS, 34' 4
UTERUS, r. Marija Prusina, M. Prusina, 9'25' 4
UNDER CONSTRUCTION, r. Vladislav Knežević, 3LHD, 8'10" 3,7
ILLUSION 1, r. Vlasta Žanić, V. Žanić, 9' 3,67
SINAJ, r. Zdravko Mustać, HFS, 18'45" 3,57

— — —
GRAD, GRADOVI, r. Vedran Šamanović, HFS, 15' 3,43
MÖRDER UNTER UNS, r. Ivan Faktor, HFS, 12'30" 3,38
MOST, r. Nicole Hewitt, N. Hewitt, 9' 3,3
FOR 2, Ana Hušman, A. Hušman, 7' 3,13
DANAS, r. Renata Poljak, 9' 3
HALJIKU, r. Lala Raščić, LLINKT!, 4'45" 2,75
LIFELINE, r. Jelena Bračun, J. Bračun, 1'30" 2,67
W-R, r. Goran Lehpamer — Lepi, FAG ENTHUSIA PLANCK, 2'45" 2,5
ČOVJEK S KAMEROM, r. Mario Papić, FAG ENTHUSIA PLANCK, 1' 2
JAZZ, r. Kristijan Jenko — Kiki, FAG ENTHUSIA PLANCK, 2'26" 2
LA CASA, r. Sandra Sterle, S. Sterle, 5'23" 1,88

Glazbeni spotovi

MARA POGIBEJČIĆ — ENI i LET 3, r. Radislav Jovanov Gonzo, Dallas Records, 4' 4
SOUNDTRACK ZA ŽIVOT — HLADNO PIVO, r. Tomislav Pović, TONFILM, 3,57
ZATOČEN — ŠO!MAZGOON, r. Goran Čače, G. Čače, 5'15" 3,5
— — —

* Prema pravilniku nagrade Oktavijan, filmski kritičari na Danima hrvatskog filma procjenjuju svaki film koji su vidjeli ocjenom 1-5. Izračuna se srednja ocjena (zbroje se ocjene i podijele s brojem ocjenjivača) i film koji dobije najvišu srednju ocjenu, ako je ta viša od 3,50, dobiva Oktavijana za tu kategoriju. Ovdje su donesenim kandidati za Oktavijana — filmovi koji su dobili ocjenu višu od 3,50 — razdvojeni su od ostalih crtica, a dobitnici Oktavijana označeni su kosim slovima. Podaci se objavljuju sa zakašnjenjem, jer nisu bili raspoloživi za prethodan broj.

MARGUD, GOROSTAS I TAT — PIPS, CHIPS & VIDEO CLIPS, r. Kristijan Milić, ROKLICER d.o.o., 4'20"	3,38	BUDI POLICAJAC / POLICAJKA, r. Kristijan Milić, Studio Guberović, 1'14"	3,43
GANJA — ŠO!MAZGOON, r. Radislav Jovanov Gonzo, Aquarius Records, 3'30"	3,38	JAMNICA — POVIJEST, r. Kras Gančev, Planet B, 30"	3,38
TO NISMO MI — DIVAS i OLIVER DRAGOJEVIĆ, r. Radislav Jovanov Gonzo, MEN ART, 4'	3,33	SADO-MAZO, r. Dalibor Matanić, HRT, 42"	3,33
TTRI — ZVUK BRODA, r. Nenad Jalšovec, N. Jalšovec, 3'30"	3,29	PBZ ŠTEDIONICA, r. Bruno Anković, Planet B, 30"	3,33
JE... MAJKE — EL BAHATTEE, r. Radislav Jovanov Gonzo, Dallas Records, 2'30"	3,25	DUKAT — KRAVE, r. Andrej Korovljev, Planet B, 20"	3,29
MOJ SVIJET — MASSIMO, r. Radislav Jovanov Gonzo, Aquarius Records, 3'50"	3,13	KARLOVAČKO PIVO — RALLY, r. Bruno Anković, Planet B, 30"	3,29
PREVIŠE SUZA U MOM PIVU — PRLJAVO KAZALIŠTE, r. Radislav Jovanov Gonzo, Dallas Records, 4'30"	3	HEP — BOŽIČNA ČESTITKA, r. Kras Gančev, Planet B, 20"	3,29
TELE FOR FAKI — BOLESNA BRAĆA, r. Suzana Ćurić, S. Ćurić, 3'27"	3	LURA DUKATINO, r. Andrej Korovljev, Planet B, 20"	3,13
RALA — CINKUŠI, r. Darko Drinovac, D. Drinovac, 4'15"	3	ZAGREBAČKA PIVOVARA — FONTANA, r. Kras Gančev, Planet B, 45"	3,13
1PURA 2PANDURA — LADOELECTRO, r. Zoran Happ, Plavi film d.o.o., 3'55"	2,88	NEDJELJOM U 2, r. Zoran Stošić / Ivica Družak, HRT, 2'13"	3
SEND YOUR LETTERS NO MORE — COOL SHAKES, r. Zoran Pezo, Plavi film d.o.o., 2'30"	2,86	GLAS NARODA, r. Dražen Žarković, HRT, 40"	3
RADIO DUBRAVA — PRLJAVO KAZALIŠTE, r. Radislav Jovanov Gonzo, Dallas Records, 4'20"	2,78	CROATIAN DREAM ZAGREB, r. Matej Meštrović, Pervan — Meštrović, 16'	3
S TOBOM PRISTAJEM NA SVE — DIVAS, r. Suzana Ćurić, Plavi film d.o.o., 4'	2,72	TDR MC RED CARPET, r. Kras Gančev, Planet B, 21"	3
AMSTERDAM — DJECA, r. Stošić / Družak, Z. Stošić / I. Družak, 4'43"	2,57	JANA — IZVOR SNOVA, r. Kras Gančev, Planet B, 30"	3
JA NEČU BITI KASO DRUGE — IVANA KINDL, r. Suzana Ćurić, S. Ćurić, 3'49"	2,5	ZAGREB FILM FESTIVAL (X5), r. Antonio Nuić, Propeler Film d.o.o., 8'30"	3
TAKVI KAO TI — NINA BADRIĆ, r. Suzana Ćurić, Lidija Samardžija / S. Ćurić, 4'20"	2,5	LEDO MOBILIZACIJA, r. Andrej Korovljev, Planet B, 30"	2,86
PLAYONE — D.J. FRESH JAY i MARIO MOŠKON, r. D.J. Fresh Jay & Plavi film, Plavi film d.o.o., 3'48"	2,43	TDR MC BAND, r. Kras Gančev, Planet B, 21"	2,86
NA KOLJENA — VESNA PISAROVIĆ, r. Zoran Happ, Plavi film d.o.o., 3'27"	2,38	TV STORY, r. Kras Gančev, Planet B, 20"	2,86
CROSS UPON YER NAME — IGOR KNIŽEK, r. I. Knižek, Filmsko-glazbena unija, 2'26"	2,25	HT MOBILE — ZALJUBLJENI U KRETANJE, r. Kras Gančev, Planet B, 1'	2,86
DA LJUBAV OVA NE PRESTANE — BUĐENJE, r. Zoran Happ, Plavi film d.o.o., 3'11"	2,17	HT NET — KARTE GRADOVA, r. Zoran Pezo, Plavi film d.o.o., 21"	2,86
SI TU NE VEUX PAS — TONY LEE KING, r. Andrej Hanžek, Autorski studio — FFV, 3'	2	HT NET — SHOWTIME, r. Zoran Pezo, Plavi film d.o.o., 31"	2,86
ENLIGHTENING THE WORLD — UNDERCODE, r. Pavle Vranjican, Artfilm, 3'57"	1,88	LAŠKO — PIŠANJE, r. Kras Gančev, Planet B, 30"	2,75
NEKA BUDE ZAVUJJEK — JACQUES HUDEK, r. Igor Šehić, Autorski studio — FFV, 3'30"	1,56	ZAGREBAČKA PIVOVARA — BEZ LOPTE, r. Kras Gančev, Planet B, 30"	2,75
Namjenski		HT NET — MILIJUNAŠ, r. Zoran Pezo, Plavi film d.o.o., 24"	2,71
KARLOVAČKO PIVO — MILIJUNAŠ, r. Bruno Anković, Planet B, 30"	3,89	OSIGURANJE ZAGREB — NAJBOLJI, r. Zoran Pezo, Plavi film d.o.o., 33"	2,67
MOTOVUN FILM FESTIVAL, r. Rukavina / Razum, Motovun Film Festival, 56'	3,71	HRVATSKA UDRUGA POSLODAVACA, r. Dalibor Matanić, Public Image, 12'	2,57
UNICEF — STOP NASILJU NAD DJECOM, r. Bruno Anković, Planet B, 30"	3,57	ROSAL LIP BALM, r. Kras Gančev, 30"	2,57
TOLERANCIJA, r. Dalibor Matanić, Centar za ravnopravnost spolova, 1'	3,5	GLAMUR: KAFÉ, r. Zoran Stošić / Ivica Družak, 1'	2,5
— — —		OAZA MIRA, r. Željko Sarić, Projekt 6 Studio, 17"	2,5
		MMS, r. Zoran Happ, Plavi film d.o.o., 30"	2,5
		PBZ I JA, r. Kras Gančev, Planet B, 30"	2,5
		ISDN, r. Kras Gančev, Planet B, 30"	2,43
		HODI DUŠA, r. Nana Šojlev, HRT, 25'10"	2,43
		HT NET — ZATVOR, r. Zoran Pezo, Plavi film d.o.o., 40"	2,33
		CD UČILICA, r. Marko Dimić, Marko T. Tel, 1'	2,29
		HT — BOŽIČNA ČESTITKA, r. Zoran Happ, Plavi film d.o.o., 31"	2,17
		ČVENK, r. Marko Dimić, Marko T. Tel, 1'	1,71

Ispravci

Pavičić i Ante Škrabal

Damir Radić

U tekstu Jurice Pavičića 'Kuga u komunističkoj Tebi: žanrovsko i ideološko u *Trećem ključu* Zorana Tadića', objavljenom u prošlom, 38. broju *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, autoru se potkralo nekoliko faktografskih pogrešaka. U segmentu teksta naslovljenom 'Žanrovski model *Trećeg ključa*', na stranici 62, stoji slijedeća rečenica: »Prvi se motiv (motiv anonimnog urbanog prostora koji postaje prijatelja junaku filma, op. D.R.) pojavljuje u Stanaru (...) Romana Polanskog, gdje glavni junak, poljski imigrant u Parizu Tretelkovsky, postaje žrtva klopke — ukleta stana u kojem je prije njega živio poludjeli egiptolog«. U jednoj rečenici dvije pogreške: naslovni junak filma ne zove se Tretelkovsky nego Trelkovsky, a prije njega u stanu nije živio poludjeli egiptolog, nego egiptologinja (žena dakle, a ne muškarac). Potonje je izuzetno važno s obzirom na Trelkovskyjevu identitetsku mijenu u kojoj spolno/rodno igra nezaobilaznu ulogu.

Drugi par faktografskih grešaka nalazi se u segmentu 'Treći ključ u socijalnom kontekstu', na stranici 65, u rečenici: »Ono (pitanje 'grijeha' odnosno korupcije hrvatske srednje klase, op. D.R.) se žestoko pojavljivalo 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!«. U opusu Bijelog dugmeta, međutim, ne postoji pjesma naslovljena *Dobro vam jutro Petrović Petre*; riječ je zapravo o pjesmi *Čudesno jutro u krevetu gdje Petrović* s albuma *Doživjeti stotu* (1980), čija uvodna tekstualna linija glasi onako kako Pavičić misli da glasi naslov pjesme.

Također, u pjesmi Prljavog kazališta *Crno bijeli svijet*, s istoimenog albuma iz 1980, fragment čiji tekst Pavičić želi citirati uistinu glasi: *Mama / tata / pas i kravata!*. Dakle u pitanju je životinja, a ne upozoravajući usklik. Također, činjenica je i da to nisu prvi hrvatski »punk stihovi«, jer Prljavo kazalište je već godinu ranije, 1979, izdalo svoj prvi, *punkerski* album nazvan *Prljavo kazalište*, a sporno je i tumačenje dotičnih stihova kao ruganja srednjoj klasi. Naime, taj tekstualni fragment dio je šire cjeline pjesme čije se značenje ne može svesti na kritiku određenoga društvenog sloja, nego je riječ o ekonomičnom opisu danog svijeta egzistencije, dakle bitno egzistencijalističkom, a ne socijalnokritičkom iskazu (taj aspekt moguće opstoji, ali na marginama), o čemu uostalom svjedoči i album kao cjelina, odnosno većina njegovih pjesama koje imaju srodnu intonaciju.

I u tekstu Ante Škrabala 'Czesław Miłosz i Ted Bundy, kako ih je ukuhao Thomas Harris: kako je stvoren dr. Hannibal Lecter', objavljenom u istom broju *Ljetopisa*, nalaze se dvije faktografske pogreške. Na 100. stranici, u prvom stupcu, pogrešno se navodi 2000. kao godina objavljivanja romana *Crveni zmaj* Thomasa Harrisa; roman je objavljen 1981, uostalom posve je nelogično da bi Michael Mann već 1986. mogao adaptirati roman koji je navodno objavljen tek četrnaest godina kasnije. Na istoj stranici, u drugom stupcu, nalazi još jedna, srodna pogreška: objavljivanje romana *Američki psiho* Breta Eastona Ellisa ponovo je smješteno u

2000, no roman je objavljen devet godina ranije, 1991. Usto, proizvoljna je Škrabalova tvrdnja da je Ted Bundy bio predložak za taj roman. Kao izdanak nižestaleške obitelji koji je za vrijeme studija morao raditi kako bi se financirao, kao čovjek *de facto* bez zanimanja i stalna zaposlenja (neko vrijeme bio je tek volonter u Republikanskoj stranci), kao ubojica isključivo osoba ženskog spola, ubojica ultimativno erotsko-seksualne inspiracije, Bundy teško da je mogao biti »predložak« za lik Patricka Batemana, bogatog blaziranog *yuppija* koji, mimo erotsko-seksualne motivacije, ubija i muškarce te vrlo očito predstavlja radikalni (parodijski) zaključak Ellisove vizure *yuppijevskog* svijeta kao paradigme abnormalnosti suvremene Amerike osamdesetih (Bundy nije bio niti je mogao biti *yuppi*, jer na kraju krajeva uglavnom je 'djelovao' u *predyuppijevskim* sedamdesetima).

Urednički ispravak

U prošleme broju (*Hrvatski filmski ljetopis*, 38/2004, str. 44) u 'Filmografiji Vlade Kristla' potkrala se greška u datiranju i kronološkom smještanju filma *Šagrenska koža*. Film je dovršen 1960. godine (a ne 1969 kako je tamo film smješten). Ispričavamo se čitateljima.

SUVREMENI JAPANSKI FILM

Tanja Vrvilo

O suvremenom japanskom filmu

UDK: 791 (520) "199"

Tekst Tanje Vrvilo, zajedno s dvama prilagođenim predavanjima japanskoga filmologa Kenjija Iwamota o suvremenom japanskom filmu, pokušaj je pružanja nekih obavijesti o tematskim i stilskoretoričkim obilježjima toga nepreglednog područja u povodu Ciklusa suvremenoga japanskog filma prikazana u proljeće 2004. u Zagrebu i Splitu. Program se sastojao od pet filmova suvremene tematike iz 1990-ih hvaljenih redatelja Takeshija Kitana, Juna Ichikawe, Shinjija Somaija, Yujija Nakaea i Nobuhika Obayashija te Iwamotina predavanja o predočavanju kulture i društva u suvremenom japanskom filmu na Akademiji dramske umjetnosti. U popratnom su programu prikazani i eksperimentalni filmovi *Elis u suzama* i *Crveni pupak anđela* Mari Iwamota.

S obzirom da je samo prošle godine japanska kinematografija proizvela 290 filmova, a tijekom petnestogodišnjeg razdoblja gotovo četiri tisuće, autorica se pita koliko je filmova potrebno vidjeti da bi o suvremenom japanskom filmu bilo pristojno govoriti? Također, može li se o njemu govoriti bez oslanjanja na proučavanja, preuzimanja i međusobna nadopunjavanja nekolicine zapadnjačkih filmologa? Napokon, govorimo li uopće o japanskome filmu, ako ga u većoj ili manjoj mjeri možemo usporediti samo s američkim ili europskim filmom?

Japanska se kinematografija, od ulaska u industrijsku fazu osnutkom filmske kuće Nikkatsu 1912. po samodostatnoj količini proizvedenih filmova i studijskom načinu proizvodnje, koji je uključivao žanrovski sustav i sustav zvijezda čvrsto povezanih sa stilskim usmjerenjem pojedine kompanije i njezinih redatelja, uistinu mogla usporediti s holivudskom. Politika studija značila je usavršiti se u određenu žanru i razvijati osobni stil. Japanski su se žanrovi u najvećoj mjeri, bez obzira na raznolike utjecaje, oslanjali na osobitosti vlastite kulture, povijesti i društva te su i u današnjim mješavinama prepoznatljivi uzorci što su im prethodili. Osnovnu podjelu na povijesne drame *jidai-geki* i suvremene drame *gendai-geki* utemeljili su već prvi japanski filmovi s kraja devetnaestoga stoljeća, s tim da je povijesna drama bila zastupljenija sve do početka 1920-ih, kada se ubrzano razvio tematski bogat drugi veliki žanr suvremenoga filma, koji od 1960-ih vlada japanskom kinematografijom.

Prijelomnu točku za japanski film obilježava početak šezdesetih kada je filmska industrija odmah nakon proizvodnoga vrhunca od 545 filmova izgubila gotovo polovicu gledatelja, u najvećoj mjeri zahvaljujući televiziji. Kriza velikih studija, kao i u holivudskom filmu, dovela je do korektivnih žanrova u matičnoj struji kinematografije, a vremenski usporedno, nova se generacija redatelja filmovima okomila na društvo, stilskoretoričke preokupacije svojih preteča i na samu ideju filma kao zasebne tvorevine koja nije izravno povezana s konkretnom zblijom.

Niz filmova o mladima (*seishun eiga*), nenadmašne inovativnosti i odgovornosti, s aktivnim junacima koji ne pristaju na zajednički osjećaj žrtvovanosti, u cijelosti — zrcali rastvaranje identiteta, 'depersonalizaciju',⁴ u isto tako u razlomljenu, podijeljeno društvo.

Njihovi politički mišljeni filmovi odgovor su na stvarne društvene i političke okolnosti. Visoka politička svijest, poistovjećenje umjetnosti sa životom

CONTEMPORARY JAPANESE FILM

Tanja Vrvilo

On Contemporary Japanese Film

UDK: 791 (520) "199"

Vrvilo's text, followed by two adapted lectures by Japanese film scholar Kenji Iwamoto on contemporary Japanese film, is an attempt to provide some information about thematic and stylistic-rhetoric characteristics of this immense area, on the occasion of Contemporary Japanese Film Cycle shown in the spring of 2004 in Zagreb and Split. The program consisted of five films dealing with contemporary topics from the 1990s by praised directors Takeshi Kitano, Juno Ichikawa, Shinji Somai, Yuji Nakae and Nobuhiko Obayashi, and Iwamoto held a lecture on portrayal of culture and society in contemporary Japanese film at the Academy of Dramatic Art. Mari Iwamoto's experimental films *Elis in Tears* and *Angel's Red Navel* were screened as a part of attendant program. Considering the fact that the Japanese cinematography produced 290 films last year, and almost 4,000 films during past fifteen years, the author wonders how many films one should watch in order to be able to talk about contemporary Japanese film? Also, is it possible to talk about it without relying on research, assuming and mutual supplementing of a few western scholars? Finally, do we even talk about Japanese film if we can compare it, to a varying extent, only to American or European film?

Since entering industrial phase and founding Nikkatsu producing company in 1912, after sufficient number of films produced in studios, which included genre system and star system closely connected with stylistic orientation of a particular company and its directors, Japanese cinematography can really be compared with Hollywood. Studio policy aimed at perfecting a certain genre and developing personal style. Japanese films have, to a large extent and regardless of various influences, relied on peculiarity of its own culture, history and society, so preceding patterns can be recognized in present-day compounds. Basic distinction between historic drama, *jidai-geki* and contemporary drama, *gendai-geki* was established in the first Japanese films made at the end of the 19th century. Historical drama was the most frequent until the beginning of the 1920s, when the other, thematically rich genre of contemporary film developed and it has been ruling Japanese cinematography since the 1960s. The beginning of the '60s represent a breaking point for Japanese film because the film industry, immediately after production peak of 545 films, lost almost half of its audience, mostly due to the increasing influence of television. The big studios' crisis, the same as in Hollywood, led to corrective genres in the main stream cinematography, and at the same time, a new generation of film directors pounced on the society, on stylistic-rhetoric preoccupations of their predecessors and on the idea of the film as separate product that is not directly connected to factual reality. A number of films about innovative and responsible young people (*seishun eiga*), with active heroes who do not consent to the common feeling of victimization, reflect, on the whole, dissolving of identity, 'depersonalization', in the society that is also fragmented and divided.

Their politically thought-out films represent an answer to real social and political circumstances. High-level political consciousness, identification of art with life and politics, belief in film as the means of change, and, shortly after, complete loss of illusions (Oshima names a sense of collective castration) are some of the characteristics of that period called the last golden era of Japanese film.

i politikom, vjera u filmski medij kao sredstvo promjene, a malo zatim potpuni gubitak iluzija (koji će Oshima imenovati osjećajem kolektivne kastracije) neke su značajke tog razdoblja nazvanog posljednjim zlatnim razdobljem japanskoga filma.

Široki raspon suvremenoga filma obuhvaća stilski i tematski raznolike igrane filmove, sve zastupljenije dokumentarne zahvaljujući međunarodnom festivalu u Yamagati osnovanom 1989. te animirane koji su s nevjerojatnih 250 sati godišnje najuspješniji domaći i izvozni proizvod matične struje. Naziv 'novi val devedesetih' najčešće se odnosi na manji broj nezavisnih filmova, od kojih su neki rođeni neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, ali većinom su 'djeca šezdesetih'. Jedno od distinktivnih obilježja njihov je raznolikiji razvojni put, snimali su studentske filmove, glumili, režirali 'ružičaste' filmove (*pinku eiga*), dokumentarce, videospotove, reklame ili asistirali na nezavisnim i eksperimentalnim filmovima. Neki od njih predaju igrani i dokumentarni film na Tokijskoj filmskoj školi, a njihovi su filmovi sredinom devedesetih na domaćim i stranim festivalima iznova usmjerili pozornost na japansku kinematografiju.

Među nagrađivanim redateljima ističu se Jun Ichikawa, Kohei Oguri, Makoto Shinozaki, Hirokazu Koreeda, Shinji Aoyama, Shunji Iwai, Nobuhiro Suwa i mnogi drugi. Iznimno je popularna bila satira *Zaplešimo* Masayukija Sua, a mnogi su zadržani akcijskim filmovima redatelja kao što su Takashi Miike, Sabu, Shinya Tsukamoto i Isao Yukisada ili psihohororima Hidea Nakate i Kiyoshija Kurosawe. Ipak, većina 'festivalskih' filmova bliža je prigušenoj estetičkoj svijesti, distanciranom, objektivnom glasu i pogledu izvana te šutljivim, gotovo nijemim likovima s iznenađnim emotivnim ili nasilnim ispadima. Sagledavaju probleme komuniciranja, otuđenosti, bolesti morala i osjećaja pod okriljem teme obitelji, koju je najtrajnije japanski žanr obiteljske drame (*homu dorama*) od sama početka poistovjećivao s temom gubitka.

Kenji Iwamoto

Estetika japanskoga filma

UDK: 791.3(520)

Zamijenivši pojam estetike pojmom estetičke svijesti, Kenji Iwamoto razmatra tradiciju estetičke svijesti u Japanu, odnosno, na koje je sve načine razmišljanje o lijepom i izražavanje ljepote uključeno u filmove, proizvode suvremenoga društva. Estetička svijest u Japanu iskazuje se ili u umjetničkim djelima ili u običajima i promišljanjima života. Oba su se načina tijekom povijesti mijenjala, no stari ukus ne nestaje, nego pomičeš se i prožet novim struji duboko u ljudskoj svijesti. Pored toga, nedvojbene su utjecaji drugih azijskih zemalja (osobito Kine i Koreje) na japansku kulturu, koja je stopila i očuvala raznolikosti rasa i kultura.

Iwamoto razlikuje dvije usporedne tradicije iz kojih japanska kultura i film crpe svoje tipične sastavnice. Tako se japanska estetička svijest u visokoj kulturi izražava u kategorijama otmjenosti, profinjenosti, prolaznosti i osobita osjećaja ljepote u izboru vlastite smrti. Druga, antiestetička svijest, očituje se u svijetu popularne kulture (u starim slikarskim žanrovima *manga* i *giga*, tradicionalnom izvođačkom obliku *rakugo*, kazalištu *kabuki* itd). Praktični misaoni sklop tih popularnih oblika izabire grotesknost umjesto otmjenosti, žestinu umjesto osjetljivosti i postojanost umjesto prolaznosti. Antiestetička svijest satirizira tradicionalnu estetičku svijest i nasilno je razara, a najočitija je u filmovima Shoheija Imamura, koji se usredotočuje na ljudsku vitalnost, distancirano prikazujući životnu snagu i nezasitnu žudnju u trivijalnim ljudskim komedijama. Imamura je ujedno (uz Kurosawu) tipični predstavnik 'filma ekscesa' nasuprot 'filmu potiskivanja' (Ozu, T. Kitano).

U doba masovne proizvodnje (od 1920-ih do 1960-ih) japanski su se filmovi dijelili na najrazličitije žanrove, a među njima je i povijesna kostimirana drama *jidai-geki*, koja izražava tradicionalnu estetičku svijest i vizualizira drevni način života kao 'izgublenu ljepotu'. Taj tradicionalni moral i estetička svijest nakratko su procvatili u filmovima žanra *yakuza*. No, ostaje otvoreno pitanje kakvu vrstu estetičke svijesti iskazuje današnji japanski film, iz kojeg su potpuno nestali žanrovi *jidai-geki* i *ninkyō/yakuza*?

Wide range of contemporary Japanese film comprises stylistically and thematically different feature films; increasingly popular documentaries owing to Yamagata International Festival that started in 1989; and animated films that are the most successful export product of main stream, with amazing 250 hours a year. The name 'new wave of the '90s' most often refers to a smaller number of independent filmmakers, some of whom were born immediately after the Second World War, but are mostly 'children of the sixties'. One of the distinctive features is their diverse manner of development; they made films as students; they acted and directed 'pink' films (*pinku eiga*), documentaries, music videos and commercials; they assisted on independent and experimental films. Some of them teach feature and documentary films at Tokyo Film School, and at Japanese and international festivals in the mid-nineties their films drew attention to Japanese cinematography once more.

Among prize-winning directors are Jun Ichikawa, Kohei Oguri, Makoto Shinozaki, Hirokazu Koreeda, Shinji Aoyama, Shunji Iwai, Nobuhiro Suwa and many others. Masayukio Sua's satire *Let's dance* was extremely popular, and many admired action films directed by Takashi Miike, Sabu, Shinya Tsukamoto and Isao Yukisada, or psycho-horror by Hideo Nakata and Kiyoshi Kurosawa. Still, most 'festival' films are closer to smothered aesthetic consciousness; aloof, objective outside voice and look, and silent, almost mute characters with sudden emotional or violent outbursts. They perceive problems in communication, alienation, moral disease and feelings under the auspices of the topic of family, which the most constant Japanese genre of family drama (*homu dorama*) identified with the topic of loss from the very beginning.

Kenji Iwamoto

The Aesthetics of Japanese Film

UDK: 791.3(520)

By replacing the term aesthetics with the term aesthetic consciousness, Iwamoto contemplates the tradition of aesthetic consciousness in Japan, and different ways in which reflection on beauty and expression of beauty are included in films, products of modern society. Aesthetic consciousness in Japan is expressed in either works of art or in customs and reflections on life. Both manifestations have changed throughout history, but old tastes do not disappear; together with the new one, they circulate deep in human consciousness. Apart from that, there is an undoubted influence of other Asian countries (especially China and Korea) on Japanese culture, which melted and preserved versatility of races and cultures.

Iwamoto distinguishes two parallel traditions from which Japanese culture and film draw their typical components. The Japanese aesthetic consciousness in high culture is expressed in categories of high-class, refinement, ephemerality and particular sense of beauty in choice of one's own death. The other, anti-aesthetic consciousness manifests itself in the world of popular culture (in old painting genres *manga* and *giga*, traditional performance form *rakugo*, *kabuki* theatre etc). Practical mind-set of those popular forms chooses grotesque instead of high-class, ferocity instead of sensibility and stability instead of ephemerality. Anti-aesthetic consciousness satirizes traditional aesthetic consciousness and destroys it violently, and it is most obvious in Shohei Imamura's films in which he concentrates on human vitality, showing, from a distance, power of life and insatiable yearning in trivial human comedies. Imamura is, at the same time (together with Kurosawa) a typical representative of 'film of outburst' in contrast to 'film of suppression' (Ozu, T. Kitano).

In the period of mass production (from 1920s to 1960s) Japanese films were divided into various genres, among which was historical costume drama *jidai-geki*, which expresses traditional aesthetic consciousness and visualizes the ancient way of life as a 'lost beauty'. That traditional moral and aesthetic consciousness have blossomed for a short period in a genre called *yakuza*. Nevertheless, the question remains open, what kind of aesthetic consciousness is expressed by contemporary Japanese film, from which the genres of *jidai-geki* and *ninkyō/yakuza* have disappeared.

Kenji Iwamoto

Prikazivanje kulture i društva u suvremenom japanskom filmu

UDK: 791.23(520)"199/200"

Povjesničar japanskoga filma Kenji Iwamoto prikazuje u glavnim crtama stanje u japanskoj kinematografiji te glavne trendove u recentnom japanskom filmu, u kojima se zrcle suvremena japanska kultura i društvo.

Protetklih desetak godina japanski je film bio u problemima, barem što se tiče industrije zarade i zabave. Brojni su razlozi: filmovi već odavno nisu jedina razbibriga cijele nacije; producenti i publika imaju toliko raznolik ukus i osjećaj vrijednosti da više nije moguće usredotočiti se na samo jednu vrstu filmove; ukinula se tradicija glavnih filmskih kompanija da uvijek bavaju buduće filmaše; mladi talenti prelaze u druga područja (kao što su popularna glazba, suvremeni ples, kazalište, računalna grafika, stripovi); više nema istinske potrebe za očuvanjem i poticanjem filma kao bitnog dijela nacionalne kulture. Pa ipak, u Japanu se godišnje snimi (290 u 2003), uveze i prikaže velik broj filmove, a zbog višestrukih načina gledanja filma filmove vidi i više gledatelja.

Najpopularnija filmska vrsta u Japanu trenutno je animirani film, usko povezan s jakom japanskom tradicijom karikature, ilustrirane priče i stripa koji je osvojio sve naraštaje. Na kritičarskim listama najboljih filmova u posljednje se vrijeme pojavljuju i neki animirani filmovi poput onih Hayao Miyazakija ili Isao Takahate.

O novim i raznolikim životnim stilovima svjedoči velik broj filmove homoseksualne tematike, s radikalnim tretmanom istospolnih odnosa i rodni razlika. Posthomogeno društvo našlo je odraza u filmovima koji problematiziraju položaj žena, imigranata, nacionalizam i nacionalne predrasude, a postnajtecateljsko u filmovima koji tematiziraju međuljudske odnose, intimu i ljubav među svim naraštajima. Javio se i žanr *psihohorora* ili moderni film strave, a sve su popularniji filmovi koji spajaju stare priče o duhovima s novim medijima poput videa i računalna.

FESTIVALI

Petar Krelja

Animirani film na dlanu

16. Svjetski festival animiranog filma, Zagreb, 14.-19. VI. 2004.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228"2004"(049.3)

Kritičar Petar Krelja ističe zapanjujući posao selekcijske komisije koja je od više od tisuću i petsto pristiglih filmova na 16. Animafest izabrala 74 za prikazivanje. Nakon takva posla muke kritičara koji prati Animafest čine se neznatnima. Među filmovima ima, kao prvo, brzih (duhovitih, geg) zabavljajčkih filmova, potom mračnih, često grotesknih (a likovnjački usmjerenih) filmova o čovjekovoj sudbini te, kao treće, apstraktnih filmova. U prvoj su skupini filmova osobito duhoviti filmovi Japanca Yojija Kurija, Norvežanke Astrid A. Aakra i autora poznata pod pseudonimom PES, no bilo je i angažiranih duhovitih animiranih filmova, npr. američki film *Ujak* Raya Kosarina, komentar oživljena nacionalizma u najjačoj svjetskoj sili. Duhoviti su i filmovi Amandine Fredon, Billa Plymptona, Jochena Echmanna, Marcela Mouraoa, Alexa Budovskog, Christophera Hintona. Geg-film o Bogu kojeg uznemirava obična muha autora Konstatina Bronzita superioran je ambicioznom ratku Estonca Priita Parna, no duhoviti australski autor Adam Elliot realizirao je jedan od najboljih filmova festivala, duhoviti *Harvie Krumptet*. Austrijsko-luksemburški *Brzi film* Virgila Widricha autor prikaza doživljava kao dio kolektivne podsvijesti koja se desetljećima punila filmskim prizorima, pa taj film zavređuje višekratno gledanje.

Filmovi iz druge skupine, poput onih Simonea Massija i Isabelle Bouttens, često nisu ambiciju zadovoljili razradom strukture, pa se doimaju kao skice uistinu uspješnih filmova, no i ovdje se mogu izdvojiti biseri poput perfekcionistaistički artikulirana filma *Život* Jun Ki Kima, u kojem je priča o uspinjanju oca i sina samu vrhu totemskoga stupa manje bitna od dojmivosti računalne animacije uporabljene za dočaravanje napora uspinjanja, vrtoglavoštinu visina i protoka vremena iskazana animacijski fino elaboriranim elipsama. Hvaleći aspekte filmove Oksane Čerkasove, Meštovića i Medurečana

Kenji Iwamoto

Representation of Culture and Society in Japanese Film

UDK: 791.23 (520)"199/200"

Historian of Japanese film Iwamoto describes, in general outline, the present state of Japanese cinematography and main trends in recent Japanese film, which reflect contemporary Japanese culture and society. In the past ten years or so Japanese film had a lot of problems, at least in what concerns the industry of profit and entertainment. There are numerous reasons for that: films haven't been the only pastime of the whole nation for a long time; producers and audience have a very different taste and values system, so it is not possible to focus on just one type of film any more; the big production companies broke the tradition to train future filmmakers; young talents go into other areas (like pop music, contemporary dance, theatre, computer graphics, comic strips); there is no true need to preserve and stimulate film as an important part of national culture. Still, a great number of films (290 in 2003) is made, imported and shown in Japan each year, and due to various ways of viewing, more people actually watch films.

At present, the most popular type of film in Japan is animated film, closely connected with strong Japanese tradition of caricature, illustrated stories and comic strip, which captivated all generations. Recently, critics' lists of best films include some animated films, like those made by Hayao Miyazaki or Isao Takahata. A great number of films dealing with homosexuality, that treat same-sex relationships and differences between the genders radically, give evidence about new and diverse life styles. Post-homogeneous society is reflected in the films that deal with the position of women, immigrants, nationalism and national prejudice; post-competitive is reflected in films that deal with interpersonal relationships, intimacy and love in all generations. There is also a genre of *psycho-horror* or modern horror film, and films that combine old ghost stories with new media like video and computers are increasingly popular.

FESTIVALS

Petar Krelja

Animated Film on a Palm of Your Hand

16th World Festival of animated Film, Zagreb, June 14th-19th 2004

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228"2004"(049.3)

The critic Petar Krelja emphasizes the enormous job of the selection committee that chose 74 films to be screened at the 16th Animafest among more than 1500. After such a job, the hard work of a critic who attends Animafest seems insignificant. Among the films there are fast, (funny, gag) entertainment films; then dark, often grotesque (and visually artistic) films about a person's destiny; and, abstract films. In the first group there are some particularly funny films like those by Japanese Yoji Kuri, Norwegian Astrid A. Aakra and the author known as PES, but there were also some committed and funny animated films, for example, American film *Uncle* by Ray Kosarin, a commentary of resurrecting nationalism in the most powerful country in the world. The films by Amandine Fredon, Bill Plympton, Jochen Echmann, Marcel Mourao, Alex Budovski and Christopher Hinton were also funny. Konstatin Bronzit's gag-film about God who is pestered by a simple fly is superior to the ambitious work of Estonian Priit Parn, but the witty Australian author Adam Elliot made one of the best films seen at the festival, a funny *Harvie Krumptet*. The author of this review experienced the Austrian-Luxembourgian *Fast Film* by Virgil Widrich as a part of collective subconscious that has been filled by film scenes for decades, so this film deserves to be watched several times.

Films in the second group, like those by Simone Massi and Isabela Bouttens, often haven't fulfilled their ambition with elaboration of structure, so they feel more like sketches of really successful films. Nevertheless, there are pearls in this category like film *Life* by Jun Ki Kim, articulated in a perfectionist manner, in which the story of a father and a son ascending to the top of the totem pole is less important than impressiveness of computer animation to conjure the effort of ascending, dizziness of heights and passage

(*Ciganjska*) i drugih autora, Krelja prema nekim djelima iskazuje i duboku suzdržanost. Napokon, u trećoj se skupini filmova nalaze oni apstraktni, koji strukturu stvaraju odnosom glazbe (zvuka) sa slikom, pri čemu ističe, primjerice, radove Madara Tomasa Patrovitsa, Amerikanaca Stephanie Maxwell i Allana Schindlera, Rusa Dmitrija Gellera i Danca Lejfa Marcussena. Čudno je, ističe Krelja, što hrvatski kritičari ne iskazuju pretjeran interes za Animafest, jer hrvatska kultura nema atraktivnije i važnije manifestacije.

Midhat Ajanović Ajan

Medij kulturne homogenizacije

Svjetski festival animiranih filmova, Zagreb 2004: studentska konkurencija, Zagreb — 14-19. lipnja 2004.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228-052.63"2004"(049.3)

Već nekoliko godina na svjetske najvažnije festivale prijavljuje se golem broj kratkih animiranih filmova, pa je tako i na ovogodišnji zagrebački festival pristiglo više od tisuću filmova. Velik dio te produkcije čine 'studentski' ili 'školski' filmovi, pristigli iz sve brojnih škola animacije u industrijski razvijenim dijelovima svijeta. Te su škole danas postale glavni producenti kratkometražnih autorskih animiranih filmova. Ajanović polazno istražuje koji su ekonomski razlozi rasta, odnosno padova u produkciji animiranih filmova, političkih uvjeta u kojima je potpomagana umjetnička animacija osobito u tzv. *socialističkom bloku*, pa utvrđuje da se slomom socijalizma i prevlašću kapitalističko-tržišne logike umjetnička, autorska animacija preselila na sveučilište, koje posljednja dva desetljeća doživljava veliku ekspanziju. Dodatan je razlog digitalizacija procesa rada na filmu, koja je učinila animaciju šire dostupnom od klasičnoga filmskog pristupa, i proizvodno, ali i distribucijski — filmovi se mogu u digitalnom formatu jeftinije i šire distribuirati i po kinima, i po videotekama, ali i po festivalima.

Autor procjenjuje da, iako je studentski program tako izabran da se mnogošto od ponuđena, a vrijedna i zanimljiva (viđena na drugim festivalima), nije moglo vidjeti u konačnom natjecateljskom programu, ipak je program Animafesta bio obilna gozba, i to u prvom redu zahvaljujući studentskoj produkciji. Kako je danas studentska konkurencija u najmanju ruku jednako kvalitetna kao i ona 'velika', to je Animafest danas na neki način dvostruki festival s dvama natjecateljskim programima, koji se odlikuju znatnoškom raznovrsnošću i pluralnošću animacijskih formi i tehnika (CGI, razni surogati za cel-animaciju, kombinirani 3D i 2D, takozvana 'proceduralna' animacija, holografija itd.). Zbog rigoroznih prijemnih ispita studenti animacije obično su ljudi koji već otprije imaju iskustvo u radu na filmu, animaciji ili nekom srodnom području, a njihovi su filmovi nerijetko pilot-filmovi za buduće komercijalne projekte, serije, dugometražne filmove ili videoigre. Upravo to da autori kao sekundarnu ulogu svojih radova vide polaganje ispita i eventualno prikazivanje na nekom festivalu, a kao primarnu da im film posluži kao ulaznica u svijet animacijskoga posla obilježje je velikog dijela programa studentske konkurencije. Primjer za to su filmovi *Splav* (*Das Floss*, autora Jana Thüringa), koji je 'studentski' tek po dosta klišeiziranoj priči o dva brodolomca, gdje svaki nastoji preživjeti na račun onoga drugog. Slična visoka razina tehničke sofisticiranosti i očita ambicija da rad dalje razviju u smjeru komercijalnih serija ili videoigara vidjela se i, na primjer, u *Autobusnoj stanici* grupe autora iz Francuske, *Annie i Boo* (Njemačka, autor Johannes Weiland) ili u *Viteškoj počasti* (*Ritterschlag*, Njemačka, Adrian Suter). Druga uočljiva tendencija u školski produciranim filmovima jest da se poneki javljaju kao oponašatelji svojih mentora. Tako je u filmu *Ulica Weitzenberg* (*Weitzenberg tänav*) student Kaspar Jancis mnoga rješenja na razini izraza i izvedbe preuzeo iz nekih radova svoga profesora Priita Pärna, prije svih filma *Triangel*, dok je iz filma *Didin med* (*Granddad's Honey*) Vladimira Leschiovu više nego očito da mu je mentor bio Piotr Dumala. Dakako, kako je to neizbježno na svakom festivalu, i na Zagrebu 2004. vidjeli smo nekoliko neinventivnih vježbi, autore za koje nije jasno ni kako su položili prijemni ispit na svojim akademijama, a pogotovo kod festivalske selekcijske komisije. No, veći dio programa bio je sačinjen od zanimljivih ostvarenja, rezultat energije i kreativnosti mladih autora u kombinaciji s neiscrpim mogućnostima koje ta dinamična umjetnička forma nudi. Takvim filmovima nedvojbeno pripadaju *Noćna smjena* (Yövuoro,

of time expressed in fine animation and elaborate ellipsis. While praising aspects of films by Oksana Čerkasova, Meštrović and Medurečan (*Ciganjska*) and other authors, Krelja shows deep constraint towards some works. Finally, the third group consists of abstract films, whose structure is formed by the relationship between music (sound) and picture. In this group he emphasizes works by Hungarian, Tomas Patrovits; Americans, Stephanie Maxwell and Allan Schindler; Russian, Dmitriy Geller; and Dane, Leif Marcussen. It is strange, Krelja points out, that Croatian critics do not express very much interest in Animafest, because there is not a more attractive or a more important event in Croatian culture.

Midhat Ajanović Ajan

Media of Cultural Homogenization

World Festival of animated Film, Zagreb 2004: students' competition, Zagreb — June 14th-19th 2004

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228-052.63"2004"(049.3)

For some years now, there have been a great number of short animated films entered for competition at the most important world festival, so it is not surprising that more than a thousand films came in for this year's Zagreb Festival. A large part of this production consists of 'students' or 'school' films, which came in from growing number schools of animation in industrially developed parts of the world. Those schools have become main producers of short author animated films. Ajanović investigates the economic reasons for such an expansion, or stagnation, in animated films production, and political circumstances that support artistic animation, particularly in so called, *socialist block*, and decides that the fall of socialism and predominance of capitalistic and market oriented logic moved artistic, author animation to universities which have been experiencing huge expansion in the past two decades. An additional reason is the digitalization of film production process, which made animation more widely available than classical film approach, both in production and distribution — distribution of digital films is cheaper and wider, both in cinemas and the video rental stores, as well as in festivals.

The author estimates that, even though the students' program is selected in such a way that many worthy and interesting films (that could be seen at other festivals), could not be seen in competition program, Animafest was still an abundant feast, and primarily because of students' production. Since today's students' competition quality is at least as high as the 'big' one, in a way Animafest became a double festival with two competition programs that are characterized by variety of genres and plurality of animation forms and techniques (CGI, different cell-animation surrogates, combination of 3D and 2D, so called 'procedural' animation, holography etc.). Because of rigorous admission tests, animation students are usually people who have previous experience with film, animation or some similar area, and their films are often pilot-films for future commercial projects, series, feature-length films or video games. The fact that the authors see their exams and possible screening of their films at some festivals as secondary, and primarily use their film as a ticket to the world of animation business is a characteristic of a great part of the program of students' competition. A good example for this is the film *Raft* (*Das Floss*, author Jan Thüring), which can be called 'student' only because of a pretty clichéd story of two castaways, where each tries to survive at the other's expense. Similar high level of technical sophistication and obvious ambition to develop their work in the direction of commercial serials or video games could be seen, for example, in the films *Bus station* by a group of authors from France, *Annie and Boo* (Germany, author Johannes Weiland) or in *Knight's Honors* (*Ritterschlag*, Germany, Adrian Suter). The second perceivable tendency in films produced by schools was that some of them imitated their mentors. In the film *Weitzenberg Street* (*Weitzenberg tänav*) a student Kaspar Jancis took many solutions at expression and realization level from some of the works by his professor Priit Pärn, especially from *Triangle*; while it is more than obvious from the film *Granddad's Honey* by Vladimir Leschiov that his mentor was Piotr Dumala.

As it is inevitable at any festival, at Zagreb 2004 we saw some un inventive exercises, authors who God knows how passed the admission tests at their academics, and especially with the festival selection committee. Still, the biggest part of program consisted of interesting accomplishments, as a result of energy and creativity of young authors, combined with inex-

Finska, Kokkonen, Wahl i Koivunen, Finska), duhovita modelska animacija o šišmišu kojem ne daju spavati, *O curici (Pro Devochku, Rusija, Lena Chernova)*, zabavna igrarija reducirane likovnosti, *Patke (Ducks, Izrael, Uri Kranot)*, izvanredna animirana alegorija o ratu realizirana u klasičnoj tehnici, kao i *Cecile bez očnih kapaka (Cécile sans paupieres, Francuska, Ferrari, Germerone, Gay, Lurde)*, zastrašujuća zamisao o djevojčici koja nema očnih kapaka s poetskim svršetkom, gdje je leptir krilima zaštiti od jake svjetlosti. *Starac s naprtnjačom (Be-nang-men-noin, Koreja, Hyun Kyung Park, Woonki Kim)* izvrsna je obrada istočnjačke bajke u obliku animirane horor-slikovnice, koja se odlikuje zamalo virtuoznom crtačko-animacijskom izvedbom koja je taj film učinila jednim od vrhunaca festivala u svim konkurencijama. *Zena na tavanu (Wooman in the Attic, SAD, Chansoo Kim)* emotivna je egzistencijalna priča napravljena u tradiciji srednjoeuropske modelske animacije. *Mehanika (Češka, David Sukup)* duhovita je satira o modernom dobu i jedan od rijetkih filmova realiziranih bez velikih materijalnih resursa, što se nadomješta maštovitosti, a baš to nekada je bilo tipično za studentske filmove. *Nabor (Le faux pli, Francuska, Lepeintre, Arditti, Delpuech)*, najbolji je 3D-film u studentskoj konkurenciji, luckasta je vizija svijeta u kojem se ljudi obješeni kao rublje kreću konopima koji su jedina veza između neboda u nepreglednom urbanom oceanu (bliske) budućnosti. *Čudo tehnike (Njemačka, Michael Sieber)* lijep je film zasnovan na klasičnoj metafori o slobodi, dok je *Benny i zubčić (Norveška, Morten Nyutsumo)*, vješto urađen lutka film koji kombinira nordijsku tradiciju humora i tehničku perfekciju na tragu onoga što je nekada činio veliki norveški majstor žanra Ivo Caprino. 2D-film *Gosp. J. Russel (Mr. J. Russel, Belgija, Wouter Sel)* još je jedan od vrhova festivala; duhovito, jednostavno i domišljato izrugivanje ljudskoj naravi i porivima. *Zmaj (Yeon, Koreja, Ye sil Hong)* uspješan je pokušaj animiranja grafika *ukyo-e*, kojima je vrlo ugodno 'zasićen' ekran. *Grad jednorukih (The Town of The One Handed, Velika Britanija, Heli Ellis)* tipično je studentski razbarušeno i razigrano djelo, kako u sadržaju tako i u izvedbi, pa je i odluka žirija da tom filmu dodijeli jednu od nagrada vjerojatno motivirana upravo time. *Zamka (Trap, Francuska, Lionel François)* grafički je izvanredno lijepa kompozicija koja daje iluziju animiranog linoreza, što je u potpunu kontrastu s temom filma o videoigrama. *Moj mali zečicu (My Little Bunny, Koreja, Heena Baek)* najduhovitiji je geg-film na cijelom festivalu, dok je *Ascio (Francuska, Mathilde Philippon-Aginski)* film vrhunske likovne osjećajnosti, u kojoj je životinjski lik (magarac) posve drukčije vizualiziran nego što je to u komercijalnim filmovima, recimo u *Shreku*.

Vladimir C. Sever

Aliteracije na P

Promišljanja nakon 51. pulskog filmskog festivala, 16-24. srpnja, 2004.

Pulski festival — sastavljen od konkurencije hrvatskih cjelovečernjih filmova (igраних i dokumentarnih), izbora svjetskih cjelovečernjih dokumentaraca, izbora svjetskog igranog filma te retrospektive suvremenoga slovenskog filma — obilježava, općenito gledano, posve pristojna ovogodišnja organizacija festivala, osnažena i kvalitetnija programska ponuda, izdašniji posjet gledatelja te postojano lijepo vrijeme, osobito važno za projekcije u pulskoj Areni. Uz osjetljiv nedostatak specijalizirane kinodvorane za posebne programe (novinarske projekcije, reprize večernjega programa i dodatne programe), festival su pratili i neizbježni skandalčići koji su punili dnevni tisak: nedolasci kopija, izbacivanja filmova s programa, bizarne odluke žirija, ustrajavanje na oponiraju motovunskom festivalu, što se odmah nakon pulskog odigrava u nedalekom istarskom gradiću.

Arena je bila puna kao još nikad na projekciji nekoga stranog političkog dokumentarca, *Fahrenheit 9/11* Michaela Moorea, koji je privukao publiku iz cijele Istre, pa i iz Slovenije i Italije. Traženo kontroverzan, Moore izabire temu koja ga osobno najviše muči: pretvaranje vlastite domovine iz (načelnog) lučonoše slobode i demokracije u (praktična) Levijatana opasnih namjera. Iako su mu ambicije veće od mogućnosti, Moorov film može biti dobra lekcija za hrvatski dokumentarizam u kojem je očito posezanje za 'lakšim' temama iz svakodnevice, ili iz novinskih crnih kronika, omiljena nalazišta ideja u danima kreativne praznine, a to se odnosi i na simpatični *Peščeno-*

haustible possibilities offered by this dynamic form of art. The following films undoubtedly belong to this group: *Night shift* (Yövuuro, Finland, Kokkonen, Wahl and Koivunen, Finland), a funny model animation about a bet who is not allowed to sleep; *About a Girl (Pro Devochku, Russia, Lena Chernova)*, an entertaining game of reduced visual art; *Ducks* (Israel, Uri Kranot), a fantastic animated allegory about war made in a classical technique; as well as *Cecile Without Eyelids (Cécile sans paupieres, France, Ferrari, Germerone, Gay, Lurde)*, a frightening idea of a girl who does not have eyelids with a poetic ending, in which a butterfly uses its wings to protect her from bright light. *An Old Man with a Backpack (Be-nang-men-noin, Korea, Hyun Kyung Park, Woonki Kim)* is a fabulous interpretation of an oriental fairy tale in the form of an animated horror-picture book that is characterized by nearly virtuosic drawing-animation performance that made this film one of the peaks of the fest in all competitions. *Woman in the Attic* (SAD, Chansoo Kim) is an emotional and existential story made in Central European model animation tradition. *Mechanics* (Czech Republic, David Sukup) is a funny satire about modern era and one of the rare film made without great material resources, the fact that is replaced by ingeniousness, which used to be typical for students' films. *Fold (Le faux pli, France, Lepeintre, Arditti, Delpuech)*, is the best 3D-film in students' competition. It's a funny version of the world in which all the people hang on clothes-lines which are the only connection between skyscrapers in an immense urban ocean of (near) future. *Engineering marvel* (Germany, Michael Sieber) is a beautiful film based on a classical metaphor of freedom, while *Benny and the tooth fairy* (Norway, Morten Nyutsumo), artfully made puppet film that combines Nordic tradition of humor and technical perfection accordance with the great Norwegian maestro of the genre Ivo Caprino. 2D-film *Mr. J. Russel* (Belgium, Wouter Sel) is another peak of the festival, a funny, simple and inventive mocking of human nature and impulses. *Dragon (Yeon, Korea, Ye Sil Hong)* is a successful attempt of animated *ukyo-e* graphics, which 'saturate' the screen in a pleasant way. *The Town of The One Handed* (Great Britain, Heli Ellis) is a typically student, ruffled and work, both in its content and realization, so the jury's decision to award one of the prizes to this film is probably motivated by the above mentioned facts. *Trap* (France, Lionel François) is graphically extremely beautiful composition that gives the illusion of animated linocut, the fact which is in complete contrast with the film's topic: video games. *My Little Bunny* (Korea, Heena Baek) is the most humorous gag-film in the whole festival, while *Ascio* (France, Mathilde Philippon-Aginski) is a film of extreme visual sensibility in which and animal character (donkey) is visualized in a completely different way than in commercial films like in, for example, *Shrek*.

Vladimir C. Sever

»P« Alliterations

Reflections after 51st Pula Film Festival, July 16th-24th, 2004

This year's Pula festival — made up of competition of Croatian feature-length films (feature and documentaries), a choice of international feature-length documentaries, a choice of international feature film, and a retrospective of contemporary Slovenian film — is marked, generally speaking, by decent organization, stronger and better program, more viewers and consistently good weather, which is particularly important for screenings in Arena amphitheatre. Along with palpable lack of specialized cinema for special programs (journalists' screenings, night program's reruns and additional programs), the festival was accompanied by unavoidable little scandals that filled daily newspapers: copies that did not arrive, films that were taken off the program, bizarre jury's decisions, persistent opposition to Motovun Film Festival, which takes place immediately after Pula in a nearby small town.

Arena was full as never before for an international political documentary when Michael Moore's *Fahrenheit 9/11* was screened. It attracted audience from the entire Istria, and even from Slovenia and Italy. Always controversial Moore chooses a topic that bothers him personally the most: turning of his own country from (theoretical) torchbearer of freedom and democracy into (practical) Leviathan with dangerous intentions. Although his ambitions are bigger than his abilities, Moore's film may be a good lesson to Croatian documentary filmmakers who obviously reach out for 'lighter' topics from everyday life or from newspapers' accident reports, favorite

polis Zrinke Matijević-Veličan, kao i na kratkometražni *Uvozne vrane* Gorana Devića.

U igranome filmu u konkurenciji saldo nagrada baca krivu sliku na raznovrsnost, zanimljivost i nerijedak kreativni sjaj ovogodišnje dugometražne igrane produkcije. Žiri je lovorikama obasuo megaprojekt *Dugu mračnu noć* Antuna Vrdoljaka. Iako je iza kamere Vrdoljak donekle sofisticiraniji i kompleksniji nego u javnim nastupima, *Mračna noć* nije toliko film koliko dramatizacija tudmanovskoga poimanja recentne nacionalne povijesti. Među ostalim ostvarenjima kriju se i izrazito vrijedna djela, a i filmovi koji jesu podbacili imaju nekih neupitnih kvaliteta, te ih se moglo istesati u nešto mnogo bolje. Najvredniji je, prema doživljaju autora teksta, film *100 godina Slave* Dalibora Matanića, iako nijedan film u Puli nije naišao na tako raznorodne procjene. Prikaz životne priče glume slikarice Slave Raškaj odstupaju od klišeja i normi klasičnoga biografskog filma (*biopica*) vremenskim miješanjem scena. Taj je film razorno snažan, obdaren fenomenalnim nastupima Sanje Vejnović i Mikija Manojlovića, a i s više antologijskih prizora nego što se ponekad vidi na cijelom Puli. *Oprostite za kung fu* Ognjena Svilčića, snimljen u razmjerno standardnoj televizijskoj produkciji, ocrtava karaktere i osebnosti stanovnika Dalmatinske zagore. To je najpametnija priča o problemu etniciteta u nas; jedan je mladi autor pokazao da zna naći i tihi dramu i suhi humor u našim sitnim, jadnim sudbinama, a da pritom nije ispao ni mizantrop ni ideolog. Najmlađi ovogodišnji cjelovečernji debitant bio je Arsen Anton Ostojić s filmom *Ta divna splitska noć*, u kojem u čistoj monokromatskoj grafici predočava okružje splitskog Geta — narkomanskoga središta — na način kakav u hrvatskom filmu nismo još vidjeli. Estetika sofisticirana *noira*, snimatelj koji kanalizira Tolanda i Kraskera, autor-scenarist koji piše poput prvaka New Brit Lita, a zatim to režira poput holivudskog profesionalca iz pedesetih, izvlačeći od cijelog ansambla sjajne izvedbe. Uz smanjenu djelotvornost trećega dijela filma, riječ je ipak o vrhunskoj cjelini.

Ostali filmovi promašeni su iako imaju poneku vrijednost. Fadil Hadžić neosporni je doajen naše kinematografije, animiranoga filma i kazališta, no u *Doktoru ludosti* njegov pokušaj da nizom karikiranih portreta arhetipskih likova iz hrvatske današnjice kaže nešto suvislo o stanju u kojem se nalazimo trpi od krivih dramaturških procjena i nedostatka recentnoga praktičnog iskustva.

Slučajnom suputnicom Srećko Jurdana, dugometražni debitant u zrelih godinama, prilično je hrabro stavio u prvi plan mladu, pronicavu, privlačnu i poduzetnu mladu ženu, a njezino putovanje daje prilike za komentiranje društva kroz žensku prizmu. Ali niz pogrešnih izbora, počev od ključne glavne uloge, preko nerazradenosti i nedostatka razigranosti gotovo svake pojedine situacije čini taj film neuvjerenim. Redatelj Silvije Petranović, još jedan ne baš mlad debitant, napisao je svojeručno scenarij prema romanu češkoga pisca Jirija Šotole za film *Družba Isusova*: pripadnici Loyolina reda nastoje navesti mladu groficu-udovicu da im preda svoj obzidani posjed; razapet između njihovih i njezinih interesa biva redovnik imenom Had. Dok je Milan Pleština bio otkriće kao Had, nedostajala mu je istovrijedna partnerica, jer se Leona Paraminski kao grofica sastoji samo iz površine, iza njezinih očiju ništa se ne događa. U kratku osvrtnu na dokumentaristički program autor drži da je bilo dobro da su u njega nediskriminativno uključeni i hrvatski dokumentarci. Strani igrani filmovi bili su sastavljeni od izvrsna probira, a retrospektiva recentnoga slovenskog filma bila je, po autoru, dobra za usporedbu hrvatske i slovenske kinematografije.

sources of ideas in the days of creative emptiness. This is true of feature documentary *Peščenopolis* by Zrinka Matijević-Veličan, as well as of the short documentary *Imported Crows* by Goran Dević.

In the feature film competition, the awards give a distorted picture of variability, attractiveness and frequent creative glow of this year's feature films production. The jury crowned Antun Vrdoljak's ambitious project *Long Dark Night* with laurels. Although Vrdoljak is somewhat more sophisticated and complex behind the camera than in his public appearances, *Long Dark Night* is not so much a film as it is a dramatization of Franjo Tudman's perception of recent national history. Among other films, there are some prominently admirable works, even among those that did not meet the expectations, but still have certain unquestionable qualities, and could be made into something much better. According to the author of this text, the most commendable film was *100 Minutes of Glory* by Dalibor Matanić, although no other film in Pula was given such diverse evaluation. The overview of the life story of the deaf woman painter Slava Raškaj departs from the cliché and norms of a classical biographical film (*biopic*) by temporal mixing of scenes. The film is destructively powerful, with amazing performances by Sanja Vejnović and Miki Manojlović, and with more anthological scenes than you can sometimes see during the entire Pula Festival. *Sorry For Kung Fu* by Ognjen Svilčić, made in a relatively standard television production, depicts characters and unique traits of people from Dalmatinska zagora region. This is the cleverest story about the problem of ethnicity in Croatia; a young author showed that he knows how to find a silent drama and dry humor in our small, pathetic destinies, without being neither a misanthrope nor a preacher. The youngest debutant with a feature-length film was Arsen Anton Ostojić with his film *A Wonderful Night in Split*, in which he portrays, in a purely monochromatic graphic, the environment of Split's »Get« — a centre of the town, where drug addicts meet — in a way that has never been seen in a Croatian film. The aesthetic of sophisticated *noir*, a director of photography who channels Toland and Krasker, author-screenwriter who writes like a head of New Brit Lit, and then directs it like a Hollywood professional from the '50s, getting the best performances from the whole crew. Even though the third part is less effective, it is still a superb film.

The other films are failures, although they have some qualities. Fadil Hadžić is undoubtedly a doyen of our cinema, animated film and theatre, but in *The Doctor of Craziness* his attempt to use a number of caricatured portraits of archetype from present time Croatia in order to say something coherent about our situation suffers from wrong dramatic estimates and lack of recent practical experience.

Accidental passenger by Srećko Jurdana, feature-length debutant of mature age, was quite brave to put into the limelight a young, insightful, attractive and adventurous woman, and her journey gives the opportunity to comment on the society from a woman's point of view. But a number of wrong choices, starting with the key starring role, and continuing with lack of elaboration and playfulness of almost every single situation make this film unconvincing. The director Silvije Petranović, another not so young debutant, wrote the screenplay for the film *The Society of Jesus* after the novel by a Czech writer Jiri Šotola: members of Loyola's order are trying to get a young countess-widow to give them her fortified property; a monk named Had is stretched between their interests and hers. While Milan Pleština is a real revelation as Had, he did not have an equal partner, because Leona Paraminski as a countess is very superficial, there is nothing going on behind her eyes.

In a short comment of documentary program, the author says it would be better if Croatian documentaries were included in a non-discriminative manner. Foreign feature films were very well chosen, and the retrospective of contemporary Slovenian film was very useful for comparison Croatian and Slovenian cinematography.

Elvis Lenić

Suvremeni slovenski film

Poseban program na Puli 2004

UDK: 791-21 (497.4)''200''(049.3)
791.65.079/497.5 Pula:791-21''2004''

U skladu s hvaljevrijednom idejom organizatora Pule da se na festivalu ubuduće predstavljaju kinematografije susjednih zemalja, ove godine pred-

Elvis Lenić

Contemporary Slovenian Film

Special program at Pula 2004

UDK: 791-21 (497.4)''200''(049.3)
791.65.079/497.5 Pula:791-21''2004''

In accordance with a praiseworthy idea of Pula Film Festival organizers to present the cinemas of neighbouring countries, contemporary Slovenian cin-

stavljena je suvremena slovenska kinematografija u izboru Jelke Stergel, izbornice ljubljanskog LIFE-a. Tako su zainteresirani gledatelji mogli upoznati osnovne tematske i stilске smjernice te posljednjih godina prosperitetne i međunarodno priznate kinematografije. Mlađi slovenski redatelji uglavnom obrađuju problematiku suvremene urbane mladeži, koja im je generacijski bliska i tehnički-izvedbeno najjednostavnija, pokazujući pritom različite razine stilske umjetnosti. Najuspješniji je u tom pristupu Janez Burger, čiji je film *U leru* otprilike poznat hrvatskim gledateljima, a nešto slabiju umjetničku razinu postigli su Janez Lapajne u filmu *Šuštanje* i Igor Šterk u *Ljubljani*. Najslabiji dojam iz te skupine ostavio je *Čuvar granice*, prvi slovenski cjelovečernji film koji je režirala žena (Maja Weiss), u kojem je težnja psihološkom profiliranju junakinja nespreno spojena s motivima Boormanova *Oslobađanja*. Franci Slak, ujedno najstariji među predstavljanim redateljima, u *Pjesnikovu portretu s dvojnikom* obradio je biografsku temu (život romantičarskog pjesnika Franca Prešerna) iz nacionalne kulturne povijesti. No, najbolji dojam ostavila su dva filma koja su dobila vrijedna priznanja i u međunarodnim razmjerima. Cvrtkovičeva socijalna drama *Kruh i mlijeko* (nagrada u Veneciji 2001) bavi se okorjelim alkoholičarem čiji povratak iz klinike rezultira obiteljskom tragedijom, a Damjan Kozole režirao je izvršne *Rezervne dijelove* (službeni program Berlinalea 2003), koji prate skupinu krijumčara izbjeglica od hrvatske do talijansko-slovenske granice. Njihovi filmovi odlikuju se punokrvnim likovima, emocionalno razrađenim odnosima i učinkovitom naracijom. Smotra suvremenoga slovenskog filma uvjerila nas je da Slovenci imaju izvršnih ostvarenja, ali i da je cijela priča marketinški predimenzionirana. U cjelini slovenski filmovi ne pokazuju znatan kvalitativni odmak u odnosu na recentna hrvatska ostvarenja. Ipak, možda bi hrvatski filmski djelatnici, koji još imaju problema s učinkovitom prezentacijom i distribucijom svojih filmova, mogli ponešto naučiti od slovenskih kolega.

Elvis Lenić

6. Motovun Film Festival

Motovun, 23-30. srpnja 2004

UDK: 791.65.079 (497.5 Motovun):791-21"2004"(049.3)

● ovogodišnji Motovun natjecao se s Pulom u kvaliteti dokumentarnog filma, iako su, za razliku od Pule, u Motovunu dugometražni dokumentarci prikazivani u glavnom programu, konkurirajući za festivalske nagrade. Najviše simpatija publike i kritike privukla je *Priča o uplakanoj devi* (nomadski pastiri pomažu devama da izlegu mlade), kao i dopadljiv bugarski dokumentarac *Čija je ovo pjesma?*. Motovunski znanac Ulrich Seidl (2002. prikazan mu je igrani film *Pasji dani*) u dojmpljivu dokumentarcu *Isuse, znaš istražuje značaj Boga u životima ljudi različitih dobi i sudbina*, dok Morgan Spurlock u filmu *Super Size Me*, najrazvikanijem ostvarenju dokumentarnoga programa Motovuna, ustrajava na antikorporacijskim stajalištima u stilu Michaela Moorea. Nasuprot njima, vrsni američki dokumentarist Errol Morris u *Ratnim maglama* vješto zaobilazi ideološku orijentaciju.

Iako proteklih godina *Propeler Motovuna* uglavnom nisu dobivali filmovi koji su se isticali izvršnošću, ove godine zasluženo je dodijeljen Loachovoj drami *Jedan poljubac drag*, koja zabranjenu ljubav Pakistanca i bjelkinje obrađuje emocionalno angažiranim i stilski rafiniranim postupcima. Ostale nagrade nisu najsretnije podijeljene. Lars Von Trier za pretencioznu je konceptualnu tvorevinu *Pet zapreka* dobio nagradu FIPRESCI, a srpski redatelj Radivoje Andrić dobio je nagradu *Od A do A* (regionalni program) za pomalo stereotipnu komediju *Kad porastem biću kengur*. Inače, ovogodišnji Motovun ozbiljno je uzdrmao predodžbu o superiornosti recentne srpske kinematografije hrvatskoj. Srpski veterani Goran Marković (*Kordon*) i Srđan Karanović (*Sjaj u očima*) nisu ostavili snažniji dojam od Ostojičeva cjelovečernjeg prvenca *Ta divna splitska noć*, a ugled hrvatske kinematografije branio je i mlađi redatelj Damir Lukačević (rođen u Zagrebu, živi i radi u Njemačkoj), koji u *Povratku* dojmpljivo obrađuje probleme iseljeničke obitelji Klarić. Iako na ovogodišnjem Motovunu nije bilo filmova redateljskih zvijezda (osim možda Loacha i Von Triera sa slabijim filmom), festivalska publika mogla je konzumirati solidan broj izvršnih i u normalnoj distribuciji nedostupnih igranih filmova (*Najtužnija glazba na svijetu*, *Proljeće, ljeto, jesen, zima, proljeće, Shizo*, *Čuvar stanice*, *Hladno svijetlo*, *Niceland*), kao što je bio slučaj i proteklih godina.

ematography chosen by Jelka Stergel, a selector of LIFE in Ljubljana. The interested viewers could find out about general topical and stylistic guidelines of this, in recent years, prosperous and internationally acknowledged cinematography. Young Slovenian directors primarily speak about the problems of modern urban youth that is close to them in age and simplest to carry through technically, showing different levels of stylistic abilities. Janez Burger whose film *Idle Running* is already familiar to Croatian audience is the most successful in this approach is, and a somewhat lower achievement was Janez Lapaj's film *Rustling Landscapes* and Igor Šterk's in *Ljubljana*. The weakest impression was made by *Guardian of the Frontier*, the first Slovenian feature film directed by a woman (Maja Weiss), in which the aspiration for psychological defining of heroines is clumsily connected to the motives from Boorman's *Liberation*. Franci Slak, the oldest of the directors whose films were shown, in *A Portrait of a Poet and his Double*, deals with a biographical topic (life of a romantic poet Franc Prešern) from national cultural history. But the two films that won important international tributes made the best impression. Cvrtković's social drama *Bread and milk* (awarded in Venice 2001) deals with an alcoholic whose return from the rehabilitation clinic results in a family tragedy, and Damjan Kozole directed a remarkable film *Spare Parts* (official program of Berlinale 2003) that follows a group of smuggling refugees from Croatian to Italian-Slovenian border. Full-blooded characters, emotionally elaborated relationships and effective narration characterize their films. The review of contemporary Slovenian film convinced us that the Slovenians have some fantastic films, but also that the whole story is blown out of proportion in marketing terms. On the whole, Slovenian films do not show a considerable difference in relation to recent Croatian films. Nevertheless, maybe Croatian filmmakers, who still have problems with effective presentation and distribution of their films, could learn something from their Slovenian colleagues.

Elvis Lenić

6th Motovun Film Festival

Motovun, July 23rd-30th 2004

UDK: 791.65.079(497.5 Motovun):791-21"2004"(049.3)

This year's Motovun festival competed with Pula in quality of documentaries, although, as opposed to Pula, in Motovun the feature-length documentaries were shown in the main program, competing for the awards. The audience and the critics alike were attracted by *The Story of The Crying Camel* (nomadic shepherds help camels to have young), as well as a charming Bulgarian documentary *Whose song is this?* Ulrich Seidl, whose feature film *Dogs' days* was shown in 2002, investigates meaning of God in life of people of different ages and having different faith in his impressive documentary *Jesus, you know*, while Morgan Spurlock in the film *Super Size Me*, the most notorious film in Motovun's documentary program, insists on anti-corporative position in Michael Moore's style. As opposed to them, excellent American documentarist Errol Morris in *The Fog of War* skillfully avoids ideological orientation.

Although in the past years The Propeller of Motovun was not usually awarded to films dominant in quality, this year it was rightfully awarded to Loach's drama *One Dear Kiss*, which talks about a forbidden love between a Pakistani and a white woman through emotionally engaged and stylistically refined methods. Other awards were not so well allotted. Lars Von Trier won FIPRESCI award for a pretentious conceptual work *The Five Obstructions*, and Serbian director Radivoje Andrić won 'From A to A' award (regional program) for a stereotype comedy *When I Grow Up I'll be A Kangaroo*. This year's Motovun Festival seriously shook the impression of recent Serbian cinematography's superiority over Croatian cinematography. Serbian veterans Goran Marković (*Cordon*) and Srđan Karanović (*Sparkle in the Eyes*) did not make a stronger impression than Ostojić's first feature-length film *A Wonderful Night in Split*, and reputation of Croatian cinematography was defended by Damir Lukačević, a young director who was born in Zagreb, but lives and works in Germany, who effectively describes problems of an emigrant family Kolarić in his film *Home coming*. Although this year's festival did not see any star directors (except maybe Loach and Von Trier with a feeble film), festival audience could consume a decent number of superior feature films which cannot be seen in a regular distribution (*The Saddest Music in the World*, *Spring, Summer, Autumn, Winter... and Spring*, *Schizo*, *The Station Agent*, *Cold light*, *Niceland*), as was the case in previous years. Along with the text there is a list of awards and filmography of films shown at the festival.

Diana Nenadić

O fragmentima mozaika ili 'dijalektici' na splitski način

Splitski filmski festival, Split, 3-10. lipnja 2004

UDK: 791.65 (497.5 Split): 791"2004"(0493)

Iako je Splitski filmski festival od samoga početka skloniji eksperimentalnom filmu, video i novim medijima, njegovo deveto izdanje, ponudilo je raznovrstan program. Uz odvojene konkurencije kratkog i dugog metra (posebna kategorija za video više ne postoji) te program (prezentaciju) radova iz novih medija, SSF je ponudio: izbor igranih filmova u selekciji Fokus, selekciju srednjometražnih i cjelovečernih dokumentaraca (Forum), filmove o filmu (Slika/Image); u posebnom programu: *hommage* Stanu Brakhageu (posthumnom laureatu za životno djelo), selektivnu retrospektivu Aleksandra Sokurova, ciklus posvećen bluesu i blues-glazbenicima (s cjelovečernjim filmovima Scorseseja, Wendersa, Eastwooda, Figgisa, Burnett i Pearcea), retrospektivu Škole narodnoga zdravlja, radove studenata Umjetničke akademije u Splitu i program eksperimentalnih digitalnih filmova Onedotzero.

Festivalski prikaz ograničava se na provokativnije dijelove programa: Godardov film *Nаша glazba* (*Notre musique*), političke dokumentarce prikazane u selekciji Forum, popratni program igranoga filma (selekcija Fokus) te retrospektivu dokumentaraca ruskoga redatelja Aleksandra Sokurova.

Dražen Ilinčić

Iskoristi svaku minutu!

12. hrvatska revija jednogminutnih filmova, Požega, 28-29. svibnja 2004.

UDK: 791.65.079(497.5 Požega):791-22"2004"

Hrvatska revija jednogminutnih filmova u Požegi među najomiljenijim je hrvatskim festivalima. Program od 48 naslova u konkurenciji počeo je prilično ozbiljno, hrvatskim filmom *INRI* u kojem se Kristovo raspeće aktualizira suvremenom medijskom situacijom, dok je belgijski *Ručak je gotov!* temeljen na dosjetki, a to je, čini se, glavni žanr požeške Revije. No, nađe se tu i sofisticiraniji pothvat, poput poljskoga *Naslonjača* H. Lehnerta, koji vizualnošću i parabolom podsjeća na ranoga Polanskog. Vrijedni su i filmovi *Ruke Klarića* i *Lopatića* (druga nagrada), švedska *Svakodnevna frustracija* Martina Orvika (pobjednik Revije) i *Dva lica varaju autora* J. Starešinića, a publika je nagradila austrijski film *Nedjeljni vozači* B. Hausbergera, R. Hechenblaiknera i P. Trogera. Revija nas uči sažimanju, kratkoći i vrijednosti jedne jedine minute.

Slaven Zečević

Miris mora

42. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži, Zadar, 3-6. lipnja 2004.

UDK: 791.65.079(497.5 Zadar):791.077-053.2"2004"(049.3)

Revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži u Zadru potvrdila je tradicionalno veću zastupljenost nekih žanrovskih modela te ukazala na ovogodišnju dominaciju određenih tema. Tako, po uzoru na program Hrvatske radiotelevizije, u dokumentarnoj vrsti većina sudionika brka razliku između reportaže i dokumentarnoga filma, a najčešće se odlučuju za teme nasilja u školi, priče o šalabahterima ili prikazivanje neke školske aktivnosti. U izvedbenom pristupu izvještavanje je dominantnije od bilježenja, prikazivanja nekog problema, uz prevlast reportaža koje po formi podsjećaju na slikovno uprizoren sastavak odlikaša, što nije gledateljski poticajno. U filmovima se često osjeća napadnost teksta koji bombastično prati prizorno prosječnu sliku. Iako je dokumentarno-reportažni oblik s 'glavama što govore' sveprisutna konstanta u svjetskoj filmskoj produkciji, na ovim produkcijskim razinama stvaralaštva trebalo bi poticati pomake od uobičajenoga, pa makar i konačan rezultat bio slab.

U igranom filmu prevladavaju dva oblika koji se katkada međusobno dodiruju. Prvi je parodijskog, a drugi romantičnoga karaktera. Poruga se u

Diana Nenadić

On Fragments of a Mosaic or the Split Brand of 'Dialectics'

Split Film Festival, Split, June 3rd-10th 2004.

UDK: 791.65(497.5 Split):791"2004"(0493)

Although Split Film Festival from the very beginning, favored experimental film, video and new media, its ninth edition offered diversified program. With separate competitions for short and feature-long films (special category for video does not exist any more) and program (presentation) of works in new media, SFF offered: a choice of feature films in Fokus selection, selection of middle and full length documentaries (Forum), films about film (Image); in special program: *hommage* to Stan Brakhage (posthumous laureate for life achievement), selective retrospective of Aleksandar Sokurov, cycle dedicated to blues and blues-musicians (with feature films by Scorsese, Wenders, Eastwood, Figgis, Burnett and Pearce), a retrospective of School of National Health, works by students of Art Academy in Split and program of experimental digital films — Onedotzero.

Festival overview limits itself to more provocative parts of the program: Godard's film *Our music* (*Notre musique*), political documentaries screened in Forum selection, attendant program of feature film (Fokus selection) and to retrospective of documentaries by Russian director Aleksandar Sokurov.

Dražen Ilinčić

Seize Each Minute!12th Croatian One-Minute Film Festival, Požega, May 28th-29th 2004

UDK: 791.65.079(497.5 Požega):791-22"2004"

Croatian One Minute Film Festival in Požega is one of the favorite Croatian festivals. The program consisting of 48 titles in competition started in a rather serious manner, with Croatian film *INRI* in which the crucifixion of Christ is actualized by a contemporary media situation, while Belgian *Lunch is ready!* is based on a witty remark, and that is, it seems, the main genre of Požega Festival. Still, one can find more sophisticated projects, like Polish *Armchair* by H. Lehnert, the visual quality and parable of which reminds us of early Polanski. Other valuable films are: *Hands* by Klarić and Lopatić (second prize), Swedish *Everyday frustration* by Martin Orvik (the Festival's winner) and *Two Faces Cheat the Author* by J. Starešinić, and the audience awarded Austrian film *Sunday drivers* by B. Hausberger, R. Hechenblaikner and P. Troger. The Festival teaches us about condensing, shortness and a value of one single minute. Along with the text there is a list of awards and filmography of films shown at the festival.

Slaven Zečević

Scent of the Sea42nd Children's Film and Video Festival, Zadar, June 3rd-6th 2004

UDK: 791.65.079(497.5 Zadar):791.077-053.2"2004"(049.3)

Croatian Children's Film and Video Festival in Zadar confirmed traditionally growing presence of some genre models and pointed out this year's dominance of certain topics. Thus, following the example of Croatian Television, in documentaries most participants confuse the difference between a reportage and a documentary, and most often speak about violence in schools, cheating at tests or some other regular school activities. In implementation approach reporting is more dominant than recording-displaying of a problem, with prevalence of reportages that, in its form, remind us of visually staged A-student's essay, the fact which is not stimulating for the audience. Otrusiveness of texts that bombastically follows average picture scene is often felt in films. Although the documentary reportage form with 'talking heads' is omnipresent constant in international film production, at this production levels of creativity the shift from the usual should be stimulated, even if the final result is poor.

Two forms that sometimes meet each other prevail in feature film. The first has characteristics of a parody, and the second of romance. Mockery in per-

izvedbenom pogledu čini daleko zanimljivijom i gledateljima i samim autorima, a uloženi trud zna biti uistinu impresivan. No u pripovjedačkom pristupu ljubavnim zgodama nedostaje maštovitosti, a mladi autori mahom se utječu naivnim pričama s nerijetko dramaturški neopravdanom i neselektivnom uporabom glazbe.

Među mladim animatorima, Čakovčani su najbolji pripovjedači, a drukčijom slikovnošću i animacijskom izvedbom izdvajaju se animacije iz Zaprešića (*Hlad i mir*) i Koprivnice (*Lady Akra Šišmiš*).

RADOVAN IVANČEVIĆ (1931-2004)

Hrvoje Turković

Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću

Perspektive, I-VI, serija element-filmova, Filмотeka 16, Zagreb, 1972.

UDK: 165.7:791
7.017.9:791
7.072 Ivančević, R.

U uvodu teksta autor postavlja pitanje može li film postavljati teorijske probleme i davati argumentirana pojmova objašnjenja? Tradicionalna filmska teorija i kritika podrazumijevala je niječan odgovor, unatoč spekulativnom radu A. Astruca i S. Ejzenštejna. Čak su i modernistički filmovi (Godard, Antonioni, Rohmer...) bili dominantno narativni. No, u novije se vrijeme teorijski uočava rod obrazovnih, znanstvenih filmova — koji postoje od početka filma — o čemu pišu Carroll, Messaris i sam Turković. Upravo Ivančevićevi kratki filmovi iz serije *Perspektive* iskazuju visok stupanj vizualno-pojmovnog mišljenja. Paradigmatska je vrsta pojmavnoga filma *element-film*, poznat na engleskom govornom području kao *single-concept film*, 'film o jednom pojmu' rabljen za nastavu. Oprema se u nas sastojala od maloga kasetnog kinoprojektora, u koji se umetnula plastična prozirna kaseta što je sadržavala namotaj osam milimetarskog filma u trajanju do 5 minuta, no bez zvuka. Uz kasete su priloženi popratni tekstovi kao sugestija o sadržaju mogućega komentara uz film, ali je odsutnost zvuka postavila pred filmove zahtjev nadasve vizualnog izlagačkog slijeda. Radovan Ivančević majstorski je vizualno objašnjavao umjetničko-teorijske termine i područje primjene tih pojmova.

Autor analizira Ivančevićeve strategije objašnjavanja, nabrajajući ih. *Ostensive* objašnjenje zorno je pokazivanje, opažajno konkretno ilustriranje i demonstriranje značenja pojmova, pa je, primjerice, pojam geometrijske perspektive objašnjen slikama stvarnih ambijena u kojima su opazive usporedne linije što konvergiraju prema nedogledu. Rezultat tog objašnjenja razvijanje je sposobnosti identifikacije životnih pojava na koje se odnosi. Ali zorni su primjerci obično vrlo bogati i mogu ilustrirati više pojmova, pa se ključnim nameće problem usmjeravanja pozornosti baš na one osobine na koje se odnosi objašnjavani pojam. Zornost se dakle mora oprimjeriti, učiniti djelotvorno *ilustrativnom*, objašnjavački djelotvornom te autor potom analizira metode kojima se Ivančević tako vješto služio. Prva je izbor *prikladna primjerka* (koji ima traženu osobinu), drugi je izbor dobra, *odnosno čista primjerka u standardnu položaju* (dakle primjerka u kojem je ta osobina uočljiva), a važni su i izbor *dobre vizure*, kao i *višekratno i varijantno pokazivanje* (obično je riječ o pokazivanju dobrih, ali različitih primjera). Važno je potom i *sužavanje područja pažnje*, koje Ivančević ostvaruje tipičnom *opisnom analizom*, nizom bližih, izdvajajućih kadrova, ali i sužavanjem slike maskom kako bi se istaknuli važni dijelovi prizora. Važne su potom i *schematizacija* (eliminiranje nevažnih detalja) i *dijagramatizacija*, u kojoj se objašnjavački ključna osobina predstavlja apstraktnim grafičkim rješenjem u kojem se gotovo posve gubi prikazivačka analogija s izvornim prizorom ili likovima (pa se linije obrisa zgrada kod Ivančevića produljuju točke nedogleda). Ivančević se često koristio i *animacijskim oprimjerivanjem* (u punoj slici, primjerice, brzom se animacijom likovi pretvaraju u schematizirane obrise), a animacijske transformacije i premještanja omogućuju da se vizualno prati proces schematizacije i dijagramatizacije. No, iako su nijemi, uz element filmu predviđena je i *verbalizacija*, živi komentar nastavnika koji će pridonijeti usmjeravanju gledateljske pažnje. Uostalom, i sam naslov Ivančevićeva filma verbalno indicira pojam, npr. 'Geometrijska perspektiva'.

formance seems far more interesting for both the audience and authors themselves, and effort made can be really impressive. But the storytelling approach to love stories lacks imagination and young authors, more often than not, resort to the naïve stories with often dramaturgically unjustified and unselective use of music. Among young animators, those from Čakovec are the best storytellers, and animations from Zaprešić (*Shade and peace*) and Koprivnica (*Lady Akra Bat*) stand out because of unique pictures and animation realization

RADOVAN IVANČEVIĆ (1931-2004)

Hrvoje Turković

Conceptual Film According to Radovan Ivančević

Perspectives, I-VI, series of single-concept films, Filмотeka 16, Zagreb, 1972

UDK: 165.7:791
7.017.9:791
7.072 Ivančević, R.

In the preface of the text the author asks himself whether a film can ask theoretical questions and give reasoned conceptual explanations? Traditional film theory and critique implicated negative answer, in spite of spectacular work by A. Astruc and S. Eisenstein. Even the modernist feature films (Godard, Antonioni, Rohmer...) were dominantly narrative. But, lately theory has begun to notice a type of educational, scientific films that existed since the beginning of the media; N. Carroll, P. Messaris and Turković himself have written extensively about it. Short films from the series *Perspectives* by R. Ivančević express high degree of visual-conceptual thinking, belonging to the genre of 'conceptual film', in English often called *single-concept film*, 'a film about a single concept' used for education, in Croatia known as 'element film'. The equipment consisted of a small projector into which you would insert a transparent plastic cassette that contained a coil of mute 8-millimeter film up to five minutes long. Accompanying leaflet suggested possible teachers commentary of the film, but the lack of sound set required primarily visual organization of these films. Ivančević was a master of visual explanation of theoretical concepts and of their possible application.

The author lists Ivančević's strategies of explanation. *Ostensive explanation* is the explanation by example, visual illustration and demonstration of meaning of concept, so that, for example, 'geometrical perspective' was explained by pictures of real environment in which you can perceive parallel lines that converge into the distance. The result of this explanation is development of ability to identify the actual phenomena it refers to. But pictorial examples are usually very rich and can illustrate several concepts, so the focusing of attention to exactly those characteristics that the explained expression refers to becomes necessary. Explanation has to be made efficiently *illustrative*, explanatorily efficient, and the author then analyzes methods that Ivančević so skillfully used. The first is the choice of *appropriate sample* (that has a required property), the second is the *choice of good, pure sample in a standard position* (a sample where the characteristic is a conspicuous), the choice of *good point of view*, as well as *repeating and showing of variants* (showing good but also different examples). It is then important to *narrow the area of attention*. This is achieved by typical *descriptive analysis*, a succession of closer, isolating shots, but also by narrowing the picture with a mask in order to highlight the important parts of the scene.

Other important techniques are *schematization* (eliminating of irrelevant details) and *diagramming* in which the key descriptive property is presented by abstract graphics in which the analogy with original scene is lost. Ivančević often used *animated adjustment* (for example, in full picture, quick animation turns characters into schematized forms), and animation transformations and adjusting enable visual tracking of the schematization and diagramming process. Although single-concept films are silent, *verbalization* and live comments of the teacher that will help focus the viewers' attention is envisioned. The titles of Ivančević's films verbally indicate the concept, for example, 'Geometric perspective'.

Autor potom analizira i ostale tipove objašnjenja u *Perspektivama*, ističući kako je do sada izneseno oprimjerivanje zornosti korišteno i u svrhu dodatne razine *strukturnog objašnjenja*, potom *funkcionalnog, nomološkog, taksonomskog i povijesnog*. Svaki taj tip objašnjenja ilustrira i tumači.

U sljedećem dijelu studije autor objašnjava što se zapravo čini kada se 'objašnjava'. Pojavu ili pojam *objašnjavamo* onda kad ga povežemo s drugim pojavama i pojmovima, kada ga smjestimo u kontekst našega šireg znanja i iskustva. Primjerice, *ostenzivno objašnjenje* povezivalo je općenitost (pojam, riječ) s pojedinačnim predmetima na koje se pojam primjenjuje, *strukturno objašnjenje* povezivalo je općenite karakteristike s podređenim karakteristikama i s ostenzivnim aspektima pojava, *nomološko* je indiciralo općenite uvjete nastanka pojedinačnih pojava. Ivančevićeve *Perspektive* demonstriraju pritom očitu mogućnost da se gotovo svi tipovi *objašnjenja* aktiviraju u nadasve vizualizacijskom izlaganju.

Autor specificira i postupke pojmovnoga izlaganja kao *sljeda objašnjenja*, jedno se objašnjenje kod Ivančevića javlja kao razrada i dopuna prethodnoga. Iako za neku užu svrhu može biti dovoljan i jedan tip objašnjenja (npr. ostenzivna definicija može biti dovoljna za prvu orijentaciju o tome na što uopće primjenjivati pojam geometrijske perspektive), načelna je ljudska potreba da razumijevanje bude obuhvatno. Ivančevićev je pristup neizričito, ali nepogrešivo — *polemički*. Ono kao da polemizira s našom skrovitom, nesvjesnom uvjerenosti da znamo gledati, odnosno da znamo *zašto* vidimo tako kako vidimo. Utoliko su element-filmovi ustrojani kao svojevrsne *rasprave, dispute*.

Filmsko izlaganje, dakle, može biti unikatne diskurzivne moći upravo zato što jest *zorno*, ali i zato što ta zornost omogućuje izrazito moćno *ilustrativno, argumentativno* povezivanje s najvišim pojmovnim odredbama, s najapstraktnijim mišljenjem. Nije vizualna konkretnost smetnja apstraktnom mišljenju, nego mu je najprirodnijim polazištem i osloncem, ističe autor, a njezino je svladavanje primarnom iskustvenom zadaćom apstraktnoga mišljenja.

Uz tekst je priložena i filmografija Ivančevićevih element-filmova. A u dodatku se daje ukupna Ivančevićeva filmografija.

Radovan Ivančević

Avangardni zagrebački animirani film 50-ih

— bilješke

Riječ je o posthumnom objavljivanju bilježaka pokojnog Radovana Ivančevića o Zagrebačkom crtanom filmu. Bilješke su očito priprema za predavanje, ili možda za tekst ili film o 'zagrebačkoj školi crtanog filma'. Autor se u prvom redu usredotočava na likovnu stranu izabranih filmova istaknutih autora u pedesetih godinama 20. stoljeća, nju drži posebno vrijednom, naglašeno avangardnom, analizira filmove Kristla, Boureka, Vukotića, Dragića, Štaltera, Mimica-Marksa. Osobito naglašava dosljednu plošnost, geometrizaciju likova (Kristl, Vukotić), korištenje kolaža (Kristl, Dragić), postavu scenografije kao *patchworka* arhitektonskih simbola (Dragić), filmski svijet kao 'dadaistički stroj' (Mimica). Ali pri analizi ujedno kritički upozorava na nevještu dramaturgiju, režiju i montažu, pretjerano ponavljanje (Kristl), utjecanje verbalnog propagandi (Mimica), uz popis filmova koje smatra 'bezveznim'.

KULTURNA POLITIKA: DISTRIBUCIJA, PRIKAZIVANJE

Nenad Polimac

Nakupci filmova — Distribucija filma u Hrvatskoj — osobni osvrt

UDK: 791.64(497.5)

Autor članka obnašao je u drugoj polovici osamdesetih godina funkciju savjetnika za repertoar u distributerskom odjelu velikoga prikazivačkog poduzeća Kinematografi. U tom razdoblju u bivšoj Jugoslaviji trinaest poduzeća aktivno se bavilo uvozom i distribucijom stranog filma, dva u Hrvatskoj (Croatia film i Kinematografi), sedam u Srbiji (Morava film, Avala Pro

The author then analyzes other types of explanations in *Perspectives*, pointing out that exemplification was so far used as a basis for additional level of *structural explanation*, then *functional, nomological, taxonomic and historical*. Each type of explanation is illustrated and interpreted by author.

In the following part of the study, the author explains what is actually done by 'explaining'. We *explain* a phenomenon or a concept when we connect it with other phenomena and concepts, when we put it in the context of wider knowledge and experience. For example, *ostensive explanation* connects the general idea (concept, word) with individual objects that the concept refers to; *structural explanation* connects general characteristics with subordinate characteristics and with ostensive aspects of phenomena, *nomological* explanation indicates general conditions in which certain phenomena are formed, etc. Ivančević's *Perspectives* demonstrate obvious possibility to activate almost all types of *explanations* in primarily visual sequence. The author specifies procedures of conceptual exposition as a *series of explanations* in Ivančević's case, one explanation is elaboration and addition to the previous one. Although in some cases one type of explanation may be sufficient (for example, ostensive definition may be sufficient for general orientation to what the concept of geometric perspective is going to be applied to), it is basic human need for understanding to be comprehensive, and to have a whole range of explanations.

Ivančević's approach is unmistakably, but not pronouncedly — *polemical*. It seems to have an argument with our implicit, unconscious certainty that we know how to watch, and that we know *why* we see as we see. Single-concept films are in that sense organized as some kinds of *debates, disputes*. Film presentation may have a unique discursive power because it is *graphical*, but also because this graphicness enables particularly powerful *illustrative, argumentative* connection of most elevated conceptual features with the most abstract thinking. Visual factuality is not an obstruction to abstract thinking, but it is the most natural starting point and support, says the author, and its surpassing is the primary experiential task of abstract thinking. The study is accompanied by the filmography of Ivančević's single-concept films, and in the appendix the entire Ivančević's filmography can be found.

Radovan Ivančević

Zagreb Avant-garde Animated Film of the '50s

— notes

Posthumous publishing of late Radovan Ivančević's notes on Zagreb animated film. The notes were, obviously, preparation for a lecture, or maybe a text or a film on 'Zagreb School of Animated Film'. The author concentrates primarily on the visual side of chosen films by prominent authors in the 1950s, which he considers particularly valuable and pronouncedly avant-garde, and analyzes films made by Kristl, Bourek, Vukotić, Dragić, Štalter and Mimica-Marks. He explicitly emphasizes consistent one dimensionality, geometrical characters (Kristl, Vukotić), use of collage (Kristl, Dragić), creating scenography as 'patchwork' of architectural symbols (Dragić), and film world as a 'dadaistic machine' (Mimica). But, while analyzing, he critically warns about often clumsy story development, directing and editing, excessive repetition (Kristl), resorting to verbal propaganda (Mimica), and gives a list of films he considers 'worthless'.

CULTURAL POLITICS: DISTRIBUTION, SCREENING

Nenad Polimac

Film Dealers — Film Distribution in Croatia — A Personal Review

UDK: 791.64(497.5)

The author of this article was, in the second half of the '80s, the advisor for repertoire in distribution department of big film screening company Kinematografi. At that period there were 13 companies in Yugoslavia that actively imported and distributed international films, two in Croatia (Croatia film and Kinematografi), seven in Serbia (Morava film, Avala Pro

film, Inex film, Centar film, Union film, Zvezda film i Kosova film), jedno u Sloveniji (Vesna film), jedno u BiH (Kinema), jedno u Crnoj Gori (Zeta film) i jedno u Makedoniji (Makedonija film). Uvoz filmova obavljao se preko poslovne zajednice Jugoslavija film, čije su stručne službe ugovarale cijene licencija sa stranim partnerima. Sustav je onemogućavao konkurenciju i nadmetanje u cijenama među domaćim distributerima. Svaki distributer vodio je vlastitu uvoznju listu i ukoliko je na nju prijavio određeni filmski naslov, samo je on imao pravo na njega: samo u slučaju odustajanja drugi je distributer mogao staviti film na svoju listu. U prijavljivanju naslova na listu vodila se prava utakmica, koja je posao savjetnika za repertoar tih godina činila iznimno uzbudljivim. Sustav je također sprečavao nabijanje cijena od strane velikih američkih kompanija, tzv. *majora*: raspon vrijednosti licencije kretao se od osam do četrdeset tisuća dolara, i to za četverogodišnje razdoblje.

Naslutivši skori kraj socijalizma, *majori* su u proljeće 1989. najavili da ošad žele raditi samo na postotak te izabrali svoje domaće partnere, uglavnom poduzeća s jakim prikazivačkim mrežama. Umjesto 70:30 u korist prikazivača, bruto prihod od kinoulaznice sada se dijelio u omjeru 60:40. *Majori* su uglavnom podmirivali sve troškove, od reklame do kopija, a domaćem su distributeru prepuštali 15-20 posto svoga prihoda (poslije i manje). Većina distributerskih poduzeća svedena je na marginu, ali su zato stasala nova, ponikla iz piratskoga biznisa, koja su poslovala s nezavisnim američkim kompanijama. Rascjepom Jugoslavije, hrvatska poduzeća najčešće su zadržala poslovanje sa Slovenijom: danas je tendencija da domaće poduzeće koje posluje sa *majorima* obavlja distribucijsku djelatnost na širem prostoru jugoistočne Europe.

Ima li nekomercijalna mreža šanse?

Priredio: Tomislav Jagec

UDK: 791.623.1(497.5)"200"

U petak 14. svibnja 2004. u 11 sati, u Art-kinu Kulturno informativnog centra u Zagrebu održano je savjetovanje pod radnim naslovom *Programska / komunalna kina u tranziciji i tržišnoj utakmici — između filmske baštine i multipleksa*. Savjetovanje je organizirano uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Goetheova instituta u Zagrebu. Pozvani su bili voditelji malih kina i centara što imaju programe filmova posebnih vrijednosti, predstavnici kina Babylon iz Berlina (člana mreže 'komunalnih kina') te Goetheova instituta u Zagrebu, predstavnici ministarstva kulture te kulturni djelatnici vezani uz takvo prikazivaštvo. Povod za savjetovanje bila je kaotična i posve nesredena situacija u domaćem kinoprikazivaštvu, osobito u nekomercijalno-distributivnom, filmsko-kulturnom i edukacijskom segmentu. Kina se u cijeloj državi zatvaraju, kao i dio kulturnih centara odnosno pučkih učilišta, koja su u manjim sredinama preuzimala filmsko-prosvjetiteljsku ulogu, a Hrvatska kinoteka nema svoju dvoranu, iako pomaže koliko može prikazivačke programe postojećih centara. Kako je razgovor pokazao, oni centri, učilišta i kina s posebnim programom koja trenutno djeluju suočavaju se s velikim problemom nabavke programa, sustavna sufinanciranja, kao i pitanjem opreme kina, što djeluju u trošnim uvjetima i sa starom tehnikom. Sve je to povezano i s čestim nerazumijevanjem voditelja i regionalne i republičke kulturne politike za takve programe te nedostatka razvojne vizije. U zaključku razgovora dogovorena je uspostava koordinacije udruga sa svrhom bolje uzajamne suradnje i informiranja o programima, ali i zajedničkog usredotočenog djelovanja na političke čimbenike koji mogu pomoći osnivanju mreže nekomercijalnih kina poput one komunalnog kina u Njemačkoj, prema onome kako su tu organizaciju opisali gosti iz Berlina.

REPERTOAR

Uredila: Katarina Marić

Rubrika donosi pregled svih filmova s kino-repertoara i izbor recentnih izdanja na videu i DVD-u.

film, Inex film, Centar film, Union film, Zvezda film and Kosova film), one in Slovenia (Vesna film), one in Bosnia-Herzegovina (Kinema), one in Montenegro (Zeta film) and one in Macedonia (Makedonija film). Films were imported through business society Jugoslavija film, whose expert services agreed upon the prices of licenses with foreign partners. The system prevented competition and contention for prices among domestic distributors. Each distributor had its own import list and if certain film was on it, they had exclusive right to that particular film: only if this distributor gave up his rights, the other could put it on his list. There was a real competition in putting the films on the lists, so the job of repertoire adviser was really interesting and creative in those times. The system also prevented big American companies, so called *majora* from pumping up the prices: the price of the licenses ranged from 8 to 40 thousand dollars for a period of four years.

Having a presentiment that the end of socialism is near, in the spring of 1989 *the majors* announced that from that moment on they only want to work for percentage and chose their local partners, mostly the companies with strong cinema network. Instead of 70: 30 for the screening companies, a gross income from ticket was distributed in 60: 40 ratio. *The majors* usually covered all expenses, including advertising and copies, and gave 15-20 (later even less) percent of their profit to a local distributor. Most distributing companies were marginalized, but new appeared, springing from piracy businesses that made deals with independent American companies. After the fall of Yugoslavia, most Croatian companies still do business with Slovenia: and these days there is a tendency for a local company that deals with *the majors* to distribute films in larger areas of south-east Europe.

Is there a Chance for a Non-Commercial network?

Prepared by: Tomislav Jagec

UDK: 791.623.1(497.5)"200"

On Friday 14th May 2004 at 11 o'clock in art-cinema of Cultural Informational Centre in Zagreb, there was a consultation with working title *Program / communal cinemas in transition and market competition — between film heritage and multiplex*. The consultation was organized with the support of the Ministry of culture of the Republic of Croatia and Goethe Institute in Zagreb. Among the invited participants were supervisors of small cinemas and centres that show films of special values, representatives of Babylon cinema from Berlin (a member of the network of 'communal cinema') and Goethe Institute in Zagreb, representatives from Ministry of culture and cultural workers associated with showing of such films. A motive for such a consultation was a chaotic and completely erratic situation in Croatian film screening, particularly in noncommercial-distributive, film-cultural and educational segment. Cinemas across the country are closing their doors, as well as some cultural centres and university extensions that had film-educational role in smaller communities, and Croatian Film Archive does not have its own cinema, although it helps the programs of other centres according to its abilities. As the discussion showed, those centres, extensions and cinemas with special programs that are functioning at the moment, face serious problems concerning procurement of programs, continuous co-financing, old equipment, difficult working conditions and old technology. All this is connected with lack of understanding on the part of administrators of regional and state cultural policy for those programs, and lack of vision of development. In the conclusion of the debate, it was agreed upon the coordination of organizations with the aim of better cooperation and flow of information about the programs, but also of common focused actions towards political factors that can help founding a network of non-commercial cinemas like communal cinema in Germany, according to what guests from Berlin said about the organization.

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.

TUMAČENJA

Damir Radić

Binarno načelo i ljubavna motivacija kao osnove strukture (*Meso i krv*)

Godina u kojoj se zbiva radnja filma, 1501, označava razmeđu stoljeća i prijelom dviju epoha — srednjega i novoga vijeka, pri čemu je riječ o simboličnoj granici, uvjerljivijoj stoga što je radnja smještena negdje u zapadnu Europu, dakle izvan Italije kao kolijevke i središta renesanse, gdje bi možda 1450. bolje pristajala kao simbolična granica. Nadalje, cijeli je film zasnovan na binarnim oprekama (plemičko/pučko, religijsko/svjetovno, mir/rat...), a čak se i u naslovu koristi matematičkim znakom + umjesto riječi *and* (i). Ljubav (shvaćena kao bezinteresni odnos) nadaje se pritom kao sintaktički usmjerivač djelatani u svim oprekama filma, pa se osvajači i ratnici (Arnolfini, Hawkwood...) ponašaju pod diktatom ljubavnih zahtjeva. Ljubavna je čežnja za Agnes primjerice dovela Stevena s Hawkwoodom i vojnicima pod zidine dvorca, gdje se dva fabularna niza ponovo slijevaju u jedan. No, do kraja se zadržava (samo s ponešto izmijenjenim sudionicima i individualnim pozicijama) podvojenost priče na opsjedanu družinu u dvorcu i opsjedatelje u službi Arnolfinijevih. No, kada plaćenici spremaju Stevenovu smrt, a Martin želi prisiliti Agnes da ga ona ubije, na scenu stupaju Hawkwood, upravo oporavljen od kuge, koji katapultom baca dijelove ubijena i raskomadana psa, zaražena kugom, u dvorište dvorca. Hawkwood je prebilio kugu tako što je potaknut Stevenovim iskazom odbacio zastarjelu metodu puštanja krvi lokalnoga medicinara i prihvatio arapski način, no čini se da je ključna bila njegova želja za životom, psihološka komponenta motivirana ljubavlju za Claru, brigom za nju. Zahvaljujući ljubavi Hawkwood je ozdravio i poduzeo svoju akciju, izravno spasišvi Stevena i inicirajući rasulo među plaćenicima... Steven zbog ljubomore baca jedini ostatak zaraženoga psa u bunar, za što je potom okrivljen Martin i bačen u bunar pun zaražene vode, pa se ljubav u filmu očito pojavljuje i u sniženim aspektima ljubomore (opet opreka uzvišeno/nisko).

I pored naslova *Meso i krv* ponajprije je riječ o ljubavnom filmu, iako ni spomenuta formula nije iznevjerenja, jer filmom zaista, u prvom, najlakše uočljivom planu, vladaju nasilje i seks. Polazeći od temeljne dvojnosti, koja krovni izraz dobiva u opoziciji visoko/nisko, film zahvaća i dijelove povijesnoga svijeta iz razdoblja prelamanja srednjega i novog vijeka (renesance). S plemenitaške su strane tu vlastelin Arnolfini, njegov sin Steven, te naposljetku Agnes, djevojka odgajana u samostanu, posebno pak zainteresirana za spolnost i erotiku (i drugi likovi s obje strane opreke u sebi su binarno strukturirani). Na drugoj su, pučkoj, strani kapetan Hawkwood, neprosviječeni liječnik otac George te plaćenička družina predvođena Martinom... Plaćenička je družina svijet u malom: čine je muškarci i žene, a žene su spoj ratnica i kurvi; među muškarcima ratnicima zastupljeni su i religija (Kardinal) te umjetnost (Orbec), a daje se i navještaj homoseksualnog odnosa (Orbec i Miel). Ostvarivši višestruko slojeviti filmski ekvivalent slojevita povijesnoga svijeta, Paul Verhoeven režirao je jedno od najfascinantnijih ostvarenja povijesno-pustolovnog žanra i neusporedivi *tour de force* dosadašnjeg opusa.

Dejan D. Marković

Rock'n'roll na filmu

UDK: 78.067.26:791

Autor istražuje kako, povijesno gledano, *rock'n'roll* 'funkcionira' u filmu. Najviše ga zanimaju oni filmovi u kojima se očituje povezanost omladinske pobune i *rock'n'rolla* za vrijeme američke 'kulturne revolucije' i studentskog pokreta '68, tj. potrebe da se oslobodi i političke i običajne represije. Institucionalni Hollywood zainteresirao se za slučajeve 'omladinske delikvencije' još potkraj 40-ih, ali se tipično bavio njome kao prolaznom fazom u životu ljudi, nečim što se može rastumačiti, a zatim staviti pod kontrolu autoritarnih sila. Prijelom se zbio s filmom *The Blackboard Jungle* (red. Richard Brooks, 1955), koji je filmskoj publici i holivudskom *establishmentu* predstavio alternativno viđenje novoga, brzoraščeg fenomena zvanog *teenager*, po kojem tinejdžerska kultura nije bila nešto što bi starija generacija mogla lako razumjeti i nadzirati, a nije ni nešto što može ignorirati. Od

INTERPRETATIONS

Damir Radić

Binary Principle and Love Motivation as the Basis of Structure (*Flesh + Blood*)

The year in which Paul Verhoeven's story takes place, 1501, is a boundary and turning point of two epochs — the Middle Ages and the Modern Age. This is, of course, symbolical boundary, convincing because the setting is somewhere in western Europe, as opposed to, for instance, Italy — the cradle of renaissance, where the year 1450 would be more appropriate. Furthermore, the whole film is based in binary contrasts (aristocratic/populist, religious/secular, peace/war...), and even in the title mathematical sign + is used instead of the word *and*. Love (as a non-profitable relationship) is given as a syntactic pointer functioning in all contrasts of the film, so that conquerors and warriors (Arnolfini, Hawkwood...) act under demands of the rules of love. Longing for Agnes, for example, brings Steven and Hawkwood with soldiers under the walls of a castle, where two plot lines merge into one. But, the dichotomy of the story between the attackers plot line and the plot line of the besieged remains till the end, with only slight changes in protagonists and their individual positions. But, when the mercenaries set the stage for Steven's death, and Martin tries to force Agnes to kill him, Hawkwood comes to the scene, just recovered from plague, catapulting body parts of a dog infected with plague across the walls of the castle. Hawkwood recovered when he, inspired by Steven's advice, rejected the old fashion method of blood letting, used by a local physician, and accepted the Arabic way of treatment, but it seems that his passion for life was crucial, as well as psychological component motivated by love for Clara and his worry about her. Thanks to love, Hawkwood recovered and undertook the action, saving Steven and initiating disarray among mercenaries. Because of jealousy, Steven throws the only leftover of the infected dog into a well, Martin gets blamed for this and is thrown into the well filled with infected water. The love in *Flesh + Blood* therefore obviously also appears in its lower aspect of jealousy (a contrast again between lofty/lowly).

Even though the title is *Flesh + Blood*, this is primarily a love story, although the above-mentioned formula was not betrayed, because on the most perceivable level, violence and sex dominate the film. Starting from the basic duality, that gets its most prominent expression in the opposition lofty/lowly, the film tackles parts of the historical world from the period of turning point between the Middle Ages and the New Age (renaissance). On aristocracy side, we have a nobleman Arnolfini, his son Steven, and, finally, Agnes, a girl raised in a monastery, but particularly interested in sexuality and eroticism (characters from both sides of the contrast have binary characteristics). On the other, populist side are captain Hawkwood, unenlightened doctor, father George and the company of mercenaries led by Martin. The mercenaries are the miniature world in itself. This world is made up of men and women, and women are a mixture of warriors and whores; among male warriors there are representatives of religion (Cardinal) and art (Orbec), and there is also an indication of a homosexual relationship (Orbec and Miel). By making a multilayered cinematic equivalent of multilayered historical world, Paul Verhoeven directed one of the most fascinating historical adventures of all times, indubitable *tour de force* of his opus so far.

Dejan D. Marković

Rock & Roll on Film

UDK: 78.067.26:791

The author investigates the way in which, historically speaking, *rock & roll* 'functions' in film. He is particularly interested in the films that very obviously connect the youngster's rebellion and *rock & roll* during the American 'cultural revolution' and students' movement in '68, and their need to be free from political and customary repression. Institutionalized Hollywood became interested in cases of 'youngsters' delinquency' in the late '40s, but typically dealt with it as a passing phase in a person's life, something that can be explained and, after that, put under the control of authoritarian forces. The turning point came with the film *The Blackboard Jungle* (directed by Richard Brooks, 1955), which gave the audience and Hollywood establishment and alternative perception of a new, rapidly growing phenomenon called a 'teenager', where teenage culture was not

tog trenutka, sredinom pedesetih, *rock'n'roll* počeo je prerastati u standardni muzički signal omladine, omladinskih problema i grupacija, a polazni je uzorak tomu dala upravo uporaba kompozicije Billa Haleya *Rock Around the Clock* u *The Blackboard Jungle*, ukazujući da se rock-muzika može dobro eksploatirati u svrhu intenziviranja filmske dinamike i dramatike. Posredovanjem toga filma *rock'n'roll* postao je i filmski sinonim za mladenački bunt i sve širi 'generacijski jaz' i tako postao katalizator dalje uporabe rocka u filmu.

Filmska industrija je, doduše, i to iskoristila u valu zabavljačkih holivudskih i britanskih *rock-musicala* — nizom filmova Elvisa Presleja, odnosno Beatlesa. Taj se trend potom pojačao nizom 'zabavnih', 'plesnih', 'potkulturnih' rock mjuzikla, kao i onih 'koji govore o samom muzičkom biznisu', polumjuzikla i/ili 'dokumentarnih' filmova (*Hair*, Forman/Ragni i Rado, 1979; *American Graffiti*, Lucas, 1973; *Tommy*, Russell/The Who, 1975; *Nashville*, Altman/Keith Carradine i dr., 1975; *Car Wash*, Schultz, 1976; *Saturday Night Fever*, Badham/The Bee Gees, 1977; *Grease*, Kleiser, 1978; *Quadrophenia*, Roddam/The Who, 1979; *Breaking Glass*, Gibson/Hazel O'Connor i dr., 1980; *Flashdance*, Lyne, 1983; *Desperately Seeking Susan*, Seidelman/Madonna, 1985; *Sid & Nancy*, Cox/The Pogues, 1986; *Crossroads*, Hill/J.B. Lenoir i Ry Cooder, 1986; *The Commitments*, Parker, 1991). U svim tim filmovima rock nije tek pratnja, nego ima samostalnu, pa i središnju ulogu u naraciji.

Promjenu u tu liniju uloge rocka u filmu donio je kulturni *road* film *hippy* ere *Easy Rider* (Hopper, 1969), u kojem je prateća glazba upravo psihodelični rock usmjeren da veže publiku za dani trenutak i tako pojača i fokusira svoju ideologiju života za trenutak. Nakon toga filma zaredali su *road* filmovi (filmovi ceste) u kojima se rock rabi kao prikladna pozadina (npr. *Convoy*, Peckinpah/Chip Davies, C.W. McCall i dr., 1978; *Mad Max 2*, Miller/Brian May, 1981, te u pastišima toga filmskog žanra poput *200 Motels*, Palmer/Frank Zappa, 1971). Ambematična uloga rocka igra i posebnu ulogu u Antonionijevu *Zabriskie Point*.

Zahvaljujući *Oscarima* popločenu uspjehu *Woodstocka* (Wadley, 1970) u 70-im došlo je do uspona koncertnog filma, koji je koincidirao s pojavom novoga soja filmskih stvaralaca, koji je bio kadar na filmu ovjekovječiti ne samo samu glazbu nego i čitav koncertni događaj te prenese neposrednost i intimnost života nastupa potpuno novim publikama. Primjerice, D.A. Pennebaker potpomogao je redefiniranje rock dokumentarca s *Don't Look Back* (1967) i *Monterey Pop* (1969), a u 1970. orijentirao se na tzv. *glam rock* i ovjekovječio Davida Bowiea i njegov *alter ego* na finalnoj koncertnoj večeri u *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, a braće Maysles o Rolling Stonesima (*Gimme Shelter*, 1970). Do kraja 70-ih izredao se dug niz koncertnih filmova koji su pokrili praktično sve aktualne muzičke žanrove od *reggaea* (*Bob Marley and the Wailers Live*, 1991) do *punka* (Sex Pistols u *DOA*, Morton, 1988) i promovirali najveća imena u *rock'n'rollu*.

Istodobno raste i komercijalizacija rocka, javlja se jaki trend naručivanja / eksploatiranja *rock bestsellera* kao naslovne glazbe za brojne detektivske / špijunske / pustolovne filmove (npr. *Shaft*, Parks/Isaac Hayes, 1971; *Superfly*, Parks/Curtis Mayfield, 1972; *Batman*, Burton/Prince, 1989). Diskografskim kompanijama nije trebalo dugo da uvide masivni komercijalni potencijal ubacivanja jedne od pjesama nekog od svojih umjetnika u neki novi film, kao 'primarnog marketinškog sredstva', osobito proširena u 90-ima.

To razdoblje obilježava i prerastanje muzičkog videospota u jedno od dominantnih sredstava za širenje pop/rock muzike, s time da, za razliku od tradicionalne filmske glazbe, glazbeni video podvrgava 'sintaksu filma' 'sintaksi glazbe'. Autor završava pregled povijesnih tipova uporabe rocka u filmu analizom paradigmatškog filma *Badsville* (Parcelin/Super Bees, The Street Walkin' Cheetahs, Pygmy Love Circus, 2001), za koji bi se moglo reći da ima sva dobra svojstva suvremenog *rock'n'roll* filma, a nijedno loše.

Hrvoje Hribar Ekranizacija

UDK: 791.6:82 778.53:82

Autor objašnjava smisao ekranizacije u povijesti i sadašnjosti filmske umjetnosti. Nasuprot nekim uvriježenim mišljenjima o nepogodnosti in-

something older generations could easily understand or control, but could not ignore it either. From that moment in the mid-fifties, *rock & roll* started growing into standard musical signal of young people, their problems and groups, and the starting pattern was given by use of Bill Haley's song *Rock Around the Clock* in *The Blackboard Jungle*, showing that rock music can be exploited with the aim of intensifying film dynamics and drama. Through this film, *rock & roll* became film synonym for youngsters' rebellion and ever widening 'generation gap' and thus became a catalyst of later use of rock in film.

Film industry has used this in a wave of entertaining Hollywood and British 'rock-musicals' — in a series of Elvis Presley and the Beatles films. This trend was fortified with a number of 'entertaining', 'dance', 'subculture' rock musicals, as well as those about the 'music business itself', half-musicals and/or 'documentary' films (*Hair*, Forman/Ragni and Rado, 1979; *American Graffiti*, Lucas, 1973; *Tommy*, Russell/The Who, 1975; *Nashville*, Altman/Keith Carradine et al., 1975; *Car Wash*, Schultz, 1976; *Saturday Night Fever*, Badham/The Bee Gees, 1977; *Grease*, Kleiser, 1978; *Quadrophenia*, Roddam/The Who, 1979; *Breaking Glass*, Gibson/Hazel O'Connor et al., 1980; *Flashdance*, Lyne, 1983; *Desperately Seeking Susan*, Seidelman/Madonna, 1985; *Sid & Nancy*, Cox/The Pogues, 1986; *Crossroads*, Hill/J. B. Lenoir and Ry Cooder, 1986; *The Commitments*, Parker, 1991). In all of these films, rock is not just an accompaniment; it has an autonomous, and even a central role in narration.

The change in this role of rock in film was brought by a cult *road* film of the *hippy* era *Easy Rider* (Hopper, 1969) in which the accompanying music is psychedelic rock aimed at connecting the audience to a certain moment and so intensifying and focusing its ideology of life for a moment. After that film, there was a number of *road* films in which rock music is used an appropriate background (for example, *Convoy*, Peckinpah/Chip Davies, C. W. McCall et al., 1978; *Mad Max 2*, Miller/Brian May, 1981, and pastiches of this genre like *200 Motels*, Palmer/Frank Zappa, 1971). The emblematic role of rock plays a special part in Antonioni's *Zabriskie point*.

Thanks to the Academy Awards won by *Woodstock* (Wadley, 1970) in the '70s there was the rise in concert film that coincided with the appearance of type of filmmakers who were able to put on film not only music itself, but also an entire concert, and conveys spontaneity and intimacy of live performance in front of new audiences. For example, D. A. Pennebaker assisted in redefining rock documentaries with *Don't Look Back* (1967) and *Monterey Pop* (1969), and in 1970 he committed himself to so called glam rock and lent immortality to David Bowie and his alter ego at the final concert of *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* tour, and Maysles brothers made a film about the Rolling Stones (*Gimme Shelter*, 1970). Till the end of the 1970s there was a great number of concert films that covered practically all current music genres from reggae (*Bob Marley and the Wailers Live*, 1991) to punk (Sex Pistols in *DOA*, Morton, 1988), and promoted the biggest names of *rock & roll*.

At the same time, rock is becoming increasingly commercialized; there is a strong trend of ordering/exploitation of *rock bestsellers* as musical scores for numerous detective, spy or adventure films (for example, *Shaft*, Parks/Isaac Hayes, 1971; *Superfly*, Parks/Curtis Mayfield, 1972; *Batman*, Burton/Prince, 1989). Recording companies did not wait long to realize the massive commercial potential of putting one of the songs by one of their artists into a new film, as a 'primary advertising device', which spread particularly in the 1990s. This period is characterized by the fact that music video became one of the dominant means of spreading pop/rock music, but unlike the traditional film music, musical video subordinates the 'syntax' of film to the 'syntax of music'. The author finishes his overview of historical types of usage of rock in film by analyzing a paradigmatic film *Badsville* (Parcelin/Super Bees, The Street Walkin' Cheetahs, Pygmy Love Circus, 2001), that, we could say, has all the good characteristics of a contemporary *rock & roll* film, and none of the bad ones.

Hrvoje Hribar Film Adaptation

UDK: 791.6:82 778.53:82

The author explains the point of adaptation in the past and present of cinematic art. In contrast to some established opinions about inconvenience of

trospektivne proze za ekranizaciju, on ističe kako je koncizno i neretorično Kaffino pripovijedanje čak i Orsonu Wellesu stvorilo velike probleme. No, pravilo da se uspješnije ekraniziraju lošija književna djela čini se ispravnijim. Roman *Duboki san* (*Deep Sleep*) R. Chandlera kao da je pisan da bi bio ekraniziran, a scenarijska »greška« iz filma (nerazjašnjeno ostaje jedno ubojstvo) čini taj film pretečom Davida Lyncha. U hrvatskoj je kulturi bilo dosta nesretnih ekranizacija, a Krleža je najbolje prošao s Belanovim *Koncertom* koji izgleda kao ekranizacija nenapisanog Krležinog romana. Istodobno, taj film je znakovit i za položaj filma u hrvatskoj kulturi.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Željka Matijašević

Strogo kontrolirano prosvjetljenje

UDK: 791.633-051 Fincher, D.
791.22(73)(049.3)

Esej analizira film D. Finchera *Igra* u smislu povezanosti središnje teme filma sa suvremenim *new age* tehnikama prosvjetljenja. Igra se pokazuje kao uprizorenje Freudove druge pozornice, pozornice nesvjesnoga, a tehnika promjene ličnosti glavnoga junaka putem dovođenja u rubno iskustvo, blizinu smrti kao neka vrsta izravna udara u nesvjesno. Pritom se analizira psihološka uvjerljivost takva projekta koji, u ovom slučaju, začudo, završava *happy endom*.

Nikola Vončina

Iz povijesti Hrvatske televizije (2)

Emisije kulturno-umjetničkog programa 1965.

UDK: 7.097:008(497.5)''1965''

U nastavku teksta iz prethodnoga broja Hrvatskog filmskog ljetopisa autor izvješćuje o recepciji emisija iz 1965. — interne recenzije i mišljenja unutar televizijske kuće RTZ uglavnom ističu kako je radio kvalitetnije od televizije koncipirao svoj dnevni program. No, *Ekran na ekranu* i *Četvrtkom otvoreno* zagrebačke televizije spadaju među »najpopularnije emisije jugoslavenskog TV programa«. S druge se strane upozorava da je program nepouzdan i neredovit, a tisak (iz kojega autor donosi zanimljive izvratke) predlaže zanimljive sugestije u televizijskoj koncepciji. Hvaljene su, primjerice, bile emisije *Studio 13* i *Portreti i susreti*, a za različita mišljenja o nekim emisijama karakteristični su tekstovi Branka Belana i Milorada Vučkovića o emisijama *Panorama* i *Četvrtkom otvoreno*. Najvažniji događaj na polju emisija o kulturi i umjetnosti u razdoblju 1964-1965. bio je prvi izravni prijenos s Dubrovačkih ljetnih igara, održan prigodom njihova završetka 24. kolovoza 1964, kada je na Držićevoj poljani nastupila Zagrebačka filharmonija pod ravnanjem Zubina Mehte. Taj je prijenos važan i za cjelokupni razvoj Televizije Zagreb a onodobni je tisak (osobito *Studio*, časopis specijaliziran za novi televizijski medij) uvidio važnost tog medijskog događaja.

U POVODU KNJIGA

Joško Marušić

Knjiga za sladokusce animacije

Midhat Ajanović, 2004, *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

UDK: 791.228(049.3)

Pišući o knjizi studija Midhata Ajanovića o animiranom filmu Marušić ističe autorov književni talent i malen broj specijalista za animirani film u svijetu. Termin *realizam* Ajanović domisljato koristi kao katalizator razmatranja, ne kao uvod u suho teoretiziranje. Nakon uvodnih razmatranja o problemu realizma u animiranom i igranom te dokumentarnom filmu, Ajanović Disneyjev crtanofilmski svjetonazor naziva *realizmom*, pristupajući opu-

film adaptation of introspective prose, he points out that concise and non-rhetoric storytelling by Kafka produced great problems to even to Orson Welles. But, the rule that inferior literary works are adapted more successfully seems correct. The novel *Deep Sleep* by R. Chandler appears to be written for adaptation, and the screenwriters »mistake« from the film (a murder remains unsolved) makes the film a predecessor of David Lynch. In Croatian culture there has been a number of ill-fated adaptations, and Krleža had best luck with Belan's *Concert* that looks like an adaptation of Krleža's unwritten novel. At the same time, the film is symptomatic for the position of film in Croatian culture.

STUDIES AND RESEARCH

Željka Matijašević

Strictly Controlled Enlightenment

UDK: 791.633-051 Fincher, D.
791.22(73)(049.3)

The essay analyzes D. Fincher's film *Game* in a sense of connecting of the central topic of the film to contemporary *new age* techniques of enlightenment. The game evolves at Freud's other stage, a stage of the unconscious, and the technique of personality change of the hero through bringing him to a peripheral experience, closeness of death as a kind of direct blow into the unconscious. Psychological persuasiveness of such a project, which, in this case, strangely enough, ends with a *happy ending*, is analyzed in the process.

Nikola Vončina

From the History of Croatian Television (2)

Cultural-art program's shows in 1965

UDK: 7.097:008(497.5)''1965''

In the sequel of the text from the previous issue of the Croatian Cinema Chronicle, the author reports on the reception of the shows from 1965. — internal reviews and opinions within Zagreb Radio Television mainly point out that the radio has a concept of its daily program that is superior in quality to that of the television. But, *Screen on Screen* and *Openly on Thursday* by Zagreb television are among »the most popular shows of Yugoslav TV program«. On the other hand, it warns that the program is unreliable and irregular, and the press (where the author found interesting excerpts) has some interesting suggestions about television concept. The shows *Studio 13* and *Portraits and Encounters* were praised, and the texts by Branko Belan and Milorad Vučković about the shows *Panorama* and *Openly on Thursday* are characteristic for different opinions about certain shows. The most important event in the culture and art shows in the period 1964-1965 was the first live coverage of Dubrovnik Summer Festival, on the occasion of their closure on August, 24th 1964, when Zagreb Philharmonic Orchestra performed under the direction of Zubin Mehta at Držićeva poljana. This live coverage is important for the evolution of Zagreb Television on the whole, and the press of that period (especially *Studio*, a magazine that specialized in a new media of television) realized the importance of this event.

DISCUSSING BOOKS

Joško Marušić

Book for Animation Gourmets

Midhat Ajanović, 2004, *Animation and realism*, Zagreb: Croatian Film Clubs' Association.

UDK: 791.228(049.3)

When writing about a book of studies by Midhat Ajanović on animated film, Marušić points out the author's literary talent and a small number of animated film specialists in the world. The expression *realism* Ajanović inventively uses as a catalyst of analysis, not as an introduction into dry theorizing. After introductory observations on the problem of realism in animated, fea-

su velikog američkog autora sa pohvalnom odmjerenošću. Zagrebačku školu animiranoga filma autor objašnjava u odnosu s društveno-političkim silnicama te je izravno povezuje sa srednjoeuropskim kontekstom (s čime se Marušić baš i ne slaže, tvrdeći da Dragić i Dovniković imaju drukčiji izvor humora i ironije od Trnke i Švankmajera). U poglavlju o Griersonu Ajanović stiže do fenomena National Film Boarda iz Montreala, ustanove koja je stjecajem okolnosti ostvarila jedan od najvećih utjecaja na samopouzdanje umjetničke animacije. Tu otkrivamo je da je animacija ne američkom kontinentu, koliko god ga mi doživljavali kao područje apsolutne 'privatne' inicijative, zapravo državno generirana, a Marušiću je osobito drago Ajanovićovo analiziranje kanadske generacije s kojom je uspostavio i osobna prijateljstva (I. Patel, J. Weldon, L. Smith, C. Leaf...). No, najzanimljivijim poglavljem ove vrijedne knjige Marušić smatra ono o genezi i uzletu japanskih animiranih filmova, koji se jedini na globalnom tržištu uspješno odupiru američkoj tržišnoj mašineriji.

Marijan Krivak

11 godina autorskog studija

UDK: 791.63:061.237(497.5)

U povodu objavljivanja monografije i DVD-a Autorskog studija FFV, Marijan Krivak prikazuje jedanaestogodišnju povijest jednog od najplodnijih hrvatskih filmskih i videoklubova te analizira reprezentativna ostvarenja s DVD-izdanja.

Nastao 1992. godine, u možda najnepovoljnijem desetljeću za bilo kakvu kreativnu aktivnost, Autorski studio ostvario je do danas gotovo dvjesto radova. Njegovu produkciju obilježili su, osim čvrste autorske jezgre (najplodniji i najuspješniji Milan Bukovac, Milan Bunčić, Tomislava Vereš, Stjepan Vidaković) i drugi danas afirmirani hrvatski filmaši. Ono što najreprezentativnije obilježuje rad Autorskog studija od osnutka svojevrstan je medijski eksperiment.

Ispitivanje percepcije, kao jedno od područja eksperimentalne estetike, postaje prešutnim samonametnutim autorskim postupkom Autorskog studija. Sam mehanizam kamere, projekcijskog aparata, kao i zrnata struktura videoekrana postaju dovoljnim razlogom za stvaralački eksperiment, za post-strukturalističku razgradnju formalnih i sadržajnih elementa umjetničkog rada, teksta... Sve što vrpca, kamera, pa čak i realno habanje i propadanje sirovog materijala predstavlja kao osnovni preduvjet nastanka videorada, ulazi u tematizirani prostor i sama videoostvarenja. Kada se tomu pridoda i beskrajna varijabilnost kompjutorske obrade slikovnog zapisa i digitalno slikarstvo, mogućnosti doista postaju beskrajne! S tog izvora napaja se i habitus Autorskog studija u svojim najzanimljivijim i najboljim ostvarenjima.

ture and documentary film, Ajanović calls the worldview of Disney's animated films *realism*, approaching the opus of a great American author with commendable measured tone. The author explains Zagreb School of Animated Film in the contexts of social and political lines of force and connects it directly to Central European context (the fact that Marušić does not agree with and claims that Dragić and Dovniković have a different source of humor and irony than Trnka and Švankmajer). In the chapter on Grierson, Ajanović comes to the phenomenon of National Film Board from Montreal, an institution that, by a combination of circumstances, had one of the most important influences on artistic animation self-confidence. Here we discover that animation on the American continent is in fact generated by the state, no matter how much we think of it as the area of absolute 'private' initiative, and Marušić particularly likes Ajanović's analysis of Canadian generation, the members of which are his friends (I. Patel, J. Weldon, L. Smith, C. Leaf...). But Marušić thinks that the most interesting chapter of this valuable book is the one in the genesis and rise of Japanese animated films, the only ones on the global market that successfully resist American market machinery.

Marijan Krivak

11 Years of Auctorial Studio

UDK: 791.63:061.237(497.5)

On the occasion of publishing a catalogue and a DVD of Auctorial studioFFV, Marijan Krivak reveals the eleven years of history of one of the most prolific Croatian film and video clubs, and analyzes the representative achievements from the DVD. Founded in 1992, at the beginning of what may be called the least favourable decade for any creative activity, Auctorial studio has so far produced almost 200 works. Apart from the solid authorial core (the most prolific and the most successful authors are Milan Bukovac, Milan Bunčić, Tomislava Vereš, Stjepan Vidaković and others), its production was marked by other, today prominent, Croatian filmmakers. Since its beginning, the most representative characteristic of the Auctorial studio was an inclination towards media experiment.

Questioning of perception, as one of the domains of experimental aesthetic, becomes a tacit self-imposed authorial procedure of Auctorial studio. The mechanism of the camera and film projector, as well as the granular structure of video-screen, became a sufficient reason for creative experiment, for post-cultural decomposition of formal and substantial elements of artistic work, text... Everything that a tape, camera, and even regular wear and tear and decay of raw material represent as basic condition of video production becomes the topic of the work itself. When we add endless variability of computer editing of pictorial recording and digital painting, the possibilities are really infinite! The corpus of Auctorial studio drinks from that well in its most interesting and finest achievements.

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*, *Katapult*), autor je sedam kratkih animiranih filmova i više knjiga karikatura. Objavio knjigu rasprava *Animacija i realizam* (2004). Predaje filmologiju na sveučilištu u Göteborgu i animaciju u Eksjöu. Göteborg.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu i likovnim umjetnostima u više časopisa, suradnik je Hrvatskoga radija i televizije. Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao s filološkom tezom (2003). Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radi od 1998, trenutno je asistent. Objavljivao rasprave i kritike u više časopisa. S B. Kragićem uredio *Filmski leksikon* LZ Miroslav Krleža. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Snježana Grljušić Kordić (Zagreb, 1968), diplomirala engleski i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao profesor engleskog u školi stranih jezika. Bavi se prevodenjem filmova. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje sveučilišta u Zagrebu. Suradnik je tjednika *TV Story*, mjesečnika *Total film* i *Vijenca*. Zagreb.

Luka Gusić (Split, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti i grafiku na Likovnoj akademiji, Zagreb. Bavi se dizajnom novina, časopisa, plakata i knjiga. Likovni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolutno režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV. Zagreb.

Hrvoje Hribar (Zagreb, 1962). Diplomirao komparativnu književnost i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu i režiju na ADU. Autor je kratkometražnih, srednjometražnih i cjelovečernjih filmova. Uz scenarije svojih filmova, pisac je i radiodrama te filmskih kritika i eseja, kao i problemskih tekstova i javnih nastupa o kinematografiji, kulturnoj politici i kulturi općenito. Zagreb.

Dražen Ilincić (Zagreb, 1962), diplomirao engleski i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1984. radio kao filmski kritičar *Večernjeg lista*, sada radi kao novinar u kulturnoj redakciji HTV-a. Zagreb.

Radovan Ivančević (Banja Luka, 1931 — Zagreb, 2004), jedan od najvažnijih povjesničara umjetnosti, filmski redatelj. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirao 1955, doktorirao 1965. Predavao na tom fakultetu, na Akademiji dramske umjetnosti i na Studiju dizajna. Autor je brojnih dokumentaraca i obrazovnih filmova.

Goran Ivaniš (Rijeka, 1976), student Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike, eseje i intervjue. Stalni suradnik *Vijenca*. Zagreb.

Kenji Iwamoto (1943), profesor filma na Odsjeku za film i kazalište tokijskog sveučilišta Waseda. Bavi se poviješću i teorijom filma te odnosom filma i moderne umjetnosti. Član je Japanskog društva za kazališna istraživanja i Japanskog udruženja za semiotičke studije, od 2002. predsjednik Japanskog društva za vizualnu umjetnost i znanost. Bio je u stručnom savjetništvu Pan-pacifičkog filmskog festivala od 1990. do 1996, predsjednik Izvršnog odbora za stogodišnjicu filma, a od 1997. predsjednik Kineskoga filmskog festivala prefektore Saitama. Uz potporu Japanske fundacije održavao je predavanja u Rimu, Kuala Lumpuru, Jakarti, Manili i Zagrebu, od 2001. gostujući je profesor berlinskoga Humboldtova sveučilišta. Autor je brojnih članaka, studija i sljedećih knjiga: *Povijest japanskog filma*, suautor, 1976, *Uvod u semiotiku*, suautor, 1981, *Zbornik filmske teorije* (Antologija teorije filma), 1982, *Vodič kroz zemlju filma* (Zbirka oglada o filmu), 1985, *Zbornik o Eizenštejnu*, ur., 1986, *Mladost japanskog filma* (povijest prijeratnoga japanskog filma na osnovi intervjua), 1988, *Japanski film i modernizam od 1920-ih do 1930-ih*, ur., 1991, *Prilog čitanju Fellinijevih filmova*, ur., 1994, *Povijest japanskog filma u slikama*, 3 dijela, 1998, *Film i kazalište ruske avangarde*, 1998, *Zbornik nove teorije filma*, 2 dijela, ko-urednik, 1998-99, *Stoljeća latente magije u Japanu*, 2002. U pripremi su mu knjige *Film pod utjecajem istočnoazijskog napretka*, *Japanski film i nacionalizam 1931-45.* i *Dvanaest rapsodija oko Akire Kurosawe*.

Tomislav Jagec (Varaždin, 1968), diplomirao filmsku i TV-režiju na ADU, Zagreb (1993). Radio kao novinar i redatelj na berlinskoj radiotelevizijskoj kući SFB. U Berlinu sudjelovao u priređivanju godišnjih Dana hrvatskog filma. Od 2003. urednik filmskog programa u KIC-u. Zagreb.

Josip Jurčić (Zagreb, 1977), filmskom kritikom bavi se od 1997, kada je počeo raditi na Radiju Student. Od tada je radio za brojne medije, a posljednjih šest godina novinar je i filmski kritičar *Večernjeg lista*. Zagreb.

Marcella Jelić (Split, 1974), diplomirala na Grafičkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Suradivala kao novinarka u više novina i časopisa (*Slobodna Dalmacija*, *Jutarnji list*, *Total film*, *TV Story*), često pišući o filmskim temama. Zagreb.

Goran Kovač (Zagreb, 1975), apsolutno komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kao kritičar objavljivao u nekoliko časopisa i na filmskom internetskom portalu vip.movies. Redatelj i scenarist 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 magistrirao s filološkom temom (2004) na

poslijediplomskom studiju amerikanistike. Radi u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, s N. Gilićem je uredio *Filmski leksikon* LZ Miroslav Krleža. Filmski i književni suradnik Hrvatskoga radija i više časopisa (npr. *Vijenac*), član uredništva magazina *15 dana*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940), filmski redatelj, scenarist i publicist. Studirao je komparativnu književnost, a kao kritičar promovirao je autorsku kritiku. Autor je brojnih dokumentarnih filmova, npr. *Ponude pod broj...* (prvenac iz 1969), *Recital*, *Splendid isolation*, *Prihvatna stanica*, *Treća smjena*, *Na primjeru moga života*, *Mariška band*, *Kovačica*, *Zoran Šipoš i njegova Jasna...*, kao i nekoliko zapaženih cjelovečernih igranih filmova (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Autor je monografije *Golik* (1997) o Kreši Goliku, višegodišnji je filmski kritičar urednik filmskih emisija na Hrvatskome radiju (ranije Radio Zagreb). Od 1995. do 2001. urednik u ovome 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*, *Arkin* (kao Milan Kanat), *Zarez*, *Zapis* i dr. Objavio knjigu *Filozofski tematiziranje Postmoderne* (Zagreb 2000). Urednik je u časopisu HFD-a *Filozofska istraživanja* / *Synthesis philosophica*, a član je i uređivačkog odbora *Zapisa*. Zagreb.

Juraj Kukoč (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 Filozofskom fakultetu u Zagrebu, urednik je filmskoga programa na HTV, kolumnist u *Vijencu*. Autor knjige *Filmska kronika* (Zagreb, 2004). Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971), diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Radio u Brodogradilištu Uljanik, a sada predaje strojarstvu grupu predmeta na Tehničkoj školi u Puli. Suraduje u *Glasi Istre* te u *Hollywoodu*. Član je umjetničke skupine *Šikuti machine*, autor je nagrađivanih 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. Gostujuća urednica u ovom časopisu. Zagreb.

Dejan D. Marković (Beograd, 1948), u Beogradu diplomirao engleski na Filološkom fakultetu. Radio kao profesor, član Udruženja stručnih i naučnih prevodilaca Srbije (od 1978) te Udruženja književnih prevodilaca Srbije (1990). Od 1982. djeluje kao slobodni umjetnik, prevodilac, esejist. Od 1992. živi u Vancouveru, Britanska Kolumbija, gdje radi za više humanitarnih organizacija i kao profesor engleskog jezika. Objavio dvadesetak prijevoda knjiga. Prijevodni i autorski tekstovi objavljuvani su mu u mnogim novinama i časopisima (*Književna reč*; *Književne novine*; *Letopis Matice srpske*, *Filmska kultura*; *Quorum*, *Oko*). Autor je knjige *Antologija kontrakulture — Nije sve to bio samo rock-n-roll* (2003, Beograd: Plato). Vancouver, Kanada.

Joško Marušić (Split, 1952), diplomirao arhitekturu u Zagrebu. Međunarodno je priznat autor animiranih filmova (*Riblje oko*, 1980; *Neboder*, 1981; *Tamo*, 1985, *Lice straha*, 1986, *Kod kuće je najbolje*, 1988, *I Love You Too*, 1991, *Miss Link*, 1998), kinematografski organizator i publicist (uspješno se bavi i karikaturom, stripom i ilustracijom). Bio je umjetnički direktor međunarodnog festivala animiranog filma u Zagrebu, umjetnički direktor Zagreb filma i urednik TV-emisija (*Obojena svjetlost*). Utemeljitelj je studija animacije na Akademiji likovnih umjetnosti u

Zagrebu (1999), gdje radi kao profesor. Sa skupinom suradnika objavio je priručnik *Alkemija animacije* (Zagreb, 2004). Zagreb.

Željka Matijašević (Zagreb, 1968), završila studij komparativne književnosti i francuskoga jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Magistrirala je i doktorirala na Sveučilištu Cambridge (*Trinity College*) s temom odnosa lakanovske psihoanalize i filozofije. Suradnica je *Filozofskih istraživanja* i Hrvatskoga radija. Docentica je na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Zagreb.

Ozren Milat (Zagreb, 1972), djelovao kao filmski kritičar u više listova i časopisa. Sada radi kao stručnjak za računalna. 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 *Zapisa*, urednica u ovom časopisu, surađivala je u više novina i časopisa (npr. *Slobodna Dalmacija*, *Kinoteka*, *Zarez*). Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu kao urednica naklade. Uredila (s A. B. Ilićem) monografiju *Tomislav Gotovac*. Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971), diplomirala dramaturgiju, apsolvirala montažu na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Radi kao montažerka. Suradnica je *Vijenca*. 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 *Kokice*, voditelj je tribina KIC-a o animiranom filmu. Zagreb.

Nenad Polimac (Zagreb, 1949), studirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje o filmu od 1972. Radio u filmskoj redakciji HTV-a, kao savjetnik za repertoar u Kinematografima, a od 1990. urednik, filmski kritičar i kolumnist u *Globusu*, *Nacionalu* i *Dnevniku*. Paralelno s kritikom, radio je za distributersku tvrtku Continental film. Bio urednik časopisa *Film* (1975-1979), uredio monografiju *Branko Bauer* (1985). Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski suradnik LZ Miroslav Krleža, 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* (Zagreb, 1999) i *Jagode i čokolada* (Zagreb, 2002), suautor je monografije *Ante Babaja* (Zagreb, 2002). Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Stalni je suradnik, kao novinar i filmski kritičar, *Novog lista*, *Hollywooda*, *Vijenca*, a bavi se i prevodenjem s engleskog i talijanskog jezika. Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Uređivao filmsku rubriku u *Hrvatskom slovu*, surađivao u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Prevodi, piše filmske i književne kritike, suradnik u novinama, časopisima i na radiju. Objavio knjigu proznih radova *Petrino uho* (Zagreb, 1998), režirao kratki igrani film (*Panda & Pandora*, 2002). Zagreb.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934), diplomirao i magistrirao na Pravnom fakultetu u Zagrebu te diplomirao na Akademiji za kazališnu umjetnost,

Zagreb. Bio je dramaturg u Zagreb filmu i Jadran filmu, savjetnik za repertoar u Croatia filmu, režirao dokumentarne filmove, pisao scenarije, bio pomoćnik ministra kulture, zastupnik u Saboru i profesor na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Publicist i filmski kritičar, objavio je dva izdanja cjelovite povijesti hrvatskog filma, te više monografskih knjžica o filmu. 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 Vagner-Perić (Zadar, 1959), diplomirala jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Lektorica u Matici hrvatskoj i *Vijencu*. Pisala kolumnu o jeziku u *Jet-setu*. Lektorica u ovom časopisu. Zagreb.

Tonči 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 (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Zarez...*). Zagreb.

Nikola Vončina (Šibenik, 1934), diplomirao 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. Režirao radiodrame. Objavio više knjiga o povijesti radija i televizije te antologija radiodrame. Zagreb.

Tanja Vrvilo (Zagreb, 1966), diplomirala glumu na ADU u Zagrebu, na poslijediplomskom je studiju književnosti na FF u Zagrebu. Glumi, prevodi s engleskog i piše tekstove o filmu i kazalištu za radijske emisije i časopise. Uređuje filmske programe i vodi filmske seminare na školi Community Art. Zagreb.

Slaven Zečević (Dar-es-Salam, Tanzanija, 1967), filmski montažer i kritičar (u *Kinoteci*, *Jutarnjem listu* i dr.), dobitnik je više nagrada za montažu, surađuje s Lukasom Nolom, Hrvojem Hribarom, Petrom Krelijom i drugim redateljima. Zagreb.

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 LISTIĆ

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

Godišnja pretplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Pretplata za inozemstvo: Europa 72 EUR, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznatiči na žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznatiči na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-1000000013/3206505 s naznakom »za Vijenac«. Pretplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove

Potpis pretplatnika

U _____, dana _____ 2004.