Hrvatski filmski

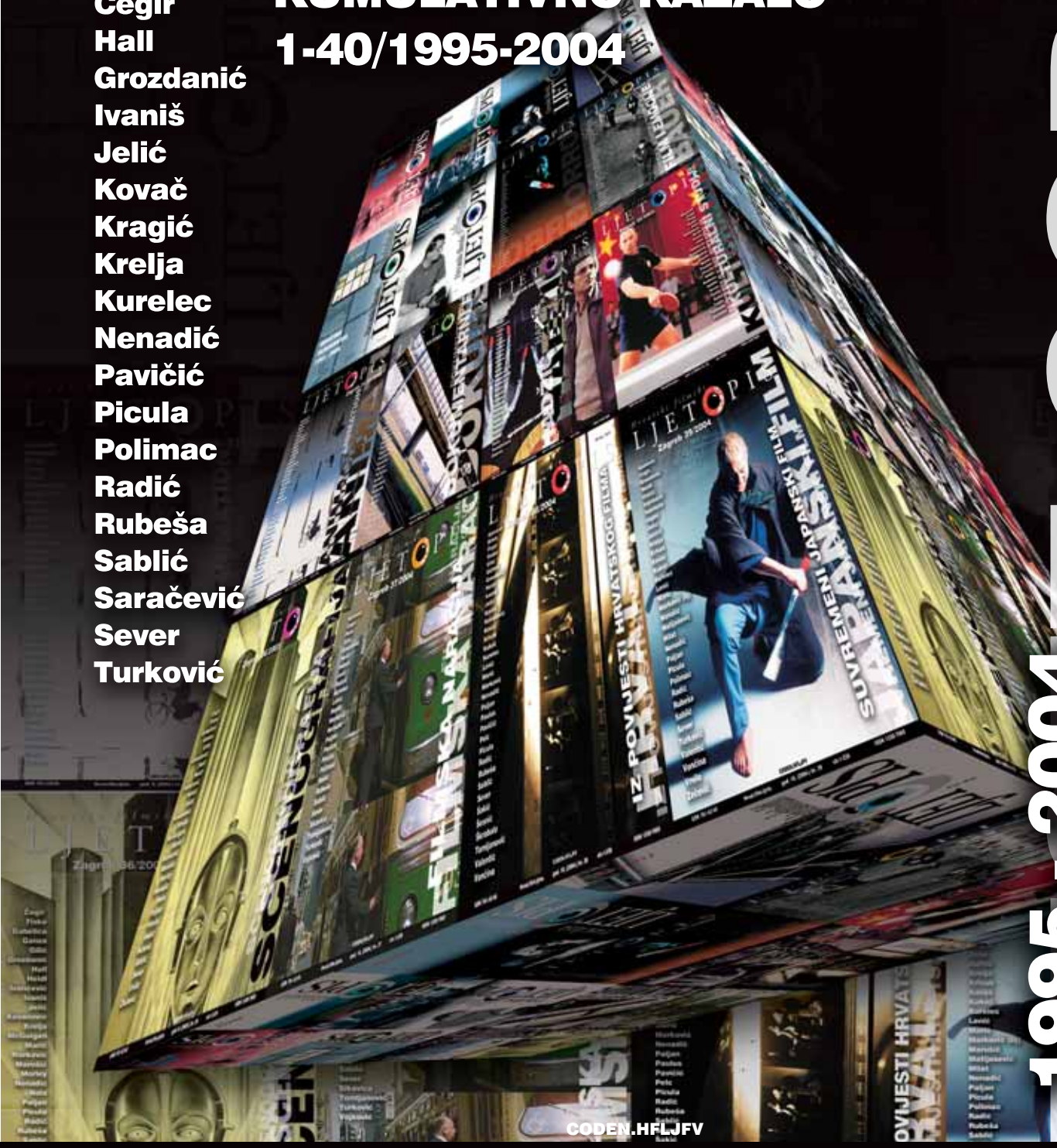
LJETOPIS

50 kn, 12 €

Zagreb 40/2004

Ajanović
Bendazzi
Čegir
Hall
Grozdanić
Ivaniš
Jelić
Kovač
Kragić
Krelja
Kurelec
Nenadić
Pavičić
Picula
Polimac
Radić
Rubeša
Sablić
Saračević
Sever
Turković

BLOCKBUSTERI
KUMULATIVNO KAZALO
1-40/1995-2004



1995 - 2004
DESETGODIŠNJICA

CODEN.HFLJFV

UDK 791.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 10. (2004.) br. 40 str.1-194 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 40/2004.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

UVODNIK
Hrvoje Turković: 10 GODINA, 40 BROJEVA **3**

TEMA: BLOCKBUSTERI
Sheldon Hall: RODOSLOVLJE MODERNOG BLOCKBUSTERA **5**
Nenad Polimac. HRVATSKI BLOCKBUSTERI **17**
Igor Saračević: STRANI BLOCKBUSTERI U HRVATSKOJ **21**

FESTIVALI
Diana Nenadić: POGLED PREKO 'RUBA', Zagrebački filmski festival, 2004. **25**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE ZAGREBA, 2004 **30**
Petar Krelja: RITAM RADA, Široki Brijeg, 2004 **32**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE, Široki Brijeg, 2004 **39**
Hrvoje Turković: FILM SJENA BEZ SJENA, Chiavari, 2004 **41**

KLASICI HRVATSKOGA FILMA
Jurica Pavičić: ŽUDNJA VLASTI I VLAST NAD ŽUDNJOM: *SAMO JEDNOM SE LJUBI* RAJKA GRLIĆA **45**

REPERTOAR
Uredila: Katarina Marić
KINOREPERTOAR **57**

ANIMACIJSKE STUDIJE
Midhat Ajanović: FILM S TAJNOM — *DON KIHOT* VLADE KRISTLA **93**
Giannalberto Bendazzi: ALEXANDRE ALEXÉIEFF **105**

LJETOPISOV LJETOPIS
Marcella Jelić: KRONIKA (rujan-listopad, 2004) **115**
LEKSIKON PREMINULIH (Z. Lončarić) **117**

SAŽECI 119

O SURADNICIMA I UREDNICIMA U OVOM BROJU 129

KUMULATIVNO KAZALO *HRVATSKOG FILMSKOG LJETOPISA* 1-40 / 1995-2004.
I. SADRŽAJI PO BROJEVIMA (1-40) **135**
II. KAZALO AUTORA **152**
III. PREDMETNO KAZALO **165**
IV. DOKUMENTACIJSKI PRILOZI — LEKSIKONI, FILMOGRAFIJE, BIBLIOGRAFIJE **185**
V. SURADNICI I UREDNICI **188**

EDITORIAL
Hrvoje Turković: 10 YEARS, 40 ISSUES OF *CROATIAN CINEMA CHRONICLE* **3**

TOPIC: BLOCKBUSTERS
Sheldon Hall: THE GENEALOGY OF THE MODERN BLOCKBUSTER **5**
Nenad Polimac: CROATIAN BLOCKBUSTERS **17**
Igor Saračević: FOREIGN BLOCKBUSTERS ON CROATIAN SCREENS **21**

FESTIVALS
Diana Nenadić: A GLANCE OVER THE 'EDGE', Zagreb film festival, 2004. **25**
FILMOGRAPHY AND AWARDS, ZFF 2004 **30**
Petar Krelja: THE RHYTHM OF WORK, Široki Brijeg, 2004 **32**
FILMOGRAPHY AND AWARDS, Široki Brijeg, 2004 **39**
Hrvoje Turković: SHADOW FILMS WITHOUT SHADOWS, Chiavari, 2004 **41**

THE CLASSICS OF CROATIAN FILM
Jurica Pavičić: YEARNINGS OF POWER AND POWER OVER YEARNINGS: *YOU ONLY LOVE ONCE* BY RAJKO GRLIĆ **45**

REPERTOIRE
Edited by Katarina Marić
THEATRICAL RELEASES **57**

ANIMATION STUDIES
Midhat Ajanović: A FILM WITH A SECRET — *DON QUICHOTE* BY VLADO KRISTL **93**
Giannalberto Bendazzi: ALEXANDRE ALEXÉIEFF **105**

CHRONICLE'S CHRONICLE
Marcella Jelić: CHRONICLE (Septembre-Oktobre, 2004) **115**
LEXICON OF THE DECEASED (Z. Lončarić) **117**

ABSTRACTS 119

ON CONTRIBUTORS AND EDITORS IN THIS ISSUE 129

THE CUMULATIVE INDEX — *CROATIAN CINEMA CHRONICLE* 1-40 / 1995-2004
I. CONTENTS BY ISSUES (1-40) **135**
II. AUTHOR INDEX **152**
III. SUBJECT INDEX **165**
IV. PUBLISHED DOCUMENTATION — LEXICONS, FILMOGRAPHIES, BIBLIOGRAPHIES **185**
V. *CHRONICLE'S* EDITORS AND CONTRIBUTORS **188**

Hrvatski filmski
LJETOPIS
40/2004.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 10. (2004), br. 40
Zagreb, prosinac 2004.

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 10 (2004), No 40
Zagreb, December 2004
Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Nakladnik:
Hrvatski filmski savez

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

Za nakladnika:
Vera Robić-Škarica

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

Likovni urednik:
Luka Gusić

Lektorica:
Saša Vagner-Perić

Prijevodi na engleski:
Snježana 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

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:
Snježana 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 Adress:
Hrvatski filmski ljetopis / *Croatian Cinema Chronicle*
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association
Dalmatinska 12
10000 Zagreb, Croatia
tel: 385 1/48 48 771
fax: 385 1/48 48 764

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

Hrvoje Turković

10 godina, 40 brojeva

Ovim, četrdesetim, brojem, navršava se deset godina izlaženja *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*.

Kad je početkom 1995. Ivo Škrabalo uspio kod ondašnjega ministra kulture i prosvjete Zlatka Viteza isposlovati subvenciju za projekt filmskoga časopisa, brz i vrlo spreman izlazak prvoga broja pratile su jake dvojbe. Iako u trenutku izlaženja prvoga broja već više godina nije bilo ni jednog specijaliziranoga stručnog filmskog časopisa, pa je opravdanje za njegovo izlaženje bilo jako, dugoročan opstanak nije se činio nimalo zajamčen.

Iz dva, tada vrlo uvjerljiva, razloga.

* * *

Prvo, bilo je to još inicijalno tranzicijsko vrijeme, k tome pod stigmom rata, još vrlo nesređeno i uznemirujuće, kad su mnoge dotad nedvojbene institucije društva dolazile na rub opstanka ili propadale, kad su mnoge poletne nove inicijative umirale jednako hitro kao što su se javile. Moja je osobna dvojba bila hoće li u tim uvjetima nesigurnosti *Hrvatski filmski ljetopis* (kako ga je imenovao Ivo Škrabalo) preživjeti više od nekoliko sezona — hoće li se uključiti u krug redovito subvencioniranih časopisa.

Naime, bez izdašnih novčanih potpora časopisi ovakva profila, što su — parafrazirajući Stanka Šimića — *motori nacionalne kulture*, ne mogu opstati.

Psihološka je činjenica da časopisi, da bi ih se uopće kupovalo — osobito u osiromašenim prilikama — moraju biti drastično jeftiniji od prosječne cijene knjiga, s kojom se, opet, mogu mjeriti i opsegom, a i zahtjevnošću izrade i njezinom cijenom. Već zato oni ne mogu biti prodajno isplativi.

A posebna je činjenica novonastala tržišta da su časopisi izgubili svoju knjižarsku distribuciju, a nisu prihvaćeni ni na novinskim kioscima, te tako gotovo da i nisu dostupni na javnotržišnim mjestima. Distribucijske su se prilike vratile na ilirsko-prosvjetiteljsko razdoblje, kad je jedina prodaja časopisa bila individualnom pretplatom (dakako, primjereno jeftinom). A javno su bili dostupni tek u rijetkim čitaonicama, odnosno knjižnicama. Tako se prodaje i raspačava i ovaj časopis.

Ni sama činjenica odobrene potpore Ministarstva kulture nije bila nikakvim jamcem dugoročna izlaženja. Naime, pod financijskim restrikcijama koje je nametala obnova Hrvatske, uz nejasan status kulture u takvim restriktivnim uvjetima, svako 'rezanje kulturnog novca', praćeno kolebanjima u kulturno-područnim preferencijama u Ministarstvu kulture, mogla je ugroziti i mjeru subvencioniranja i samo subvencioniranje časopisa, osobito nekoga 'novog'.

Nesigurnost opstanka obilježila je i koncepciju časopisa: naše je, tada trojno, uredništvo (Ivo Škrabalo, pokojni Vjekoslav Majcen i ja) svaki broj odlučilo urediti tako kao da je jedini, odnosno možda posljednji. Svaki je broj nastojao biti svojevrsnim *trajnim priručnikom*, za kojim ćete moći posegnuti u nailazećim godinama, znajući da ćete naći ili neki povijesno važan interpretativni, historičarski ili teorijski tekst, odnosno neke nezamjenjivo iscrpne i pouzdane podatke o tadanjem stanju u kinematografiji (zato je časopisu dan, pomalo arhaičan, naziv 'ljetopis'). Iako je priroda časopisa da *opiše* dani *čas*, dani trenutak, smatrali smo da takav opis mora biti 'nad-časovit', nadtrenutačan, da svaki broj mora moći poslužiti kao postojana povijesna referencija o nacionalnom i svjetskom filmu, kao jedna od temeljitih *knjiga* vlastite kulture.

* * *

No, drugo, upravo je ovakva zamisao izazvala skepsu u pomnih pratitelja naše filmske publicistike.

Znajući za svega nekolicinu stručnjaka što se posvećuju takvom izučavalačkom, esejističko-tumačilačkom, historičarskom i teorijskom te dokumentacijskom poslu u nas (tek pet-šest njih), promatrači nisu bili nimalo uvjereni da će časopis takva, u samu početku jasno ocrtana, profila i razine, imati dovoljno 'materijala' — tj. broj suradnika i vrijednih tekstova — za dugoročan i jednako 'nabrijan' opstanak.

Iako je u to vrijeme stasala brojna mlađa generacija medijskih filmskih kritičara (odmah angažiranih u dnevnim novinama, revijama, radiju i televiziji), jedino je nekoliko dobro poznatih 'starijih terenaca' pokazivalo neku 'studijsku' disciplinu, sposobnost da pišu veće i pripremljenije tekstove. Mlađi su uglavnom bili recenzentski orijentirani, istrenirani na kraće tekstove jedino prihvatljive u novinama, te nisu pokazivali ni neovisne potrebe, a ni strpljenja da pišu opsežnije, razrađenije i studijski pripremljenije tekstove. A nisu imali ni takve mogućnosti jer, osim književnih časopisa otvorenih ponekad i kojem filmskom tekstu, nije bilo pogodnoga filmskog časopisa za to.

— S kim ćete raditi Ljetopis?, pitali su nas.

* * *

Na sreću, a i po upornu nastojanju, polazne se dvojbe nisu ostvarile.

Ministarstvo kulture i Gradski ured za kulturu Grada Zagreba pokazali su naše dvojbe o trajnosti i dostatnosti novčane potpore Ljetopisu izlišnima. Časopis je uvršten u red preferentnih izdanja, sustavno sufinanciran svih ovih deset godina, dokazujući postojanje — barem na tom području — vrijedne osjetljivosti voditelja naše kulturne politike za ključne potrebe filmske kulture. K tome, ministarstvo prosvjete (odnosno Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa) poduprlo je pretplatničku distribuciju po školskim knjižnicama.

No, ništa od te potpore nije 'padalo s neba', niti se odvijalo 'automatski' — dosta je trebalo raditi na tome. Naime, svega toga ne bi bilo da nije bilo osobita truda naše nakladnice — Vere Robić-Škarice — oko osiguravanja financijske potpore i optimalnog operativnog modusa u iscrpljujućoj svakogodišnjoj borbi za priznanje i prihvaćanje programa, pronalaženja dodatnih izvora za održavanje sve višeg nakladničkog standarda *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, traganja za najpogodnijim obrađivačkim i tiskarskim rješenjima. Zahvaljujući njoj, brojevi su povećavani, obrada je postajala sve zahtjevnija i dotjeranija, takva da izaziva poštovanje i zavist u onih stručnjaka iz inozemstva kojima su došli u ruke primjerci *Ljetopisa*.

* * *

Drugu sumnju — oko toga ima li nas dosta za takav studijskoistraživački posao preuzet prvim brojevima *Ljetopisa* — mi u uredništvu nismo nikad imali. Ta da smo je imali, ne bismo ni pokretali časopisa, a sigurno se ne bismo (barem što se mene tiče) prihvatili uredničkog posla.

U ovoj desetogodišnjoj retrospektivi pobijačke se činjenice čine impresivnim.

Ne samo da nikada nije nedostajalo temeljito pisanih tekstova (objavljivanih u rubrici *Studije i istraživanja*, *Tumačenja* te u tematskim blokovima kojih je bilo u gotovo svakom broju), nego smo se s vremenom našli u neprilici da objavljivanje mnogih moramo seliti iz broja u broj, jer je broj vrijednih pristiglih i dogovorenih tekstova nadilazio financijski dopustiv opseg broja (odnosno godišta). Zbog te 'navale' tekstova poneki su brojevi 'odebljali' preko svake mjere, a *Ljetopis* je, doista, postao živom, raznovrsnom i bogatom arhivom referentnih studija o hrvatskom i o svjetskom filmu te obilnih filmografskih, bibliografskih i leksikonskih obrada. Dostatno je pogledati 'Predmetno kazalo' i 'Dokumentacijske obrade' u *Kumulativnom kazalu*, priloženu ovome broju, pa da se vidi širina spektra i broj tekstova i obrada u prošlih deset godina.

Količina studijskih tekstova vrlo je pouzdan indikator i broja ljudi koji su ih bili sposobni napisati. Za našu malu sredinu, s predodžbom o svega nekolicini 'službenih' filmologa i mnogo širem, ali još preglednome, krugu filmskih kritičara, doista je impresivna brojka od 130 suradnika iz zemlje, a od toga oko polovinu čine oni koji su dali neki od temeljnih studijskih priloga. Dodamo li tome i marljive inozemne suradnike, što našega porijekla, što stranaca privučenih časopisom, *Ljetopis* se doista pokazao plodnim katalizatorom suradničkog interesa.

Pokazala se, naime, točnom jednostavna jednadžba s kojom smo ušli u rad na časopisu: ako u zreloj kulturnoj situaciji ljudima dadeš prigodu — mjesto i poticaj — da napišu, ponude i vide publicirane temeljne tekstove o filmu i srodnim područjima, oni će tu priliku iskoristiti. Iskoristit će je i zreli stručnjaci koji se teško upuštaju u veće tekstove bez poziva, ali i vrlo mladi ljudi kojima je, makar i jednokratno, bio izazov da se ogledaju i u takvu pristupu filmu te da ga vide objavljena.

Valjana kulturna politike i ne sastoji se u drugome do u pružanju takvih poticajnih prigoda za ono što skrovito, ali intenzivno zanima sudionike dane kulture, a takvu je politiku preuzeo *Ljetopis* i uporno je i neposustalo ostvarivao tijekom svojeg desetljeća.

I, na sreću, nema još znaka da se živahna suradnička i urednička poduzetnost neće nastaviti.

A treba se nadati da će se s vremenom ovaj uhodan 'studijski pogon' — zasad samo publicistički prisutan — prenijeti i na institucijska područja: na mogući *Filmološki institut*, odnosno na sveučilišne odsjeke na kojima se proučava i film, kako je to već ustaljena praksa na zapadnoeuropskom i sjevernoameričkom području.

UDK: 791.65(73):339.15.054.22

Sheldon Hall

Rodoslovlje modernog blockbustera[1]

blockbuster (imenica, šatra) 1. nešto što ima veliku snagu ili veličinu, osobito epski film ili knjiga; 2. velika bomba koja može uništiti čitavu četvrt.[2]

U poletnom jeziku trgovine pojam *blockbuster*[3] trenutačno je oznaka za visoke prihode. Za filmsku pojavu koja premašuje prihod od deset milijuna dolara ili više upotrebljava se pojam *blockbusting*.[4]

Riječ '*blockbuster*' ušla je u svakodnevni jezik kao pojam koji opisuje onu vrstu kinematografije koju najčešće povezujemo s prevladavajućim komercijalnim oblicima modernoga, srednjestrujaškog, postklasičnog Hollywooda nakon prevlasti velikih studija. Obično se upotrebljava kao oznaka za film koji je izvanredno financijski uspješan. No, pojam se može proširiti te njime označiti filmove koji bi trebali biti financijski uspješni kako bi imali mogućnost vratiti zaradom svoje također izvanredno visoke troškove proizvodnje. Upravo mogućnost 'promašena *blockbustera*' dopušta dvjema definicijama u rječniku koje su navedene na početku ovog poglavlja da se međusobno dopunjavaju, a ne pobijaju: svaki *blockbuster* ima u sebi potencijal da bude i 'epsko djelo' 'velike snage i veličine', kao i 'bomba' (paradoksalno je da struka radije upotrebljava upravo izraz 'bomba' da bi označila komercijalnu katastrofu).

Nepreciznost ugrađena u pojam *blockbuster* dovela je do toga da njegovo kolokvijalno podrijetlo (upotrebljava se u opisu filmova tek od ranih pedesetih godina) postaje nejasno, a njegovo je sadašnje značenje iskrivljeno. U suvremenom javnom govoru nije neobično da se riječi 'Hollywood' i '*blockbuster*' praktički smatraju istoznačnicama. Dok su se *blockbusteri* nekada djelomično razlikovali po težnji iznimnosti, po tome što se njihov status kao ekonomske kategorije razlikovao od normalnoga tijeka javnog prikazivanja i bio 'iznad' njega, danas je moguće povjerovati da Hollywood ne proizvodi ništa drugo *osim blockbustera*. Želimo li povijesno smjestiti pojavu *blockbustera*, možemo započeti razmatranjem udjela u kojem su se osobito uspješni i osobito skupi filmovi pojavljivali na rasporedu godišnje produkcije filmske industrije Sjedinjenih Država i top-listama zarade na ulaznicama.

Tijekom cijeloga razdoblja nijemoga filma samo je šesnaest filmova zaradilo od zakupa kopija u Sjedinjenim Državama više od dva milijuna dolara. Među njima *Velika parada* (*The Big Parade*, 1925) MGM-a zaradila je najveći bruto prihod svojega vremena od 5,1 milijun dolara. Filmovi iz razdoblja nijemoga filma imali su najveću zaradu sve dok *Prohujalo s vihorom* (*Gone with the Wind*, 1939), također film kompanije MGM, nije dobio više od trideset milijuna dolara tijekom prvih pet godina prikazivanja. S porastom cijene kinoulaznica u četrdesetim godinama porasla je mjera za najveći ukupni bruto prihod. Međutim, komparativno velika razlika između filmova s najboljom zaradom i većine ostalih uspješnih filmova nije se pojavila sve do sezone 1946/47, kad su Selznickov *Dvoboj na suncu* (*Duel in the Sun*) i *Najljepše godine našeg života* (*The Best Years of Our Lives*) Samuela Goldwyna, oba iz 1946, svaki ostvarili oko deset milijuna dolara i onda ponovno potkraj toga desetljeća, kad je film *Samson i Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949) Cecila B. DeMillea zaradio devet milijuna dolara, gotovo dvostruko više od najboljega suparnika. Nakon toga godišnje top-liste financijskog uspjeha uvijek su uključivale nekoliko filmova koji bi uvelike odmaknuli iznad ostatka skupine. Ta se tendencija osobito isticala u sedamdesetim godinama.

Velika parada Kinga Vidora (*The Big Parade*, 1925) — najveća zarada jednog nijemog filma

Mnogi su od tih uspjeha također bili vrlo skupe produkcije. Najskuplji nijemi film, *Ben-Hur* (1925) kompanije MGM, stajao je četiri milijuna dolara te imao bruto prihod od 4,55 milijuna dolara. Ta razina troškova nije dosegnuta sve do *Prohujalo s vihorom,* koji je stajao 4,25 milijuna dolara. Nakon toga nove proračunske rekorde postavili su jedan za drugim *Dvoboj na suncu* (6,48 milijuna dolara), *Quo Vadis* (1951; 7,1 milijun dolara) i *Deset zapovijedi* (*The Ten Com-*

mandments, 1956; 13,5 milijuna dolara), koji bi izazivali i nakratko prestizali *Prohujalo s vihorom* kao najveći uspjeh filmske industrije na kinoblagajnama svih vremena. U navedenim slučajevima činilo se da izniman uspjeh ovisi o iznimnim izdacima. Takve su 'pouke' vodile u poplavu proizvodnje *blockbustera,* koja je obilježila dvadesetogodišnje razdoblje od ranih pedesetih do ranih sedamdesetih te drugi ciklus velikoga trošenja, koji se proteže od kasnih sedamdesetih sve do današnjih dana.

No, velika ulaganja u produkciju niti su bila, niti su sama za sebe dovoljna da bi jamčila uspjeh. Stanovite marketinške i distribucijske strategije bile su i jesu nužne kako bi se povećao komercijalni potencijal čak i najprivlačnije zapakirana i rastrošno proizvedena *blockbuster* filma. Općenito govoreći, postoje dva distribucijska uzorka koje se obično povezuje s prikazivanjem *blockbustera*: turneje i zasićenje tržišta zakupom masovnoga broja kinodvorana.

Turneje

Turneja [*roadshow*] jest, ili je bila, oblik distribucije i prikazivanja filma donekle slična igranju žive predstave u kazalištu. Takvi se filmovi premijerno prikažu na ograničen ili ekskluzivan način, u glavnim gradovima, na produljeno ili neograničeno dugo vrijeme, uz 'naprednije' (povećane) cijene. Predstave nisu tekle stalno, nego su se obično ograničavale na jedno do dva prikazivanja dnevno, a sjedala su se mogla rezervirati. U pedesetim i šezdesetim godinama dvadesetog stoljeća, razdoblju koje volim nazivati 'erom turneja', filmovi su se prikazivali u nekom od posebnih projekcijskih formata kao što su 70mm ili Cinerama da bi se opravdalo njihovo prikazivanje u tako posebnim uvjetima, ili su jednostavno mogli biti posebno skupe i cijenjene produkcije. Projekcijama filmova često su prethodile orkestralne uvertire, obično prethodno snimljene i odsvirane dok je zastor još bio spušten, a filmovi su obično prekidani stankama zbog velike duljine. Ponekad su se u predvorju nudile na prodaju suvenirske programske knjižice, a u svrhu poticanja masovnoga posjeta težilo se rezervacijama za skupne posjete kako bi se osigurala prodaja ulaznica u kompletu. Nisu trebale bile prisutne sve navedene značajke da bi tisak nešto nazvao turnejom (ponekad su samo više cijene bile dovoljne za takvo označavanje ili pak ekskluzivno, produljeno prikazivanje), no uzete zajedno ta su obilježja određivala raspon mogućnosti za elitne produkcije filmske industrije.

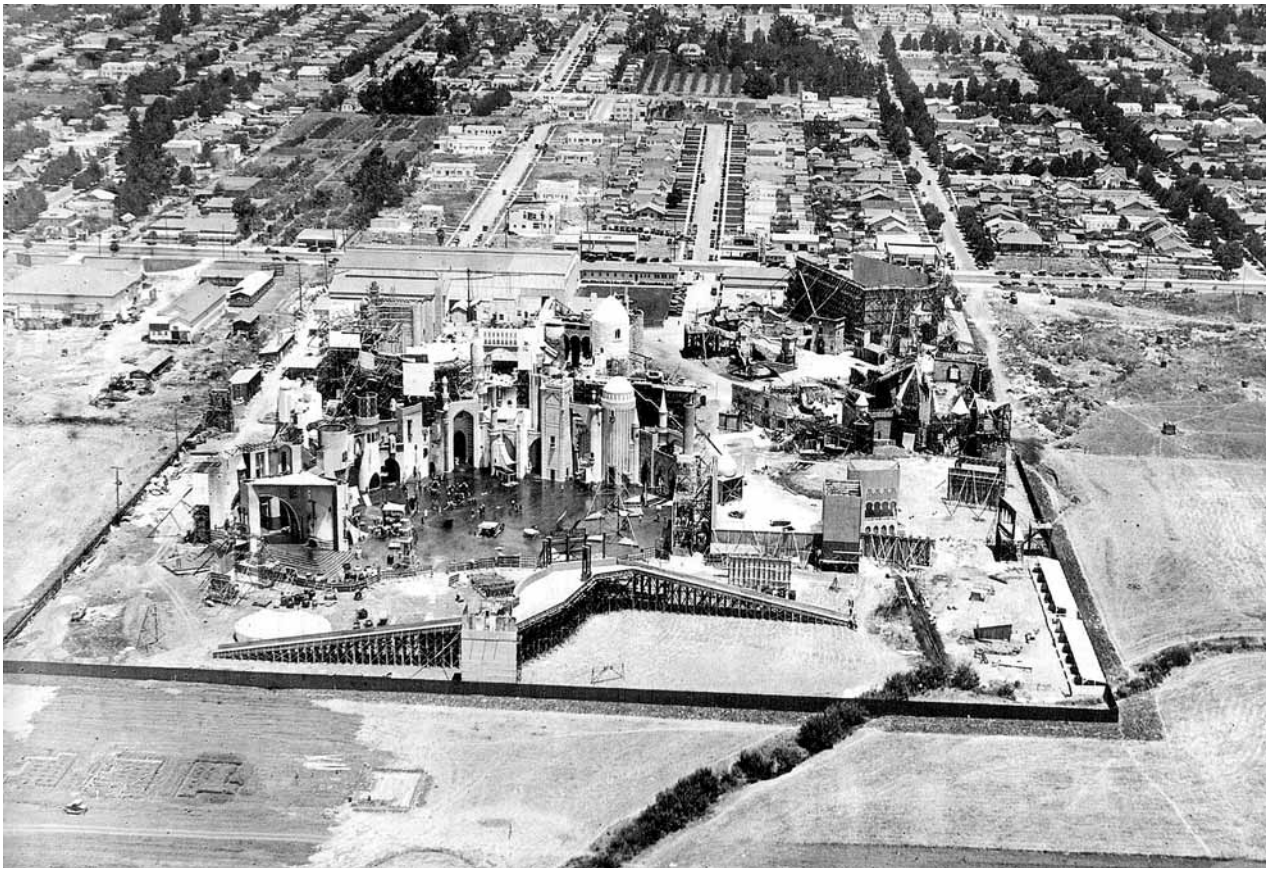
Prohujalo s vihorom Victora Fleminga (*Gone with the Wind*, 1939) prvi film sa zaradom iznad 30 milijuna dolara

Bio je to prevladavajući oblik distribucije i prikazivanja za većinu potencijalnih *blockbustera* od ranih 1910-ih do ranih 1970-ih, budući da se u tom razdoblju činilo kako upravo model turneje nudi najbolje mogućnosti za proporcionalno velik povrat ulaganja. Osobito uspješno provedene turneje mogle su trajati mjesecima, čak godinama, za razliku od uobičajenih dva do osam tjedana predviđenih za premijere u velikim gradovima. Turneje su bile rezervirane za nekoliko probranih premijera svake godine.

Nasuprot tomu, gotovo univerzalna politika za 'opće prikazivanje' bila je da se film projicira stalno, predstava za predstavom, bez stanke između njih, tako da su gledaoci mogli ući na film(ove) kad su god to željeli, što je bio običaj prenesen iz vodvilja. U kinima ulaznice se nisu mogle kupiti unaprijed, niti rezervirati sjedala. Takva praksa odnosila se na većinu rutinskih, običnih projekcija te se zadržala tijekom svih godina najvećih uspjeha filmske industrije. Uobičajeni posjet publike kako na izvanrednim projekcijama, tako i na redovitom programu, činio se zajamčen zbog uvjeta koji su vladali nakon velike krize tridesetih godina te ratnih i poslijeratnih četrdesetih. U brizi za masovnu publiku, čiji su pojedinci mogli posjećivati kino i po nekoliko puta tjedno, brza promjena programa i fleksibilna politika pristupa u dvorane bila je mnogo razumnija za većinu kina nego produljeno igranje filmova i unaprijed zakazano vrijeme prikazivanja.

Spoznaja u vrijeme velikih uspjeha tijekom ratnih godina da tržište može poduprijeti nekoliko skupljih i ambicioznijih filmova ukoliko prikazivanje, barem u fazi pretpremijere i premijere, bude dovoljno dugačko da se potpuno iskoristi zanimanje publike, dovela je do smanjenja broja predstava i povećanja cijene po filmu. Otad je provedba antitrustovskih zakona Sjedinjenih Država, što je vodilo odvajanju lanaca kina što su prije bili u vlasništvu filmskih studija, a kao posljedica toga slabljenje nadzora nad prikazivanjem, zajedno s poslijeratnim padom broja posjetitelja dovelo je do proizvodnje epskih filmova *Samson i Dalila* (*Samson and Delilah*) i *Quo Vadis* kao osnovnih instrumenata u naporima studija da nadziru tržište putem distribucije.

Ohrabreni zaprepašćujućim uspjehom turneja filmova kao što su *Deset zapovijedi* i *Put oko svijeta za 80 dana* (*Around the World in Eighty Days*, 1956), studiji su postali uvjereni da je najbolje za stjecanje velike zarade da pošalju svoje prvorazredne produkcije na turneju. U razdoblju između 1956. i 1970. turneje su dobile zasluženo priznanje kao osobita distribucijska i prikazivačka strategija. Počele su se koristiti za sve veći broj velikih filmova koji su za cilj imali privući natrag u kina onaj dio stanovništva koji više nije redo-



Skupe scenografske gradnje za moguće blockbustere - za film *Bagdadski lopov* Raoula Walsha (*The Thief of Bagdad,* 1924); scenografija Williama Camerona Menziesa

vito išao na kinopredstave, no još se uvijek dao uvjeriti da pođe u središte grada ako je posrijedi posebna prigoda ili 'događaj' što ga nudi turneja. Proizvodni proračuni također su porasli kako bi pokrili cijenu proizvodnje filmova što su zamišljani i snimani u dotad nečuvenim razmjerima. Produkcija vrlo skupih, prestižnih *blockbustera* i njihovo prikazivanje na turnejama bio je izravni odgovor studija na strukturne i ekonomske uvjete pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog stoljeća. Turneje *blockbustera* djelomično su bile pokušaj studija da zadrže i prošire uhodanu praksu filmskih studija u prikazivanju filmova, onu nakon razdvajanja prikazivanja od proizvodnje. Turneje su bile premijere *par excellence* i bile su optimalno komercijalno dostignuće. Osim toga *blockbusteri* s turnejama bili su neka vrsta prvorazrednih proizvoda koji su bili potrebni kako bi potaknuli prikazivače da daju konkurentne ponude jedni protiv drugih, što su jamčili produljeno vrijeme prikazivanja i akontacije na račun dobitaka na blagajnama. S takvim filmovima u ruci studiji su zadržali kontrolu nad prikazivanjem čak i nakon što su im formalno oduzete kinodvorane.

Obećanje uspjeha kakvo pruža *blockbuster* također je dopuštalo studijima u ulozi distributera da od prikazivača utjeraju veći udjel od bruto dohotka na blagajnama no što je bilo uobičajeno. Do ranih šezdesetih godina u Sjedinjenim Državama i do devedeset posto od dohotka nakon odbitka 'kućnih troškova' (izdataka za rad kina) trebalo je predati distributerima. Iako su troškovi rada kinodvorana prilikom turneja bili veći nego u većini kinematografa, stvarajući tako veće 'kućne troškove' od uobičajenih i manji dio zarade na blagajnama za distributere, to se nedvojbeno nadoknađivalo višim cijenama ulaznica i isplatom predujma. Kao je to objasnio Tino Balio, iako je u početku bila ograničena samo na ključne kinodvorane u New Yorku i Los Angelesu te na prvorazredna prikazivanja na turneji, ta vrsta pogodbe postala je standardna prigodom američkih premijernih prikazivanja za većinu filmova.[5]

Iako su turneje u tradicionalnom smislu danas, u doba multipleksa, uvelike odbačene, neke značajke koje se uz njih vezuju, kao što su odvojene predstave, ulaznice koje se mogu kupiti unaprijed, duljina igranja ograničena isključivo potražnjom na kinoblagajnama, zadržale su se i uspješno su uključene u uobičajenu prikazivačku praksu. *Blockbuster* je također ponovno postao poželjan oblik najkarakterističnijih proizvoda filmske industrije, iako su se svi njegovi suvremeni oblici, kao i distribucijske strategije i marketinške tehnike koje se uz njega vezuju, znatno promijenile. Zasićenje rezervacijama brojnih kinodvorana današnjih razmjera nije bilo poznato u vrijeme studija, no načelo 'istodobnog puštanja u kina', odnosno stvaranja što veće publike u što kraće vrijeme, također ima prethodnike u četrdesetima, pedesetima i

Samson i Dalila Cecila B. DeMillea (*Samson and Delilah*, 1949) — jedan od epskih filmova za studijski nadzor tržišta

šezdesetima, što je vidljivo u metodama koje su primjenjivala dvojica nezavisnih producenata-distributera.

Unatoč uspjehu turneje *Prohujalo s vihorom*, dva druga velika uspjeha četrdesetih Davida O. Selznicka *Otkako si otišao* (*Since You Went Away*, 1944) i *Dvoboj na suncu* bili su pušteni u kina prema novoj strategiji kojoj se domislio producent te je uskoro postala poznata kao 'Selznickov postupak'. Selznick se zabrinuo nad mogućnošću da intenzivno i skupo reklamiranje koje je bilo nužno da bi se promovirala turneja ne postane neekonomično kad bi potom film igrao u samo jednom kinu, čak i s povišenim cijenama ulaznica.[6] Njegova je nova strategija uključivala uzimanje za metu određenog područja koje je bilo nakratko izloženo snažnu reklamiranju prije premijere filma. Oba prethodno navedena filma premijerno je pustio u prikazivanje u nekoliko kina u središtu Los Angelesa odjednom s istodobnim premijernim izvedbama u većem broju dvorana u predgrađima i udaljenim područjima, koje su sve neprekidno igrale predstave uz više cijene, prije nego što je uslijedilo puštanje filmova u sve kinodvorane. Višestruke premijerne izvedbe iskoristile su velika očekivanja publike pobuđena reklamiranjem omogućavajući veći broj posjeta u kraće vrijeme nego što je to mogla omogućiti ekskluzivna premijera na turneji. Razigravanje filma bilo je brže, kao i povrat znatnih ulaganja koja su ti filmovi zahtijevali.

Snažna reklamna kampanja zajedno s prikazivanjem do zasićenja postala je politika primjenjivana za filmove koji su iskorištavali lakovjernu publiku nastojeći izazvati znatiželju prije nego što su počele kolati negativne glasine. Primjer za to je način na koji je Joseph E. Levin postupao s većim brojem niskobudžetnih, epskih filmova snimljenih u Europi, osobito s *Herkulom* (*Hercules*, 1958) i *Oslobođenim Herkulom* (*Hercules Unchained*, 1959). Ta su dva filma bila puštena u prikazivanje u distribuciji poduzeća Warner Bros., no Levin je osobno osmislio njihove promotivne kampanje potrošivši oko milijun dolara po svakoj (znatno više no što su iznosili troškovi za njihovo snimanje) na reklamiranje i publicitet širom Sjedinjenih Država, uključujući televizijske spotove i čitave stranice novinskih oglasa te vrteći otprilike šesto kopija svakog od tih naslova istodobno širom zemlje, što je bilo dvostruko od uobičajenoga broja.

Filmovi o Herkulu, kao i mnogi drugi slični 'antičko-suknjičavi' epovi s polugolim, mišićavim nadljudima i komičnim junaštvom namijenjeni prvenstveno publici sačinjenoj od nekritične mladeži, prethodili su akcijski intoniranim *blockbusterima* osamdesetih i devedesetih. Antički su epovi imali više sličnosti s tinejdžerskim filmovima koje je producirala kompanija American International Pictures od pedesetih naovamo, špageti-vesternima, koji su ubrzo istisnuli produciranje epskih filmova u Italiji te s filmovima o Jamesu Bondu, koji će postati obrazac od presudna značenja za buduće akcijske filmove kako u Europi, tako i u Americi, nego što su sličili predstavama turneja koje su obično ovisile o auri prestiža da bi privukle bogatiju publiku. Te se cikluse također težilo pustiti u promet u brzim ritmovima masovne rezervacije dvorana koje su pionirski uveli Selznick i Levine.

Višestruke premijerne izvedbe, tzv. *reprezentativnu premijeru* [*Premiere Showcase*] što ju je razvio United Artists u ranim šezdesetima, usvojili su, putem 'Selznickova postupka' i njegovih sljednika, najveći studiji [*majors*] namjeravajući njima djelomično umiriti novoizgrađene kinodvorane u predgrađima koje nisu imale pristup predstavama turneja, a nastojali su unaprijediti status, a i ubrzati dostavu, redovitih A-filmova i općih premijera. Iako je filmska industrija od ere nijemoga filma naovamo bilježila svoje najspektakularnije uspjehe s turnejama 'iznimnih prigoda' [*supper specials*], oni su bili gotovo redovito iznimke od normi produkcije i prikazivanja. Tek je suvremeni Hollywood od sedamdesetih godina naovamo ovisan o redovitoj proizvodnji *blockbustera* kao glavnog oblika holivudskog djelovanja. No, ne toliko metoda prikazivanja s pomoću turneja, koliko upravo strategija premijera eksploatacijskih filmova koja je nastojala iskoristiti svako raspoloživo filmsko platno u svrhu što bržega povrata novca počela je izumirati u doba krize filmske industrije između 1969. i 1971.

Novi oblici proizvodnje i potrošnje

Preuzimanje studija od strane velikih poslovnih konglomerata, barem do 1969. godine, nije znatno promijenilo osnovne postavke filmske industrije o ispravnosti politike turneja. Broj turneja i drugih *blockbusterskih* premijera koje je pokrenuo Paramount zapravo se povećao nakon što ga je kupio Gulf+Western 1966. godine. Isto stoji i za Warner nakon njegova spajanja sa Seven Arts 1967. godine, kao i za United Artists nakon što ga je preuzela Transamerica iste godine. Tek su previranja od 1969. do 1971. uvjerila filmske

2001: Odiseja u svemiru Stanleya Kubricka (*2001: A Space Odyssey*, 1968) jedan od tri blockbustera na prijelazu iz 60-e u 70-e s čistom zaradom

Američki grafiti Georgea Lucasa (*American Graffiti*, 1973) — niskobudžetni 'spavač'

studije da su turneje nadživjele svoju korisnost. Filmska se industrija vrlo brzo ponovno vratila svojem usmjerenju *blockbusterima*, no načini su se njihove distribucije promijenili. Da bismo objasnili te promjene, potrebno je preispitati seizmičke pomake koji su se zbili u filmskoj industriji u kasnim šezdesetima i ranim sedamdesetima.

U razdoblju od 1957. do 1964. svi su studiji iskazivali korporacijske gubitke barem jednom godišnje, a nije bilo ni jedne godine u kojoj barem jedan takav gubitak nije bio zabilježen. U razdoblju između 1965. i 1968. činilo se da se ponovo uspostavila stabilnost, budući da su dobici na blagajnama počeli rasti (doduše ne zbog povećana posjeta, nego se povećanje priljeva novca moglo zahvaliti uglavnom porastu cijene) i glavnina je korporacija iskazivala stalne dobitke. Za većinu njih godišnji prihodi i broj prikazivanja godišnje došli su do vrhunca 1968, što pokazuje da se Hollywood uspješno nosio kako s recesijom na blagajnama tako i s vlastitim prethodnim lošim poslovanjem. Do kraja sljedeće godine, međutim, izbila je sveopća kriza. *Variety* je izvještavao o ukupnom godišnjem gubitku četiri velika studija od 110.066.000 američkih dolara.

> *Čimbenici koji se smatraju odgovornim otpisi su na prava za priče koje nisu bile zanimljive današnjoj publici, nemogućnost filmova da zabilježe očekivani dobitak na blagajnama, promjene u amortizacijskim tablicama kako bi se postigla realnija očekivana zarada, kao i veće kamate na novac uložen u produkciju.*[7]

Zbog gubitaka nekoliko je studija promijenilo korporacijskog vlasnika ili izvršnog direktora. Nekoliko ih je privremeno zaustavilo proizvodnju. Većina je 'racionalizirala' strukturu korporacije, imovinu i djelovanje, a gotovo su svi najavili korjenito nov način privređivanja i preispitivanje načela proizvodnje.

Čitajući mnoge standardne opise toga vremena može se pomisliti da su sve nevolje Hollywooda proizišle iz promašaja otprilike pola tuceta mjuzikla s velikim proračunom, koji su snimljeni kako bi zaradili na odjecima uspjeha filma *Moje*

pjesme, moji snovi (*The Sound of Music*, 1965). Problemi su, ipak, bili mnogo dublji. Postojalo je više međusobno zavisnih čimbenika koji su nakratko doveli do gotovo potpuna odbacivanja *blockbustera*, kao i više-manje trajna nestanka turneja. Filmska ih je industrija zamijenila drugim produkcijskim strategijama i marketinškim metodama zbog toga što su, kao prvo, mnogi *blockbusteri* mnogo stajali u odnosu na njihov često škrt i razočaravajući povrat novca. Drugi je razlog golem broj turneja koje su kružile u kasnim šezdesetima, od kojih su mnoge i dalje bile ciljane na publiku koja više nije bila većina među posjetiteljima kina, a to je imalo za posljedicu zasićenje tržišta. Na trećem je mjestu opća prevelika proizvodnja svih kategorija filmova koji su se puštali u distribuciju što je raspršilo raspoloživu zaradu od ionako smanjena kinematografskog tržišta učinivši je još tanjom. Četvrti je razlog izostanak zarade od pomoćnih tržišta, a ona je trebala obeštetiti filmsku industriju za gubitke u kinima. Osim toga mijene u demografskoj strukturi publike i nove zakonitosti u izgradnji kinodvorana uključujući i njihovo uređenje i smještaj, vodile su ponovnom promišljanju načela proizvodnje, distribucije i prikazivanja.[8]

Blockbusteri kasnijih šezdesetih godina bilježili su kao redovite onakve troškove produkcije kakvi su bili uvelike izvanredni u prethodnom desetljeću i pol, čak i prema inflacijskim standardima poslijeratnih godina. Sama inflacija samo djelomično objašnjava tu pojavu; neučinkovitost studija i pretjerane ambicije filmskih radnika također snose dio odgovornosti. Između 1968. i 1971. godine barem je dvadeset i četiri filma stajalo više od deset milijuna američkih dolara. Od njih su vjerojatno svega tri postigla jasnu dobit na američkom tržištu: *2001: Odiseja u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), *Patton* i *Aerodrom* (*Airport*, oba iz 1970). Nekoliko studija što su pretrpjeli najveće gubitke u tom razdoblju bili su oni s većim brojem vrlo visokobudžetnih filmova u distribuciji (i to ne svi u obliku turneje): Fox, Paramount, United Artists i MGM.

Novčani proračuni filmske industrije općenito nisu uspijevali prepoznati nemogućnost zarade od skupih filmova, za koje je, djelomično zbog oblika turneja s pomoću kojih su mnogi od njih bili distribuirani, priljev prihoda bio protegnut na dugo razdoblje, povećavajući time iznos kamata koje je trebalo isplatiti na zajmove za proizvodnju. Dalji je problem bio brojnost premijera ponuđenih postojano smanjivanu dolaru potrošača. Godine 1968. sedam je *majora* zajedno pustilo u distribuciju stotinu sedamdeset i sedam filmova, dvadeset više nego prethodne godine. No te su godine također prvi put viđene premijere tri nova 'manja glavna studija' [*mini-majors*], ABC/Cineramae, Cinema Centera i National Generala, a da se i ne spominje one iz neovisne produkcije kao što su Disney, Avco Embassy, Allied Artists i American International, koji su doveli ukupan zbroj premijera te godine do broja četiri stotine pedeset i četiri.[9] Te su se kompanije sve natjecale na istom, srednjostrujaškom tržištu, koje više nije moglo podnijeti toliki opseg produkcije. Od devedeset filmova koje je *Variety* uvrstio na listu filmova koji su zaradili više od milijuna dolara na američkom tržištu u sezoni 1968, samo ih je dvadeset i sedam zaradilo četiri milijuna dolara ili više. Od istog broja na listi za 1969. samo dvadeset i pet ih je zaradilo više od četiri milijuna dolara.[10] Velikoj većini komercijalnih premijera preostalo je dakle da se bore za mrvice.

Zajednički godišnji troškovi produkcije svih studija u tom razdoblju iznosili su oko četiri stotine milijuna dolara uključujući i nezavisne produkcije. Ukupni potencijalni prihod od prikazivanja u kinima na svjetskom tržištu procijenjen je na šest stotina milijuna dolara, od kojih je nešto manje od trećine bilo na raspolaganju za pokrivanje samih troškova produkcije nakon odbijanja pristojbi i troškova distribucije. Samo je uspjeh nekoliko visokobudžetnih filmova prikrio činjenicu da je dugoročna isplativost, nastavi li se na tim osnovama, nemoguća. Čak i kad bi studiji baratali manjim brojem filmova, popratno smanjenje distribucijskih pristojbi — njihova glavnog izvora zarade — vodilo bi konačnom kolektivnom bankrotu ukoliko bi troškovi produkcije ostali na istoj razini.[11]

Potpuna propast velike većine turneja u kasnim 1960-im može se dijelom pripisati promjenama u strukturi ukusa publike. Mnogi od najvećih uspjeha na blagajnama na kraju tog desetljeća nisu bili namjerno rađeni *blockbusteri*, nego razmjerno niskobudžetni 'spavači', neočekivani uspjesi, kao što su bili *Diplomac* (*The Graduate*, 1967; koji je zaradio 44,1 milijuna dolara u Sjedinjenim Državama), *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967; 22,8 milijuna dolara), *Bullitt* (1968; 19 milijuna dolara), *Ponoćni kauboj* (*Midnight Cowboy*, 1969; 20,5 milijuna dolara), *Goli u sedlu* (*Easy Rider*, 1969; 19,1 milijun dolara), *M*A*S*H* (1970; 36,7 milijuna dolara) i *Woodstock* (1970; 16,4 milijuna dolara). Ti filmovi ne duguju isplativost masovnoj obiteljskoj publici na koju su turneje tradicionalno bile usmjerene, nego usmjerenosti na bogatiju odraslu i visokoobrazovanu mladu publiku koju su studiji pokušavali sve više njegovati u ranim sedamdesetima.

Iako su mnogi od 'propalih' filmova na turneji bili prilično uspješno prihvaćeni u publike — *Hello, Dolly!*, *Oboji svoja kola* (*Paint Your Wagon)*, oba iz 1969, i *Tora! Tora! Tora!* (1970) — pojavili su se na listi najuspješnijih filmova na kinoblagajnama u godini kad su se premijerno prikazani — njihovi iznimno visoki troškovi produkcije od oko dvadeset milijuna dolara po filmu spriječili su ih da steknu dobit samo od kinotržišta. Ta činjenica zajedno sa spoznajom o ograničenoj mogućoj zaradi na svjetskom tržištu imale su za posljedicu ograničavanje proračuna u gotovo svim kompanijama od 1970, kao i smanjenje ukupne proizvodnje. Broj filmskih premijera najvećih studija pao je nakon vrhunca u šezdesetima od stotinu sedamdeset i sedam filmova 1968. na najmanji broj svih vremena od sedamdeset i osam 1977. godine.[12]

Turneje nisu smjesta napuštene. Filmovi Columbije *Nikolaj i Aleksandra* (*Nicholas and Alexandra*, 1971) i *U pandžama lava* (*Young Winston*, 1972) i United Artistsa *Guslač na krovu* (*Fiddler on the Roof*, 1971) i *Čovjek iz Manche* (*Man of La Mancha*, 1972), koji su svi bili među najskupljim filmovima svoje godine, išli su na turneje u tradicionalnom stilu. Samo je *Guslač na krovu* bio uspješan sa zaradom od 38,3 milijuna dolara i negativnim troškovima od 9 milijuna dolara. Kasnije u tom desetljeću nekoliko skupih cijenjenih fil-

mova bilo je promovirano po načelima ograničenog broja rezervacija sjedala i viših cijena: *Veliki Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1974), *Lovac na jelene* (*The Deer Hunter*, 1978), *Apokalipsa sada* (*Apocalypse Now*, 1979) i *Vrata raja* (*Heaven's Gate*, 1980).[13] No oni su iznimke od pravila.

Turneje, kako je već spomenuto, smatrale su se prigodnim za iznimna, pretpremijerna prikazivanja u dvoranama u središtima velikih gradova. Njihova kazališna aura bila je prilagođena takvoj vrsti gledateljskog okruženja u kojem je osobitost prigode djelomično zavisila od njezine različitosti od doživljaja pri gledanju drugih filmova te njezine sličnosti gledateljskom doživljaju u pravom kazalištu. Vrijednosti je pridonosila rijetkost prikazivanja sama filma, jer je film bio prisutan u samo jednom kinu u svakom području, kao i okružje nalik kazališnom. Kako su propadale kinodvorane u središtima gradova, tako su nestajale i turneje.

Za razliku od britanske politike vezane uz mreže kinodvorana da se postojeći objekti pregrađuju u višedvoranska kina, u šezdesetima i sedamdesetima nastao je procvat gradnje kina u Americi s mnogo novih multipleksa, koji su se izgradili posve iznova, često u trgovačkim centrima u otmjenim predgrađima. Eugene Picker, predsjednik Američke nacionalne udruge vlasnika kina (American National Association of Theatre Owners, NATO) objasnio je ekonomsku i kulturološku logiku iza američkog 'trenda izgradnje manjih kinodvorana koje su primale između tristo i petsto ljudi... u modernim trgovačkim centrima' ovako:

> *Te ugodne, nove kinodvorane nedvojbeno su snažan suvremeni trend među američkim prikazivačima i očekujem da će se taj model širiti idućih godina. Cijene izgradnje uglavnom su razumne u odnosu na moguću dobit od kinodvorana takve vrste. One se često grade jedna pored druge ili unutar iste zgrade. S automatskom opremom na blagajnama vlasnik kina imat će znatno manju platnu listu i veću mogućnost da u knjigama poslovanja iskazuje dobitak.*
>
> *Postoji još jedan čimbenik koji je vjerojatno jednako temeljan za uspjeh malih kinodvorana. One imaju društveno i prijateljsko ozračje koje povećava ugodu u posjetitelja kina.*[14]

Prema izvještaju Američkog filmskog instituta iz 1973. (American Film Institute, AFI) 498 novih gledališta izgradilo se u prethodnoj godini, što je bio deseterostruki porast u odnosu na 1969, od kojih je šezdeset posto imalo četiristo sjedala ili manje.[15] Thomas Schatz izvještava da je broj kinematografskih platna u zatvorenom prostoru u Americi porastao od oko deset tisuća u 1975. godini da bi dosegnuo 22.750 do 1990. godine.[16] Izražena koncentriranost tih novih kina u prigradskim i izvangradskim trgovačkim centrima uvelike je promijenila iskustvo odlaska u kino. Kombinacija malenog gledališta multipleksa, njihovo jednoliko unutrašnje uređenje, istodobno postojanje deset ili više filmskih platna unutar jedne zgrade i neprivlačan prostor trgovačkih i sportsko-rekreativnih centara teško bi mogli osigurati kazališnu pretencioznost svojstvenu turnejama.

Nove kinodvorane i nova generacija *blockbustera* osmišljena za njih također je predvidjela drukčiju demografsku osnovicu stanovništva koje odlazi u kino. Struka je smatrala da je većina turneja, uz povremene iznimke kao primjerice *2001: Odiseja u svemiru,* bila namijenjena »*obiteljskoj publici ili, rjeđe, 'ozbiljnim' odraslim ljudima*«.[17] Prema istraživanju koje je provela Rank Organisation in Britain 'udarna obiteljska publika' sastojala se od ljudi u rasponu između dvadeset i pet do četrdeset i četiri godina s djecom do petnaest godina. Glavna socioekonomska skupina bila je ABC 1 ili stručnjaci srednje klase.[18] Brojke objavljene 1970. pokazale su da takva publika ima prosječno 7,3 posjeta godišnje. No, većina gledatelja turneja nije dolazila iz te skupine:

> *Vjerujemo da su stariji nezavisni oženjeni ljudi vjerojatno publika koja najčešće odlazi gledati filmove na turneji. Analize profila publike koje dobivamo na turnejama zapravo potvrđuju tu pretpostavku, no oni pripadaju glavnoj dobnoj skupini od 45 do 64 godina života ABC 1. Govorim dakako o mjuziklima na turnejama.*[19]

Ta je skupina gledatelja imala svega 4,8 godišnjih posjeta kinu, najmanji prosjek od svih segmenata publike o kojima se raspravljalo u istraživanju. To podupire tvrdnju koja se često spominjala da su turneje rađene ponajprije 'za ljude koji inače ne idu u kino'.[20]

Najčešći su gledatelji bili ljudi svih klasa u dobi između šesnaest i dvadeset i četiri godine s prosječnih 13,5 posjeta kinu godišnje. Izvještaj AFI iz 1973. pokazao je da su sedamdeset i tri posto ulaznica prodanih u Americi kupili ljudi u dobi između dvanaest i dvadeset i devet godina. Oni su, dakako, prepoznati kao glavna ciljana publika od sedamdesetih naovamo te je većina *blockbustera* posljednje četvrtine dvadesetog stoljeća pokušavala prvo dosegnuti taj dio publike. Turneje su možda nastojale privući obiteljsku publiku, no općenito su ciljale na odrasle koji bi, kako se očekivalo, doveli sa sobom djecu. Danas se prvo obraća djeci i tinejdžerima pa se potom pokušava uvjeriti njihove roditelje i starije da im se pridruže.

Nekoliko novih elemenata u prikazivačkim strategijama koje su uvele turneje na kraju je ušlo u uobičajenu praksu filmske industrije. Prikazivanje predstava s vremenskim razmakom i rezervacijama sjedišta danas se podrazumijeva, a dugotrajno prikazivanje postalo je uobičajenije s obzirom na raspoloživost malih gledališta u multipleksima koji rutinski produljeno prikazuju uspješne filmove tjednima i mjesecima zaredom, dok se ne iscrpu njihovi potencijali na blagajnama kina. No, smatra se da mlade ljude ne zanima iskustvo gledanja 'uživo' nalik kazališnim uvjetima, pa su se mulitpleksi oslobodili premijernog afektiranja i djeluju po sličnom načelu kao i koncesijski štandovi s brzom hranom u sklopu multipleksa ili pored njih. 'Proizvod' je stoga također skrojen prema ukusu koji mlada publika podrazumijevano ima ili stvarno pokazuje.

Trendovi blockbustera u 'novom' Hollywoodu

Nakon, pa čak i za vrijeme, kratka razdoblja štednje u ranim sedamdesetim godinama studiji su se još jednom odlučili za

produkcijska načela orijentirana prema *blockbusteru*. Njihove su se nade zasnivale na očekivanju da će mali broj silno uspješnih, a obično i silno skupih, stožernih filmova ne samo otplatiti sebe, nego i studijske režijske troškove, kao i studijske gubitke na drugim distribucijama. Nakon što je opekao prste u potjeri da dosegne uspjeh *Golih u sedlu*, propašću velikog broja filmova namijenjenih intelektualnoj, visokoobrazovanoj ili otpadničkoj tinejdžerskoj publici, Hollywood se vratio masovnom tržištu obiteljske zabave s ciklusom filmova katastrofe koji su započeli *Aerodrom* i *Posejdonova avantura* (*The Poseidon Adventure*, 1972). *Ljubavna priča* (*Love Story*, 1970) i *Kum* (*The Godfather*, 1972) promijenili su stajalište filmske industrije o dobrim izgledima filmova koji su ponajprije napravljeni za odraslu, ali ne i staru, publiku. Promjena u stajalištu potom je dobila potvrdu s filmovima *Istjerivač đavola* (*The Exorcist*) i *Žalac* (*The Sting*, oba iz 1973). Uspjeh *Rata zvijezda* (*Star Wars*, 1977), *E.T. — Došljak iz svemira* (*E.T. — The Extra-Terrestrial*, 1982) i drugih filmova demonstrirao je potencijal za masovnu zaradu od obiteljskih filmova dovoljno složenih da u njima mogu uživati odrasli zajedno s djecom.

Paul Newman u *Paklenom tornju* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, 1974) — jedan od najskupljih filmova svojeg vremena

Obnavljanje zanimanja za proizvodnju *blockbustera* nije teško objasniti. Razloge za nj opširno su preispitali povjesničari i analitičari filmske industrije, a ovdje ih možemo kratko sažeti. Sva načela distribucijskih prednosti opisana ranije u vezi s turnejama i dalje su se primjenjivala za istaknute filmove, koji su se sad prikazivali prema drugim predlošcima. 'Konglomerizacija', koja je obilježila sve studijske korporacije od šezdesetih godina naovamo, ne samo da je osigurala sigurnosnu mrežu za velika ulaganja — gubici u odjeljku kinofilma mogli su se nadoknaditi dobicima u drugim područjima — nego je dala i druge poticaje. Široki uspjeh *blockbustera* mogao se preusmjeriti na različita pomoćna tržišta, na kojima su studiji također imali svoje interese.

Važnost tih tržišta također pomaže u objašnjavanju središnje uloge sinergije, strateškoga međusobnog predstavljanja proizvoda putem više od jednog medija, gdje prodaja jednog pomaže poticanju drugog u najnovijem suvremenom Hollywoodu. Paramountovo postupanje s romanima i filmovima *Ljubavna priča* i *Kum* pružaju temeljne rane primjere te prakse. S iznimkom niskobudžetnoga 'spavača', neočekivana hita *Američki grafiti* (*American Graffiti*, 1973), svi filmovi koji su vodili na kinoblagajnama od 1970. do 1976. bili su zasnovani na uspješnim popularnim romanima te su se za promotivne svrhe zajedno s njima prodavali.[21]

'Novi' načini distribucije zamijenili su tradicionalnu metodu turneja. *Kum* je imao istodobno premijeru u pet njujorških kinodvorana, kao i u između 350 i 400 kinodvorana širom Sjedinjenih Država. Sva su kina unaprijed platila predujam, koji je ukupno iznosio gotovo četrnaest milijuna dolara. Iako su se za sjedala naplaćivale skuplje ulaznice, trosatni je film prikazan u cjelini, bez stanke i u neanamorfskom formatu 35 mm s monozvukom. Predstave su igrale čitav dan, od devet sati ujutro do poslije ponoći, a cijene na Broadwayu porasle su od 3,5 na 4 dolara kad se ustanovio golemi potencijal filma na blagajnama s rekordnim brojem gledatelja na početku prikazivanja.[22] Uskoro je na osnovi svega navedena film nakratko postao najuspješnijim svih vremena, zaradivši više od osamdeset milijuna dolara u Sjedinjenim Državama. Taj je uspjeh nagnao studije da još jednom potvrde svoju odluku za skupe i žestoko reklamirane filmove-događaje, filmove jasno osmišljene tako da djeluju na tržište.[23]

No, bilo je i drugih, još neočekivanijih, uspjeha, koji su također utjecali na nadolazeće oblike proizvodnje i distribucije. Jedan takav neočekivano uspješan film ranih sedamdesetih bio je ekološki osviješten akcijski film *Billy Jack* (1971). Kad ga je kompanija Warner Bros. pustila u distribuciju, ostvario je skromni početni brutoprihod od četiri milijuna dolara. No, *Billy Jack* postao je predmetom sudske parnice koju je protiv distributera pokrenuo njegov redatelj i zvijezda Tom Laughlin, što je imalo za posljedicu da je film ponovo prikazivan nezavisno godine 1973. To ponovno puštanje u distribuciju bilo je zamišljeno na širokoj osnovi na temelju iznajmljivanja takozvana 'četiri zida' (producent-distributer izravno je unajmio kinodvorane za fiksnu svotu, a ne za postotak od prodanih ulaznica) u pretežno ruralnim područjima uz potporu precizno ciljana televizijskog reklamiranja, što je bila prilagodba prethodno razmatrana 'Selznickova postupka'.[24] Uspjeh te kampanje pomogao je filmu da ostvari konačni bruto dohodak od 32,5 milijuna dolara tijekom pet godina, kao i nekoliko daljih krugova ponovnoga prikazivanja te je potaknuo slične premijere u četiri zida uz zasićenje tržišta na određenom području.

Nova era *blockbustera* obično se datira od opsežne istodobne premijere *Ralja* (*Jaws*, 1975), koja je Universal stajala dvanaest milijuna dolara za produkciju, prikazivana u 464 američke kinodvorane zajedno s reklamnom kampanjom u tisku i na televiziji diljem Sjedinjenih Država.[25] Na tu je strategiju nedvojbeno utjecala široka primjena televizijskih reklama za ponovljenu premijeru filma *Billy Jack* te postupak zakupa brojnih kinodvorana za premijeru *Kuma,* kojima su pak prethodili Selznick i Levin. Uspjeh takve strategije zatim je doveo do velika porasta njezine primjene svake slijedeće

godine, jer se činilo da se svakoga ljeta proizvodi barem jedan film koji se distribuira s više kopija nego u prošlogodišnjeg rekordera. U suvremenim razmjerima zasićenje tržišta koje su postigle *Ralje* danas bi se opisalo kao program ograničena prikazivanja koji se primjenjuje na filmove za koje se tobože zanima manjina gledateljstva. Široko puštanje u distribuciju zajedno s intenzivnim agresivnim reklamiranjem podrazumijeva goleme dodatne troškove na kopije i reklame povećavajući troškove distribucije. Dok se petsto do šesto kopija nekad smatralo dovoljnim da se zasiti tržište Sjedinjenih Država, a osamdeset do sto Velike Britanije, *Jurski park* (*Jurassic Park*, 1993) pušten je u distribuciju u Sjedinjenim Državama s gotovo tri tisuće kopija, a u Britaniji sa tada rekordnih 434.[26]

Turneje koje su zahtijevale vrlo malen broj kopija za uporabu diljem svijeta u ranim fazama ekskluzivnih premijera čine se u usporedbi s tim visoko ekonomičnima.[27] Iako se nekad činilo da turneje zahtijevaju dodatne iznimno visoke proračune za reklamiranje da bi došle do najšire moguće publike, stvarni troškovi njihove distribucije nisu bili znatno viši od troškova većine običnih premijera, tim više što su se troškovi reklamiranja najčešće dijelili s prikazivačima na lokalnoj razini. Strategija široka puštanja u distribuciju sada se uglavnom primjenjuje i za filmove koji nisu *blockbusteri*. Malo je velikih studijskih filmova koji se danas puštaju u kinodvorane s manje od tisuću i petsto kopija. Logičan je zaključak i posljedica da mnogo toga zavisi od rezultata tijekom premijernoga vikenda *blockbustera,* u kojem se može dobiti neproporcionalno velik dio ukupne zarade filma u kinima (čak 50 do 60 posto). Ako film nema uspješnu premijeru, kopije se vrlo brzo povlače iz kinodvorana da bi oslobodile prostor za potencijalni *blockbuster* sljedećega tjedna. Stoga je mogućnost da film postupno privuče brojnu publiku tijekom spora i dugotrajna premijernog razdoblja s dovoljno vremena da bi se proširio glas od usta do usta drastično smanjena. Navedeni je proces inače bio komercijalni spas za filmove *Doktor Živago* (*Doctor Zhivago*, 1965) i *2001: Odiseju u svemiru*.[28]

Većina filmova obično doseže pozitivnu nulu ako premaši dva i pol puta svoje negativne troškove, koji se za pravi *blockbuster* danas mogu popeti do devet znamenki. Između 1972. i 1975. godine samo je deset holivudskih filmova stajalo deset milijuna ili više, a ni jedan više od petnaest milijuna.[29] Jedan od najskupljih filmova u tom razdoblju, *Pakleni toranj* (*The Towering Inferno*, 1974), podupirala su zajedno dva studija, Warner Bros. i Fox, da bi podijelili troškove ulaganja i rizik promašaja.

Od kasnih sedamdesetih godina, otkad je zavladala obnovljena politika *blockbustera*, filmovi s veoma visokim proračunima još su jednom postali uobičajeni: *King Kong* (1976) stajao je 24 milijuna dolara, *Apokalipsa sada* stajala je 31 milijun dolara, a *Zvjezdane staze — Igrani film* (*Star Trek — The Motion Picture*, 1979) stajao je 42 milijuna dolara, dok se *Superman* (1978) uzvinuo do 55 milijuna dolara, što je tijekom jednoga desetljeća ostao rekord.[30] Negativni troškovi od sto milijuna dolara prvi su put dosegnuti s filmom *Terminator II* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991), brojkom koju danas redovito dosežu akcijski filmovi u kojima prevladavaju specijalni efekti, dok je *Titanic* (1997) premašio dvjesto milijuna dolara za troškove proizvodnje. *Titanic* je dakako također srušio rekord svih vremena u bruto prihodu, zaradivši više od šesto milijuna dolara u Sjedinjenim Državama (ta brojka znači bruto prihod na blagajnama, a ne bruto prihod distributera, za razliku od drugih brojki koje su navedene u ovom tekstu). Podjela troškova između studija postaje sve više uobičajena pojava, kao i koprodukcije sa stranim partnerima, osobito u Njemačkoj. Film *Titanic* udruženo su zastupali Paramount, koji ga je distribuirao na američkom tržištu, i Fox, koji ga je distribuirao u stranim zemljama.

Tijekom kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina u prosjeku je otprilike četrdeset posto filmova s velikim proračunom pokrilo svoje negativne troškove od premijera u američkim kinodvoranama te se smatralo rijetkim za film koji je promašio na domaćem tržištu da uspije pokriti gubitke na stranim ili pomoćnim tržištima. No, širenjem tih tržišta tijekom kasnih osamdesetih i devedesetih godina *blockbuster* može zaraditi čak dva ili tri puta više bruto prihoda na stranim tržištima nego na svojem, američkom, i pokriti gubitke u kinodvoranama prodajom za video i televizijska prikazivanja te od posudbe kaseta. Pomoćna tržišta, televizija, kućni video i drugi oblici prodaje izvan kina sada uvelike premašuju kinoprikazivački sektor u opsegu zarade koju donose. Godine 1992, na primjer, dohodak američkih distributera od prikazivanja u domaćim kinima bio je svega 16,9 posto od ukupne zarade filma. Sličan je postotak prispijevao od prikazivanja u stranim kinima. Kućni video u Sjedinjenim Državama pokrivao je 23,4 posto, a strani video 19,2 posto, dok se ostatak sastojao od prodaje komercijalnim i kabelskim televizijama, hotelskim i avionskim sindikalnim udruženjima i televizijskim mrežama.[31] Tako je novi sustav prikazivanja zamijenio ono jedno prikazivanje, koje se zadržalo u djelokrugu vertikalno integrirana sustava filmskih studija. Kinotržište sada u svojoj cjelini zauzima tek mjesto za premijerne izvedbe, dok različita pomoćna tržišta funkcioniraju za naknadna prikazivanja.

Žanrovski obrasci proizvodnje također su se uvelike promijenili od sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Filmovi koji su išli na turneje pedesetih i šezdesetih godina uglavnom

Titanic Jamesa Camerona (1997) — *blockbuster* koji je srušio rekord svih vremena u brutto prihodu

Otimači izgubljenog kovčega

su crpli građu iz klasične žanrovske tradicije: povijesni epovi, mjuzikli, vesterni, ratni filmovi pa čak i komedije, svi su bili raskošno obrađeni. Zastarijevanje tih žanrova do osamdesetih godina, što je uslijedilo nakon brojnih promašaja, utjecaj eksploatacijskoga filma i potreba da se privuče mlade ljude uvjetovali su da su najčešći žanrovi za suvremene *blockbustere* postali filmovi mašte [*fantasy*], znanstvena fantastika i povremeno film strave, ali najčešći su akcijski pustolovni filmovi, čije kolektivno žanrovsko podrijetlo leži u prijepodnevnim serijama, u B-filmovima i eksploatacijskim filmovima koji su se nekad činili najmanje podložnim za blokbastersku obradu. Tako su ključni ciklusi, serije ili, prema suvremenom pomodnom izrazu u filmskoj industriji, 'franšize' *blockbustera* utemeljene na uspjehu primjerice *Istjerivača đavola*, *Ralja*, *Ratova zvijezda*, *Supermena*, *Zvjezdanih staza*, *Osmog putnika* (*Alien*, 1979), *Otimača izgubljenog kovčega* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), *Povratka u budućnost* (*Back to the Future*, 1985), *Smrtonosnog oružja* (*Lethal Weapon*, 1987), *Umri muški* (*Die Hard*, 1988), *Batmana* (1989), *Matrixa* (1999) i *Mumije* (*The Mummy*, 1999).

Može se čak i tvrditi da su nastavci, nekad mnogo češći u 'programskih' producenata Poverty Row,[32] nego kod najvažnijih studijskih A-filmova, sami po sebi postali odredivi kao zaseban žanr. Formule za priču koje se lako ponavljaju zasigurno su glavna odlika u proizvodnji *blockbustera* sa zajamčenom pretprodajom svoje 'jezgrovite priče' [*high concept*[33]]. Prkoseći staroj mudrosti u filmskoj industriji, mnogi su nastavci *blockbustera* u osamdesetim i devedesetim godinama ukupnom zaradom nadmašili izvornike u priličnoj mjeri, kao što se to na primjer dogodilo u slučajevima filmova *Rambo II* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985), *Smrtonosno oružje 2* (*Lethal Weapon 2*, 1989), *Umri muški 2* (*Die Hard 2*, 1990) i *Terminator 2*. Pomoćni su mediji i sami utjecali na žanrovske oblike *blockbustera*: MTV i glazbeni spotovi na, primjerice, *Flashdance* (1983); televizijske serije utjecale su na *Bjegunca* (*The Fugitive*, 1993), *Flintstonove* (*The Flintstones*, 1994), *Nemoguću misiju* (*Mission: Impossible*, 1996) i *Charliejeve anđele* (*Charlie's Angels*, 2000); računalne igre utjecale su na *XXX* (*Mortal Combat*, 1994) i *Lara Croft* (-*Lara Croft: Tomb Raider*, 2001); i dakako vožnje u lunaparku utjecale su na *Jurski park*.

Vrlo malo studijskih filmova svake godine postigne podjednako ugled u filmskoj industriji, komercijalni uspjeh, a da su pritom i *blockbusteri*. Takvi filmovi kao što su *Pleše s vukovima* (*Dancing with Wolves*, 1990), *Schindlerova lista* (*Schindler's List*, 1993), *Hrabro srce* (*Braveheart*, 1995), *Engleski pacijent* (*The English Patient*, 1996), *Titanic*, *Spašavanje vojnika Ryana* (*Saving Private Ryan*, 1998), *Tanka crvena linija* (*The Thin Red Line*, 1998) i *Gladijator* (*Gladiator*, 2000), svi otprilike trosatnoga trajanja, sigurno bi nekad u prošlosti bili poslani na turneje. Nekoliko od tih filmova kao *Schindlerova lista*, *Engleski pacijent* i *Tanka crvena linija*, bili su na početku prikazani u sklopu relativno ekskluzivna 'platformskoga' kruga kina [*platform release*]. To je distribucijska strategija koja se tipično primjenjuje na filmove koji imaju nesiguran komercijalni potencijal ili koji zahtijevaju dugoročnu reklamu od usta do usta, ili koji su namijenjeni umjetničkim kinima i/ili ekskluzivnom prestižnom tržištu za srednju klasu s prosječnim intelektualnim i kulturnim pretenzijama. No, čak i takvi filmovi uključivali su istodobno prikazivanje nekoliko stotina kopija, što je bilo istovrsno zasićenju tržišta rezervacijama brojnih kinodvorana u prethodnom desetljeću te je potom slijedilo uobičajenije opće prikazivanje.[34]

Šest je od navedenih filmova osvojilo *Oscara* za najbolji film svaki svoje godine, a preostala dva bila su nominirana u istoj kategoriji. Iako općenito govoreći osim tih i još nekoliko iznimaka, *blockbusteri* i prestižni filmovi danas se čine antitetičnim pojmovima. Sinteza između popularnosti i prestiža koju su turneje nastojale postići uglavnom je nestala. U prethodno navedenim filmovima oživljavanje vesterna, ratnoga filma, kostimirane drame i povijesnog epa znak je njihove težnje za 'kvalitetom' i vjerojatno je pridonijelo izmamljivanju odobravanja filmske industrije. *Gladijator* je djelomično obnovljena verzija filma *Pad Rimskog Carstva* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) te su ga uvelike uspoređivali, ponekad u njegovu korist, s *Ben-Hurom* (*Ben-Hur*, 1959) i *Spartakom* (*Spartacus*, 1960). No, *Pearl Harbor* (2001), koji ponovo opisuje iste povijesne događaje koje je prethodno dramatizirao film *Tora! Tora! Tora!*, u potpunosti je promašio u postizanju poštovanja kritičara i s negativnim troškom od 140 milijuna dolara i bruto dohotkom u Sjedinjenim Državama manjim od dvjesto milijuna dolara bio je obilježen kao komercijalno razočaranje u razmjeru tek nešto manjem od svojega prethodnika.

Tradicionalni filmski mjuzikl gotovo je nestao, kao i prilagodbe brodvejskih predstava koje su obilježile posljednju fazu postojanja tog žanra. Usprkos uspjehu *Briljantina* (*Grease*, 1978) teško se prisjetiti mnogih filmskih mjuzikla što su bili proizvedeni između *Annie* (1982) Johna Hustona od 51,5 milijun dolara i prilagodbe pop-opere *Evita* (1996) Alana Parkera, a pritom su oba ta filma bili komercijalni promašaji.[35] Ipak, žanrovske su konvencije, kao i melodije brodvejskih predstava, preživjele stapanjem s konvencijama cjelovečernjega crtanog filma. Crtani film *Ljepotica i zvijer* (*Beauty and the Beast*, 1991) i sam je postao predloškom za kazališni mjuzikl na West Endu, a svakom londonskom premijernom prikazivanju novog Disneyjeva animiranog filma prethodi muzički prolog uživo za neko kratko razdoblje.

Najnoviji je trend u tom žanru da teme izvlači iz svojstava što su nekad mogli biti, a često su i bili, domena akcijske drame. Primjeri su Disneyjevi *Zvonar crkve Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996), *Herkul* (*Hercules*, 1997), *Mulan* (1998) i *Tarzan* (1999), Foxova *Anastasia* (1997) i Warnerovi *Potraga za Camelotom* (*Quest for Camelot*, 1998) i *Kralj i ja* (*The King and I*, 1999). Tehnike računalne animacije u tim filmovima dopuštaju stvaranje spektakularnih scena koje bi novčano gledano bilo teško postaviti u zbilji čak i s pomoću računalne obrade slike [*computer-generated images — CGI*]. Vrhunac je te pojave vjerojatno DreamWorksov *Princ od Egipta* (*The Prince of Egypt*, 1998), animirana obnova filma *Deset zapovijedi* s pjesmama i utrkom kočija za koje jasno može zahvaliti kako *Ben-Huru*, tako i *Padu Rimskog Carstva*.[36]

Publika se očigledno nije umorila od jezgrenih priča *blockbustera* i njihova premijernog zasićenja tržišta, kao što se prije tri desetljeća umorila od turneja. Chris Hugo je 1986. godine uočio u svojoj napomeni, koja vjerojatno još vrijedi:

> *U ekonomskoj klimi u kojoj trenutne brojke ukazuju na to da samo jedan od deset filmova doista ostvaruje zaradu, dosadašnji je financijski uspjeh* blockbustera *dobar, pa čak dopušta i neobičnu pogrešku kakva je bila film* 1941. *Stevena Spielberga i pokušaj spašavanja filma* Rajskih vrata *(*Heaven's Gate*) od skupe nepoznatosti.*[37]

Film *Rat zvijezda, Druga epizoda: Napad klonova* (*Star Wars Episode II: Attack of the Clones*), koji je krenuo u distribuciju 2002, prvi je veliki studijski igrani akcijski *blockbuster* koji je u potpunosti snimljen s pomoću digitalne opreme. Izvjesno je da će postati model za filmsku proizvodnju u nadolazećim godinama. S tehnološkom revolucijom koja će vjerojatno uslijediti nakon skora uvođenja pogodnosti za digitalne projekcije u mnoga svjetska kina — mjera koja će uvelike smanjiti troškove distribucije jer će se filmske 'kopije' po svoj prilici moći proizvesti za cijenu tek nešto višu od one za prženje DVD-a — također se čini vjerojatnim da će blokbasterske produkcije i njihova sveobuhvatna distribucija samo porasti u doglednoj budućnosti.

Prijevod s engleskog: Dunja Krpanac

Bilješke

1 Tekst, s izvornim naslovom 'Tall Revenue Festures: The Genealogy of the Modern Blockbuster', preveden je iz zbornika: Steve Neale, ur., 2002, *Genre and Contemporary Hollywood*, London: BFI. Prijevod objavljujemo uz dopuštenje autora i urednika, na čemu im zahvaljujemo.

2 Joyce M. Hawkins and Robert Allen (ur): *The Oxford Encyclopedic English Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1991), str. 153.

3 Prema sugestiji Nikice Gilića i Ive Škrabala, engleski naziv *blockbuster* moglo bi se prevesti našom starom, iako zaboravljenom, odrednicom — *velefilm*.

4 'Review of *The Ten Commandments*', *Variety*, 10. listopada 1956. Ukoliko nije drukčije označeno, brojevi za bruto prihod u ovom poglavlju odnose se na bruto prihod od posudbe kopije, odnosno dio od zarade filma na blagajnama (obično između 40 i 50 posto) koji se daje distributerima. Ukoliko nije drukčije istaknuto, ti iznosi kao i troškovi proizvodnje koji su navedeni uzeti su s godišnje liste zarade na blagajnama i lista zarade filmova s velikim proračunom koje se povremeno objavljuju u tjedniku *Variety*.

5 Tino Balio, *United Artists: The Company that Changed the Film Industry* (Madison: University of Wisconsin Press, 1987), str. 208.

6 Vidi David Thomson, *Showman: The Life of David O. Selznick* (London: Andre Deutsch, 1993), str. 391-403, 448-73.

7 Navedeno u 'In Camera', *Films and Filming*, siječanj 1970, str. 24.

8 Najbolja raprava o tom problemu može se pronaći u David J. Londoner, 'The Changing Exonomics of Entertainment', u Tino Balio (ur.), *The American Film Industry* (Madison: University of Wisconsin Press, obnovljeno izdanje, 1985), str. 606-8, 618-619.

9 Joel Finler, *The Hollywood Story* (London: Octopus, 1988), str. 280.

10 'Big Rental Films of 1968', *Variety*, 8. siječnja 1969, str. 15, 18; 'Big Rental Films of 1969', *Variety*, 7. siječnja 1970, str. 24.

11 Michael Pye i Lynda Myles, *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood* (London: Faber and Faber, 1979), str. 37-40.

12 Finler, *The Hollywood Story*, str. 280.

13 R. Michael Hayes, 'Roadshow Movies: A Review of Disk Versions of Hard Ticket Features', *Widescreen Review Presents Laser Magic* (1998), str. 193; Michael Coate i William Kallay, 'Presented in 70mm', *Widescreen Review Presents the Ultimate Widescreen DVD Movie Guide*, svezak 1, br. 1, 2000, str. 260.

14 Navedeno u 'Product must be right for today's market', *Kine Weekly*, 13. lipnja 1970, str.13.

15 Chris Hugo, 'American Cinema in the '70s: The Economic Background', Movie, br. 27/8 (zima 1980/proljeće 1981), str. 47.

16 Thomas Schatz, 'The New Hollywood', u Jim Collins, Hilary Radner i Ava Preacher Collins (ur.), *Film Theory Goes to the Movies* (New York i London: Routledge, 1993), str. 20.

17 Lee Beaupré, 'Clutch of Roadshows in Offing: Detail Par's Marketing Plans for Its Youth-oriented *Romeo & Juliet*', *Variety*, 14. kolovoza 1968, str. 5.

18 Terry McGrath, 'The market place changes — so must we', *Kine Weekly*, 29. kolovoza 1970, str. 6-9, 32.

19 Ibid., str. 7.

20 John Gillett, navedeno u John Baxter, *Hollywood in the Sixties* (London: Tantivy/Barnes, 1972), str. 152.

21 *Ljubavna priča* prvo je bila napisana kao scenarij, pa ju je potom njezin autor Erich Segal preradio u roman koji je objavljen prije puštanja filma u kina.

22 Peter Cowie, *The Godfather Book* (London: Faber and Faber, 1997), str. 66-74.

23 Vidi Aljean Harmetz, 'How Do You Pick a Winner in Hollywood? You Don't', *New York Times*, 29. travnja 1973.

24 Za pojedinosti o objavljivanju filma *Billy Jack* i preporodu zakupa 'četiri zida' u sedamdesetim godinama vidi Justin Wyatt, 'From Roadshowing to Saturation Release: Majors, Indipendants, and Marke-

ting/Distribution Innovations', u Jon Lewis (ur.), *The New American Cinema* (Durham, NC: Duke University Press, 1998), str. 46-86.

25 Vidi Wyatt, ibid., str. 78-9; Richard Maltby, 'Nobody Knows Everything': Post-Classical Historiographies and Consolidated Entertainment', u Steve Neale i Murray Smith (ur.), *Contemporary Hollywood Cinema* (London: Routledge, 1998), str. 34.

26 *Moving Pictures UK*, 22. srpnja 1993, str. 2.

27 Mnoge kopije filmova namjenjene američkom tržištu preraspoređuju se za inozemnu distribuciju. Također se mora imati na umu da putem međusobno spojenih projekcija u multipleksima jedna kopija može služiti za više od jednoga platna istovremeno.

28 Postoje dakako djelomične iznimke od tog pravila. *Rat zvijezda* krenuo je u kina u Sjedinjenim Državama sa samo četrdeset i dvije kopije zbog toga što se prema nekim izvorima u početku prikazivači nisu dali uvjeriti u njegove velike mogućnosti na kinoblagajnama.

29 Vidi članke autora Lawrencea Cohna: 'Loss of Control' over Film Costs Stressed by *Heaven's Gate* Fiasco', *Variety*, 14. siječnja 1981, str. 33, 110; 'Domestic Recoup Rare on Mega-Budget Pic Rentals', *Variety*, 12. siječnja 1982, str. 7, 40; '40% of '87 Big-Budgeters Hit Home', *Variety*, 20. siječnja 1988, str. 20, 61.

30 Možda je važno da su veći broj visokobudžetnih filmova u kasnim sedamdesetima nezavisno producirali ljudi kao što su Dino De Laurentiis, Joseph E. Levine i Salkindovi. Ne prvi put, glavni su studiji slijedili vodstvo nezavisnih.

31 Brojevi su navedeni iz *Moving Pictures UK*, 29. srpnja 1993, str. 1.

32 *Poverty Row* — proizvodna poduzeća (npr. Republic, Monogram, Tiffany) što su zadovoljavala potražnju za B-filmovima, tj. jeftinim filmovima što će ispuniti polovicu dvostrukoga kinoprograma za istu cijenu (*double-bill*), i koja su uglavnom opskrbljivala kina koja su program mijenjala dva puta tjedno. (Usp. Richard Maltby, 2003, *Hollywood Cinema*, Oxford: Blackwell Publ, str. 121)(Op. ur.)

33 *High concept,* jezgrovita priča, producentski, pa onda i kritičarski, termin za jednostavnu, ali intrigantnu priču, koja se dade efikasno sažeti u reklamnu rečenicu. Naziv se javio u 1970-ima da opiše televizijske filmove koji su morali imati priču koju se dalo sažeti u tridesetosekundnim televizijskim najavama. Danas se uglavnom odnosi na visokobudžetne filmove koji se koriste provjerenim i pouzdanim sastojcima, ali s nekom neočekivanom narativnom začkoljicom. Usp. Maltby, isto, str. 584. (op. ur.)

34 'Odlazak na turneju' pojam je koji se danas upotrebljava za opis posrtajućega puštanja u kina umjetničkih filmova s malim brojem kopija, koje onda polako krče put u određenom krugu programskih kina.

35 U vrijeme pisanja ovog članka upravo je u proizvodnji bio film utemeljen na brodvejskom mjuziklu *Chicago*.

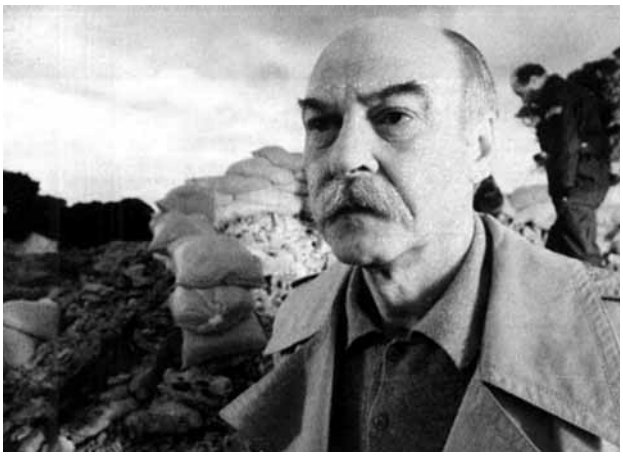
36 Zar ne postoji bolje objašnjenje za tu pojavu nego slučajna podudarnost kad su obnovljene verzije sva tri filma koje je Yul Brynner napravio 1956: *Deset zapovijedi*, *Kralj i ja* i *Anastasia*, ponovo snimljene kao animirani filmovi u razdoblju od dvije godine?

37 Chris Hugo, 'U.S. Film Industry: Economic Background Part Two', *Movie*, br. 31/32 (Zima 1986), str. 86.

UDK: 791.65(497.5):339.15.054.22
791.641.3(497.5)

Nenad Polimac

Hrvatski blockbusteri



Kako je počeo rat na mojem otoku Vinka Brešana (1996) — 'spavač' koji je iznenadio

Postoji li uopće *hrvatski filmski blockbuster*? Pojam *blockbuster* u suvremenoj filmskoj industriji označava vrstu filma u koji je uloženo mnogo novca i od kojega producent i distributer očekuju izniman učinak na tržištu. Tema *blockbustera* očito je atraktivna, žanrovski profilirana i ima jasno odabranu, vrlo masovnu ciljnu publiku (obiteljska, ženska, tinejdžerska, rana školska, predškolska). Zadaća je marketinške strategije da pojasni komu je film usmjeren i da ga — ukoliko se to može — učini zanimljivim različitim ciljnim skupinama. Na primjer, film namijenjen ponajprije djeci reklamirat će se tako da bude barem malo privlačan i njihovim roditeljima, a ekranizacija stripa poput *Spidermena* istaknut će u prvi plan ne samo akcijske prizore, mamac za mlađu mušku publiku, nego i ljubavnu priču, kako bi se u kina privukle i djevojke. U 'lansiranju' *blockbustera* ništa se ne prepušta slučaju: broj kina u kojima se film počinje prikazivati iznimno je velik (u Americi i više od četiri tisuće), a reklama (u različitim oblicima prisutna barem mjesec prije premijere) zaglušujuća. *Blockbuster* najveću zaradu ostvaruje u prvim tjednima prikazivanja, a ukoliko se pokaže da je prerastao u fenomen — kao u slučaju filmova *Potraga za Nemom* ili *Shrek* — tim bolje!

Krajnja suprotnost *blockbusteru* je *sleeper* (spavač), film koji se pojavljuje na tržištu bez osobitih komercijalnih očekivanja, najčešće stoga što je napravljen s malo novca, ali ga publika prepoznaje kao nešto posebno i njoj zanimljivo. Kada producent i distributer shvate da su podcijenili svoj proizvod, dodatno ulažu u reklamu i povećavaju broj kina u kojima se film prikazuje, pa se ponekad dogodi da *sleeper* po zaradi nadmaši favorizirani *blockbuster*. Primjer za to je nedavni uspjeh ljubavne komedije *Moje grčko vjenčanje*.

Blockbustere i *sleepere* nalazimo u svim kinematografijama s jakim tržištima, kako američkoj i indijskoj, tako i japanskoj, francuskoj i njemačkoj. U Hrvatskoj je problem što jaka tržišta nema. Filmovi se ne financiraju privatnim kapitalom, koji nalazi interesa u ulaganju u filmsku industriju, nego uglavnom subvencijama državnih institucija i tzv. javne televizije. Distributeri ne prepoznaju domaći film kao posebno atraktivnu robu, jer mnogo bolje i lagodnije zarađuju od holivudskih hitova (iako je njima video i DVD-distribucija mnogo unosnija od kinodistribucije; od posljednje, naime, dobivaju tek djelić zarade jer glavnina odlazi stranom partneru, davatelju licencije), pa da nije upornosti redatelja i producenta — kojima je stalo da svoj rad predstave javnosti — mnoge hrvatske produkcije nikad ne bi ni stigle u kina. To je, uostalom, bio slučaj u Rusiji u postkomunističkom razdoblju. Ta, nekad jedna od najjačih svjetskih kinematografija, suočila se u devedesetima s potpunim uništenjem: najprije je izgubila državnu potporu, a i ono malo filmova što se proizvelo prikazano je samo na videu, jer su ih holivudski *blockbusteri* izgurali iz kina. Stabilizacija tržišta i pritisak javnosti donekle su popravili stanje, pa je ove godine proizveden i prvi ruski *blockbuster* po holivudskom uzoru, SF spektakl *Noćna straža* (2004), koji je u kinima po zaradi nadmašio *Spidermana 2*.

Maršal Vinka Brešana (1999) — prvi noviji hrvatski planirani *blockbuster*

Bitka na Neretvi Veljka Bulajića (1969) — najspektakularniji *blockbuster* u bivšoj Jugoslaviji

Srpski hitovi i hrvatski *sleeperi*

Pa dok je tijekom posljednjega desetljeća susjedna srpska kinematografija — zahvaljujući dvostruko većem tržištu i specifičnoj političkoj situaciji (uvijek sklona pučkom duhu srpskog filma, domaća publika osobito se vezala uz domaće proizvode u razdoblju ekonomskih sankcija od strane međunarodne zajednice, kada velike holivudske kompanije tamo nisu distribuirale svoje filmove) — proizvela popriličan broj filmova koje se može nazvati *blockbusterima* (*Lepa sela lepo gore*, *Ubistvo s predumišljajem*, *Underground*, *Nož*, *Crna mačka beli mačor*, *Munje*, *Nebeska udica*, *Lajanje na zvezde*, *Zona Zamfirova*, *Pljačka Trećeg Rajha*, *Život je čudo* i dr.; neki od njih skromna su budžeta, ali su distribuirani u kinima s potpunom sviješću o budućem uspjehu), za hrvatski film u tom istom razdoblju mnogo su karakterističniji *sleeperi*. *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996), najgledaniji hrvatski film u posljednjih petnaestak godina (oko 350 000 gledatelja), zapravo je televizijska produkcija koja je nastala mimo kinematografskoga sustava, a toliki odjek iznenadio je ne samo autore nego i distributera (zagrebački Kinematografi). Uz odličan naslov, jedan od ključnih čimbenika toga rezultata bila je (potpuno proizvoljna) novinska kampanja, sugerirajući da je u pitanju kontroverzan proizvod koji bi državna cenzura mogla zabraniti. Sve odlike *sleepera* ima i *Blagajnica hoće ići na more* (2000), nastala također u televizijskoj produkciji: iako je prvijencu Dalibora Matanića zbog slabih rezultata već prijetilo skidanje s kinorepertoara, pozicioniranje u manjoj dvorani, primjerenijoj toj komorno humornoj melodrami, te izmjena televizijskog spota (veći naglasak na komičnim situacijama) polučili su da film vidi 50 000 gledatelja.

Jedinim *blockbusterom* novije hrvatske kinematografije može se smatrati *Maršal* Vinka Brešana (1999). Reklamiran kao film autora hit-komedije *Kako je počeo rat na mom otoku*, *Maršal* je snimljen s deset puta većim budžetom (oko milijun eura), a pažnju publike privukao je temom evociranja komunizma kao turističke atrakcije i poigravanjem imenom tada ideološki vrlo nepoćudna Josipa Broza Tita. Atraktivan glazbeni spot *Druže Tito mi ti se kunemo* čak je izazvao gnjev televizijskih moćnika, što je podjarilo zanimanje za film, u čijoj se distribuciji ništa nije prepuštalo slučaju: Blitz film i video osigurao je da prikazivanje počne u najvećim hrvatskim gradovima s dostatnim brojem kopija, a ukupni rezultat bio je 100 000 gledatelja. Možda se očekivalo i više, no, drugi Brešanov film nije imao provokativnih junaka ni replika koje bi postale javno dobro. Osim toga, režim koji se plašio svega čime se *Maršal* zafrkavao već je bio pred raspadom. Za ciljani projekt to je bio izvrstan rezultat, a vrlo dobar međunarodni odjek (nagrade u Berlinu i Karlovim Varima) kompenzirao je neispunjena priželjkivanja na domaćem tržištu.

Blockbusteri bivše Jugoslavije

Blockbustera je bilo više u razdoblju bivše Jugoslavije, gdje je zajedničko tržište jamčilo mnogo veće brojke gledatelja. Istina, ponekad je regionalna usmjerenost priječila da vrlo popularni filmovi u pojedinim sredinama ostvare podjednak uspjeh na širem jugoslavenskom prostoru (komedija Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* iz 1970. najgledaniji je film svih vremena u Zagrebu — vidjelo ju je 220 000 gledatelja — ali je u Beogradu, Sarajevu, pa i Rijeci i Splitu, odjek bio osrednji), no, bilo je ostvarenja koja su znala iskoristi pred-

U gori raste zelen bor Antuna Vrdoljaka (1971) — 'franšiza' tipična za *blockbustere*

Okupacija u 26 slika Lordana Zafranovića (1978) — film sa sviješću o plasmanu kod publike

nost velikoga broja kina koja su im bila na raspolaganju. Najspektakularnija je među njima *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića (1969), realizirana uz suradnju najvećih filmskih produkcijskih poduzeća i distributera u bivšoj Jugoslaviji te dva strana koproducenta, čija se cijena koštanja procjenjuje na tadašnjih dvanaest milijuna dolara (danas vjerojatno oko pedeset milijuna). Bulajić je film koncipirao kao pravi *blockbuster*, s međunarodnim glumačkim zvijezdama u glavnim ulogama (Yul Brynner, Sylva Koscina, Franco Nero, Curd Jurgens, Hardy Kruger, Orson Welles, Sergej Bondarčuk) i skupim akcijskim scenama, a tijekom snimanja imao je poseban *press*-odjel (u njemu je radio Antun Vrdoljak), koji je opskrbljivao medije novostima vezanim uz realizaciju filma (poput činjenice da je jedan od plakata izradio Pablo Picasso). Premijera u sarajevskoj Skenderiji, u prisutnosti Josipa Broza Tita, organizirana je kao poseban spektakl, a kada se film u jesen 1969. počeo prikazivati u kinima, zanimanje je bilo golemo, pa se procjenjuje da je *Bitku na Neretvi* vidjelo više od dva i pol milijuna gledatelja (dio toga ostvaren je tzv. školskim predstavama). Tako je stvoren prvi koncept jugoslavenskog *blockbustera*, spektakla zasnovana na nekom događaju iz Drugoga svjetskog rata (prethodnik mu je bila Bulajićeva *Kozara* iz 1962), koji je svakim novim izdanjem (*Sutjeska* iz 1973, *Užička republika* i *Partizani* iz 1974) privlačio sve manje pozornosti, da bi nakon debakla Bulajićeva *Velikog transporta* (1983) potpuno odumro.

Potpuna suprotnost partizanskim spektaklima bile su niskobudžetne srpske komedije iz osamdesetih poput *Lafa u srcu* (1981) ili *Žikine dinastije* (1985; prethodnik im je *Zajednički stan* Dragutina Dobričanina iz 1960), koje su bučnom reklamom i razgrananom distribucijom nadoknađivale nedostatak pravih atrakcija na ekranu. Pa dok su se partizanski epovi obilato namirivali iz državnih fondova, srpske su komedije financirali uglavnom sami producenti i distributeri, uvodeći sustav koji je sredinom tog desetljeća vladao u svijetu: kompanije u uzletu poput Carolca (serijal *Rambo*) i Canona prodavale su distributerska prava za svoje filmove dok oni još nisu bili ni snimljeni, pa su ih tako djelomično financirali. U Jugoslaviji je isti slučaj bio s filmom *Hajde da se volimo* (1987), s pjevačkom megazvijezdom Lepom Brenom u glavnoj ulozi, samo što su 'pretfinanciranje' obavljali domaći kinoprikazivači.

Hrvatska uloga u jugoslavenskom tržištu

Za razliku od današnje situacije, kada su žalopojke zbog negledanosti domaćega filmskog proizvoda već postale mono-

Fine mrtve djevojke Dalibora Matanića (2003) — neiskorišteni aduti

tone, hrvatski je film za jugoslavenskoga razdoblja bio mnogo privlačniji publici. Natruhe *blockbustera* mogu se prepoznati u filmu *U gori raste zelen bor* (1971): uspjeh prvijenca *Kad čuješ zvona* (1969) ponukao je Antuna Vrdoljaka da svoj novi film koncipira kao svojevrstan nastavak (stvaranje franšize tipično je za *blockbustere*), sa sličnim sižejom (ratne vinjete iz zaraćene Banije), ali i naglašenijim eksploatacijskim elementima (humor, akcija, seks). Film je bio iznimno gledan ne samo u Hrvatskoj (oko 300 000 gledatelja) nego i u drugim jugoslavenskim republikama.

Zlatno doba hrvatske kinematografije, u kojem je svijest o plasmanu filma u publike mnogo razvijenija, započinje *Okupacijom u 26 slika* Lordana Zafranovića (1978). Mnogo više od mnoštva *Zlatnih arena* s pulskog festivala, gledatelje su u kina mamili prizori nasilja i seksa, mnogo radikalniji nego u ostvarenjima tog razdoblja, na koje su zorno upozoravale filmske fotografije, inserti na televiziji i napisi u novinama. Seks je postao glavni mamac za privlačenje publike i to se u promoviranju filma nije propuštalo istaknuti: *Medeni mjesec* Nikole Babića (1983) bio je veliki hit, kao i *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića (1981), samo što je drugi bio strateški lukaviji, jer je u glavnim ulogama imao srpske glumce Mikija Manojlovića i Vladicu Milosavljević, pa je ostvario veću gledanost na cijelom jugoslavenskom prostoru. Osamdesetih se zbilja išlo u kina na domaći film, a tu su činjenicu iskoristili ne samo hrvatski nego i ambiciozni srpski redatelji poput Gorana Markovića, koji je u filmovima *Variola vera* (1982) i *Već viđeno* (1987) primijenio u nas rijetko upotrebljavane obrasce horor filma. Pa dok je *Sjećaš li se Dolly Bell* Emira Kusturice (1981) odgovarao definiciji *sleepera*, njegov *Dom za vešanje* (1989) najtipičniji je *blockbuster* toga razdoblja — raskošno produciran, žanrovski profiliran kao romska etnomelodrama (što je atrakcija i u svijetu) te iznimno bučno reklamiran, kako bi se u kinima postigao što veći učinak. Koliko su redatelji toga razdoblja imali svijest o publici, najbolje pokazuje primjer *Života sa stricem* Krste Papića (1988). Iako je imao dosta razloga da film promovira kao politički kontroverzan (udruženja Saveza boraca protestirala su protiv 'nepoćudna' scenarija Ivana Aralice o šikaniranju polaznika učiteljske škole u poratnoj Jugoslaviji), Papić je veći naglasak stavio na ljubavnu priču i ostvario najveći hit u karijeri.

Zašto danas publika izbjegava hrvatski film?

Zašto danas publika izbjegava hrvatski film? Problem nije u kvaliteti izrade (sudeći po odjecima na međunarodnim festivalima, naši su filmaši u zlatnoj europskoj sredini), nego u odnosu prema publici.

Glavnina je kinogledatelja u dobi između 15 i 25 godina, a njima se hrvatski film čini preozbiljan i nedostatno atraktivan. Čak i kad ima aduta za tu publiku (*Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića iz 2002), ne zna ih dobro iskoristiti. Potreban je hitan preustroj, no u konceptu državne kinematografije kakav mi imamo to neće biti jednostavno.

UDK: 791.65(100):339.15.054.22(497.5)

Igor Saračević

Strani *blockbusteri* u Hrvatskoj

'Slobodni pad' prikazivalaštva u Hrvatskoj*

Harry Potter i zatočenik Azkabana (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 2004)

Iz perspektive kraja listopada 2004. godine, pisanje o stranim *blockbusterima* u Hrvatskoj neizbježno se čini kao otužan posao. Već kratak pogled na aktualnu vikend-listu najgledanijih filmova u hrvatskim kinima (zaključno s nedjeljom 24. listopada 2004) za iskusnijega je poznavatelja hrvatskoga kinotržišta prilično obeshrabrujući: među trideset naslova na listi, koji su krenuli u prikazivanje u posljednjih nekoliko mjeseci, svega su tri (*Troja* / *Troy*, *Harry Potter i zatočenik Azkabana* / *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* i *Shrek 2*) privukla više od pedeset tisuća gledatelja, a od preostalih 27 do kraja prikazivanja to će, vjerojatno, uspjeti još samo jednom naslovu (*Garfield*). Elaboriranje značenja tih brojki oduzelo bi previše prostora pa mi se čini dovoljno aksiomatski ustvrditi kako je, s takvom razinom posjeta, kinoprikazivalaštvo u Hrvatskoj na rubu rentabilnosti. Pisanje o problematici *blockbustera* u Hrvatskoj tako se, zapravo, pretvara u kroniku tiha potonuća jedne djelatnosti koja, stjecajem niza okolnosti, nikad nije prerasla u jaku gospodarsku granu kao u Sjevernoj Americi, većem dijelu Europe te dijelovima Južne Amerike i Azije.

Kad je film blockbuster

Sam pojam *blockbustera* zapravo se jako rijetko može primijeniti u kontekstu rezultata koje filmovi postižu u hrvatskim kinima. Za početak bi, naravno, trebalo definirati parametre *blockbustera*. U Sjedinjenim Državama ta kategorizacija općenito se još pripisuje filmovima koji u tamošnjim kinima zarade više od sto milijuna dolara, iako mnogi današnji visokobudžetski projekti postaju profitabilni tek znatno iznad te granice. Po službenim statistikama za 2003. (izvor: Motion Picture Association of America), prosječna cijena kinoulaznice u SAD iznosila je 6,03 dolara, što znači da je film koji zaradi sto milijuna dolara prošle godine vidjelo nešto više od 16,5 milijuna gledatelja, odnosno oko 5,7% od ukupnoga broja stanovnika SAD (nešto više od dvjesto devedeset milijuna). Prenesemo li taj postotak u hrvatske uvjete, dobit ćemo da bi za ispunjenje kriterija *blockbustera* pojedini film u našim kinima morao skupiti više od dvjesto pedeset tisuća gledatelja. Da budemo jasni, to bi, dakle, trebala biti *donja* granica. U nas je to, međutim, gotovo nedosežna *gornja* granica, koju ostvaruju tek pravi svjetski kinofenomeni kao što su serijali *Gospodar prstenova* i *Harry Potter* (uz napomenu da je prethodno spomenut *Zatočenik Azkabana* ostao daleko iza te brojke, s jedva nešto iznad sto tisuća prodanih ulaznica), ili ovogodišnji hit Mela Gibsona *Pasija (The Passion of the Christ)*, čiji je golemi uspjeh najvećim dijelom ipak posljedica okolnosti koje nemaju veze s tipičnim današnjim kinofilmovima. U razdoblju 1998-2003. granicu od dvjesto pedeset tisuća gledatelja u hrvatskim kinima prešlo je ukupno sedam filmova, dok su u SAD u istom razdoblju granicu od sto milijuna dolara prešla 134 naslova (izvor: www.boxofficemojo.com), tako da je očito da kriterij *blockbustera* u nas treba osjetno sniziti.

Odmah treba dodati kako, brojke iz Sjedinjenih Država nipošto ne treba doslovno preuzimati za parametre procjene

Gospodar prstenova (*Lord of the Rings*) — *blockbusterski* nastavci

* Medunaslovi su redakcijski. Op. ur.

rezultata bilo koje druge filmske industrije, pa tako ni naše, jer svaka zemlja ima svoje zakonitosti i osobitosti. No s obzirom da je *blockbuster* ipak prije svega ekonomska kategorija, trebalo bi postaviti donju granicu koja označava, recimo to tako, 'opipljivu' zaradu i za distributere i za prikazivače. Bez ulaženja u detalje financijske strane distribucije filmova u Hrvatskoj, ta 'opipljivost' dosta se razlikuje za domaće zastupnike tzv. *major* distributera (Buena Vista, Sony, 20th Century Fox, UIP, Warner Bros.) kao i za distributere koji otkupljuju naslove tzv. nezavisnih kompanija. Okvirno, može se reći da prava zarada započinje tek kad neki film prijeđe sto tisuća gledatelja.

U razdoblju 1998-2003. u Hrvatskoj je tom kriteriju — osjetno sniženu u odnosu na američki obrazac — udovoljilo tek nekih tridesetak naslova.

Razlozi 'deblokbasterizaciji' u Hrvatskoj

Koji su razlozi takva stanja?

Najočitiji razlog svakako je slaba infrastruktura. Za moderne *blockbustere* nužna je razvijena mreža multipleks-kina, koja se za jake naslove 'zatrpava' velikim brojem kopija, čime se omogućuje golema gledanost. Podsjetimo, Hrvatska je prvi pravi multipleks — zagrebački Blitz-Cinestar — dobila tek u prosincu 2003. godine. Dalje, s iznimkom Zagreba, u Hrvatskoj nema doista vrhunskih kinodvorana. Osijek, Rijeka i Split mogu se pohvaliti tek korektnim dvoranama, dok je u ostatku države situacija, najblaže rečeno, nezadovoljavajuća. U većini zemalja kinoindustrija na sve se načine trudi privući gledatelje u kina, neprestano poboljšavajući udobnost i tehničke uvjete gledanja filma, dok u nas, s iznimkom Zagreba, kino doista ne može privući gledatelje nudeći osobit doživljaj.

Kralj lavova (*The Lion King*, 1994) — uspjeh ovog filma Kinematografi nisu iskoristili

Jedan je od temeljnih problema da kinoprikazivači naprosto nisu na vrijeme, početkom 1990-ih, uočili nužnost modernizacije svoje djelatnosti. Uzevši u obzir protekli rat, za izostanak pravodobnoga početka modernizacije postojale su očite objektivne okolnosti, pogotovo u nekim dijelovima Hrvatske. Ali ostaje činjenica da je kašnjenje u procjeni ipak velikim dijelom uvjetovano inertnošću i nedostatkom poslovne vizije većine domaćih kinoprikazivača u tom razdoblju. Nakon pada posjeta kinima i broja kina u razdoblju 1991-1992, izazvana ratom, već 1993. publika se počela zamjetljivo vraćati kinima i stvari su krenule nabolje. No, nakon pravih 'blokbasterskih' rezultata filmova *Kralj lavova* (*The Lion King*) i *Obitelj Kremenko* (*The Flintstones*) 1994. (oba oko dvjesto sedamdeset tisuća gledatelja), propuštena je prilika da se u pravom trenutku naprave potezi koji bi unaprijedili cijelu djelatnost. Glavna krivica za taj propust svakako se može pripisati tadašnjem rukovodstvu zagrebačkih Kinematografa, koji su, kao najjači prikazivač u državi — dakle, tržišni lider — svakako morali procijeniti da su za održavanje kontinuiteta rasta gledanosti potrebne nove inicijative.

Ključna stvar koja se već tada morala poduzeti bila je gradnja multipleksa.

Komercijalno ambicioznih naslova holivudskih kompanija svake je godine bilo sve više, što je — s obzirom na gotovo potpuni nedostatak ulaganja u kina i otvaranja novih dvorana — značilo da mjesta u malobrojnim hrvatskim kinima za njih ima sve manje, pa mnogi filmovi zbog toga nisu mogli do kraja dosegnuti svoj potencijal. U svijetu je logistika blokbasterske distribucije svake godine postajala sve zamašnija — prije svega, u neprestanom povećavanju broja kopija za distribuciju pojedinoga naslova, uz prikladno velika marketinška ulaganja, kako bi se u najkraćem razdoblju mogla ostvariti maksimalna zarada i što prije vratiti uložen novac. U Sjedinjenim Državama tako je još 1996. film *Nemoguća misija* (*Mission Impossible*) postao prvi naslov koji se istodobno prikazivao u više od tri tisuće dvorana, a ove godine upravo je već spominjani *Shrek 2* probio i granicu od četiri tisuće dvorana. U Hrvatskoj se pak kina izgrađena od osamostaljenja države mogu izbrojati na prste jedne ruke. Zato se u logistici distribucije nisu ni mogli dogoditi znatni pomaci. Ako se dobro sjećam, *Dan nezavisnosti* (*Independence Day*) 1996. postavio je tadašnji rekord s istodobnim premijerama u dvanaest kina, dok je ovogodišnji (2004) *blockbuster Harry Potter i zatočenik Azkabana* pušten u petnaestak dvorana. *Dan nezavisnosti* tada je gledalo više od dvjesto tisuća ljudi, dok je *Azkaban* ove godine skupio tek nešto više od sto tisuća. Dakako, postoji niz faktora koji su uvjetovali razmjerni podbačaj trećeg *Pottera*, ali ma koliko ta usporedba bila pojednostavnjena, iz nje se ipak prilično zorno može iščitati koliko je hrvatsko kinotržište oslabilo u proteklih osam godina.

Ukratko, bez prave, moderne i razvijene kinomreže s dovoljnim brojem multipleksa na hrvatskom će tržištu pravi *blockbusteri* ostati tek iznimkom.

Katastrofalna politika zagrebačkih Kinematografa

Jedan od temelja stagnacije hrvatskoga kinotržišta u drugoj polovici 1990-ih svakako je bila i repertoarna politika zagrebačkih Kinematografa, koji su uz prikazivačku istodobno obavljali i distributersku djelatnost. Godine 1994, preuzevši distribuciju Warner Bros, postali su hrvatski zastupnik čak tri *major* kompanije — preostale dvije bile su Disneyjeva Buena Vista te UIP (Paramount, Universal i, u to doba, Metro-Goldwyn-Mayer). Usklađivanje te dvije djelatnosti nipošto nije lako, pogotovo kad nastojite udovoljiti stranom distribucijskom partneru, kojemu, kao veliki prikazivač, nikako nećete moći objasniti zašto nekom njihovu naslovu ne dajete najbolje termine u najboljim kinima. U svakom slučaju, teško bi bilo osporiti tvrdnju da su Kinematografi svoje (u svakom slučaju unosnije) prikazivačke interese prečesto podređivali (manje unosnim) distribucijskim obvezama. Između ostalog, Kinematografi su se odveć dugo držali podataka o uspjehu pojedinoga filma u američkim kinima kao glavnog parametra za njegovo pozicioniranje na našem tržištu, no to se, kao što sam već napomenuo, nipošto ne smije uvijek doslovno primjenjivati, jer u najmanju ruku postoje iznimke od pravila. Posljedica takve prakse Kinematografa bila je da se publika prečesto 'opekla' gledajući, za naše podneblje, neatraktivne holivudske hitove u elitnim dvoranama Europa i Zagreb, dok su neki potencijalno atraktivniji naslovi, koji su, istina, u američkim kinima prošli nešto slabije, ali su ostvarivali daleko bolje rezultate u Europi, završavali u manje atraktivnim dvoranama.

Poslije su, također, odveć doslovno počeli primjenjivati politiku da svaki naslov, osim doista najvećih svjetskih *blockbustera,* može igrati u 'udarnoj' dvorani najviše dva tjedna. Tako se znalo dogoditi da se jaki naslovi premještaju u manje atraktivne dvorane još dok su 'udarne' dvorane bile praktički rasprodane, dok su te iste dvorane na nekim naslovima, zbog slabe procjene njihova potencijala, u njihovu drugom tjednu prikazivanja znale biti više prazne nego pune. Posljedica takve politike bilo je zbunjivanje gledatelja, koji su bili naviknuti na percepciju kako u najboljim dvoranama igraju najbolji filmovi, a kad bi se nekoliko puta 'opekli', počeli su gubiti povjerenje u repertoar u cjelini.

Možda najslikovitiji primjer repertoarnoga propusta Kinematografa bio je i tome što se nisu upustili u sinkroniziranje Disneyjevih animiranih filmova, u što su naprosto morali krenuti nakon golema uspjeha *Kralja lavova*. Istina je kako Disneyjeva produkcija ima iznimno visoke kriterije sinkronizacije, zbog čega su uz to vezani prilično visoki troškovi (samo za pokrivanje troška sinkronizacije sredinom 1990-ih trebalo je skupiti stotinjak tisuća gledatelja u kinima), no taj je potez u svakom slučaju morao biti isplativ, o čemu svjedoči recentni (kraj 2003) rezultat Pixar/Disneyjeva *blockbustera Potraga za Nemom* (*Finding Nemo*, 2003), koji je u Hrvatskoj skupio oko sto trideset tisuća gledatelja. Umjesto toga, Kinematografi su nastavili distribuirati Disneyjeve animirane naslove samo s podnaslovima, što je za posljedicu imalo da je već 1999. Pixar/Disneyjev animirani *blockbuster Život buba* (*A Bug's Life*, 1998) skupio tek nešto manje od 33 tisuće gledatelja, a u svjetskoj distribuciji zaradio je nešto više od 363 milijuna dolara. Kada ga stavimo u kontekst s *Kraljem lavova*, koji je u svjetskim kinima zaradio 768 milijuna dolara, matematičkom logikom dolazimo do zaključka da je *Život buba* u Hrvatskoj morao privući otprilike 127 tisuća gledatelja. I kad prihvatimo da stvari, dakako, nikad nisu tako jednostavne, ostaje činjenica da je razlika između 127 i 33 tisuće ipak prevelika, a druga brojka u svakom se slučaju može smatrati potpunim podbačajem.

Dan nezavisnosti (*Independence Day*, 1996) — rekorder po istodobnim premijerama u nas (oko 10 odjednom)

Zanemarenost obiteljske publike

Posljedica takve strategije, odnosno njezina nedostatka, bila je da je — za kinodjelatnost itekako vrijedan — segment obiteljske publike u Hrvatskoj ostao prilično zanemaren, te se tek u posljednjih godinu-dvije na njemu počelo sustavnije raditi. No, iz današnje je pozicije taj segment daleko teže razviti nego što se moglo 1995, što se vidi iz činjenice da će istinski svjetski kinofenomen kao što je *Shrek 2*, sinkroniziran na hrvatski, jedva prijeći granicu od sto tisuća gledatelja u domaćim kinima. S obzirom da njegov rezultat u svjetskim kinima iznosi fantastičnih osamsto osamdeset milijuna dolara, po parametru rezultata *Kralja lavova*, u našim je kinima trebao skupiti više od tristo tisuća gledatelja. Uz ponovnu ogradu kako su ovakve usporedbe jako pojednostavnjene i ovaj je put očito kako je riječ o veliku podbačaju u odnosu na pravi potencijal filma, za što, po mome mišljenju, krivnju prije svega treba tražiti u nedovoljno razvijenu segmentu obiteljskoga gledanja filmova u Hrvatskoj.

Pad kvalitete i pad hrvatskoga marketinga stranih *blockbustera*

Krivnju za pad interesa publike svakako treba tražiti i u općenitom padu kvalitete holivudske blokbasterske produkcije. Današnji *blockbusteri* načelno su daleko manje zanimljivi od onih prije desetak godina: ukusi su, dakako, različiti, ali vjerujem da bi se malo tko usprotivio tvrdnji da je svjetski Top 10 1994. — koji je uključivao *Istinite laži* (*True Lies*), *Brzinu* (Speed), *Glupog i glupljeg* (*Dumb and Dumber*) i *Intervju s vampirom* (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*), uz *Pakleni šund* na dvanaestom mjestu — u svakom pogledu zanimljiviji i bogatiji od onog iz 2004, čije

su glavne atrakcije *Spider-Man 2*, *Troja* i *Bourneova nadmoć* (*The Bourne Supremacy*).

Budući da umjetnička kvaliteta ipak nije presudan preduvjet filmskog *blockbustera*, jasno je da u ostvarivanju uspjeha presudnu ulogu igraju reklamne kampanje. No, zbog stagnacije tržišta distributeri se u Hrvatskoj ne mogu upuštati u, nužno, sve agresivnija ulaganja u marketing, što je itekako velik problem u svjetlu činjenice da je današnjega gledatelja teže nego ikada privući u kino. Rješenje tog aspekta problema teško se nazire.

Zaključak je, dakle, da u Hrvatskoj kategorija *blockbustera* zapravo nikad nije doista zaživjela, jer na našem kinotržištu za nju ne postoje pravi uvjeti. Dok se kinomreža ne razvije — što je iz današnje perspektive jako teško zamislivo — ne možemo očekivati postojanje pravoga tržišta. Po svoj bi prilici za to bi trebala neka veća inicijativa na razini države, no to se u doglednoj budućnosti pogotovu ne može očekivati, tako da će se, po svoj prilici, kinodjelatnost do daljega jedva održavati negdje malo iznad granice životarenja.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21/22"2004"

Diana Nenadić

Pogled preko 'ruba'

Zagreb Film Festival, Zagreb, 12-16. listopada 2004.

Nedovršena priča Hassana Yektapanaha (Iran/Irska/Singapur, 2004)

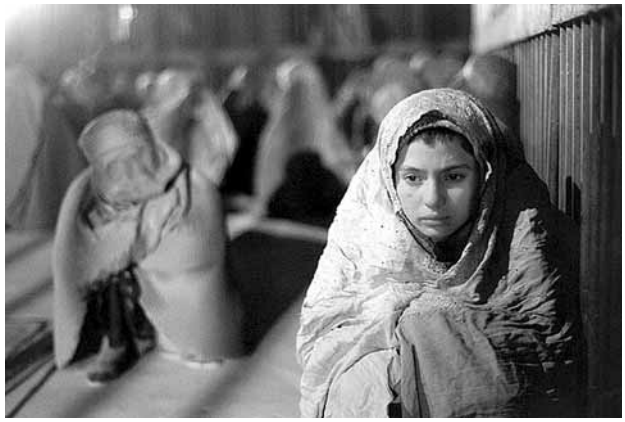
Kada se zažele 'drukčijeg' filma, 'Hrvati' odmah izmisle neki festival. Izum nije 'naš' i nije nov, no ovdje se prilično dobro udomaćio. Festivali niču, unatoč činjenici da gradovi-kandidati za takvu priredbu katkad jedva imaju ijedno kino, a i zemlja domaćin godišnje proizvede tek nekoliko cjelovečernjih naslova. No, zahvaljujući toj razumljivoj festivalskoj modi, postajemo svjesni i pokojega 'tuđeg' paradoksa: spoznajemo da čak u zemljama iz crnih TV-vijesti, u kojima većini stanovništva krule crijeva, mrznu noge i kisne glava, neki ljudi snimaju filmove, i to zanimljive, dobre, apsolutno profesionalne; najčešće okrutno stvarne i depresivne. Gledajući ih, usput se i tješimo: ako nam kinematografija i nije tako slavna, a autori toliko uspješni, nije nam barem toliko loše izvan izreza ekrana. Time se valjda tješe i prezaposleni Zapadnjaci pomahnitali za egzotikom i slikama iz tzv. 'trećeg svijeta': izmišljenim, poluizmišljenim, dokumentarnim; kratkim ili dugim, kakvim god.

Zbog svega toga lani je izmišljen i Zagreb Film Festival. Formula kojom je domišljato poduzeće Propeler (direktora Borisa T. Matića) izvuklo financijsku potporu za novu priredbu izvorno se zasnivala na 'debitantskim', odnosno prvim ili drugim filmovima nepoznatih autora. Prva produkcijska godina bila je iznimno plodna, a s dobrim 'ranim radovima' (ruski *Povratak* Zvjaginceva, američki *Izgubljeni u prijevodu* Sophije Coppole), zanimljivim izborom kratkog igranog i dokumentarnog filma, ZFF je zaigrao kao svojevrstan 'festival festivala', jer je njegov udarni program i sastavljan prema preporukama s drugih međunarodnih priredbi. Činilo se da će tu formulu biti teško i održati, ne zbog eventualna nedostatka debitanata, koliko zbog razumljivih oscilacija u kvaliteti godišnje produkcije.

Na prvi pogled, drugo izdanje ZFF-a to je gotovo i potvrdilo: nije bilo toliko naveliko razvikanih 'otkrića' A-festivala. Ipak, čini se da je tek ove godine festival ispunio svoju pravu ulogu: Zvjagincev i Coppola ionako su, ranije ili kasnije, stigli do repertoarnih kina, no teško je vjerovati da bi takvu sudbinu doživjeli ovogodišnji primjerci, poput *Osame* Afganistanca Siddiqa Barmaka ili kineskoga laureata *Slijepo okno* Lija Yanga, iako su tih dana, naoružani uglednim preporukama, dupkom napunili Studentski centar. I eto još jednoga paradoksa: u samu središtu kratkotrajne kinomanije, po razmjerima slične onoj koja je snobove i ostale 'bacala u nesvijest' kada se nekoć Zagrebu priređivao post-mini-FEST, našli su se sami kinematografski 'rubovi'. Ako 'rub' definiramo kao sve ono što ne potječe iz zapadnjačke *mainstream* produkcije, ili se pak fokusira na društveno marginalno i marginalizirano, onda je on toliko prostran da i ne zaslužuje taj naziv. Rub postaje 'centar', a to je bio i u svjetskoj panorami ZFF-a.

'Granice' i kako ih prijeći

Između dvije, uvjetno rečeno, zone svijeta, ma koliko bi taj svijet mogao biti nadvijen mutnom sjenom 'postkolonijalizma', ipak se razvija dinamičan i 'kooperativan' odnos. Ne samo da bez novca razvijenih zemalja redatelji iz nerazvijenih vjerojatno ne bi nikada snimili ni distribuirali svoje fil-



Osama Siddiqa Barmaka (Afganistan, 2003)

Marija milosti puna Joshue Marstona (SAD, Kolumbija, 2004)

move, pa njima barem pokazali kako im je i kako žive, što daje naslutiti prosjek ZFF-a, nego bi i takozvani 'world cinema' ostao bez 'tranzicijskih' motiva, poriva i prepreka, oko kojih se često vrte priče s one strane zapadnjačke granice. 'Treći svijet' pak obilato uzvraća zapadnim 'mecenama' svojim egzotičnim egzilantima, koji postaju likovi ili autori zapadnjačkih filmova (primjerice, jedan od glavnih likova njemačkoga *En Gardea* mlada je Kurtkinja, a režirala ga je Turkinja Ayse Polat).

Festival je i započeo u tom duhu 'razmjene' i tranzicije, s iranskom *Nedovršenom pričom*. Drugi igrani film Hassana Yektapanaha (sufinanciran irskim i singapurskim novcem) događa se na neodređenom prostoru iranske granice, gdje, prateći autobus sa civilima koji kane ilegalno emigrirati, dva muškarca (redatelj i snimatelj) pokušavaju snimiti dokumentarni film. Formula 'filma o filmu' često se viđa u djelima nove iranske kinematografije, odražavajući gotovo pionirsko oduševljenje medijem koji je u toj zemlji bio neistražen i neiskorišten. Ovdje je ona povezana i s 'naivnim' dokumentarnim avanturizmom pomiješanim s filmom ceste na istočni način, koji ipak ima dublje implikacije od golih 'žanrovskih': etape putovanja, obilježene zakonskim, psihološkim i fizičkim preprekama te trzavicama među bjeguncima posredno govore o razlozima i motivima bijega, koji su povezani s prilikama u tradicionalnom islamskom društvu, osobito represivnu prema ženama. Krajnje i neočekivane odluke nekih protagonista ipak iskazuju i oprez prema svijetu što se obećavajući prostire s one strane granice. No, o tome će nastaviti govoriti drugi filmovi u programu ZFF-a. Ovaj je, prema dostupnim podacima, dobio nagradu za najbolji azijski film, te *Srebrnog leoparda* na festivalu u Locarnu, gdje je 'nabavljeno' nekoliko ovogodišnjih ZFF-naslova.

Drugi iranski (i francuski) film, ostajući na 'friškom' zraku (u eksterijerima), prethodno je zapažen u Veneciji, što nimalo ne čudi. *Psi lutalice* od sama početka toliko mirišu na neorealistički opus Vittorija de Sike, da je bilo samo pitanje kada će se konkretan uzor, *Kradljivci bicikla*, i izravno ukazati na ekranu. Sat i pol cjelovečernjega termina uglavnom ispunjavaju tugaljive anegdote dvoje djece beskućnika scenaristice i redateljice Marziyeh Meskhini (iz filmske obitelji Makhmalbaf). Za brata i sestru koji skrbe o psu lutalici i žive od skupljanja drvaca za ogrjev, dok im roditelji čame u obližnjim zatvorima, onu nepremostivu 'granicu' čine vrata zatvora u kojem im je zatočena majka, osuđena jer se preudala ne znajući da joj je muž živ. Djeca se na sve moguće načine, pa i krađom 'naučenom' iz filma, pokušavaju domoći majke i krova na glavom barem na jednu noć, ali im to, upravo po prokušanu neorealističkom receptu koji je zdušno prisvojio i naturalizirao suvremeni iranski film, ne ide glatko. Smješten u začudan i egzotičan ambijent prašnjave pustare nadomak grada, napučen gladnom i prljavom djecom te intertekstualnim asocijacijama, *Psi lutalice* zacijelo bi izazvali jaču empatičnu reakciju da se redateljica odrekla ponavljanja, patetične sladunjavosti i nepotrebna duljenja scena.

Takve neumjerenosti i pogreške nisu se 'potkrale' Afganistancu Siddiqu Barmaku, moskovskom studentu, kojemu je prvenac *Osama*, inače prvi afganistanski film snimljen nakon pada talibanskoga režima, donio niz međunarodnih priznanja. Legenda o djevojčici koja vjeruje da će prolaskom ispod duge postati dječak dobiva tu dramatično, tjeskobno i vizualno rafinirano uprizorenje, kontekstualizirano terorom sustava koji je zaoštrio ionako krut odnos islama prema ženama. Tadašnji položaj ženske populacije, predočen vizualno moćnim prizorom demonstracija rijeke ratnih udovica, potpuno prekrivenih i depersonaliziranih nebeski plavim odorama, konkretizira nesreća dvanaestogodišnje djevojčice. Prerušena u dječaka Osamu kako bi mogla zarađivati i prehraniti ostatke (ženske) obitelji, djevojčica, teško skriva-

Slijepo okno Lia Yanga (Njemačka, Hong Kong, Kina, 2003)

Žurka Aleksandra Davića (SiCG, 2004)

jući pravi identitet, postaje svjedokom i žrtvom militantne i ugnjetačke sredine. Barmakov film primjer je skladna spoja realističke motivacije, poetizacije i melodramatizacije fabule, pri čemu mlada glumica Marina Golbahari svojom pojavom i nastupom upisuje u Osamin lik tjelesnu krhkost i snažnu emociju: tjeskobu i strah. Rituali religijske inicijacije (rezervirani za muškarce) te javnoga suđenja 'neposlušnima', kojima je izložena djevojčica, za razliku od gole ikonografije bijede *Pasa lutalica*, izazivaju revolt i suosjećanje, a usput angažiraju sva osjetila. *Osama* nije samo narativno suvisao, nego i pomno vizualno (scenografski, kostimografski i fotografski) dotjeran film.

U znaku žena, raznih

Žene i njihov položaj u društvu očigledno nisu vruća tema samo na Srednjem istoku. No, što se u festivalskim filmovima više primičemo Zapadu ili zapadnjačkom načinu životu, to ona dobiva i drukčije boje. Zemljopisno najbliže Afganistancima susrećemo Rumunjku Mariju, u istoimenom filmu Peteera Calina Netzera, a iz pera srbijanskoga scenarista Gordana Mihića. Marijinu nevolju čine nasilni muž alkoholičar, beskrajna neimaština, hrpa pothranjene djece, a potom i prostitucija, jedino što joj na kraju preostaje. Naturalistična prigradska kulisa te crne drame vonja po anarhičnom (tranzicijskom) postkomunizmu: bijedni su i dalje bijedni, žene su i dalje samo žene, patrijarhat još nesmetano caruje, a pomoć ne stiže niotkuda. Crna (narativno klimava) priča i stilski naturalizam *Marije* apsolutno su suglasni: nema milosti ni za koga.

Drugoj Mariji, s drugoga kraja svijeta, ipak pomaže 'milost Božja', ali i neobična (ženska) hrabrost te 'korigirani' (otklonaški) sjevernoamerički optimizam redatelja Joshue Marstona, pripojen jednoj od mogućih i nimalo veselih južnoameričkih priča. Kolumbijska *Marija, milosti puna* pripovijeda o djevojkama-mazgama, zlorabljenim u međunarodnoj trgovini drogom. Posebno pripremljeni paketići kokaina ulaze u SAD u njihovim želucima, a trudnu sedamnaestogodišnju junakinju filma, kojoj taj posao donosi zaradu i samostalnost, dovode u višestruko opasnu situaciju. Iako je Marijina motivacija pokušaj bijega od socijalne bijede, zaplet, koji se trilerskim nabojem usredotočuje na tu pustolovinu, implicira zamjenu jednoga Marijina položaja drugim, jednako lošim i ponižavajućim. Film je koherentan i napet, a izvrsna mlada glumica Catalina Sandino Moreno njegovo je apsolutno središte.

Vratimo li se natrag na Balkan, negdje na putu između dvije Marije zateći ćemo još jednu izgubljenu mladu ženu. Viola, protagonistica makedonskoga filma *Kako sam ubio sveca*, upravo se vratila iz Sjedinjenih Država, gdje živi, u rodno Skopje, uzdrmano etničkim sukobima, no još ne znamo koji je motiv njezina povratka. Debitantica Teona Strugar Mitevska to otkriće ipak čuva za sam kraj filma, koji kumulira tjeskobu i napetost u obiteljskim nesuglasicama te neuspjelom zajedničkom putovanju depresivne sestre i borbeno nastrojena brata preko srpske granice. Mitevska nema ni približnu scenaristično-redateljsku snagu najpoznatijega makedonskog filma *Prije kiše*, koji nesuglasice na tom dijelu Balkana vidi kao nezaustavljiv *perpetuum mobile*. No, po izgubljenosti likova, tmurnoj atmosferi i raspršenu fokusu njezina ritmički kolebljiva filma može se naslutiti da se mlada redateljica, poput Mančevskog, osjeća jednako izgubljenom i beznadnom na tom dijelu globusa.

Kava i cigarete Cristia Puiua (Rumunjska, 2003)

Ništa bolje nije ni u samu srcu Europe. Štoviše, u njemačkome filmu *En Garde* događa se bliski ženski susret otuđena i odbačena Zapada (šesnaestogodišnje Njemice Alice) i raseljena Istoka (Kurtkinje Berivan). Mjesto je susreta katolički institut za napuštene djevojke, što drami o socijalizaciji introvertirane Alice, preosjetljive na sve zvukove, dodaje niz slojeva. Prikazujući život u socijalnoj ustanovi, Polat se ipak najviše fokusira na genealogiju ženskoga prijateljstva, kojem je najveća prepreka obostrano nepovjerenje i nesigurnost protagonistica. Aliceini problemi sa sluhom u tom se kontekstu doimlju nepotrebnim psihičkim utegom protagonistice, koja je već itekako opterećena (otac joj je nepoznat, a majka prostitutka nezainteresirana za majčinstvo), a film iz zanimljiva sociopsihološkog konteksta odvlače u psihijatrijski.

Nešto slično događa se i u produkcijski 'ispeglan' australskome filmu *Salto*, redateljice Cate Shortland. Njezinu malodobnu junakinju s drugoga kraja svijeta muči sraz (prerana) spolnog sazrijevanja i psihičke nezrelosti, zbog čega je odbacuju i majka i šira okolina. Shortland se usredotočava na razvijanje drame odrastanja kroz njezine ljubavne avanture u australskoj zabiti, pokušavajući amnestirati djevojčine prijestupe usputnim 'dokazima' o licemjerju (osobito muškoga) svijeta što je okružuje. Socijalna sonda *Salta* ipak ne ide duboko; film je gledljiv, ali ne i 'važan', no nadopunjuje šareni ženski dio svjetskoga mozaika, predstavljena na ZFF-u.

Slijepa okna

Između tri preostala filma iz glavnoga cjelovečernjeg programa ZFF-a, zemljopisno i kulturalno udaljena, postoje ipak dvije poveznice: srpsko-crnogorsku *Žurku* Aleksandra Davića, američki *Mean Creek* Jacoba Aarona Estesa i *Slijepo okno* Kineza Li Yanga povezuje suvremenost i moralna dekadencija protagonista, koji su se našli u nekoj od slijepih ulica.

Žurka je 'generacijski' film kakvih bi se na području ex-Jugoslavije moglo snimiti na tone. Sindrom kojim se bavi, s lokalnim konotacijama i varijacijama, bio je opća pojava, s koje ga god strane gledali. Vremenski smješten u početak jugoslavenske agresije na Hrvatsku, a prostorno u interijere i okoliš fruškogorske vikendice, Davićev prvenac govori o izgubljenosti cijele jedne generacije, čiju je dekadentnu vjeru u *sex, drugs & rock'n'roll* dodatno osnažio rat. Davić se ipak otrgao zajedničkom nazivniku, suvislom diferencijacijom i individualizacijom, pa je dobio galeriju zanimljivih likova i odnosa nad kojima lebdi sjena mobilizacije, egzila, rastajanja, autodestrukcije... *Žurka* je pritom 'uspjelija' u 'realnim' situacijama, pa čak i kada su bitno pomaknute, nego u somnambulnim digresijama. U svakom slučaju, solidan Davićev debi na 'crnoj' je liniji suvremene srbijanske kinematografije.

Američki *Mean Creek* našao se pak 'na liniji' prosječnih štićenika festivala u Sundanceu, ali zasigurno ne i kao reprezentativan primjerak. Zamišljajući život skupine tinejdžera u suvremenoj američkoj provinciji, redatelj Estes poslužio se modelom 'filma nostalgije' da bi došao do poente koja nije nimalo nostalgična. Bezazlena pustolovina adolescenata, koji su na zajedničkom izletu na rijeci odlučili 'kazniti' bahata prijatelja, pretvara se u događaj koji će im obilježiti život. *Mean Creek* većim je dijelom nepotrebno spor, a tek nešto napetiji kada zaplovi (mističnom?) rijekom na kojoj će njegova djeca naglo odrasti.

U 'novoj' staroj Kini odrasta se drukčije. Recimo, u rudniku ugljena, iz čijeg se mraka pomolila prava, ali gorka poslastica ZFF-a, prethodno prepoznata i nagrađena berlinskim *Srebrnim medvjedom*. Po napucima romana *Shenmu* Liua Qingbanga, scenarist i redatelj Li Yang spustio se u *Slijepo okno* da bi na svjetlo dana izvukao 'moralni' mulj 'tranzicije'. Yang je pritom vrlo konkretan i ekonomičan, a problem postavlja *in medias res* i umjereno žanrovski. Dvojicu protagonista, koji 'slučajnom' smrću kolega iz okna i navodnih rođaka izvlače novčane odštete, film zatječe na prvom (ne)djelu. Potom ih u stopu prati u naumu da isto ponove s maloljetnim naivcem zatečenim na ulici. No, kako to obično biva, 'udruženi' poslovi motivirani pohlepom lako izmaknu kontroli, pa poenta *Slijepoga okna* počinje sličiti onoj narodnoj: Tko pod drugim jamu kopa... Ta poslovičnost, u kojoj je sadržana gorka ironija, ne umanjuje vrijednost krimića, koji u okrutno hladnu i neljudskom ambijentu pomno priprema završni obrat neočekivanim trzajima emocije i savjesti u novonastalu trokutu. *Slijepo okno* doista je zaslužilo ZFF-ovu nagradu.

Kratkometražni eskapizam

Za razliku od cjelovečernjeg igranog filma ili dokumentaraca prikazanih u glavnom i pratećim programima, koji su po-

Srce je komad mesa Jana Cvitkoviča (Slovenija, 2003)

Čovjek bez glave Juana Diega Solanasa (Francuska, 2003)

sve zadubljeni u suvremenost, svakodnevicu i aktualne probleme, program kratkoga metra svjedočio je o posve drukčijim, mahom eskapističkim raspoloženjima. Autori kratkoga igranog filma uglavnom su izvan vlastita vremena i prostora, u području metaforike ili metafizike, ilustracije ili 'stilske vježbe', pa nije čudno da je najboljim proglašen upravo film koji je iznimka od tog pravila.

Rumunjska 'jednočinka' *Kava i cigarete* Cristija Puiua naslovom podsjeća na Jarmuschove 'dramolete' s istim naslovom, no sadržaj i konotacije nemaju nikakve veze s Jarmuschovom komikom apsurda. U naizgled pljesnivu i tamnu ambijentu neke postsocijalističke kavane, Puiu zamišlja vjerojatnu situaciju: susret depresivna oca bez posla i mirovine i bahata 'poslovnog' sina koji mu treba 'namjestiti' neki poslić kako bi ostvario pravo na mirovinu; 'kava i cigarete' poslužit će za nužno 'podmazivanje'. U usporedbi s dizajniranim i uglancanim minijaturama zapadnjačke produkcije, film djeluje sirovo i izvedbeno 'primitivno', ali i 'dublje' od ostalih dotiče humanističke komplekse, u ovom slučaju 'tranzicijskoga', postkomunističkog svijeta.

Dok su *Kavu i cigarete* prepoznali u Berlinu kao najbolji kratki film, miljenik Cannesa bio je *Čovjek bez glave* Juana Diega Solanasa, u posve drugom nadrealističkom registru. U dekirikovski stiliziranim ambijentima 'bezglavi' se lik priprema za ljubavni sastanak: kupuje glavu, a time i odgovarajući 'identitet' koji će si nalijepiti na tijelo. U jednako bizarnu australskom filmiću *Brkovi*, autorice Vicki Sugars, jedna će žena, puštajući brkove i odijevajući muška odjela, pokušati, pa i uspjeti osvježiti svoj brak, dovodeći u pitanje mužev spolni identitet. *Anu i Manuela*, likove španjolskoga redatelja Manuela Calva, zbližit će ljupko ali prilično 'školski', jedan pas. Neugledni i nekomunikativni junak hvaljena slovenskog susjeda Jana Cvitkoviča neće pronaći ljubavnoga 'posrednika': pričica o nezadovoljenoj žudnji radnika iz klaonice tek zaključuje ono što sugerira naslov njegova filma: *Srce je komad mesa.*

Osim želje za bliskošću i komunikacijom, na dnevnom redu kratke fikcije visoko se popela 'smrt', uvijek 'zahvalna' za stilske varijacije. Japanski *Helmut* Isamua Hirabavashija, primjerice, crnohumorno i dizajnerski podučava kako se može sigurno nastradati vozeći motocikl: pridržavajući se pravila. Švedski dvojac Bjorne Larson i Alexander Skarsgard pokušava dočarati kako je to *Ubiti dijete* na cesti; Irac Tom Hopkins u filmu *Blizu kraja*, na krilima Wendersovih sveznajućih anđela (*Nebo nad Berlinom*) promatra vozače u nepreglednoj koloni automobila i 'čita' njihove misli; u *Telegramu* francuske redateljice Coralie Fargeat dvije žene skutrene pored prozora strahuju od dolaska poštara i brzojava s ratišta koji donosi smrt....

Bilo je među kratkim naslovima i nogometnih varijacija (*Carlo,* Michaëla R. Roskama) i akcijsko-terorističkih simulacija (*Podzemna željeznica*, Aimee Lagos), no opći je dojam da autori kratkoga filma bježe o izravna sudara sa zbiljom. Kratki igrani film, čini se, zbog toga i postoji, a pokazuje se i kao poželjna predigra cjelovečernjim filmovima, kao što se dokumentarac (u ovom prikazu posve zapostavljen) pokazuje ravnopravnim sadržajem filmskih festivala s igranim filmom. Uostalom, nakon Splita i Motovuna, ZFF je i izmišljen da bi taj relativno nov običaj, otvarajući nam pogled s onu stranu 'ruba', postao pravilo.

Filmografija

Zagreb Film Festivala, Zagreb, 12-16. listopada 2004.

Kod amidže Idriza Pjera Žalice (BiH, 2004)

Putinova mama Ineke Smits (Nizozemska, 2003)

Lepa Diana Borisa Mitića (SiCG, 2003)

GLAVNI PROGRAM

Dugometražni igrani filmovi

1. EN GARDE — Njemačka : 2004. — redateljica: Ayse Polat — uloge: Maria Kwiatkowsky, Pinar Erincin, Luk Piyes, Antje Westermann, Geno Lechner, Julia Mahnecke, Jytee-Merle Böhrsnen, Teresa Harder — 35 mm, boja, 94 min.
2. KAKO SAM UBIO SVECA / KAKO UBIV SVETEC — Makedonija, Slovenija, Francuska: 2004. — redateljica: Teona Strugar Mitevska — uloge: Labina Mitevska, Milan Tocinovski — Sako, Džefdet Jašari, Lea Lipša, Silvija Stojanovska, Kiril Korunovski — 35 mm, boja, 82 min.
3. MARIA — Rumunjska, Francuska, Njemačka: 2003. — redatelj: Peter Calin Netzer — uloge: Diana Dumbrava, Serban Ionescu, Horatiu Malaele, Luminita Gheorghiu, Ana Ularu — 35 mm, boja, 97 min.
4. MARIJA MILOSTI PUNA / MARIA, LLENA ERES DE GRACIA — SAD, Kolumbija: 2004. — redatelj: Joshua Marston — uloge: Guilied Lopez, Catalina Sandino Moreno, Patricia Rae, Orlando Tobon, John Alex Toro, Yenny Paola Vega — 35 mm, boja, 101 min.
5. MEAN CREAK — SAD: 2004. — redatelj: Jacob Aaron Estes — uloge: Rory Culkin, Ryan Kelley, Scott Mechlowicz, Trevor Morgan, Josh Peck, Carly Schroeder — 35 mm, boja, 87 min.
6. NEDOVRŠENA PRIČA / STORY UNDONE — Iran, Irska, Singapur: 2004. — redatelj: Hassan Yektapanah — uloge: Mazdak Taebi, Mehdi Beghain, Peyman Jafari — 35 mm, boja, 83 min.
7. OSAMA — Afganistan, Japan, Irska, Nizozemska, Iran: 2004. — redatelj: Siddiq Barmak — uloge: Marina Golbahari, Arif Herati, Zubaida Sahar, Mohamad Haref Harati, Mohaned Nader Khadjeh, Hamida Refah — 35 mm, boja, 83 min.
8. PSI LUTALICE / SAG-HAYE VELGARD — Iran, Francuska: 2004. — redateljica: Marziyeh Meshkini — uloge: Gol Ghoti, Twiggy, Agheleh Rezaii, Sohrab Akbari — 35 mm, boja, 93 min.
9. SALTO / SOMERSAULT — Australija: 2004. — redateljica: Cate Shortland — uloge: Abbie Cornish, Sam Worthington, Lynette Curran, Erik Thomson, Hollie Andrew, Leah Purcell, Olivia Pigeot — 35 mm, boja, 106 min.
10. SLIJEPO OKNO / MANG JING — Njemačka, Hongkong, Kina: 2003. — redatelj: Li Yang — uloge: Li Lixiang, Wang Shuangbao, Wang Baoqiang — 35 mm, boja, 92 min.
11. ŽURKA — Srbija i Crna Gora: 2004. — uloge: Sonja Savić, Goran Šušljik, Nenad Jezdić, Jovana Stipić, Anđelika Simić, Edit Tot... — 35 mm, boja, 92 min.

Kratki filmovi

1. ANA I MANUEL / ANA Y MANUEL — Španjolska: 2004. — redatelj: Manuel Calvo — uloge: Elena Anaya, Diego Martin — 35 mm, boja, 11 min.
2. BLIZU KRAJA / CLOSE — Irska: 2004. — redatelj: Tom Hopkins — uloge: Una Kavanagh, Margaret Toomey — 35 mm, boja, 9 min.
3. BRKOVI / MOUSTACHE — Australija: 2004. — redateljica: Vicki Sugars — uloge: Irena Dangov, John Walter, Bronwyn Ruciak — 16 mm, boja, 14 min.
4. CARLO — Belgija: 2004. — redatelj: Michaël R. Roskam — uloge: Hans Knaepen, Johan Vanswijgenhoven, Fabrice Boutique, Olivier Bony, Erico Salamone, Sam Louwyck — 35 mm, boja, 18 min.
5. ČOVJEK BEZ GLAVE / L'HOMME SANS TETE — Francuska: 2003. — redatelj: Juan Diego Solanas — uloge: Alain Hocine, Ambre Boukebza — 35 mm, BETA SP, boja, 18 min.
6. HELMUT — Japan: 2003. — redatelj: Isamu Hirabayashi — uloge: Shiguru Tsukita — video, boja, 9 min.
7. JOSÉPHINE — Belgija: 2003. — redatelj: Joël Vanhoebrouck — uloge: Philippe Grand' Henry, Bouli Lanners, Sara De Roo, Nand Buyl, Mieke Verheyden. — 35 mm, boja, 15 min.
8. KAVA I CIGARETE / UN CARTUS DE KENT SI UN PACHET DE CAFEA — Rumunjska: 2003. — redatelj: Cristi Pulu. — uloge: Victor Rebengiuc, Mihai Bratila — 35 mm, boja, 13 min.
9. PODZEMNA ŽELJEZNICA / UNDERGROUND — SAD: 2003. — redateljice: Aimee Lagos, Kristin C. Dehnert — uloge: Anne Ramsay, Shaun Toub, Dwayne Wycoff — 35 mm, boja, 11 min.
10. SRCE JE KOMAD MESA / SRCE JE KOS MESA — Slovenija: 2003. — redatelj: Jan Cvitković — uloga Primož Petkovšek, Mojca Fatur — 35 mm, boja, 14 min.
11. TELEGRAM / LE TÉLÉGRAMME — Francuska: 2003. — redateljica: Coralie Fargeat — uloge: Myriam Boyer, Arlette Téphany, Stéphane Dausse — 35 mm, boja, 12 min.
12. UBITI DIJETE / ATT DÖDA ETT BARN — Švedska: 2003. — redatelji: Björne Larson, Alexander Skarsgård — uloge: Valter Skarsgård, Christer Fjällström, Evalena Ljung-Kjellberg, Jonas Sjöqvist, Sofia Zouagui — 35 mm, boja, 8 min.

Dokumentarni film

1. BAZAAR BIZARRE — SAD: 2004. — redatelj: Benjamin Meade — video, c/b, 88 min.
2. ROĐEN U BORDELU / BORN INTO BROTHELS — SAD: 2003. — redatelji: Ross Kauffman, Zana Briski — Beta SP, boja, 85 min.
3. KONTROLNA TOČKA / MAHSSOMIM — Izrael: 2003. — redatelj: Yoav Shamir — Dvcam, boja, 80 min.
4. ZVUK RUSIJE / DIE MEISTERSINGER — Njemačka: 2003. — redateljica: Ekaterina Eremenko — video, boja, 59 min.
5. BR. 17 / HE'HARUG HA-17 — Izrael: 2003. — redatelj: David Ofek — Dvcam, boja, 76 min.

6. CRNO I BIJELO / PRETO & BRANCO — Portugal: 2003. — redatelj: Joao Rodrigues — video, boja, 12 min.
7. PUTINOVA MAMA / POETINS MAMA — Nizozemska: 2003. — redateljica: Ineke Smits — Beta SP, boja, 51 min.
8. LJUBAVNICI: ŽRTVE / EYDZ, IRAN — 1383 — Iran: 2004. — redatelji: Kamal Bahar, Mohammad Ehsani — video, boja, 37 min.
9. SVE 5! / STRAIGHT A'S — Hrvatska: 2004. — redateljica: Dana Budisavljević — DV, boja, 46 min.
10. IZBRISANI — Srbija i Crna Gora: 2004. — redatelj: Davor Konjikušić — DV, boja, 29 min.
11. LEPA DIJANA — Srbija i Crna Gora: 2003. — redatelj: Boris Mitić — Beta SP, boja, 45 min.
12. SIMFONIJA ZA ULIČNOG SVIRAČA / SYMFONIE VOOR EEN STRAATMUZIKANT — Nizozemska: 2004. — video, boja, 22 min.

POPRATNI PROGRAM

Midnight special screenings

1. BORE LEE: ČUVAJ SE SINJSKE RUKE — Hrvatska: 2004. — redatelji: Ivan Ramljak, Mario Kovač, Krešimir Pauk — MiniDV, Beta SP, boja, 110 min.
2. SVJETSKO ČUDOVIŠTE — Hrvatska: 2001. — redatelj: Goran Rušinović — 35 mm, boja, 72. min.
3. ČEŠKI SAN / ČESKY SEN — Češka: 2004. — redatelji: Vít Klusák, Filip Remunda — 35 mm, boja, 87 min.
4. GARDEN STATE — SAD: 2004. — redatelj: Zach Braff — 35 mm, boja, 109 min.

Festival filma o ljudskim pravima

1. TO NIKADA NEĆEŠ RAZUMJETI / DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN — Austrija: 2003. — redateljica: Anja Solomonowitz — BetaSP, boja, 52 min.
2. LORA — SVJEDOČANSTVA — Hrvatska: 2004. — redatelj: Nenad Puhovski — DVcam, Beta SP, boja, 65 min.
3. MIROTVORCI I ŽENE / DIE HELFER UND DIE FRAUEN — Njemačka: 2003. — redateljica: Karin Jurschick — Digi Beta, boja, 80 min.
4. PUT PREMA ZAPADU / O DROMOS PROS TIN DISSI — Grčka: 2003. — redatelj: Kyriakos Katzourakis — 35 mm, boja, 81 min.
5. PASIJA MARIJE ELENE / LA PASION DE MARIA ELENA — Meksiko: 2003. — redateljica: Mercedes Moncada Rodriguez — 35 mm, boja, 76 min.

Prozori u Europu (program Europske koordinacije filmskih festivala)

1. STO KORAKA / I CENTO PASSI — Italija: 2000. — redatelj: Marco Tulio Giordana — 35 mm, boja, 114 min.
2. MOJ BRAT JE VAMPIR / MEIN BRUDER DES VAMPIR — Njemačka: 2001. — 35 mm, boja, 87 min.
3. SRETNI DANI / SZÉP NAPOK — Mađarska: 2002. — redatelj: Kornel Mundroczo — 35 mm, boja, 100 min.
4. SONG FOR A RAGGY BOY — Irska, Španjolska, Velika Britanija, Danska: 2003. — redateljica: Aisling Walsh — 35 mm, boja, 93 min.
5. IZLET / VYLET — Češka: 2002. — redateljica: Alice Nellis — 35 mm, boja, 100 min.

Posebna projekcija

1. KOD AMIDŽE IDRIZA — BiH: 2004. — redatelj: Pjer Žalica

Nagrade

Zagreb film festival 2004

Žiri: Vinko Brešan, Hrvatska; Jade D'Cruz, Velika Britanija; Cristian Nemescu, Rumunija, Pjer Žalica, Bosna i Hercegovina

Kategorija dugometražnog igranog filma

SLIJEPO OKNO / MANG JING, r. Li Yang (Njemačka, Hong Kong, Kina)

Posebno priznanje

MARIJA MILOSTI PUNA / MARIA, LLENA ERES DE GRACIA, r. Joshua Marston (SAD, Kolumbija)

Kategorija kratkog igranog filma

KAVA I CIGARETE / UN CARTUS DE KENT SI UN PACHET DE CAFEA, r. Cristi Pulu (Rumunjska)

Kategorija dokumentarnog filma

KONTROLNA TOČKA / MAHSSOMIM, r.Yoav Shamir (Izrael)

Posebno priznanje

PUTINOVA MAMA / POETINS MAMA — r. Ineke Smits (Nizozemska)

Kategorija Festivala prvih

AUTOPLATA, Marijan Vejvoda

UDK: 791.65.079(497.6 Široki Brijeg):791.229.2(4-13)"2004"(049.3)

Petar Krelja

Ritam rada

5. Dani filma — mediteranski festival dokumentarnog filma, Široki Brijeg, BiH, 9-11. rujna 2004.

Ispred kina Širokog Brijega

Citati, citati

Godina s kojom se drugi milenij primicao kraju, 2000, Širokome je Brijegu podarila — Hrvatski film i video. Zamisao o takvu nečem bila se spontano 'zakuhala' u prostorijama Hrvatskoga filmskog saveza; tamo su, u opuštenu razgovoru, rođeni Širokobriježanin Tomislav Topić i tajnica Saveza, Vera Robić-Škarica, osmislili projekt prezentacije hrvatskih filmskih noviteta u udaljenu hercegovačkom gradiću već gladnu kulturnih događanja s izrazito mirnodopskim predznacima.

Mnogi bi, atraktivnijeg početka radi, prvo izdanje Revije utemeljili na publici prihvatljivijim, nešto ležernijim filmskim sadržajima; igrani bi filmovi, praćeni 'važnijim' članovima ekipe i glumcima, svakako dobili prednost. A sva je prilika da bi se posegnulo i za kakvim nezaobilaznim klasikom, primjerice za Golikom i njegovim *Tko pjeva zlo ne misli*...

Ali, ne! Krenulo se oštro, *šarf*!

»*Od tri programa kratkih filmova*« — upozorava Hrvoje Turković u proslovu Revije — »*što će biti prikazana u Širokom Brijegu jedan čini izbor iz proizvodnje Kinokluba Zagreb, najstarijeg hrvatskog kinokluba (osnovan je 1928), a ostala dva izbor su iz filmova nagrađenih na revijama filmskoga i videostvaralaštva, revijama na kojima se prikazuju godišnji radovi iz cijele Hrvatske*.«

»*Ali, ipak, ono što umjetnički najistaknutije obilježava ovu proizvodnju*«, pojašnjava Turković onaj središnji i po publiku 'najopasniji' dio programa »*a time i ovaj predočeni program jesu tzv. 'eksperimentalni filmovi' / 'avangardni', 'alternativni'. Riječ je o filmovima koji — nalik lirskoj pjesmi, apstraktnoj slici, igri riječima, narodnim zagonetkama — teže iznenaditi neobičnim svojim sklopom, bojama, ritmom, neobičnim vizurama i prizorima — kako bi nas naveli na pojačanu osjetljivost prema stvarima koje inače jedva da zapažamo, i kojima ne pridajemo pažnju jer nam se ne čine važnima.*«

Ta vrst obraćanja pretpostavljenoj širokobriješkoj publici — pravodobne orijentacije radi — prethodit će i drugom izdanju manifestacije (2001); Diana Nenadić se, na Turkovićeve načelne naznake, nadovezuje apostrofiranjem pojedinih autora i njihovih djela.

»*Najiskusniji i najustrajniji u toj alternativnoj poziciji svakako su Tomislav Gotovac, Zdravko Mustać i Ivan Ladislav Galeta. Tako će iz jedinstvenog spoja Gotovčeve dokumentarističke vizure, metodološke discipline i eksperimentalnog poriva, nastati* Glenn Miller 2000, *film koji neprekidnim kruženjem / vrtnjom kamere oko okretišta tramvaja i vlastite osi, u samo jednom neprekinutom kadru, postiže začudnu međuigru svjetla, arhitekture i pokreta, te ovremenjuje i redizajnira sumorni urbani prostor.*«

To nešto drukčije, zavrnuto i svježije posjedovahu i ostali filmovi — dokumentarni, igrani, animirani — prikazani 2002. u Širokom Brijegu.

Napokon, i autor respektabilna filmskog opusa Zoran Tadić poželio je da, u povodu trećeg izdanja manifestacije, na svoj način preporuči djela svojih uvaženih kolega sada sve brojnijoj publici...

»*Riječ je dakle*«, upozorava Tadić, »*o vrlo intrigantnim, zanimljivim, nerijetko i potresnim svjedočanstvima, ali, istovremeno, i o do te mjere stiliziranim iskoracima iz uobičajene predodžbe o filmu, da često ostajemo zatečeni, nedefiniranih zaključaka, a u raspoloženju koje se krije negdje između uvažavanja, (ne)prihvaćanja i divljenja.*«

Tek uspostavljenu idilu osmišljene prezentacije hrvatskoga filma i videa blago će 'destabilizirati' program iz 2003. Premda alternativa i dalje ostaje zaštitnim znakom manifestacije, u programsko će se žarište ugurati i drugi žanrovi — reprezentativni izbori hravatskih dokumentarnih i animiranih filmova. S druge strane, prvi će 'uljez' (u Veneciji nagrađeni sarajevski dokumentarac *10 minuta* Ahmeta Imamovića) uzdrmati samodostatnu supremaciju hrvatskog filma i videa podarivši manifestaciji, koja je definitivno zaživjela, i novo ime — Dani filma.

To 'prevratničko' izdanje manifestacije iznjedrilo je i povećan broj popratnih tekstova; osim Ilinčićeva sumiranja 'prijeđena puta' i jednog rada u kojmu se zbrajaju dosezi hrvatskog igranog filma u razdoblju od 1990. pa do naših dana, tu je i Peterlićev napis o hrvatskom dokumentarnom filmu: »*Povijest svih svjetskih kinematografija počinje s dokumentarnim filmom. Da bi se snimio igrani film, potrebno je više sredstava i filmskog iskustva, dok se dokumentaristički pokušaj može izvesti i bez ikakvih priprema — snimanjem onoga što je u neposrednoj blizini, a ta blizina je i onaj čovjekov najautentičniji svijet — svijet njegova boravišta, krajolika, zavičaja. Jasno, takva snimka ne predstavlja više od nekakve zabilježbe, od tzv. činjeničnog filma, no tako se najspontanije počinje. A onda to zadubljivanje u okoliš može prerasti u reportažu, pa u složeni dokument, u svjedočenje o životu i povijesti, može nadrasti skup pukih podataka i biti i umjetnički nadahnuto djelo. Takvom 'jednostavnom' snimkom počinje i hrvatska kinematografija, snimkom šibenske luke iz 1903. što ju je ostvario Poljak Stanislaw Noworyta koji se kasnije zauvijek nastanio u Zagrebu.*«

Osti Tomislava Šanga (Hrvatska, 2003)

Uvodni dio o širokobriješkom festivalu kao najneobičnijem s južnih europskih prostora možemo poučno zaključiti kraćim citatima iz članka 'Kako sam otkrio Arizonu' filmskoga kritičara Dražena Ilinčića: »*Kao i obično, čovjeku uvijek nedostaje novca, ljubavi, vremena, ali nikada ne nedostaje — predrasuda. Predrasude nas tjeraju da određene događaje vežemo uz određene stvari. Primjer: jedan festival, ili pregled zahtjevnijih ili nekomercijalnijih filmskih oblika — uključujući i 'zloglasni' eksperimentalni film — gospodin Svakodnević uvijek će pokušati organizirati u velikom gradu, tamo gdje postoji 'publika za to', odnosno tamo gdje je uobičajeno da se sve vrste umjetnosti, pa čak i one naporne, moraju tolerirati. Jer to grad čini gradom, naravno...*«.

Pomno analizirajući programe prethodnih triju izdanja festivala, Ilinčić uspijeva srušiti dvije temeljne predrasude spomenutoga gospodina Svakodnevića: A) U malome se gradu

Bunarman Branka Ištvančića (Hrvatska, 2003)

veličine Širokog Brijega zaista mogu uspješno prikazivati ezoterični programi. B) U Širokom Brijegu definitivno postoji publika koja je zainteresirana za takvu vrst programa.

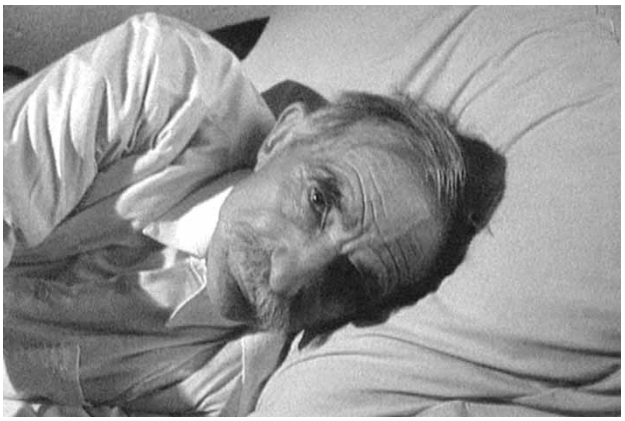
Stoga, Ilinčić zaključuje: »*Kada sam prvi put razmaknuo zavjesu na prozoru hotela 'Royal', u predgrađu Širokog Brijega, okolni krajolik, upotpunjen trgovačkim natpisima i autoservisima, podsjetio me na Arizonu, na prostranstva i mogućnosti. Naravno da nikada nisam bio u Arizoni, ali vjerojatno je u meni odjeknuo pejzaž iz nekog filma što se događa u Arizoni... Tko onda može reći da Široki Brijeg nije plodno filmsko tlo! I već sada treba misliti na okruglu brojku pet, odnosno na petu, i jubilarnu, Reviju hrvatskog filma i videa, koja će se održati iduće jeseni. Protiv predrasuda a u ime filmske znatiželje...*«.

Mediteran u Širokom Brijegu

Jesu li organizatorima Dana ambicije neodmjereno narasle kada su se odvažili svoj festival — internacionalizirati! Podnaslov jubilarnih 5. dana filma sve govori: Mediteranski festival dokumentarnog filma. Već ovlašno prelistavanje dobro oblikovana festivalskog kataloga oslobađa nas svakoga straha! U središtu odmjereno strukturirana trodnevnoga programa nalazi se natjecateljski segment: Za *Grand Prix* festivala borit će se devet dokumentaraca iz šest europskih zemalja što ih je iz oveće ponude odabrao uvaženi alternativac Zdravko Mustać. No, usporedo s tim programom, na životu su ostali i svi oni programi iz kojih je bila i izrasla širokobriješka manifestacija. Uravnotežena trojka čelnih ljudi festivala (urednik Ivo Čolak, direktor Tomislav Topić, izvršni producent Robert Bubalo), s pravom je bila uvjerena da ponuđena formula festivalskih događanja — s trajno ugrađenim korektivom skromnosti i zazora od daljnjeg programskog ekspandiranja — jamči dug i kvalitetan život manifestaciji.

A Ivo Čolak — strastveni fimofil koji je dugi niz godina vodio radioemisiju o filmu i diplomirani inženjer građevine koji je odradio statički dio rekonstrukcije mostarskoga mosta — od 'ovakvih' Dana filma s pravom očekuje i posebne dobitke...

»*Široki Brijeg*«, Čolakove su riječi iz kataloškog uvodnika, »*iz godine u godinu polako dobiva još jednu kulturnu pretstavu koja ima svoju draž, svoju publiku, koja napokon dobiva i svoju prepoznatljivost i identitet. U njoj se pronalaze i oni koji uporno izbjegavaju ozbiljne, namrštene, ispolitizirane i šablonizirane priredbe u sličnom dvoranskom kino okružju. Riječ je o novoj audio vizuelnoj generaciji ljudi, civilizaciji sitoj pedagoških prodika i ukalupljenih vrijednosti postavljenih da vječno ograničavaju što je ispravno a što nije.*«



Prva i posljednji Momira Matovića (SiCG, 2002)

Heroes Square Kalesisa Theodorea (Grčka, 2003)

Ritam rada

Nije neobično to što su u natjecateljskom programu dominirali dokumentarci koji zatječu čovjeka na poslu. U prebogatoj povijesti dokumentaristike velik, a možda i najveći dio ostvarenja otpada upravo na tu (radnu) vrst usmjerenja unutar roda temeljno važna za film. Gruba, pojednostavnjeno polarizirana podjela govori nam o dvojakosti dokumentarističkog pristupa radu. U prvom slučaju autori minuciozno, kadšto 'priređujući' određene elemente u prizoru i na način igranoga filma, pomno rekonstruiraju faze kakva rada; ovdje su — snimateljske preglednosti radi — određene prizorne korekcije posve dopustive, a uspješnost djela ipak ovisi o 'sitnici' zvanoj imaginativnost, koja će, bude li je, u sklopu 'zadanih' radnji znati otkriti — svu uzbudljivost ritma rada i magiju tvorbe oblika.

Drugi pristup također podrazumijeva uvažavanje uvriježenoga sklopa rutinskog ponavljanja određenih (mahom okvirnih) radnji, ali sada s težištem na maksimalnoj otvorenosti spram nepredvidljivog...

U tipične primjere posljednjega usmjerenja ide film s 5. dana *Osti* Tomislava Šanga.

'Dvostruki' život toga svake pažnje vrijedna dokumentarca bio je otpočeo već na minulim Danima hrvatskog filma.Za projekcije u Studentskom centru dio je publike uživao u slikovnoj dojmljivosti noćnoga lova na hobotnice, a dio je bio šokiran naturalističkom izravnošću prikaza probadanja hobotnica i osobito njihova mučna skidanja s ostiju.

Šango je, za razliku od tolikih drugih autora kojima je teško ili čak nemoguće uspostaviti kritičku distancu spram vlastita

rada, svoje *Osti* još jednom stavio na montažni stol i dobro odvagnutim amputacijskim zahvatima svom djelcu podario ono što mu je bilo nedostajalo: mjeru i ritam. I zaista, na platnu dopadljiva širokobriješkog kina reartikulirane *Osti* zaživješe nekim novim, osobito sugestivnim životom.

Riječ je, svakako, o najuravnoteženijem pa i najkvalitetnijem filmu festivala, koji je nastao kao plod iznimno nadahnute suradnje između dobro postavljene Šangove redateljske strategije i sjajne Poljakove kamere koja je, pak, 'znala' pomiriti tešku zadaću preglednosti potrage za hobotnicama sa začudnošću noćnih prizora na moru.

Dakako, *Osti* nisu tek obrazovni film; u toj podjednako nježnoj i okrutnoj priči o ribarskoj obitelji (otac, sin, unuk, unuka), noćni lov na hobotnice kao da, u ozračju oskudno usmjerena svjetla 'svića', prerasta u nemilosrdan drevni ritual s kojim se, hoće li opstati, moraju naučiti nositi i najmlađi članovi obitelji.

S druge strane, mala brodica u *Ostima*, vođena koordiniranom suradnjom četvero ljudi, kao da u toj potrazi za lovinom i sama zadobiva mitske dimenzije oživjele nemani, koja prijeteće tiho klizi površinom zagonetna mora...

To dragocjeno djelce, nudeći pravu malu svetkovinu sugestivnih prizora i reafirmirajući poetiku tzv. klasičnoga dokumentarca, zapravo ide u red tvorevina zajamčene dugovječnosti.

Test drugoga gledanja uspješno je položio još jedan hrvatski dokumentrac — *Bunarman* Branka Ištvančića. Dapače, opetovano gledanje pridodalo je iznimno povoljnu prvobitnu doživljaju filma pregršt dopadljivih detalja, koji su 'dvojbenoj' zamisli da se iskopa bunar na način gotovo već izumrlih starih zanata podarili životnost, vjerodostojnost. Intrigantan je već prvi prizor Ištvančićeva dokumentarca: protagonist Antun Gabajček Nuno korača kao u transu, vođen tek zagonetnom gestikulacijom rašlja u rukama; ta će obredna igra bunarmana Nunu dovesti točno do mjesta ispod koje se krije životvorno vrelo vode. Druga je vrst obreda samo kopanje i majstorski nepogrešiva kreacija bunara koji život znači; u osmišljenoj suradnji s vrsnim i 'skučenu' zadatku fino prilagodljivim TV-snimateljem, Tvrtkom Mršićem, Ištvančić je 'zamornu' samotničku poslu kopanja i izbacivanja masne ilovače umio podariti hvalevrijednu vizuru filmskoga sagledavanja zahtjevne zadaće vertikalnog prodiranja u zemlju na način krtice. Za razliku od 'nabrijana' alternativca, koji bi kameri strogo odredio tek nekoliko 'fiksacijskih' položaja, autor *Bunarmana* se, poletno i pametno, odmah utekao dobrim starim elipsama, relativno brzoj i uvijek preglednoj izmjeni kadrova, funkcionalnim rakursima i dobrodošloj paralelnoj montaži (bunarman sve dublje u bunaru; četvorica slikovitih pomoćnika za koloturom — i žena koja će 'odozgo' prijekorno upozoriti muža da se odveć ne igra i da što prije obavi posao).

Vrlo dojmljivo djeluje ona kružnica bunara koja se prema dnu suzuje; efektan je i trenutak kada će se protagonist, stigavši do vode i počevši obzidavati iznutra rupu bunara, početi ponovno dizati k vrhu... Dakako, među duhovitim detaljima odskače onaj boce s rakijom koja, kako se Nuno spušta, i sama mijenja položaj svoje prigodno izrađene niše u ilovači. Ovdje je, s pravom, otpala i jedna od najtežih dokumentarističkih dogmi oličena u strogom zavjetu šutnje; u ne baš tako rijetkoj vrsti tzv. klasičnih dokumentaraca opservacijski posvećenih čovjekovu radu, ljudi rade i ukleto šute. Ni da zucnu! U *Bunarmanu*, naprotiv, godi što radnici oko bunara stalno nešto 'laprdaju', živahno dobacuju jedan drugomu ili se dogovaraju. Sve u svemu, odličan film.

Mnogo očekivasmo od crnogorskoga filma *Prva i posljednja*; njegova autora, Momira Matovića, prati reputacija izvrsna dokumentarista, koji je već stigao pokupiti brojne nagrade na međunarodnim festivalima za filmove posvećene šutljivim i radišnim ljudima s kamenjara. Zapravo, film nas je ostavio u brojnim nedoumicama; ponajprije, njegov sadržaj otisnut u katalogu, ako i objašnjava životnu misiju 86-godišnjeg junaka filma Kolja Marka Djeke (vrhovnog autoriteta čija se riječ među Albancima tog kraja apsolutno poštuje), on nam baš nikako ne olakšava da dokraja shvatimo što taj čovjek — tvrdi se Božji — osamljenički radi u rijetko viđenoj kamenoj pustari. Kada prekapa škrtu zemlju u kamenitu okružju već smo, 'listajući' brzo u sebi po registru dokumentarističkih obrazaca, skloni povjerovati da je tu riječ o podvrsti dokumentarca koji govori o umjetnom stvaranju parcela plodne zemlje; kada pak slaže kamen na kamen asociramo gradnju suhozida... Svim tim poslovima i poslićima kojima se nakratko prepušta nismo kadri pohvatati konce, smisao... Dvama se autonomnim čimbenicima ipak ne može poreći dojmljivost: starčevo čvrsto, sugestivno lice i ljuti kamen koji je 'sam sebi podigao spomenike'! No, je li to dovoljno? Brzu pomisao da je autor tim junakovim zagonetnim ponašanjem zapravo htio sugerirati njegovu izgubljenost u brojnim poslovima koji su nekoć, dok je bio mlad i snažan, imali duboka životnog smisla, dakako, odbacujemo...

Čini se da je očita nedorečenost filma *Prva i posljednja* posljedica autorove nedoumice kako da pomiri junakovu dojmljivu biografiju pritisnutu njegovom visokom životnom dobi sa starčevom 'kamenom' samoćom, a da ostane dosljedan 'zavjetu šutnje'. Matović nam je, dakle, pokušao ponuditi dva filma o istom čovjeku — jedan u katalogu, drugi na ekranu! Oba nedorečena.

Going up the River. A Journey towards Theo Angelopoulos Camela Nicotre, (Italija, 2004)

La strada Damira Čučića (Hrvatska, 2004)

U grčkom filmu *Trg heroja* Kalesisa Theodorea riječ je o specifičnoj 'radnoj' aktivnosti građana mjestašca Florina, u neposrednoj blizini Soluna. U noći zimskoga solsticija Florinjani predano i poneseno pale velike vatre po cijelom gradu. Sam film predočava fenomen jedinstvenih lomača na primjeru četvrti čiji središnji trg nosi ime *Trg heroja*. I dok se, uz osobito živahnu aktivnost, priprema divovska lomača, autor iznosi niz zanimljivosti vezanih uz ritual kojemu se pripisuju poganska obilježja i koji je nastao kojih petstotinjak godina prije Krista. Iz razgovora s 'glavnim' sudionicima obredne lomače saznajemo da vlast zapravo i ne odobrava tu vrst 'iracionalnih' svetkovina u mjestu; stoga, lišeni svake pa i novčane potpore agilni se inicijatori, da bi na vrijeme pribavili znatnu količinu drva, ne libe uteći drskim krađama lako zapaljive drvene građe. Unatoč strogim zabranama i visoko cijenjeni cedar neprestance je na udaru njihovih marnih sjekira; oni ga, kažu, uporno sijeku iz 'altruističkih' pobuda — cedar će, ako ne izgori na Trgu heroja, svojom visokom kaloričnošću (i rasprkavajućim plamenim kuglicama) i dalje uzrokovati brojne ljetne požare! Ima simpatičnih stvari u tom filmu. Simpatični su nam, ponajprije, junaci sa spomenuta trga; otvoreni i blagoglagoljivi u svojim iskazima, gorljivi u obrani svoje vatre, čak razboriti u svojim tumačenjima fenomena i svoje ponesenosti tim fenomenom, a kad im dođe i raspjevani — lako kupuju našu naklonost. Zgodno je i eliptično predočavanje izrastanja goleme lomače; autor pojedine faze njezina napredovanja daje tek usputno i 'u pozadini' drugih radnih ili anketnih dionica filma. Dakako, uzbudljiva je i golema plamteća kugla koju će, s visina, strelovito usmjeriti na divovsku drvenu piramidu. Ali, avaj, izostat će pomno pripremana i napeto iščekivana poenta; ekipa se, sa snimateljskoga stajališta, nije znala ponijeti s tom golemom buktinjom! U oku objektiva izblijedit će središnji gradski spektakl. Mistični ritual, koji i nakon toliko stoljeća progovara kroz građane Florine, biva tek običnom vatrom... Autor uzalud pokušava ponešto anemičnom glazbenom dionicom montažno rekonstrirati i razigrati ugođaj grozničava uzbuđenja što je bilo zahvatilo sudionike goleme paleži. Šteta.

A Sicilijanac Carmelo Nicotra nije niti sanjao da će se njegov pokušaj intervjuiranja znamenitoga grčkog i svjetskog filmskog klasika, Thea Angelopoulosa (*Putujući glumci, Aleksandar Veliki, Krajolik u magli*), posve neplanirano 'izroditi' u dugotrajno snimanje dokumentarca o Angelopoulosovu snimanju novog igranog filma. Sam Angelopoulos uporno je, premda ne i grubo, višekratno odgađao realizaciju obećana razgovora; Nicotri je, dopustivši mu da ga snima za priprema i na setu, objasnio da će usred posla biti kudikamo govorljiviji. Čini se da to neplanirano čekanje na veliki trenutak autorova milostivo pristajanja da izrekne pregršt pamtivih misli i nije baš teško palo našem strpljivom dokumentaristu; veliki ljubitelj kako helenističke kulture tako i njezina kasnog izdanka što se objavio u liku filmskog autora, koji se u novom projektu i prihvatio kazivanja o slavnim precima, Nicotra se zdušno bacio na hvatanje lika (i djela) velikog autora u trenucima zaigrana stvaranja. Rezultat dugotrajna odgađanja razgovora dokumentarac je pod naslovom *Idući uz rijeku*. Temelji se na iskazima Angelopoulosovih višegodišnjih suradnika koji, u odmjerenu tonu, govore o naravi i metodama Angelopoulosova rada na setu; na kraju, i sam će autor progovoriti o karakteristikama svoga stvaralaštva, o svojoj poetici. No, glasoviti će Grk, izričući manje-više očekivane stvari, samo u jednom trenutku dati maha svojim strastima: s velikim će zanosom ishvaliti nositeljicu glavne uloge, mladu glumicu koja se, drži ushićeni Theo, čudesno ponijela u zahtjevnoj roli.

Da je Nicotra, sklon sam vjerovanju, na vrijeme shvatio zašto mu je Angelopoulos predložio da ga, umjesto da s njim vodi umne razgovore, zapravo snima na setu, za akcije i da je upravo tom poslu dao cijelog sebe, zacijelo dugo iščekivana razgovora na kraju ne bi niti bilo — jednostavno ne bi bio potreban! Ne shvativši da je središnja tema njegova dokumentarca razotkriveni Angelopoulos, a ne izravni razgovor s Angelopoulosom (kojemu se i dalje nadao), Nicotra je bogomdanu priliku sam minimalizirao zadovoljivši se tek ilustrativnim sličicama sa snimanja (dostatnim za TV-reportažu) i suradničkim flah opservacijama o obožavanom prijatelju i Tvorcu.

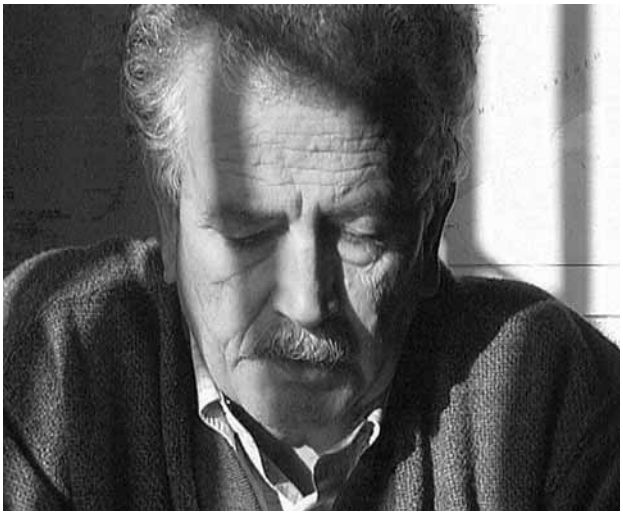
Tako Nicotra nije dobio ono zbog čega je tako dugo snubio maestra (iz njegova će nam govora u sjećanju ostati ganutljiv ushit spram okretnosti mlade glumice, ali s takvom se vrst ushita često srećemo i u tolikih drugih režisera), a zbog strahopoštovanja prema Angelopoulosovu liku i djelu olako je ispustio rijetku prigodu da razotrkije skrivenu bit autorove radionice. Prigovori, dakako, ne niječu svaku vrijednost Nicotrinu uratku; riječ je o solidnu ilustrativnom materijalu.

Ritam rada i — nerada

Bez većih sam poteškoća i po treći put pogledao 29-minutni dokumentarac *La strada* Damira Čučića. Nema nikakve dvojbe da si je mladi daroviti autor, i ne samo u usporedbi s redateljskim metodama kolega iz natjecateljskog programa 5. dana, nametnuo vrlo zahtjevnu realizacijsku zadaću koju bismo, uz nešto pjesničke slobode, mogli nazvati 'činom

sputanih ruku'. Prihvativši se portretiranja glavne ulice, *la strade* u istarskom gradiću Vodnjan, Čučić se odmah odrekao 'olakotnosti' anketne metode, koja bi, *nota bene,* svakako bila kompatibilna s ulicom dugom više od tisuću metara i punom života. Primjerice, mladi Papić, onaj iz svoje najpotentnije dokumentarističke faze, iznio bi iz tog mikromelpota pitoreskne likove sposobne da nas i nasmiju i rastuže. Čučićeve su namjere drukčije; taj bi da iz tog raja za tipično anketni film iznjedri djelce s blago eksperimentalističkom patinom. On bi da, odričući se izravna i gruba interveniranja u vazda bogat život ulice napučene svakakvim profilima i karakterima, njezino živo pulsiranje i njezine stalne mijene diskretno 'špijunira', uhodi i osluškuje... Dakako, prvi su se na meti kamere njegova snimatelja Borisa Poljaka našli oni koji, obavivši svoju dnevnu ili čak životnu zadaću, i sami po cijele dane opserviraju, motre, a kadšto i živo komentiraju sitna ulična zbivanja. Svjedoci smo svojevrsne dokumentarističke parade dojmljivih lica 'izrezbarenih' grubim, kadšto odveć grubim dlijetom vremena. Spram dokoličara — užurbani gradski svijet gonjen neumoljivim diktatom karakterističnih dnevnih obaveza. Potom zaigrana djeca koja ljupko koketiraju s kamerom, ili pompozni nastupi prigodno kostimiranih grupa što će nakratko *la stradi* podariti duh dalekih vremena. A zna se zalomiti da svoj šarm prospu ulicom i ekstravagantni plesači što su (na nagovor ekipe?) od skromne gradske kale časkom napravili stastveni scenski prostor. Neki, pak, 'kamuflirani' promatrači iza prozorskih škura tiho polemički mrmore o izgubljenoj nevinosti nekoć uzorito čiste gradske ulice, koja se 'izrodila' u raskomoćeni produženi dnevni boravak. Dakako, neki prizorčići u filmu plod su priređivačkog mara naših artista; primjerice, ono ulično poskakivanje malih biciklista viđeno kroz dvorišna vrata. Kronologiju sitnih uličnih događaja izrazito nadrasta stvarni protagonist *La strade* — ulica; ona, i ne samo zato što se u njezinim njedrima kreće i valja sav taj nemirni živalj, posjeduje neku svoju autonomnost, neki svoj specifičan život uvijek podložan složenu ritmu prostornih i svjetlosnih mijena.U objektivu velikoga snimateljskog maga Borisa Poljaka ta žila kucavica grada čas je tek obična ulica u kojoj ljudi obitavaju, prolaze ili trguju, čas dojmljiva avenija 'ukradena' nekoj metropoli; noću se zna zaodjenuti u raskošno šareno ruhu puno zagonetnih svjetalaca, s jutra osvane ubogo ruševna, nikakva; nekad je nalik snoliku proizvodu rafinirana duha,

Grad, gradovi Vedrana Šamanovića (Hrvatska, 2004)



Xavó-Xaví Oscara Pereza (Španjolska, 2002)

drugi put stvarna, teška i teretna; naturalizmu prizora zna hirovito suprotstaviti elegantnu apstraktnost znaka, tromosti gusjenice lakoću leptira... Vazda je u prisnu dosluhu s jutarnjim i noćnim začudnim svjetlima, utječe se nebu...

No, dobro. Prikočimo! U *La stradi* i nije baš sve baš tako idealno da se gledatelj ne bi mogao oteti zagrljaju uzastopnih lirskih asocijacija; od dvojice montažera (uz Čučića i prvak umijeća montaže Slaven Zečević) očekivala se nešto veća rigoroza u onom finom finalnom oblikovanju građe; tu i tamo ritam dokumentarca zna, zbog kakva viška, 'štucnuti', a rečenoj dvojici muževa ne služi na čast ni to što su, sklapajući svoj film postupkom zvanim 'singerica', *La stradu* posijali s nekoliko 'diskretnih', ali izdajnički uočljivih krajeva. Od svih prikazanih filmova na festivalu *La strada* se stranim autorima ponajviše svidjela.

Ritam nerada

Nekom je zgodom dokumentarist iz Barcelone Oscar Perez sjeo u krivi tramvaj i otkrio njemu nepoznatu, paralelnu Barcelonu. Periferni, siromašan i obrazovno duboko zapušten dio velikog grada.Poželio je da snimi film o časnoj iznimci učitelja Basilija, koji se prihvatio iznimno teške zadaće da zapuštenu djecu iz četvrti, među kojima su najbrojniji mali Romi, uvjeri kako je važno da redovito dolaze u školu i da se odupru odraslima koji ih uporno odgovaraju od školovanja. Pomislilo bi se da se Perez prihvatio izravnih iskaza u kameru, anketnoga filma. Krivo. Mladi je Španjolac pokušao, i u tome djelomice uspio, da posvjedoči o zabrinjavajućem socijalnom fenomenu moćima statične kamere i strategijom dugih kadrova; u dokumentarcu pod naslovom *Xavo — Xavi* glavno mjesto, dakako, zauzima iznimno dugi začudni kadar, statično realiziran u srednjem planu, sa sredovječnim protagonistom koji svakoga jutra prije početka razredne nastave, pa tako i toga jutra, na vratima dočekuje učenike, koji redovito kasne, a mnogi među njima na putu do škole ili na samu njezinu ulazu odustanu od nastave; učitelja osobito zabrinjava to što u roditeljima učenika nije uspio steći saveznike i što mnogi od odraslih onu djecu koja su poslušala uči-

Sarajevski pas

telja upravo na tom na putu do škole drsko odgovaraju od prisustvovanja nastavi.

Što se zbiva u spomenutu kadru? Neki učenici tek projure pokraj svoga učitelja, uz usputnu primjedbu, a neki se zaustave i razgovaraju... Učitelj, u tolerantnu tonu i bez odgojnih prodika, uvlači svoje đake u dijalog nenametljivo okrenut prema različitim životno itekako važnim temama; iz blago polemičkih iskrica koje frcaju iz tog razgovora jasno se razabiru svjetonazorne devijantnosti u djece koje su im usadili roditelji i blagu trpeljivost učitelja, koji s mnogo uočljiva truda pokušava djeci objasniti neke temeljne postulate na kojima počiva život u urbanoj zajednici, u državi koja funkcionira prema nekim načelima. Kadšto, učenici će se učitelju i njegovu 'naivnu' poimanju života podrugivati, primjerice njegovoj tvrdnji da se neki predmeti s ulice koji se njima sviđaju ne mogu i ne smiju tek tako pokupiti; ovdje je ohrabrujuće to što će učitelj, ne trepnuvši okom, s nepopustljivom postojanošću nastaviti svoj 'sat' pred ulaznim vratima škole i što će i djecu 'neki vrag' ipak natjerati da nastave taj 'smiješan' razgovor. Perezov se film temelji na određenom broju dobro isplaniranih i funkcionalno strukturiranih kadrova; dakako, nisu svi jednake važnosti i intenziteta pa u cjelini *Xavo — Xavi* djeluje odveć fragmentarizirano i bez jače unutrašnje povezanosti, premda se djelcu ne može poreći provokativnost ni izričajna smionost.

I mladom junaku hrvatskoga filma *Život ili san* Mladena Ćapina, čini se, škola nije osobito privlačna. Kada je na satu (u ovome slučaju zemljopisa), njemu je očito dosadno; suhoparnost neatraktivno prezentirana nastavnoga gradiva u njemu izaziva potrebu da se oda maštarijama, da u mislima 'zaroni' u izazovnu legendu s otoka Mljeta, kakva je ona vezana uz 'obližnju' Odisejevu spilju...

Ćapinov se pokušaj stvaranja svojevrsna dokumentaristički lirskog sublimata — u zatvorenu trokutu između dječaka nazvana 'filozof', njemu zamorne škole i snolikog otoka Mljeta na kojem živi — činio zanimljivim, privlačnim; bila je na mjestu i odluka da dječakovu unutrašnjem mologu podari dramaturški složenu i u oslikavanju njegova bogata unutrašnjeg života fundamentalnu zadaću; ne samo što je 'filozofove' iznadprosječne intelektualne sposobnosti brzo prepoznao i — očito — poticao (da li i usmjeravao?), nego se zdušno trudio da im — u jedinstvenoj bajkovitosti otoka Mljeta — pronađe metafizički adekvat. Dakako, *Život ili san* — kada u 'slikanju' neprijepornih krasota otoka ne upada u zamku kič-kadrova koji svjedoče 'o još jednom biseru s plavog Jadrana' — uistinu plijeni efektnim vizurama i dojmljivim mediteranskim prizorima koje potpisuje daroviti Mario Britvić. Problem je filma drugdje: ponajprije, u pisanu tekstu koji, onako izmudrijan i školnički tvrdo čitan, poništava dobre s pravom zahtjevno koncipirane poetske namjere filma. Neadekvatno poticana 'starmalost' u djece nikada nije bila dobrim saveznikom te djece, a ni onih koji su bili uvjereni da čine dobru stvar kada dopuštaju da mahom opća mjesta iz retorike odraslih stignu na dječja usta... Simpatičnom dječaku manje vjerujemo kada mudruje o svom statusu na napuštenom otoku i svom položaju u životu, a više kada se dječački zaigra sa svojom ljupkom prijateljicom, vrsnom karatisticom, koja će ga, u žaru borbe, znalački prizemljiti...

Sarajevski pas

Gledajući bosansko hercegovački film *Sarajevski pas* Harisa Prolića, inače dobitnika *Grand Prixa* na 5. danima, prisjetih se blistavih i dojmljivih sarajevskih dokumentaraca nastalih usred rata u producentskoj kući SAGA, na čijem se čelu nalazio autor kultnoga igranog filma *Ono malo duše*, Ademir Kenović, a potpisivahu ih poznati i oni koji će tek poslije postati poznati, poput Pjera Žalice. Za razliku od 'nabrijanih' hrvatskih dokumentaraca iz vremena rata, ali i dosta dugo nakon rata, sarajevski su dokumentarci bili objeručke prihvaćeni u svijetu ne samo zato što su nastajali u okolnostima stalne opsade i bombardiranja Sarajeva, nego i stoga što su, na slučajevima 'komornih' priča o velikim tragedijama 'malih' ljudi, svjedočili o dubokoj boli grada (ipak sposobna da se upravo tim činom hrabra i časna dokumentarizma brani od beznađa). Dokumentarac *Sarajevski pas* — toliko godina nakon završetka rata — kao da obnavlja duh intimističkog pristupa ratnim i poratnim traumama. Kućni pas bračnog para iz sarajevskog predgrađa bio je veliki ljubimac njihova sina, koji je poginuo na ratištu; nesretni roditelji — duboko uvjereni da je pas svojedobno točno 'predosjetio' smrt sina, jer je u trenutku sudbonosna sinova odlaska na frontu mahnito htio ići s njim — u vjernoj domaćoj životinji vide posljednju 'živu' vezu s izgubljenim sinom. Dokumentarist Haris Prolić prihvatio se snimanja filma o njihovu slučaju kada je shvatio da roditeljima predstoji još jedan veliki gubitak: bili su odlučili (na preporuku veterinara?) već ostarjela i iznemogla psa 'uspavati'. Film je za projekcije duboko ganuo publiku — neki pojedinci, kada su se u dvorani upalila svjetla, nisu mogli sakriti suze, potresenost spoznajom da su se roditelji, u boli, morali odreći posljednje dodirne točke sa sinom.

I ja sam na svoj način bio potresen, ali ne filmom, nego samom reakcijom na film! Zapravo, od sama početka projekcije pratila me neka teško objašnjiva nelagoda, koju ću, kada se poslije prihvatih racionalizacije svoga 'slučaja', početi pri-

pisivati činjenici da u nespremnu gledatelju može zaista izazvati učinak blago morbidnoga kada s ekrana čuje da se nesretni roditelji psećem ljubimcu obraćaju onako kako se inače roditelji obraćaju voljenoj djeci: »*Ne brini, tebi će mama, tebi će tata...*«.

Poslije će čovjek povesti psa u njegovu (posljednju?) šetnju; mene će i ta tegobna pa i bolna šetanje onemoćala psa popraćena karakterističnim 'dijalogom' onespokojiti ponajviše zbog 'dramaturški' važnog argumenta po kojemu sama odluka o nužnosti žrtvovanju psa nije ništa drugo do iznuđeni čin — milosrđa.

Dakako, nije na meni da odluku roditelja procjenjujem, oni su ti koji znaju zašto čine to što čine, ali ako je suditi po onome što sam vidio na ekranu, a vidio sam da je pas uistinu onemoćao i da je nekako pri kraju snaga, ali neagresivan, miran i 'pomiren' sa svojom sudbinom, onda nisam mogao a da se ne upitam zašto nasilno dokinuti život tom tako dragocjenu biću kada će ono svejedno uskoro mirno uginuti. Kakvu bi to žrtvu bračni par morao učiniti ostavivši ga još koji mjesec na životu! Dakako, *Sarajevski pas* ne bi bio ono što jest, film koji potresa ljude, da je pas ostao na životu. Njegovu je smrt, koja bi u drugim okolnostima bila tek dio ranjene intime dvoje ljudi što ne mogu i nikada neće moći preboljeti gubitak sina, filmska ekipa samim činom snimanja dodatno ritualizirala obnovivši u ljudima prvobitnu silinu boli. U dokumentarizmu tanka nit manipulacije s osjećajima nije baš uvijek lako zamjetljiva. Dakako, u slučaju *Sarajevskoga psa* volio bih da sam u krivu.

Uspostavljeni ritam

Raznovrsni su bili i popratni programi festivala.Publika je mogla vidjeti četiri bosanskohercegovačka rada: *Slike sa ugla* Jasmile Žbanić (francuski fotoreporter u ratnom Sarajevu ispucao tri filma na teško ranjenu djevojku, a da joj nije pokušao pomoći), *Bijele ruže* Tomislava Pokrajčića i Riste Osterjovskog (pregršt začudnih prizora), *Svjedok vremena* Žane Mrkonjić (fotograf koji više od pola stoljeća obavlja svoj posao u Mostaru), *Raj za stokilaše* Roberta Bubala (nogometaši koji moraju imati više od stotinu kila).

Eksperimentalni program iz produkcije Hrvatskoga filmskog saveza obuhvatio je četiri novija naslova: *Sinaj* Zdravka Mustaća, *Mörder unter uns* Ivana Faktora, *Grad, gradovi* Vedrana Šamanovića i *Arabeska* Damira Čučića.

Dugometražni pak program ponudio je dva dokumentarca (*Sretno dijete* Igora Mirkovića, *Fahrenheit 9/11* Michaela Moorea) i jedan igrani (*Tu* Zrinka Ogreste).

U sklopu festivala predstavljena je knjiga *Prvi BH pop-rock leksikon*.

Festival mediteranskoga dokumentarnog filma u Širokom Brijegu posjeduje odliku tako nedostupnu hrvatskim filmskim manifestacijama; nije tu riječ samo o dobroj organizaciji svih elemenata svetkovine, nego i o dobro uravnoteženoj satnici projekcija i relaksirajućih programa (razgledavanje obnovljena mosta u Mostaru, slikoviti dio Neretve viđen iz motornih plovila, začudnost izvora Lištice...). Dakako, kruna uvijek živahna festivalskog ugođaja zasniva se na brojnim načelnim razgovorima o filmu, na polemikama o viđenim djelima na festivalu, na informacijama o položaju dokumentaristike u Sredozemlju. Bilo nam je zanimljivo čuti da je hrvatski dokumentarac kudikamo više potpomognut od onog u Španjolskoj ili Grčkoj; primjerice, da simpatičnom Oscaru Perezu, koji se filmski obrazovao u Velikoj Britaniji, otac nije financirao dokumentarac *Xavo — Xavi*, film ne bi tako brzo ugledao ekrane.

Širokobriješki je festival, poput vješta slalomaša, uhvatio odmjereni pravi ritam i sva je prilika da će, na zadovoljstvo građana i uvijek dobrodošlih gostiju, dugo poživjeti.

Filmografija

5. Dana filma — mediteranski festival dokumentarnog filma, Široki Brijeg, BiH, 9-11. rujna 2004.

SLUŽBENI NATJECATELJSKI PROGRAM

1. PRVA I POSLJEDNJI... / THE FIRST AND THE LAST..., Momir Matović; Srbija i Crna Gora, 2002.
2. OSTI / HARPOON, Tomislav Šango; Hrvatska, 2003.
3. SARAJEVSKI PAS / SARAJEVO'S DOG, Haris Prolić; Bosna i Hercegovina, 2002.
4. ŽIVOT ILI SAN / A LIFE OR A DREAM, Mladen Ćapin; Hrvatska, 2004.
5. BUNARMAN / WELLMAN, Branko Ištvančić, Hrvatska, 2003.
6. LA STRADA, Damir Čučić, Hrvatska, 2004.
7. XAVO — HAVI, Oscar Perez; Španjolska, 2002.
8. HEROES SQUARE, Kalesis Theodore; Grčka, 2003.
9. GOING UP THE RIVER / A journey towards Theo Angelopoulos; Carmelo Nicotra, Italija, 2004.

PROGRAM IZVAN KONKURENCIJE

1. FAHRENHEIT 9/11, Michael Moore; SAD, 2004.
2. TU / HERE, Zrinko Ogresta; Hrvatska, 2003.
3. SRETNO DIJETE / LUCKY KID, Igor Mirković; Hrvatska, 2003.

4. BIJELE RUŽE / WHITE ROSES, Risto Sterjovski i Tomislav Pokrajčić; Hrvatska, 2004.
5. SLIKE S UGLA / PICTURES FROM A CORNER, Jasmila Žbanić; Bosna i Hercegovina, 2003.
6. SVJEDOK VREMENA / A WITNES TO TIME, Žana Mrkonjić; Bosna i Hercegovina, 2004.
7. RAJ ZA STOKILAŠE / HEAVEN FOR 100-KILO MAN, Robert Bubalo; Bosna i Hercegovina, 2004.

EKSPERIMENTALNI PROGRAM IZ PRODUKCIJE HRVATSKOG FILMSKOG SAVEZA

1. SINAJ / SINAI, Zdravko Mustać; Hrvatska, 2004.
2. MORDER UNTER UNS / MURDER AMONG US, Ivan Faktor; Hrvatska,2004.
3. GRAD, GRADOVI / CITY CITIES, Vedran Šamanović; Hrvatska, 2004.
4. ARABESKA / ARABESCA, Damir Čučić; Hrvatska, 2004.

Nagrada

5. dana filma

Žiri: Anja Šovagović-Despot, Zrinko Ogresta i Ivo Ćolak

GRAN PRIX

— Žani Mrkonjić za film OTISCI DUBINE, prikazan izvan konkurencije

UDK: 791.65.079(450 Chiavari):791.228"2004"(049.3)

Hrvoje Turković

Film sjena bez sjena

Festival animiranog filma u Chiavariju (*Festival internazionale del cinema d'animazione*, Chiavari, Italija), 21-25. listopada 2004.

Giannalberto Bendazzi, jedan od najistaknutijih svjetskih povjesničara filma, poštovalac 'zagrebačke škole crtanog filma', prvi laureat nagrade za proučavatelje filma zagrebačkog Animafesta, pokrenuo je, zajedno sa skupinom znalaca i entuzijasta, novi međunarodni festival animacije u Chiavariju, malom priobalnom gradiću blizu Genove.

S jedne strane, festival je ustrojen prema najvišim standardima svjetskih festivala, osobito onih poput zagrebačkog: riječ je nadasve o festivalu okrenutu prikazu stanja u suvremenoj *umjetničkoj animaciji*.[1] Kao i drugi festivali, imao je i niz vrijednih popratnih programa. Tu su bile, u prvome redu, velike retrospektive vrhunskih umjetnika: talijanskoga majstorskog dvojca Emanuelea Luzzatija i Giulia Gianinija; te istočnjačkoga majstora Takahate Isaa. Potom, moglo se upoznati s regionalnim kinematografijama (retrospektiva grčke animacije, kao prve u nizu predstavljanja mediteranskih animacija) te s norveškom školom animacije iz Volde. Uz to je bilo i nekoliko tematskih pregleda kao primjerice — 'animacija u medijima', a organizirani su i susreti s autorima i predstavljačima svake od tih retrospektiva te niz dobro pripremljenih predstavljanja knjiga.

Uz taj vrijedan, ali uglavnom standardan festivalski profil, Bendazzi vidi posebnost svojega festivala u njegovu *studijskome*, proučavateljskom krilu. Ovaj je put organiziran veliki povijesni program tzv. *siluetne animacije*, odnosno animiranog *filma sjena*. Kao studijski prilog spoznaji o toj vrsti animacije, sam je festival objavio kapitalnu dvojezičnu knjigu o povijesti i ključnim osobinama siluetnoga filma sjajnoga francuskog proučavatelja Pierrea Jouvanceaua — *Le film de silhouettes / The Silhouette Film* (Le Mani — Festival del cinema d'animazione di Chiavari, Genova, 2004, engleski prijevod napravila je naša zagrebačka znanica Clare Kitson).[2] Uz to je organiziran i okrugli stol posvećen siluetnome filmu, na kojem sam i sam sudjelovao.

Siluetni film

Proučavalački dio festivala bio je doista pravo otkriće. *Siluetna animacija* povijesno je krilo animacije poznato više po čuvenju, odnosno leksikonsko-povjesničarskom spominjanju, nego po izravnoj upoznatosti i proučavanju. Poznato je uglavnom samo po najvećoj autorici te animacijske discipline, Lotte Reiniger. Čak i profesionalnim pratiteljima animacije jedva da je poznato da postoji šira i prilično trajna — iako dosta prorijeđena i nenametljiva — linija siluetnoga

Naslovnica festivalskog kataloga

stvaralaštva, prisutna i danas, osobito u recentnom stvaralaštvu Francuza Michela Ocelota, sudionika na Festivalu.

Primjerice, jedva da itko od nas zna da je i prije Lotte Reiniger postojala produkcija *siluetnih animacija* (između 1909. i 1915.: npr. Britanac Charles Armstrong), da je pod utjecajem Lotte Reiniger u Istočnoj Njemačkoj postojala takva produkcijska struja (npr. Bruno J. Böttge; Horst J. Tappert), a da su i Japanci imali svoju verziju (s obojenim folijama za atmosfersko-perspektivne pozadine — Noburo Ofuji).

Prema Pierreu Jouvanceau — koji je cijeli taj program sastavio prema nešto strožim kriterijima od mogućih — *siluetna animacija* je (a) ona u kojoj se likovno barata kolažnim izrescima, te je, zato, u pitanju (b) tzv. *zglobna animacija* (dijelovi tijela pokreću se u zglobovima, dok su ostali dijelovi uko-

Chiavari — trg oko kojeg su bile smještene festivalske priredbe (snimio P. Jouvanceau)

čeni) (pa je po tome riječ o podvrsti *kolažne animacije*), a (c) cijela se slika, tj. svi objekti u slici dobivaju osvjetljivanjem odostraga — tako da je riječ o filmskoj *registraciji,* uglavnom oštrih, *sjena*.

Siluetna praksa ima višestruke korijene. Jedni su, vjerojatno, u kineskom kazalištu sjena koje je, preko Perzije i Turske utjecalo na popularnu pučku zabavu s putujućim kazalištima sjena po Europi od sedamnaestog stoljeća nadalje. Pod utjecajem 'panoramskih' i 'dioramskih' projekcija, sredinom 19. stoljeća aranžirale su se optički vrlo složeno izvedene predstave ne samo sa živim ljudima nego i s animiranim lutkama. Drugi je izvor siluetnom filmu u modi obrisnoga portretiranja, s jedne strane, crtanja portreta na temelju sjene modela projicirane na papir, a s druge strane prakse izrezivanja obrisnih portreta u (crnom ili bijelom) papiru (praksa koja se i danas sreće u našim priobalnim gradovima tijekom turističke sezone).[3]

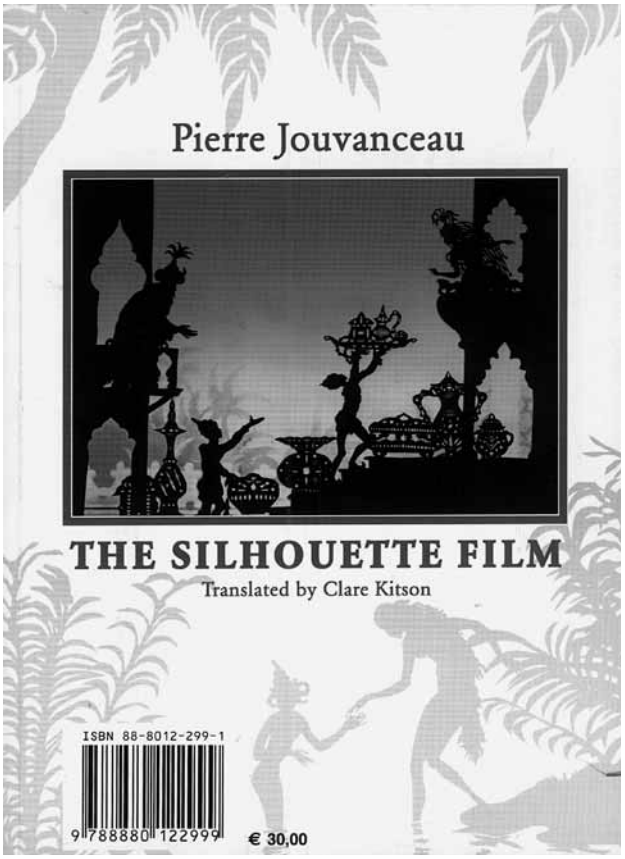
Iako je povezana sa širim pojmom *siluetnog filma*, odnosno *filma sjene*, *siluetna animacija* posebnija je disciplina od *siluetnoga filma*. Prvo, postoje crtani filmovi u kojima se tek obrisno, siluetno, iscrtavaju predmeti i pozadine, koji dakle jesu siluetni, ali ne pripadaju u disciplinarno izrazitiju kolažno-siluetnu varijantu. Također, postoje *igrani siluetni filmovi*, živo snimani, poput naša dva *filma sjene* iz Škole narodnog zdravlja — *Čarobnjaci* Milana Marjanovića iz 1928. i *Campek nevaljalac* Mladena Širole iz 1929.[4] pa i takvi filmovi pripadaju u širi pojam *filma sjena*.

Ukupna je retrospektiva bila iznimno povijesno-obrazovno zanimljiva, ali posebna je njezina vrijednost bila u spoznaji koliko ima iznimne doživljajne istačanosti do koje su se pojedini autori (Lotte Reiniger doista je još najizrazitiji primjer) uzdignuli u toj, zapravo vrlo ograničavajućoj, iako upravo zato, predodžbeno i maštalački snažnoj, disciplini.

Glavni program i ostali popratni programi

Kako je to prvi festival — 'nulti' kako su ga na zatvaranju nazvali sami organizatori i gradski domaćini — njegov je natjecateljski program bio sastavljen pretežito od filmova 'po pozivu', kako je i bilo logično, odnosno jedino realno moguće. Budući da su filmove pozivali dobri znalci suvremenoga stanja, sam Bendazzi uz pomoć kolega, program je sastavljen doista znalački, vrlo raznovrstan i po stilskim i po disciplinarnim varijacijama. Gledalac je doista mogao uživati u programu uglavnom vrhunskih, a u nešto slabijim slučajevima barem izrazito zanimljivih, filmova.

Dakako, velik je dio programa sastavljen na temelju profiltriranih naslova s drugih svjetskih festivala. Tako da se na festivalu mogao vidjeti visok postotak filmova što su prikazani na posljednja dva zagrebačka festivala (onom iz 2002. i ove, 2004). No, bilo je i dosta onih koji nisu bili na zagrebačkom festivalu te je osobama koje nisu festivalskim glob-



Knjiga Pierrea Jouvanceaua o silhuetnom filmu (Chiavari, 2004)

Prizori iz *Princa Ahmeda* Lotte Reiniger (1923-1926)

troterima Chiavarijev festival dao sjajan pregled najboljeg u suvremenoj animaciji.

Koliko se program preklapao, svjedoče i festivalske nagrade: gotovo svi nagrađeni filmovi poznati su sa zagrebačkog festivala: *grand prix* ili, kako su je nazvali, — 'milenijska nagrada' dodijeljena je pobjedniku našeg Animafesta iz 2002. — filmu *Otac i kćerka* (*Father and Doughter*) De Wita; a ostale su nagrade dobili *Harvie Krumpet* Adama Benjamina Elliota (Australija); potom ovogodišnji pobjednik Zagreba *Glava Gora* (*Atama Yama*) Kojija Yamamure (Japan); te *Djevojka i oblaci* (*La jeune fille et les nuages*) Georgesa Schwizgebela (Švicarska) i *Odvajanje* (*The Separation*) Roberta Morgana (Velika Britanija). Žiri je bio vrlo ugledan, u njemu su bili Caroline Leaf iz Kanade, Takahata Isao iz Japana, Michel Ocelot iz Francuske, Ferenc Mikulas iz Mađarske i Georges Sifianos iz Grčke. Na festivalu su dodijeljene i životne nagrade, i to osobama čije su retrospektive protkivale festival: Emanueleu Luzzatiju i Giuliju Gianiniju te Takahati Isau.

Iako su se organizatori potrudili da se projekcije ponavljaju u različitim dvoranama (tri dvorane po gradu, ali u razmjernoj blizini), ipak nije ponekad bilo moguće pratiti sve njih. Prema uzorcima iz bogatih retrospektiva sudeći, Luzzati i Gianini doista su vrhunski autori, a u Takahate, bivšeg bliskog suradnika Miyazakija — iako mu filmovi osciliraju — riječ je uvijek o majstoru animacije i psihološkog portretiranja, osobito u sjajnu cjelovečenjem filmu *Moji susjedi Yamade* (*Hohokekyo Tonaro No Yamada-kun*, 1999).

Koliko je god bilo indikativno dobiti informaciju o grčkoj animaciji, toliko je pregledavanje jednog (od dva) programa njihovih filmova učinilo jasnim zašto jedva da se zna da Grci imaju animaciju. S iznimkom jednoga sjajnog crtanog filma *Miris grada* (1994) ovogodišnjeg člana žirija Georgesa Sifia-

nosa, očito autorske iznimke, većina je filmova iz programa lošeg crteža, primitivnih psiholoških stereotipova u mimici i gestama likova, jadnih tema i još jadnijih gegova, tek ponekad pristojne animacije, ukazujući na vrlo nezrelu stvaralačku sredinu u tom području.

Izgledi festivala

Po svojoj manifestacijskoj strani festival je očigledno uspio. Bendazzi i njegovi kolege dokazali su kako se entuzijazmom i znalaštvom može *odmah* sastaviti vrhunski festival — barem kad se sudi po izvedenu programu.

No, festival očigledno ima dosta pozadinskih operativnih problema.

Prvi je problem bio u publici Chiavarija. Iako je festival, prema informacijama s više strana, jedna od najvećih manifestacija što su se ikada 'dogodile' tome gradiću (možda i jedina svjetskog statusa), očigledno je to ujedno i razlog zašto publika — nenaviknuta na tako velike i 'uvezene' manifestacije, a osim toga posve neupućena u ikakvu drukčiju animaciju do onu koju poznaje iz dječjih termina komercijalnih televizija — nije imala predodžbu o čemu je uopće tu riječ, pa ni ono malo jedva uočljivih reklama po središtu grada nije moglo ni na što utjecati. Posjet mještana bio je vrlo slab i tek je u udarnom terminu u 9 sati navečer bilo nešto malo više gledatelja, ponekad, zabunom, i djece.

No, ako festival bude kontinuiran i valjano propagiran, stvari se mogu korjenito promijeniti — jer je jedna od svrha festivala i bila u tome da širi kulturu animacije i tamo gdje se za njezino postojanje i ne zna.

Drugi je problem u financiranju. Iako je festival dobio vrijednu potporu grada i regije, ostao je vrlo ograničenih financija. Sam Bendazzi i njegova ekipa radili su volonterski, a kako su uglavnom iz drugih gradova Italije, sami su plaćali svoje troškove boravka i prehrane. Radije su novac, umjesto za svoje troškove, kanalizirali u izdavanje izvrsna kataloga i studijske knjige, te u prijazno ugošćavanje gostiju — među koje sam i sam pripadao. Više je nego jasno da će festival, da bi ostao tako vrijedan, a postao intrigantan svijetu, morati biti izdašnije financiran, s pozivanjem većeg broja gostiju i boljom promocijom. Treće, studijsko krilo festivala pokazalo je i vrline i slabosti. Vrlina je bila u izvrsno izabranoj, slabo poznatoj temi, te izdanju svjetski kapitalne studije siluetne animacije Pierrea Jouvanceaua. No, okrugli stol djelovao je improvizirano, stiješnjen u tek jedan, vrlo ograničavajući dvosatni termin. Očigledno će organizatori morati uložiti dodatne napore da uz festival organiziraju ozbiljniji i višeterminski simpozij s unaprijed dogovorenim i priređenim inicijalnim izlaganjima. Čak je možda i potrebno manifestaciju zamisliti 'dvotračno': jedno je krilo natjecateljski festival, a drugo krilo stalne i bogate studijske projekcije praćene simpozijskim raspravama.

Chiavarijev festival animacije očigledno je festival dobrih zamisli i dokazanih operativnih sposobnosti, pa se treba nadati da će entuzijazam Bendazzijeve ekipe dobiti dalju potporu mjesta i regije, te da će sjajni izgledi jednog istraživačkog festivala (po kakvima je Italija postala svjetski poznata — npr. povijesnoistraživački festival u Pordenoneu) biti ostvareni u trajnu obliku, 'postati tradicionalni', kako se to u nas voli reći.

Bilješke

1 Evo pune izjave o ciljevima festivala kako su artikulirani na web-stranici Festivala (*http://www.chiavarifilmfestival.com/index.php?pagina=info_intro_uk*; prijevod s engleskog H.T.):

»*Ciljevi su festivala da revitalizira umjetnička načela što su u samim osnovama animiranog filma, i to tako da*:

— *ponudi talijanskim i inozemnim gledateljima najbolje proizvode na području animiranog filma, bilo s povijesne bilo suvremene scene;*

— *potvrdi temeljnu važnost autora i osobnog izraza, a da ne umanjuje nužnost analize industrijskih i komercijalnih mehanizama što se vezuju uz animaciju;*

— *otkriva i distribuira filmski materijal koji je rijedak i u opasnosti da padne u zaborav;*

— *daje autorima mogućnost da imaju izravan dodir s publikom; a da, zauzvrat, i publika dobije priliku upoznati ljude koji stoje iza filma; — da promovira i financira proučavanje, istraživanje i izdavanje radova posvećenih animiranom filmu te njegovim temama i središnjim ličnostima. To će se postići uz pomoć znanstvenih radova koje će izdavati sam festival u prigodi festivala i publicirati u festivalskom katalogu;*

— *dovesti u dodir i potaknuti razmjenu između umjetnika i profesionalaca s područja animacije, odasvud iz svijeta i, konačno,*

— *nagrađivati proizvode koji se procijene najuspješnijim sa stajališta kvalitete, i to posebno tako da se imenuje međunarodni žiri.«*

2 Knjiga je objavljena dvojezično, svaki jezik sa svoje strane knjige, po uzoru, kako je to Bendazzi izričito naglasio na njezinu predstavljanju, na u nas izdanu knjigu Midhata Ajanovića *Animacija i relizam / Animation and Realism*.

3 Uostalom sam naziv *silueta* dolazi od imena francuskog ministra financija Étiennea de Silhouettea (1709-1767) koji je sam volio izrezivati obrisne portrete svojih prijatelja i obitelji i paradirati s time. Neprijatelji njegovih financijskih reformi podrugivali su mu se izvlačeći na vidjelo taj njegov hobi i dajući samim portretnim izrescima koje je ministar proizvodio — njegovo prezime. I kako to često biva, ime od poruge postupno je postalo legitimnim *nazivom* za tu umjetničku disciplinu, odnosno za bilo koje prikazivanje prepoznatljivih predmeta samo u uniformnim obrisima.

4 Iako su oba filma iznimno zanimljivi — i vrlo rani — primjeri *filma sjene*, krivo se u filmografijama kategoriziraju kao 'animirani film', jer su posrijedi čisti *igrani filmovi*. Naime, u njima gledamo sjene živih glumaca, a jedini trag 'crtanog filma' jest u linijski iscrtanoj scenografiji, također projciranoj kao sjena. U tim filmovima nema ni traga ikakvoj 'animaciji', pa se i ne mogu kategorizirati kao animacija.

UDK: 791.231(497.5)"198"

Jurica Pavičić

Žudnja vlasti i vlast nad žudnjom: *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića

SAMO JEDNOM SE LJUBI (Hrvatska 1981), režija: Rajko Grlić, scenarij: Rajko Grlić i Branko Šoemen u suradnji s Aleksandrom Koenigsmarkom i Perom Kvesićem, a po dnevnicima Ruže Jurković, uloge: Predrag Miki Manojlović (Tomislav), Vladica Milosavljević (Beba), Mladen Budišćak (Vule), Zijah Sokolović (Mirko), Erland Josephsson (Rudolf, Bebin otac), Dragoljub Lazarov (Pero policajac), Neva Rošić (Elizabeta, Bebina mati), Miljenko Brlečić (doktor), Zvonko Lepetić (partijski rukovodilac), Maja Freundlich (sluškinja), Edo Peročević (tamničar), Jagoda Kaloper (Jagoda), direktor fotografije: Tomislav Pinter, glazba: Branislav Živković, montaža: Živka Toplak, scenografija: Stanislav Dobrina

SINOPSIS. *Mali grad u kontinentalnoj Hrvatskoj, 1945. Nakon ulaska partizana u grad, vlast preuzimaju trojica partizanskih oficira: Tomislav, Vule i Mirko. U gradu počinje obnova. Pri obilasku kazališta koje se obnavlja Tomislav sabire prisutne kazališne radnike i potiče ih na rad. Jedina koja ne kliče parole lijepa je strankinja koju Tomislav poziva u sobu na razgovor. To je Beba, balerina iz Zagreba koja je poslana u grad po kazni jer joj je otac bio tvorničar, a sestra udata za Nijemca. Tomislavu se žali na smještaj. On joj daje ključeve stana i kaže da zauzme jednu sobu. Ispostavi se da je to stan u kojem on živi, što ona prima s negodovanjem. Na činjenicu da je sustanar s buržujskom balerinom nevoljko reagiraju i Tomislavovi partijski drugovi.*

Između dvoje sustanara postupno se razvija bliskost i erotska privlačnost. Jedne večeri, pripiti Tomislav izvlači Bebu iz kreveta i silom je odvodi u Narodni odbor. Podiže iz postelje Vulu i Mirka i organizira noćno vjenčanje lišeno romantike. Iako se isprva opire, Beba potpisuje brak. U grad uskoro dosele njezini roditelji Rudolf i Elizabeta. Useljavaju se u njihov stan, premda s Tomislavom imaju vrlo loše odnose. Tomislav sve teže podnosi njihov građanski način života, uključujući i posjete župnika i unajmljivanje sluškinje. Tomislav je sve posesivniji prema Bebi, pa joj među ostalim brani plesati i zaključava je u sobu.

U međuvremenu, komunistička se vlast počinje polako korumpirati. Mirko postaje direktor tvornice i ulazi u napuštenu židovsku vilu. Probije se glas kako se u inozemstvu ponašao rasipnički i primao mito. Vule mu želi oduzeti pasoš dok se to ne razjasni, Mirko traži još jedno putovanje u inozemstvo da potpiše ugovor. Tomislav staje na njegovu stranu i daje mu pasoš, Mirko bježi. Partijski rukovodilac kori Tomislava zbog nebudnosti i oduzima mu ovlasti. U međuvremenu, Tomislav pušta iz zatvora nasilnog supruga sluškinje Bebinih roditelja. Kad stigne kući, sluškinju nađe krvavu — muž ju je ubio jer ju je našao u krevetu sa starim Rudolfom.

Tomislav sad pada u nemilost. Nakon više pijanih ekscesa trpaju ga u zatvor, a nakon jedne kućne pucnjave i u ludnicu. Beba i roditelji sele u Zagreb, gdje Beba nalazi posao. Tomislav odlazi iz ludnice i stiže u Zagreb kao shrvan čovjek. Prve večeri prati Bebu na posao. Shvaća da ona sad radi kao plesačica u noćnom klubu. On je čeka u garderobi, i dok Ivo Robić s orkestrom svira Samo jednom se ljubi, *puca sebi u usta.*

1. Uvod / nastanak filma

Odobren na filmskom natječaju godinu prije Titove smrti 1980, te snimljen i prikazan godinu nakon nje, film Rajka Grlića *Samo jednom se ljubi* naslov je koji u hrvatskoj kinematografiji simbolički razdvaja dva desetljeća i dvije epohe.

Dok su se socijalno angažirani filmovi sedamdesetih mahom bavili životom i malformacijama suvremenika, u *Samo jednom se ljubi* Rajko Grlić će prvi put nakon 'crnog vala' kritičku aparaturu uperiti unatrag, te genezu socijalnih defekata potražiti u mitskom djetinjstvu komunističkog poretka — u neposrednom poraću. Dok su dotadašnji 'revizionistički' filmovi progovarali ponajprije o komunističkoj represiji na polju ekonomije i ideologije, Grlićev će film pokazati kako represivno djelovanje sustava ne staje ni na granicama krajnje privatnosti — točnije, erosa i seksualnosti. S namjerom da pokaže djelovanje političke represije na područje intimnog, Rajko Grlić će u *Samo jednom se ljubi* fuzionirati politički film i klasičnu melodramu, tvoreći onaj žanrovski hibrid koji je upravo u prethodnim godinama proslavio Fassbindera, Klugea i novi njemački film. Obnavljajući crnovalovsku tradiciju kritičkog filma, ali je premještajući u nove žanrovske okvire i na viši stupanj populističke atraktivnosti, Grlić je napravio film kojim se hrvatska kinematografija oprašta od mršavih sedamdesetih i doba tzv. 'feljtonističkog filma' te ulazi u novo desetljeće. To će desetljeće u ideolo-

Naslovni kadrovi (špica) filma

kom smislu biti obilježeno nestankom Tita kao fizičke osobe (te dijelom i ideološkog autoriteta), a u filmskom prevlašću autora tzv. 'praške škole', kojoj je Grlić pripadao.

Samo jednom se ljubi na hrvatski je republički natječaj za kinematografiju dospio godine 1979, dakle godinu prije smrti Josipa Broza Tita i godinu nakon što je *Okupacijom u 26 slika* na veliku filmsku scenu izišao Lordan Zafranović, prvi od hrvatskih predstavnika'praške škole'.[1] Grlićev film temeljio se na neobjavljenim dnevničkim zapisima koje je redatelju ustupila nekadašnja balerina, a poslije koreografkinja zagrebačkoga HNK Ruža Jurković.[2] Sam dnevnik bio je napisan s književnim pretenzijama, a Grlić sumnja da je možda antidatiran i napisan samo za njega.[3] Premda je okosnica situacije u filmu slična onoj iz dnevnika, priči su scenaristi Grlić, Šömen, Kvesić i Königsmark[4] pridodali znatne fikcionalne elemente.

Grlićev film nije realiziran odmah iz birokratskih razloga. Te 1979. Sud udruženog rada iz proceduralnih je razloga osporio natječaj za filmove, pa je cjelokupna godišnja proizvodnja bila odgođena (v. Homovec, 1980: 26).[5] Nakon što su upravne peripetije razmršene, Grlić i ekipa počeli su snimati film. Bilo je to u lipnju 1980, dakle mjesec nakon Titove smrti i velebnoga pogreba početkom svibnja iste godine. Film je pretežno sniman u Samoboru i okolici, budžet filma bio je 7,8 milijuna tadašnjih dinara (v. Marković, 1981), a radni naslov filma *New York, Pariz, London* (v. Homovec, 1980: 26).

Po dovršenju, *Samo jednom se ljubi* bio je predmet cenzorske afere, koja je za dlaku završila zabranom filma. O kronologiji tih događaja Grlić je u intervjuima često govorio,[6] pa čak i u onima objavljenim u vrijeme komunizma (v. Starčević 1987, str. 30). Početkom 1981, kad je film dovršen, Jadran film organizirao je internu projekciju za partijski i policijski vrh pošto se pročulo da je *Samo jednom se ljubi* film politički neprihvatljiva sadržaja. Projekcija je protekla vrlo neugodno. Neki od nazočnih ispratili su ga povicima »*Da smo od neprijatelja naručili film, ne bi dobili ovako nešto*« (v. Pavičić, Tomić, 2001), a pripadnici službe sigurnosti bili su nezadovoljni i prikazom rada Ozne.[7] Grliću je poslije projekcije rečeno da neko vrijeme ne putuje nikamo, a negativ je filma privremeno zaplijenjen. Ali, Grlić je poučen jednim Wajdinim intervjuom (v. Starčević 1987) unaprijed napravio dvije kopije, jednu poslao sestri u Pariz i prijavio film na kanski festival, na kojem je tri godine prije sudjelovao s *Bravo maestro*. Kad je potkraj proljeća Cannes objavio da je film uvršten u program *Certain regard*, zagrebački je tisak neupućen u sudbinu filma vijest objavio na sva zvona i s mnogo entuzijazma. Službeni Zagreb sad je trebao donijeti političku odluku da li stati iza 'disidentskog filma' ili izazvati inozemnu cenzorsku aferu. U tom trenutku Grlićev je film već nekoliko mjeseci u limbu, ni dopušten ni zabranjen. Kao spasitelj filma tada se pojavila glumica Semka Sokolović Bertok. Ona je u to doba kartala bridž s mladim komunističkim rukovoditeljem zaduženim za kinematografiju, Ivicom Rača-

nom. Nagovorila ga je da organizira novu internu projekciju za partijski vrh, na kojoj je, među ostalima, bila i Ema Derossi-Bjelajac. Grliću je naloženo da čeka ispred dvorane Croatia filma, u drvoredu platana. Nakon projekcije, tamo mu se pridružio Račan i predložio mu kompromisno rješenje. Po Račanovu prijedlogu, film će ići u distribuciju, ali u pokrajnja, manje strateška kina. Na kraju su se tadašnji partijski funkcioner za kulturu i redatelj nagodili da će film ipak igrati u središnjem kinu Zagreb te da će biti prikazan u Puli, ali tamo neće dobiti glavne nagrade. Isto tako, u Cannesu će biti prikazan kao službeni jugoslavenski predstavnik.

Tako se i dogodilo. Film je doživio distribuciju koja je bila uspješna: samo u Zagrebu, film je vidjelo sto tisuća ljudi. U Cannesu film je doživio hvalospjeve kritike. *Positif*, *Nice Matin* i *Le Monde* film su nazvali »*pravim otkrićem festivala*«, poljski *Ekran* »*moralnim pobjednikom festivala*«, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* »*iznimnim i erotski odvažnim*« filmom. *Samo jednom se ljubi* nedugo nakon toga osvojit će *Grand prix* u Valenciji te doživjeti prikazivanje u SAD, koje je popraćeno povoljnim prikazima u *Los Angeles Timesu*, *Varietyju*, *Village Voiceu* i drugim novinama.[8] Komunističku vlast u Zagrebu osobito je zadovoljilo što su poneki recenzenti ljevičarskih novina isticali kako je *Samo jednom se ljubi* dokaz slobode stvaranja u zemljama iza željezne zavjese. Dopunski poen jugoslavenski je režim dobio time što je *Samo jednom se ljubi* gotovo puno desetljeće bio zabranjen u SSSR-u.

Na festivalu u Puli stvari su se pak odvijale sukladno nagodbi Račana i Grlića. Te je godine pulska konkurencija bila jedna od najjačih u povijesti. Tada službeni miljenik partije Lordan Zafranović pojavio se s *Padom Italije*, prvim filmom koji je napravio nakon gledane i nagrađivane, ali napadane i aferama opterećene *Okupacije u 26 slika*. Mladi Emir Kusturica pojavio se s debitantskim filmom *Sjećaš li se Dolly Bell,* koji će samo mjesec poslije dobiti nagradu za najbolji debitantski film na Mostri u Veneciji. U konkurenciji su bila i dva važna hrvatska filma: poslije kultni Tadićev krimić *Ritam zločina* (koji je tada prošao relativno nezapaženo) te povijesna drama *Banović Strahinja* Vatroslava Mimice (koja će uskoro postati velikim domaćim hitom te lansirati karijeru Sanje Vejnović). Tu konkurenciju (u kojoj su uz iznimku Kusturice očevidno dominirali hrvatski naslovi) upotpunjao je i Grlić. *Samo jednom se ljubi* imao je mahom povoljne prikaze te je na koncu dobio i nagradu kritike. Ipak, službeni je žiri očekivano obdario službenog favorita Zafranovića nagradom za režiju i najbolji film, a Kusturičinu scenaristu Abdulahu Sidranu pripala je nagrada za scenarij. Od nagrada žirija, Grlićevu je filmu pripala samo ona za kameru, koju je ponio Tomislav Pinter.

2. Kontekst nastanka

U vrijeme nastanka *Samo jednom se ljubi* tzv. praška škola već je zauzela ozbiljne pozicije u tadašnjoj jugoslavenskoj kinematografiji. Već od polovice sedamdesetih, 'pražani' su prvim filmovima počeli stjecati ugled i izvan Jugoslavije te osvajati inozemna priznanja.[9] U Srbiji, trojac autora praške škole strelovito je uskočio u ispražnjeni prostor nastao nakon što je partijskom čistkom 1973. razjuren 'crni val' (v. Polimac 2004, str 5-6). U Hrvatskoj je ulazak praške škole u srednju struju bio nešto usporeniji. Tomu je svakako kumovala činjenica da je najstariji autor grupe — Zafranović — bio politički neomiljen, a njegovi su se filmovi nakon 1979. i *Okupacije u 26 slika* obično držali režimskim povlaštenim proizvodima.[10]

Kao jedini zagrebački 'pražanin', Grlić je u vrijeme nastanka *Samo jednom se ljubi* imao dva realizirana filma. Prvi, *Kud puklo da puklo* (1974) bio je smjesa metafilmskoga 'filma o filmu' i političkoga pamfleta o pobuni mladih protiv društva. Modernističkim pristupom koji je podsjećao na Veru Chytilovu, Formana ili Cassavettesa Grlićev je prvijenac zainteresirao dio kritike, ali je široj publici bio odveć zakučast, pa je tako u Puli izviždan na otvorenoj sceni. Drugim filmom, *Bravo maestro* (1978), Grlić je napustio metafilmske eksperimente i vratio se tradicionalnijoj dramaturgiji. Pokušao je snimiti društvenokritički film o karijerizmu i nepotizmu u tadašnjim umjetničkim (konkretno — glazbenim) krugovima. Kad je dovršen, *Bravo maestro* imao je čudnu sudbinu. S jedne strane, film je uvršten u konkurenciju Cannesa, gdje je dobio povoljne kritike.[11] S druge strane, zagrebačka ga je kritika pregazila. Uz iznimku nekoliko rijetkih branitelja (među kojima spominjemo — kuriozuma radi — tada mlada redatelja i publicista Slobodana Praljka),[12] većina je hrvatskih kritičara Grliću spočitavala kompromiserstvo, mlaku kritičnost i površno zadiranje tek u periferne aporije društva. Paradoksalno je da je slične teze iznosila i tada neslužbena režimska filmska kritičarka, Mira Boglić. Boglićeva je Grliću otvoreno zamjerila'oportunizam'.[13] Napisala je kako se u hrvatskim filmovima poput Grlićeva »*kritizira nešto, ali se vrlo oprezno to nešto izdvaja kao fenomen sam za sebe... da bi se dala samo na prvi pogled efikasna kritika koja međutim nikoga ne pogađa*« (v. Boglić 1978). Ti i slični komentari u to su se vrijeme redovito upućivali autorima i naslovima tzv. *feljtonističkog smjera*.[14] Očito je da je Grlićev

Komesarski govor pred glumačkim ansamblom: Miki Manojlović te Jagoda Kaloper i Vladica Milosavljević

drugi film prepoznat kao 'tek još jedan' u nizu društvenokritičkih filmova koji šibaju lokalizirane društvene fenomene, ali ne problematiziraju cjelinu. I dok je inozemna kritika lišena balasta lokalnog kulturnog konteksta poštovala film, domaća je u njemu prepoznavala previše sastavnica filmske prakse i žanra koji je domaću filmsku javnost već puno desetljeće iritirao.[15]

Čini se da je toga bio svjestan i Grlić. U kasnijem intervjuu za list *Danas* Grlić je i sam priznao kako je *Bravo maestro* bio odviše sličan normativnoj formi tadašnjeg 'društvenokritičkog filma':

> Pa ja se ježim rečenice koja se zove društveno-kritički film. Mislim da je ona u našim uvjetima strašno zadana i zna se od kuda, preko čega i do kuda se smije ići. A ta igra koja se zove igranje u zadanom dvorištu, sa zadanim zidovima nešto je što mene sve manje zanima. Ja sam se zapravo te rečenice i toga prepao nakon filma *Bravo maestro* koji sam učinio iz krajnje iskrenih pobuda i shvatio da sam odjednom upotrebljen kao tzv. društveno-kritički film. Prepao sam se da cijeli život igram u nekom zadanom dvorištu lošeg dječačića koji viče nešto protiv nekog i točno zna kuda može ići jer je zid visok. Panično sam od toga pobjegao i moj bijeg iz tog svijeta zove se *Samo jednom se ljubi*.
>
> (Starčević 1987, str. 31)

Bijeg od 'površne', 'feljtonističke' kritike prema kritici same srži sustava u Grlićevu se slučaju manifestirao povratkom u četrdesete godine i neposredno poraće. Grlić je odabrao povratak u povijest — dakle, žanrovsku gestu koja se obično podrazumijeva kao eskapistička. Taj pomalo paradoksalni izbor Grlić će objasniti u drugom intervjuu za *Danas,* načinjenu nedugo nakon nastanka filma:

> Činilo mi se da čeprkam po posljedicama, a da na taj način ne mogu utvrditi razloge postojanja tih posljedica. Sa *Samo jednom se ljubi* sam se vratio u vrijeme kad sam bio u maminu trbuhu, dakle u 1947, jer me zanimalo gdje su nastale okolnosti u kojima danas živim... Želio sam na uzročno posljedični način čitati društveno vremenske konotacije.
>
> (Muzaferija 1983, str. 54)

3. Nad Titovim grobom: rekapitulacija četrdesetih

U tom povratku na kasne četrdesete Grlić nije bio osamljen. Slično Grliću, brojni su autori u Jugoslaviji shvaćali da korijene zakona titoističkoga svemira valja tražiti u vajnbergovske 'prve tri minute' — to jest, u neposrednom poraću. Uostalom, cijela jedna linija crnovalovskih filmova bavila se nekonformističkom revizijom poslijeratne Jugoslavije, a među takvim su naslovima i Papićeve *Lisice*, Pavlovićeva *Zaseda* te *Jutro* Puriše Đorđevića (v. Goulding 2004, str. 94-115). No, možda je još važnije da je u godinama uoči i (pogotovo) nakon Titove smrti interes za prljavo rublje komunističkoga poslijeraća bio svojevrsna kulturna dominanta u jugoslavenskoj publicistici, književnosti, teatru i, nešto kasnije, filmu. Tomu je svakako pridonijelo kolektivno 'otkriće' 1948, odnosno staljinističkih represalija koje je Titov režim provodio nad komunistima koji su u sukobu oko rezolucije Informbiroa stali na Staljinovu stranu. Još prije Titove smrti (1975) bivši sibirski logoraš i komunist Karlo Štajner objavljuje memoarsku knjigu *7000 dana u Sibiru,* koja na dotad najeksplicitniji način opisuje strahote sovjetskih gulaga. Odmah po Titovoj smrti beogradski će pisac Antonije Isaković objaviti dokumentarni roman *Tren,* koji se temelji na svjedočenjima logoraša-informbiroovaca interniranih na logoru Goli otok. Goli otok i '48 u sljedećem će razdoblju postati tema brojnih reprezentativnih kulturnih proizvoda,(16) u rasponu od dva istaknuta filma (Kusturičin *Otac na službenom putu* i *Srećna nova '49* Makedonca Stole Popova), pa do glasovite predstave *Karamazovi* Dušana Jovanovića, koja je premijerno izvedena u Ljubljani 1980.[17] Nedugo nakon toga (1982) slovenski pisac, bivši komunist, a potom i komunistički uznik Vitomil Zupan, objavit će memoarski roman *Leviatan* u kojem prikazuje prvo ćudorednu dekadansu poslijeratne partije elite, a potom i pripovijeda o vlastitom iskustvu političkoga zatvorenika koji je u zatvoru proveo osam godina. Svi su ti kulturni proizvodi razbili mit o poslijeratnom razdoblju kao o dobu obnove i entuzijazma. Oni su ukazali na 'kostur u ormaru' koji moralno kompromitira cjelokupno titoističko društvo, društvo koje se tada — u doba prije nego što je razotkriven jugoslavenski vanjski dug i proglašen ponižavajući 'stabilizacijski program' — činilo relativno uspješnim.

Sličnu namjeru ima i Grlićev film. Smješten u neposredno poraće (i to prije događaja '48, koji se u filmu ne spominju), *Samo jednom se ljudi* teži prikazati kako je komunistička vlast u samim začecima iskazala sklonost s jedne strane materijalnoj korupciji, a s druge represiji nad pojedincem, njezinom slobodom, pa i spolnošću. *Samo jednom se ljubi* je, dakle, s jedne strane film o 'tijelu' ideologije (njezinoj karnalnoj, hedonističkoj strani protivnoj proklamiranom 'duhu'), a s druge strane film o ideološkoj vlasti nad tijelom, odnosno erotskom žudnjom. S jedne strane taj je film politički film, s druge, čak i važnije, on je melodrama. Upravo ta melodramska žanrovska orijentacija bitno određuje Grlićev film.

4. Melodramsko u Samo jednom se ljubi

Elemente melodrame u *Samo jednom se ljubi* nije teško pokazati. Sam film bavi se takoreći arhetipskom melodramskom situacijom — zabranjenom ljubavi dvoje mladih koji pripadaju protustavljenim svjetovima. Ta 'grešna' ljubav u filmu je finalizirana teatralnim samoubojstvom, baš nalik sudbini Romea i Julije ili ljubavnika iz Meyerlinga. Isto tako, u filmu važnu ulogu ima glazba, koja u Grlićevu filmu kao i u mnogim melodramama ilustrira, ali i simbolički konotira strast. Sve su to elementi koji *Samo jednom se ljubi* nedvosmisleno identificiraju kao melodramu (v. Bourget, 1994).

Povezivanje melodramskog i političkog nije tipično za tradiciju melodrame. Premda danas kritika odčitava s uspjehom političke i ideološke aspekte, recimo, Sirkovih filmova, u sedamdesetim godinama melodrama se još pretežito doživljavala kao eskapistički i politički nesvjestan žanr koji 'zaglupljuje'. Takvo su gledanje u godinama uoči nastanka Grlićeva filma počeli mijenjati Nijemci, a ponajviše Reiner Werner

Muške igre ratnih prijatelja — (Manojlović i Budščak u igri šaha; Manojlović i Sokolović isprobavaju 'gospodski' krevet; Manojlović i Budiščak — igra na kupanju)i

Fassbinder. Lider 'novoga njemačkog filma' bio je, kako je poznato, veliki poklonik Douglasa Sirka, o kojem je napisao i važnu studiju. U filmovima poput *Život i brak Marije Braun*, *Lili Marlen* ili *Effi Briest*, Fassbinder je demonstrirao nagnuće Sirku i u praksi, povezujući političku kroniku Njemačke 20. ili 19. stoljeća s melodramskim posrnućima, ljubavnim i životnim težnjama svojih (redovito ženskih) junakinja.

Do Grlića, u Jugoslaviji su bili rijetki pokušaji fuzije političkog i melodramskog.[18] Jugoslavenski 'crnovalovski' film bio je tradicionalno hermetičan i izrazito nežanrovski orijentiran. 'Feljtonistička' kinematografija sedamdesetih težila je egzaktnoj elaboraciji društvenih fenomena i izbjegavala likove neobjašnjivih, iracionalnih strasti.[19] U trenutku kad se sedamdesetih pojavljuje 'praška škola', lijepi će se dio njezinih predstavnika diferencirati od tradicije upravo po tome što će raditi politički svjesne filmove, ali i koristiti pritom miteme i dramaturgiju zapadnih žanrova. U tome je najdalje otišao Goran Marković, koji koristi žanr omladinskoga filma (*Nacionalna klasa*), filma katastrofe (*Variola vera*) ili horora (*Déjà vu*) snimajući filmove koji su istodobno i politički vrlo osviješteni prikazi društva.[20] Grlić je na istom tragu. On izrijekom odbacuje poetiku žanrovskog filma, definirajući vlastitu poziciju kao onu »*između žanrovaca i ždanovaca*« (Čuljić, 1984).[21] On se, međutim, principom 'samoposluge' (uzmi što i koliko ti treba) koristi žanrovskim repertoarom i ugrađuje ga u film. Upravo takva 'žanroidna' strategija pospješila je da veliki broj filmova 'pražana' dosegne status nacionalnih hitova.[22]

Ono što je Grlićev slučaj činilo donekle drukčijim bio je ipak izbor povlaštena žanra. Dok su, naime, unutar socijalističkoga žanrovskog kanona komedija i ratni film bili dobrodošli, triler i SF zamislivi, a krimić priželjkivan, ali smatran praktički neizvedivim,[23] melodrama nije imala ni minimum kulturnog digniteta. Nju žanrovska kritika nije revalorizirala, o njoj se nije vodila meritorna filmofilska rasprava, a službena ju je kultura eksplicitno smatrala eskapističkim, glupim i buržoaskim žanrom. Nije slučajno da je kritika kraja pedesetih pregazila Bauerov *Samo ljudi* jedino zato što je taj film bio melodrama (v. Polimac, Turković 1985, str. 80). Melodrama se doživljavala kao nešto što pripada otuđenoj, eskapističkoj kulturi građanskog društva, što otupljuje klasnu oštricu i uvaljuje radničku klasu u sanjarenje, drijemež i pasivnost. Iz istih razloga do početka osamdesetih na jugoslavenskoj su televiziji bile zabranjene i sapunice.[24]

Upravo taj status melodrame kao 'štetne' i 'dekadentne' presudan je za Grlićev film. Jer, ako je melodramsko u rigidnoj socijalističkoj kulturi imalo status 'trula' zapadnog kulturnog parazita, tema Grlićeva filma upravo i jest 'zatrovanje' komunističkog sustava, koji nakon rata neizbježno biva inficiran, a na kraju i preplavljen plodovima 'dekadentne' kulture. Tako žanrovska postava u Grlićevu filmu postaje metakomentar sustava vrijednosti koji film secira.

5. Klasno posrnuće junaka i posrnuće 'nove klase'

Po svojoj melodramskoj postavi *Samo jednom se lju*bi prati tragičnu ljubav i tragični pad glavnoga junaka, partizanskog zapovjednika, ratne žrtve, ali i ratnog heroja Tomislava. Na samu početku filma Tomislav je pobjednik, vladar, neprijeporni gospodar grada i slijepi vjernik revolucionarne ideologije. On je čovjek od akcije. U prvom kadru filma on sa džipa u vožnji puca na odbjegloga 'narodnog neprijatelja' i ranjava ga, ali potom pokazuje milost i nalaže podložnima da bjegunca u bolnici 'zakrpe'. U sljedećih nekoliko scena promatramo masovne, epske prizore nalik onima iz socrealističkih filmova: masu u kretanju, stjegove, parole, političke govore.

Junakovo posrnuće počinje onoga trenutka kad Tomislav pri prozivci u kazalištu spazi Bebu — balerinu u koju se zaljubi, premda je ta ljubav politički neprihvatljiva i njegovoj i njezi-

Uhićanje i zatvaranje Tomislava (Miki Manojlović)

noj sredini. Od tog trenutka, sudbina Tomislava i Bebe nalik je sudbini Romea i Giuliette, koji tragično svršavaju jer se vole preko političke demarkacijske crte. Veza s Bebom izravno diskreditira, a potom i psihofizički uništi mladoga ratnog pobjednika. Komunisti isprva malo, a potom sve više prigovaraju Tomislavu erotsku vezu, a po ženidbi i buržujsko podrijetlo njegove žene. Istodobno, sam se sustav postupno korumpira. Personifikacija te korupcije je Mirko, koji u istoj dijaloškoj sceni priopćuje Tomislavu da se drugovima njegova erotska veza ne sviđa, ali mu i najavljuje da će zbog ugošćavanja stranih partnera tvornice useliti u jednu od bogataških vila. Mirko će biti taj u komunističkoj nomenklaturi koji će prvi dospjeti pod sumnju za korupciju i neposlovno ponašanje. On od sama početka iskazuje zametke hedonizma: tijekom kupanja na vodopadu pije vino iz demižane, dopušta da mu tajnica zakopčava ovratnik. Mirko prvi usvaja hedonističke običaje nove elite, pa Tomislavu koji ga prati na kolodvor daje dar za Bebu, žensko svileno rublje koje njegovoj ženi ne pristaje. Nakon što kratko bježi, Mirko se u finalu filma vraća i biva rehabilitiran, čime se pokazuje kako se režim pomirio s novim, 'buržujskim' životnim stilom revolucionarne elite. Mirko je u tom smislu personifikacija onoga društvenog sloja koji će u publicistici pedesetih tadašnji komunistički moćnik Milovan Đilas nazvati 'novom klasom', da bi ga čačkanje po malformacijama te 'nove klase' na kraju odvelo u disidentsku nemilost. Na jednoj svojoj razini, *Samo jednom se ljubi* inscenira podrijetlo i nastanak upravo te đilasovske 'nove klase'.[25]

Tomislavovi ratni drugovi su, dakako, u filmu izdiferencirani. Mirko je doista hedonist i amoralan, policajac Pero je pak asket, ali i sadist koji uživa u represiji, Vule neka vrsta moralnog autoriteta i Tomislavova dobrohotnog pokrovitelja. Grlić samo Vuli daje šansu za emocionalno iskupljenje, u prizoru iz završnice filma kad posjećuje zaboravljenoga Tomislava u sanatoriju i priušti mu vožnju džipom. Ali, odnos cijele partijske vrhuške prema Tomislavu bitno je licemjeran, jer mu zamjeraju mnogo blaže stvari nego one što dopuštaju sebi. Taj odnos Grlić naznačuje visoko metaforičkim prizorom iz sredine filma. Taj prizor smješten je odmah uz dijaloškoj scenu u kojoj drugovi prvi put izokola kritiziraju Tomislavov brak i najavljuju upad u židovske vile. U prizoru četiri partizanska druga igraju nogomet. Igra se uskoro svodi na to da trojica Tomislava drže 'u kolu' i ne daje mu loptu, što biva metaforom njihova stvarnog odnosa. Ta metafora dopunski je naglašena režijom. Grlić nogometaše kadrira u američkom planu, tako da im se ne vide noge i lopta, nego samo glave i torza. Tako kadriran, nogomet postaje groteskna igra u kojoj muška zajednica muči i ponižava junaka.

Bivajući odbačen od svoje klase, Tomislav vodi klasni rat i u svojoj kući. On se ženi Bebom unatoč činjenici da joj je otac razvlašteni tvorničar (dakle — klasni neprijatelj), a sestra udana za njemačkog oficira. Prvi kompromis s klasom 'neprijatelja' morat će prihvatiti kad Bebini roditelji dosele iz Zagreba u njihov stan. Nakon toga, Tomislav se nemoćno suočava s njemu mrskim manifestacijama buržoaskoga načina života koji mu se uvlače u dom. Bebini roditelji angažiraju sluškinju, koja šokira Tomislava kad mu ponudi da će mu ulaštiti simbol ratnog autoriteta — čizme. Beba uskoro baca Tomislavove čizme i vojnički pojas. Naziva ga 'Tomi', što on mrzi i zahtijeva da ga naziva 'muškije' i punim imenom, 'Tomislav'. Tomislava iritira što im u kuću zalazi župnik. I dok, paradoksalno, po pitanjima vjere on u kući biva nepopustljiv, upravo će ta nepopustljivost konačno stvoriti jaz između njega i njegovih partijskih kolega. Nakon scene noćnoga partijskog sastanka na kojoj partijski šef kritizira Tomislava zbog 'nebudnosti' i rasterećuje ga jer je 'preopterećen' (čime formalno počinje Tomislavov politički pad), Tomislav će pripit pucati na trgu i ometati procesiju sv. Ane. Po nalogu komiteta policajac ga prvi put zaozbiljno hapsi, čime mu se daje do znanja da više nije nedodirljiv. Od toga trenutka, Tomislavov je politički pad strmoglav i nepovratan. Istodobno, buržujska tazbina, koja je Tomislavu dotad bila politički uteg, s novim režimom stvara veze kudikamo bolje no otpadnik Tomislav. Tako će crveni buržuj Mirko potkraj filma učiti od Tomislavova tasta tenis. Kad Bebini roditelji nakon jednog od posljednjih Tomislavovih ekscesa govore o zetu, Rudolf kaže: »*sad ga se više ne trebaš bojati*« (s obzirom da je Tomislav pao u nemilost). Punica Elizabeta na to odgovara: »*Ja se tih primitivaca nikad nisam ni bojala*«, iskazujući potpuni prijezir prema Tomislavu i njegovu svijetu.

6. Između mačizma i erotskog

Ipak, dramska kataklizma koju će uzrokovati veza Bebe i Tomislava ne može se tumačiti isključivo kroz klasnu i ideološku prizmu. Ona je duboko obilježena i seksualnom politikom.

Na početku filma, Tomislavov svijet eksplicitno je svijet bez romance. To je ujedno i vrlo muški svijet, s implicitnom homoerotskom dimenzijom. Da je tomu tako, Grlić naznačuje već u ranoj fazi filma, i to prvim nježnijim i dirljivijim prizorom u filmu. Taj se prizor u filmu nalazi nakon opore, socrealističke scene masovnoga mitinga i funkcionira kao njezin

'Ljubavni zatvor' — zaključani u sobi (sobarica odnosi jelo)

Nasilje u ljubavi

lirski kontrapunkt. Riječ je o prizoru u kojem se trojica partizanskih lidera (Tomislav, Vule i Mirko) kupaju na vodopadu imitirajući ptičje glasanje i glođući zrele lubenice. Prizor trojice razgolićenih drugova pun je implicitne erotičnosti, pa završava čak i dvosmislenim motivom hrvanja u vodi. Partizanska vrhuška predstavljena je kao čvrsto isprepleteno mačo-bratstvo u kojem za žene nema mjesta, a međusobna povezanost nadilazi ideološku. Grlić će tijekom filma komunizam dosljedno prikazivati kao izrazito mačističku kulturu.

U tom homoerotskom bratstvu kao pukotina se pojavljuje žena — Beba. Kad je Tomislav useli k sebi, drugovi mu prigovaraju s argumentom »*Znaš što ljudi misle. Glumice, plesačice, to su za njih kurve.*« Prigovori su Tomislavu, dakako, ćudoredno-ideološki. Ali, Grlić naznačuje i drugu dimenziju, onu rata spolova. U prizoru u kojem Tomislav i Mirko obiju bogatašku vilu ne bi li Bebi našli bračni krevet (budući vizualni znak Bebine i Tomislavove veze), Mirko pita Tomislava »*Je li, jebeš li ti to [Bebu]?*«, pa mu na postelji skače na leđa i valja se preko njega. Nakon te posljednje geste homoerotskog 'zavođenja' slijedi Tomislavov odgovor. Naočigled cijeloga mjesta djeca prenose bračni krevet u Tomislavov stan. Nevinost je višestruko razbijena: partizani su obili i načeli 'nevinost' intaktne buržujske vile, grad je dobio potvrdu erotske razularenosti nove elite, a u mačo-bratstvo nepovratno se usijeca žena.

Isprva je Tomislavov odnos prema Bebi posve instrumentalan, lišen ikakve romantičnosti i vrlo patrijarhalan. Baš kao što su svi građani nove države doslovce predmeti u rukama novog i totalitarnog poretka, tako je Beba i privatno bez prava na svoju volju, te doslovce seksualni objekt. Nakon prvoga prisnijeg prizora između budućih ljubavnika — onog u kojem Beba Tomislavu ispovijeda da voli crkvu zbog romantičnih vjenčanja — Tomislav je nasilno odvodi u Narodni odbor i ženi. Riječ je o vjenčanju koje je radikalna opreka romantičnoj sanjariji balerine. Nema crkve ni svećenika, odbornik je pripit i u košulji i gaćama, kumovi se supijano smijulje. Beba nema ni toliko prava na svoje ja da smije odbiti prosidbu. Ona je i politički i fizički 'u vlasti' Tomislava, a na tu vlast nevoljko pristaje potpisom u knjigu vjenčanih.

Premda je novi poredak deklarativno posvećen ravnopravnosti žene, Tomislav je kao njegov stjegonoša krajnji mačist. U ranoj fazi braka on Bebu nasilno odvodi iz kazališta i brani joj plesati. Dok ona tom prilikom indikativno viče: »*Balkanac jedan!*«, a on patrijarhalno odgovara: »*Ti si moja žena!*« Tomislav je zaključava u sobi. U izvrsno režiranom prizoru u kojem po Tomislava prvi put dolazi policija lupanje po staklenim vratima prekida Tomislavovu i Bebinu erotsku igru. Tomislav ih otključava, ali ne pušta u sobu Bebinu majku Elizabetu, koja nasrće hoteći vidjeti kako joj je dijete. Da je cijeli novi *establishment* jednako mačistički, svjedoči i prizor u kojem zatvorenik Tomislav prilikom posjeta navali na Bebu. Policajci liječniku kao dokaz Tomislavova ludila navode da je »*silovao vlastitu suprugu u miliciji*«, a liječnik odgovara »*to znači da je zdrav*«. Tako mačistički usmjeren, na kraju filma Tomislav mora doživjeti dvostruko poniženje: ne samo da je politički pao nego je pao i u ekonomsku ovisnost o ženi koja zarađuje plešući, i to ovaj put ne u baletu nego u noćnom baru. Na kraju filma ostaje otvoreno da li se Tomislav ubija samo kao razočarani revolucionar, ili ipak i ponajviše kao detronizirani patrijarh.

Pokraj svih političkih, klasnih i mentalitetnih razlika koje dijele Bebu i Tomislava, nad *Samo jednom se ljubi* sve se vrijeme nadvija dramaturška dilema — što uopće drži zajedno zlosretne ljubavnike? U Grlićevu filmu odgovor je nedvosmislen — erotska žudnja. Ali, način na koji se ta žudnja mijenja i razvija tijekom filma složen je i bitan za cjelinu filma. Isprva, Beba se vezuje za Tomislava iz smjese krotke podložnosti i čistog pragmatizma: bliskost čovjeku iz vlasti pomoći će joj da prebrodi agoniju poratnoga siromaštva i političke deklasiranosti. Istodobno, Tomislav se za Bebu vezuje iz gole seksualne privlačnosti. Beba je na početku filma izrazito seksualno kruta, pa tako prve bračne noći traži od Tomislava da ugasi svjetlo i pasivno trpi koitus bez užitka. Premda u mnogočemu drugom porobljena, Beba u novom braku otkriva seksualnost. Grlić posvećuje mnogo vremena režijski raznolikim i raskošnim erotskim prizorima. Ti su prizori sve strastveniji i sve lascivniji što film ide dalje, a nerijetko se u njima manifestira i rat spolova. Primjer je erotski prizor u kojem Beba Tomislava stalno zove 'Tomi', a on je tijekom seksa višekratno ispravlja kako je on 'Tomislav'. Taj prizor naznačuje kako će eros biti oružje kojim će Beba podčiniti Tomislavovu mušku, mačističku i revolucionarnu kulturu. No, i Beba proživljava otkriće erotskoga postajući u drugoj polovici filma nosilac erotske inicijative.

Da je seks prokletstvo dvoje supružnika, Grlić jasno poentira u sceni kad Beba posjećuje Tomislava u zatvoru nakon što je remetio procesiju i prvi put bio uhićen. Tamničari ih ostavljaju same u pokrajnjoj sobi, što oni umjesto za razgovor koriste za brzi i žestoki seks. Bivaju zatečeni, a činjenica da su seksualno općili tijekom zatvorskog posjeta postaje argumentom da je Tomislav lud. Postaje jasno da je njihova

Prva intimnost i prosidba

veza protivna revolucionarnom režimu ne samo zbog svoje klasne prirode, nego i zbog strasti. Sada 'neprijateljska' za poredak nije više klasa ili ideologija, nego erotska strast.

Sazdana na žudnji, veza Tomislava i Bebe na kraju će se urušiti i u tom jedinom stupu. Kad psihofizički slomljeni, ošišani i u dronjke odjeveni Tomislav napušta umobolnicu i dolazi Bebi u Zagreb, ona mu priređuje erotsku plesnu igru. No, Tomislav je odveć slomljen i zaspe tijekom njezina plesa. Uloge su se izmijenile: na žudnju koju je u Bebi pobudio Tomislav više ne može odgovoriti, vlast koju je nad njom imao urušila se zajedno s njegovim političkim autoritetom. Od vladara i posjednika Tomislav se pretvara u najpodčinjenijeg, a politička nemoć ide pod ruku sa spolnom.

7. Pristup vremenu i prostoru

Samo jednom se ljubi događa se u neodređenom gradu u sjevernoj Hrvatskoj. Film je sniman u Samoboru i manjim dijelom u Zagrebu (interijer stana), ali mjesto radnje nije naznačeno. Ipak, Grlić želi naglasiti središnji motiv sukoba klasa time što za ambijente bira poviješću bremenite urbane prostore pune tragova građanske kulture. Takva scenografska dominanta ide pod ruku s dramaturgijom filma i razvija se. U prvom dijelu filma dominiraju prizori gradilišta, ruševina i povijesno ispražnjenih prostora koje prekrivaju kulise, transparenti, skele i golema svjetleća petokraka od crvenih žarulja. Kako film ide dalje, radnja se premješta u kultivirane barokne, historicističke i secesijske interijere i eksterijere, da bi završnica filma bila oprostorena samo u takvim ambijentima — sanatorijskom dvorcu s parkom, zagrebačkoj vili Bebinih roditelja te Bebinoj kući. Scenografski sudar dvaju svjetova prvi se put očituje u prostoru koji i služi kao točka kontakta Tomislava i svijeta buržoazije — u stanu koji dijeli s Bebom. U tom je smislu indikativna scena kad Tomislav prvi put zalazi u Bebinu sobu, nakon što mu je ona skuhala večeru. Soba je u kjaroskurnom polumraku, a osvijetljena je improviziranom golom žaruljom koja visi na žici iza sekretera. Sam komad pokućstva, međutim, lijep je primjer baroknoga drvodjelstva, pa se sudarom njegove starine i grube, gole žarulje vizualno konstrastiraju profinjene povijesne naslage i gruboća sadašnjice. Sličnu dramsku ulogu u filmu ima i sjajna kamera Tomislava Pintera. Pinterova kamera u tom filmu doista je nezaobilazna pomoćnica dramaturgije. Prvi dio filma u skladu s epskim sadržajem osvijetljen je ravnomjerno i jasno. U trenutku kad se dominantna radnja preseli u interijer i kad počne Tomislavovo 'skretanje', snimateljska dominantna postaje interijerni kjaroskuro koji podsjeća na barokno slikarstvo. Kadrovi su tamniji, lica glumaca u polumraku, a svjetlo daje ugođaj duplje ili skrovišta u kojem su likovi našli utočište te opstaju sami protiv svih.[26] U samoj završnici filma Tomislavovo ludilo prati se sve prozračnijom

i svjetlijom fotografijom, koja u eksterijerima po bogatstvu svjetla podsjeća na impresionizam. Kao da Tomislavovo ludilo ne samo oslobađa njegovu žudnju od ideoloških stega nego oslobađa i cijelu prirodu, koja ponire u vizualni delirij.

Zahvaljujući takvu scenografskom i snimateljskom 'etapiranju' filma, Grlić je sebi mogao dopustiti vremensko sažimanje koje čak ide i protiv sižejne logike filma. Premda točna datacija zbivanja u filmu nije posve jasna, očito je da radnja filma počinje upravo 1945, i potom traje neodređeno vrijeme. To vrijeme ne može biti odveć kratko. Mi pratimo Tomislavovo sustanarstvo i ženidbu, politički pad, duševni slom, dočekamo njegov izlazak iz sanatorija, novu hospitalizaciju i na kraju samoubojstvo. U realnom vremenu teško je zamislivo da se zbivanja u filmu odvijaju u manje od dvije godine. Ipak, to protjecanje vremena nije ničim naznačeno. Godišnje se doba ne mijenja, u filmu je stalno ljeto, osim Tomislava likovi se fizički ne mijenjaju, tako da gledatelj ima dojam da su događaji sabijeni u jedno zgusnuto, dramatično ljeto. Grlić sam ističe kako je namjerno postupio tako, da izbjegne epsku kronikalnost koja bi prkosila melodrami.[27] Posljedice su mogle biti pogubne, s obzirom da takvo vremensko sažimanje može oduzeti uvjerljivost mijenama karaktera. Tu upravo uskaču scenografija i kamera, sugerirajući likovnim i prostornim aspektom filma mijene koje nosi vrijeme.

8. Glazba kao melodramski i politički znak

Samo jednom se ljubi nije izvorno trebao nositi taj naslov. Radni naslov filma bio je *New York, Pariz, London*, a taj se naslov temeljio na sceni u filmu u kojoj Tomislav i Beba u kinu gledaju žurnal s pretapajućim kadrovima velikih svjetskih metropola, što nju navodi na sanjarije o internacionalnoj baletnoj karijeri (Homovec, 1980: 26). Ta je scena ispala već tijekom pretprodukcije, tako da je bilo jasno da film u konačnici neće nositi taj naslov. Grlić ga je na kraju naslovio po slavnom sentišu iz pedesetih tekstopisca Marija Kinela i skladatelja i pjevača Ive Robića. Skladatelj Branislav Živković glazbu je u filmu osovio upravo o varijacije naslovne teme. Naslovna se pjesma i pjeva u završnom prizoru filma. Upravo dok ta pjesma teče na programu u glazbenom kabaretu, Tomislav uzima pištolj u ruke i puca sebi u usta. U toj završnoj sceni filma naslovnu pjesmu pjeva osobno Robić. On se međutim u kadru pojavljuje samo kratko, ponajprije zato jer je Grlić morao prikriti njegovu pravu dob.[28] Zanimljivo je i to da je naslovna pjesma prilično antidatirana: premda je Robićeva poslijeratna glazbena karijera počela već '47, hit *Samo jednom se ljubi* snimio je tek 1956, dakle puno desetljeće nakon radnje filma.[29]

Samo jednom se ljubi ne daje slučajno naslov filmu. Ta pjesma u Grlićevu filmu nije samo lijepa, srceparajuća melodijska ilustracija središnje melodramske veze. Štoviše, ta pjesma u filmu ima i ozbiljne socijalne i kulturno-političke konotacije koje konstituiraju *Samo jednom se ljubi* kao politički film. Ali, da bismo to pokazali, valja prvo prikazati kako Grlić i skladatelj Živković rabe naslovni glazbeni motiv.

Robićev glazbeni motiv u samu se početku filma ne pojavljuje. Njega se prvi put čuje negdje nakon dvadeset i pete minute filma, u sceni koja naznačuje početak emocionalnog odnosa Bebe i Tomislava. Riječ je o noćnoj sekvenci u stanu, tijekom koje Tomislavu Beba predloži da će mu prišiti gumb. Razgovorna scena odvija se u polumraku sobe. Tomislav potom izlazi na balkon stana koji gleda na trg. Slijedi lijepi i semantički prebogat kadar, kojim stvarno počinje tragična romanca. Tomislav je snimljen u bliskom planu, u polutami je, a iza ramena vidi mu se električna crvena zvijezda na suprotnoj fasadi. Tada se prvi put u filmu začuje motiv Robićeva šlagera. Zvijezda u pozadini kadra opominjući je znak rigidne ideološke dužnosti koja obvezuje Tomislava. Glazba koju čujemo prvi je navještaj njegovih emocija spram Bebe. Glazba funkcionira kao introspekcijsko sredstvo, ali i kao jasan znak nadolazeće ljubavi. U idućoj sceni impulsivni Tomislav odvodi Bebu na poluprisilno vjenčanje.

U prvih sedamdesetak minuta filma naslovna će se glazbena tema pojaviti samo još dvaput. Negdje potkraj prvoga sata filma čut ćemo je u sceni nakon što sluškinju Bebinih roditelja pronađu zaklanu. To je trenutak kad su oboje ljubavnika slomili mostove prema svojim kolektivitetima: slika solidne buržoaske obitelji Bebinih roditelja raspala se Rudolfovim preljubom, a Tomislav je puštanjem budućeg ubojice iz zatvora napravio neoprostiv gaf, koji ga staje političke budućnosti. Beba i Tomislav ostaju prepušteni jedan drugom. Treći put kad se Robićev motiv čuje u filmu jest u sceni kad Beba posjećuje Tomislava u pritvoru i kad u pokrajnjoj sobi iskoriste prigodu za brzi seks. Tim činom zatečeni će ljubavnici definitivno postati 'ludi', odnosno, njihova žudnja postaje protivna granicama razumnog i politički prihvatljivog koje sustav postavlja. Glazba se opet pojavljuje kao nedvosmisleni znak te i takve strasti.

Četvrti put Robićev će glazbeni motiv Branislav Živković uporabiti u završnici filma. On se začuje u trenutku kad Tomislav napušta Vulin džip, čime nepovratno okreće leđa revoluciji, drugovima koji ga žele vrate u mačističko bratstvo, ali i privesti 'zdravu razumu'. U trenutku kad je fatalna strast definitivno prevladala Tomislavom, i glazba se u filmu poč-

U noćnom lokalu (na prvoj slici Ivo Robić koji pjeva pjesmu *Samo jednom se ljubi*)

ne neograničeno razlijevati, tako da je od tog trenutka pa do svršetka film gotovo bez prestanka ozvučen Robićevim motivom. Samom glazbenom motivu u završnici će se pridružiti i Robićev vokal te Kinelov tekst. On se začuje onoga trenutka kad se Tomislav približava noćnom baru. Zvuk revijskog orkestra i Robićev glas pratit će cijelu posljednju sekvencu filma sve do konačnog samoubojstva.[30]

Robićeva glazba, glas i pojava u toj su posljednjoj sceni mnogo više od melodramskog glazbenoilustracijskog začina. Puno značenje glazbe u tom prizoru može se razumjeti jedino ako se rasvijetli i pozicija Ive Robića u cjelokupnom hrvatskom popkulturnom kontekstu. Ivo Robić je, naime, među prvima, ako ne i prva šlageraška, popkulturna zvijezda koju je proizvela komunistička Jugoslavija. Pritom Robićevu karijeru nije zaustavila činjenica da je pjevati počeo u ratu na ustaškom hrvatskom krugovalu, kao ni činjenica da je u neposrednom poraću glazbeni idiom koji je prakticirao bio prezren i potiskivan kao malograđanski. Već od prvih poratnih snimaka 1947, Robić je svojim ugodnim glasom i dopadljivim sentimentalnim pjesmama osvajao široku publiku. Njegova je slava rasla paralelno s otvaranjem komunističkog društva prema trivijalnoj i masovnoj kulturi. Vrhunac lokalne slave doživio je niskom hitova iz pedesetih godina, u koje pripada i *Samo jednom se ljubi*. Godine 1959. pjesmom *Morgen* Robić je postao i internacionalna zvijezda, postajući sinonimom za inozemno uspješan, visokokvalitetan popkulturni proizvod socijalističke Jugoslavije. Samim tim Robić, osobno inače konzervativni katolik, postat će sinonimom otvaranja isprva suhe i krute komunističke Jugoslavije prema popularnoj i trivijalnoj kulturi, hedonizmu, sentimentalizmu, pa i malograđanskoj ugodi.

Upravo taj i takav Robić i u Grlićevu filmu funkcionira kao prvorazredni politički znak. Kročivši u kabaret, partizanski puritanac Tomislav ulazi u svijet koji je zasićen svime onim protiv čega se njegova puritanska revolucija borila. Kabaret je mjesto za gospodu, tu se odvija ugodna malograđanska zabava, pjevaju sentimentalne pjesme, žensko se tijelo eksploatira plesom, a da stvar bude najgora po Tomislava, jedna od eksploatiranih njegova je žena, prema kojoj je mačistički posesivan. Pjesma *Samo jednom se ljubi* u tom je posljednjem kadru filma sad već ne samo simbol herojeve tragične strasti nego i simbol epohe. To je glazbeni znak koji denotira novi svijet prema kojem je komunistička država evoluirala, svijet u kojem pravila određuje malograđanska ugoda i pragmatizam. Ta pjesma označava Mirkov svijet, svijet u kojem foteljaški užitak nije zazoran, plesačice nisu više 'kurve', u kojem 'nova klasa' igra tenis. U tom novom svijetu za Tomislava nema mjesta, on je kao rigidni puritanac iz njega ispljunut, a istodobno je svjestan da je pred tim svijetom pokleknuo jer ga je svladala erotska strast. Glazba kao znak žudnje i glazba kao simbol nove političke epohe ujedinjuju se u toj posljednjoj sekvenci. Melodrama i politički film konačno su svezani u čvor.

9. Fassbinder i Grlić: melodrama kao politička alegorija

Ta posljednja sekvenca po simboličko-političkoj uporabi zvuka u *offu* podsjeća na drugi veliki europski film koji je snimljen tek koju godinu prije Grlićeva, ali je strelovito stekao status suvremenoga klasika. Taj je film *Brak Marije Braun* Reinera Wernera Fassbindera iz 1978. Slično kao i Grlić, i Fassbinder (kako smo spomenuli — gorljivi ljubitelj Douglasa Sirka) nastoji fuzionirati melodramu i politički film, i to tako da osobnim padom heroine (Hanna Schygulla) alegorijski prikaže poslijeratnu SR Njemačku. Nakon poslovnog uspjeha, ali i 'gubitka duše' i nenadoknadiva emocionalnog manjka, naslovna junakinja Fassbinderova filma počinit će samoubojstvo, i to tako da će u svojoj imućnoj buržujskoj vili potpaliti eksploziju plina. Suicidalna gesta — dakle, podudarna onoj Tomislavovoj — popraćena je znakovitim zvukom u *offu*. Na radiju se čuje radijski prijenos finala svjetskoga nogometnog prvenstva u Švicarskoj 1954, u kojem je Njemačka neočekivano pobijedila Mađarsku 3:2. U njemačkom kolektivnom imaginariju ta je pobjeda upamćena kao dan povratka njemačke veličine, odnosno dan kad je vrsnoćom u nogometu kao simboličkom ratu Njemačka vraćena u obitelj priznatih i uvaženih naroda te izbavljena iz pozicije globalnog parije. Taj kolektivni trijumf ovdje biva kontekstom osobnom, privatnom porazu, što je po Fassbinderu tipično za njemačku poratnu sudbinu.

Grlić radi nešto jako slično.[31] Robićevo iznimno profesionalno popističko pjevanje, njegov uspjeli (pa i danas zarazni) šlager simbol su uspjeha mladoga društva, koje se hedonističkim vitalitetom otrglo suhoj, rigidnoj i mrkoj kulturi parada i parola kakvima film počinje. Taj je kolektivni trijumf, međutim, za propaloga puritanca Tomislava osobni poraz, poraz njega kao političkoga fanatika, ali i poraz kao mačističkog supruga. Kao i za Mariju Braun, i za Tomislava dosezanje je kolektivne sreće kontekst (pa i uzrok) samoubojstvu. Razlika je tek u tome što je suicid Marije Braun germanski planiran i minuciozno izveden, a Tomislavov je časovit i impulzivan, popraćen junakovom grimasom zadovoljstva prije nego što će sebi ispaliti metak u usta. U toj se točki Maria Braun i Tomislav razlikuju onoliko koliko se razlikuje tipizirani karakterološki imaginarij promišljenih, racionalnih Nijemaca, te impulsivnih, iracionalnih, strastima razjedenih Balkanaca.

Fassbinderov film često je i ispravno tumačen kao politička alegorija poslijeratne Njemačke koja je doživjela privredno čudo, ali je to čudo platila potiskivanjem prošlosti i emocionalnom prazninom. Na isti je taj način Grlićev *Samo jednom se ljubi* alegorija poratne titoističke Jugoslavije. Taj film alegorijski prikazuje društvo koje je iz zadrtih, netolerantnih i puritanskih ideala strelovito prešlo u hedonizam i pragmatizam 'nove klase', izbacujući putem krute puritance kao neželjeni balast. U tome je dvostrukost Tomislavove tragike. Stjegonoša diktature koja se pozivala na ideje (duh), on promatra kako se 'njegova stvar' preusmjeruje prema zadovoljenju praktične ugode (tijela). U ime autoriteta vlasti, Tomislav u film ulazi kao onaj tko u ime duha (ideologija) gospodari tuđim (Bebinim) tijelom. Na kraju filma, on vlast nad Bebinim tijelom gubi istodobno s gubitkom političke vlasti. A uzrok tog pada njegovo je vlastito tijelo, točnije neobuzdana žudnja. Ta dijalektika neumoljive karnalnosti stvarna je tema Grlićeva filma, filma koji jednako govori o tragici erotske strasti, koliko i o tragici svakoga političkog fanatizma.

Bilješke

1 Termin 'praška škola' skovan je polovicom sedamdesetih za skupinu tadašnjih jugoslavenskih redatelja, kojima je zajedničko što su studirali na praškoj filmskoj akademiji FAMU. Od redatelja, skupini su pripadali Goran Marković i Srđan Karanović, Goran Paskaljević iz Beograda, Rajko Grlić iz Zagreba te nešto stariji i tada već afirmirani kinoamater, Šoltanin Lordan Zafranović. U 'prašku školu' poslije se uvrstio i mlađi Emir Kusturica. Skupini valja pridodati i niz snimatelja, montažera i drugih filmskih profesionalaca kao što su bili Andrija Zafranović, Živko Zalar, Vilko Filač, Ante Verzotti i drugi.

2 Detaljnije o tome sam Grlić pripovijeda u intervjuu za reviju *Start*, 15. 8. 1981, str. 33.

3 U razgovoru s autorom teksta 2004.

4 Na špici filma kao scenaristi su potpisani samo Šömen i Grlić, a Königsmark i Kvesić kao »*suradnici na scenariju*«. U radu na scenariju u ranoj je fazi, kao i kod drugih Grlićevih filmova, sudjelovao i Srđan Karanović. Alexandar Königsmark češki je scenarist i Grlićev kolega s FAMU, a sudjelovao je u fazi rada na dramaturgiji. Kvesićev je udio bio u radu na dijalozima.

5 Uzrok odgode bila je tužba tvrtke Adria film, koja je nezadovoljna rezultatima sudski osporavala natječaj.

6 V. Starčević 1987, Pavičić i Tomić 2001, Jergović 2003.

7 »*Bez obzira što se mi nismo bavili djelatnošću te organizacije... film su gledali ljudi koji su danas vezani za unutrašnje poslove i oni su odgledali i bili su strašno nezadovoljni filmom tvrdeći da vrijeđa njihovu djelatnost*« (Starčević 1987).

8 Recenzije filma citiram prema privatnoj arhivi redatelja.

9 Paskaljevićev *Čuvar plaže u zimskom periodu* 1976. je dobio specijalnu nagradu žirija u Berlinu, Karanovićev *Miris poljskog cveća* 1977. dobio je nagradu FIPRESCI kritike u Cannesu, a Grlićev *Bravo maestro* i Zafranovićeva *Okupacija u 26 slika* uvršteni su 1978. i 1979. u konkurenciju na tom festivalu.

10 V. Škrabalo, 1998, str. 380-81.

11 Među ostalim i u torinskoj *Stampi*, *L'Humaniteu* i *L'Unita*. V. Praljak (1978), str. 7.

12 Praljak (1978), str.7.

13 Boglić piše: »*Bojimo se da smo na pragu jedne pojave u domaćoj kinematografiji koju bismo mogli nazvati moralnim i političkim oportunizmom.*«

14 Termin rabim u značenju koje mu daje Ivo Škrabalo (v. Škrabalo 1998, str. 381-2).

15 Refleksi te iritiranosti mogu se lako razabrati u Škrabalovim primjedbama na 'feljtonistički' film. Cit. djelo, str. 381-2.

16 Goulding (2004), str. 164-172.

17 Predstava je ledila krv u žilama gledateljima prizorima psihičkog mučenja informbiroovaca, a osobito prizorima u kojima ih policija tjera da recitiraju samooptužbu »*Ja sam bandit, dezerter, hulja, bez ikakve vrijednosti i časti, bez ponosa, kameleon, sektaš, provokator, slijepi putnik na brodu revolucije.*«

18 Kao rijetki protuprimjer navodi se roman *Pesma* Oskara Daviča, kao i TV-serija po njemu Živojina Pavlovića.

19 Po tome je donekle iznimka Kovač, glavni junak Hadžićeva *Novinara,* kojega neobjašnjivi gnjev navodi da se suprotstavlja društvu i nadređenima.

20 Upravo zato Polimac uspoređuje Markovića s Brankom Bauerom, doduše dajući prednost Baueru u pripovjednoj vještini. V. Polimac, 2004, str. 6.

21 Grlić je izazvao i bijes žanrovaca u devedesetima tvrdnjama da je »*žanrovstvo u filmu isto što i nacionalizam u politici*«, te da su »*žanrovci u pravilu završavali ili u crnim košuljama ili u Belim orlovima*«.

22 Znatan dio redatelja škole mogao se pohvaliti golemom gledanošću u tadašnjoj SFRJ, uključujući čak i najhermetičnijeg Zafranovića. Grlićevi *Samo jednom se ljubi* i *Čaruga*, sva tri Kusturičina filma iz osamdesetih, ali i neki Paskaljevićevi i Markovićevi filmovi, imali su gledanosti koje su se mjerile stotinama tisuća.

23 O čemu u književnoj esejistici tog razdoblja postoji podulja debata.

24 Prva sapunica pripuštena na TV Zagreb bila je *Dinastija*, i to sredinom osamdesetih. Toj odluci prethodila je opširna medijska rasprava i, vjerojatno, odluka partijskoga vrha.

25 Tvrdnja da je Grlić nadahnut Đilasom i pojmom 'nove klase' pojavila se, barem prema sjećanju sama redatelja, i tijekom pulskoga festivala u reakcijama nekih članova žirija.

26 Pinter sam govori o *Samo jednom se ljubi* ovako: »*Da, u tom filmu je bila dosta važna opća atmosfera. Često se lice ide specijalno osvjetljivati... Međutim, u nekim situacijama se ne brinem da je glumac osvijetljen posebnim svjetlom, nego ga ostavim u svjetlu atmosfere objekta...*« V. Černjul, 2004, str. 99.

27 U razgovoru s autorom teksta 2004.

28 U vrijeme nastanka filma Robić ima 58 godina, a u vrijeme radnje filma imao je 23 ili 24 i već bio aktivan pjevač.

29 Grlić je u razgovoru s autorom ovoga teksta istaknuo kako mu je ta činjenica bila poznata, ali ju je zanemario.

30 Kako vidimo, u *Samo jednom se ljubi* praktički nema originalne novonapisane glazbe, nego skladatelj Živković varira preuzeti motiv. To je bio razlog zašto se smatralo da on ne može dobiti nagradu za glazbu u Puli. Riječ je o gledanju koje pokazuje potpuno nerazumijevanje naravi filmske glazbe. Jer, posao skladatelja za film nije u tome da smisli zapamtiv naslovni motiv, nego da napravi glazbu koja će na razne načine ispunjati dramaturške funkcije.

31 U vrijeme rada na *Samo jednom se ljubi* Grlić je, prema vlastitoj izjavi, poznavao ranije Fassbinderove filmove, ali ne i *Brak Marije Braun,* koji je u Jugoslaviji prikazan poslije.

Bibliografija

Boglić, Mira, 1978, 'Kritika karijerizma, ali...', *Vjesnik*, 10. 10. 1978.

Bourget, Jean-Loup, 1985, *Le Melodrame hollywoodien*, 1985 Stock

Černjul, Vanja, 2004, *Subjektivni kadrovi, razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*, 2004, Zagreb: V.B.Z.

Čuljić, Branka, 1984, 'Između ždanovaca i žanrovaca — intervju Rajko Grlić', *Intervju*, 14. 9. 1984.

Goulding, Daniel J., 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945-2001. — oslobođeni film*, Zagreb: V.B.Z.

Homovec, P., 1980, 'Ljubavna priča s asfalta', *Studio*, 17. 5. 1980, str. 26-28.

Jergović, Miljenko, 2003, 'Rajko Grlić — Račan je moj film *Samo jednom se ljubi* spasio od bunkera', *Globus*, 8. 8. 2003, str. 75-77.

Marković, Ranko, 1981, 'Jednom se ljubi, jednom se snima', *Vjesnik — 7 dana*, 30. 5. 1981, str. 11.

Muzaferija, Sanja, 1983, 'U raljama činjenica', *Danas*, 6. 9. 1983, str. 54-5.

Pavičić, Jurica, Ante Tomić, 2001, 'Priznajem, nakon Praškog proljeća nije me uspjela zapaliti ni jedna politika', *Jutarnji list*, 18. 8. 2001, str. 21

Polimac, Nenad (ur.), 1985, *Bauer,* monografija, Zagreb: CEKADE

Polimac, Nenad, 2004, 'Praška škola — istočnoeuropski filmski fenomen', *Filmski programi* (programska knjižica), Zagreb: Hrvatski filmski savez/Hrvatska kinoteka, rujan-prosinac 2004, str. 5-6.

Praljak, Slobodan, 1978, 'Što će nama palme iz Cannesa', *Oko*, 15-29. lipnja 1978, str. 7.

Starčević, Ivan, 1987, 'Rajko Grlić: Dali smo se upecati', intervju, *Danas*, 27. 1. 1987, str. 29-31.

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina hrvatskog filma, 1896-1997*, Zagreb: NZ Globus

Kinorepertoar

Uredila: Katarina Marić

Shrek 2

1. Anakonde: lov na krvavu orhideju (D) **91**
2. Bogomdan (C) **85**
3. Bourneova nadmoć (B) **74**
4. Collateral (B) **75**
5. Crveno svjetlo (B) **73**
6. Djevojka iz Jerseya (C) **88**
7. Djevojka s bisernom naušnicom (A) **68**
8. Dugi prsti (C) **87**
9. Fahrenheit 9/11 (A) **64**
10. Gangsterska petorka (C) **86**
11. Garfield (D) **90**
12. Hellboy (B) **82**
13. Heroj (A) **66**
14. Ja, robot (C) **84**
15. Kordon (B) **77**
16. Kralj Artur (B) **78**
17. Loš odgoj (A) **60**
18. Mali svijet (C) **84**
19. Mali veliki Cezar (D) **89**
20. Od klinke do komada (D) **90**
21. Pazi, lopta (C) **88**
22. Povratak (A) **58**
23. Povratak ubojice mekog srca (D) **91**
24. Presuda (B) **76**
25. Prljavi ples 2 (D) **90**
26. Pučina straha (D) **89**
27. Put oko svijeta u 80 dana (D) **89**
28. Razbijač (D) **91**
29. Riddickove kronike (C) **83**
30. Shrek 2 (A) **70**
31. Sjena (C) **87**
32. Spiderman 2 (B) **80**
33. Super veliki ja (B) **72**
34. Ta divna splitska noć (A) **62**
35. Terminal (B) **79**
36. Tjelesna straža (C) **86**
37. Van Helsing (B) **81**
38. Zaboravljeni (C) **85**
39. Žena mačka (C) **83**

Povratak

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 10 (2004), br. 40, str. 57 do 91 Kinopremijere

POVRATAK

Vozvrashcheniye

Rusija, 2003 — *pr.* Ren Film, Dmitri Lesnevsky; *izv.pr.* Jelena Kovaljovaa — *sc.* Vladimir Mojsejenko, Aleksandr Novototski; *r.* ANDREI ZVJAGINCEV; *d.f.* Mihail Krihman; *mt.* Vladimir Mogilevski — *gl.* Andrei Dergachyov; *sgf.* Žana Pahomova; *kgf.* Ana Barthuli — *ul.* Vladimir Garin, Ivan Dobronravov, Konstantin Lavronenko, Natalija Vdovina, Galina Petrova — 105 min — *distr.* Discovery

Nakon desetogodišnjeg izbivanja, otac se vraća obitelji i vodi sinove na izlet na jezero.

Ima nečega jezovita u odnosu sinova i očeva. Obožavamo ih i mrzimo, nastojimo se od njih odvojiti i zatim shvaćamo da smo s njima sudbinski vezani. Teško je i napipati tu mračnu fascinaciju, a kamoli pretočiti je u filmu podobnu dramu. Ako postoji razlog iz kojega se ruski film *Povratak* prošle godine superiorno izdignuo nad konkurenciju Mostre, prigrabio *Zlatnog lava* i postao jedan od velikih svjetskih naslova naših dana, valja ga tražiti u snazi kojom razlaže tu temeljnu, općeljudsku, a rijetko razmatranu zagonetku. Lakše nam je gledati melodrame, jer nas barem zadržavaju na odnosima očeva i sinova koji se poznaju, kakvi god da jesu: *Povratak* pak traži od gledatelja da svu sinovsku ljubav i mržnju imanentnu temi projicira na osobu koja je čista zagonetka.

Otac se u filmu javlja nenadano, ali ne bez dobra dramskog utemeljenja: prethode mu dva prizora, u kojima dječak Ivan, na pragu puberteta, otkriva da nije dorastao izazovu skoka s visoke platforme na obali jezera, te ga vršnjaci nemilosrdno izvrijeđaju. Tek po njegovu povratku kući saznajemo da je dječak s kojim se utrkivao zapravo njegov stariji brat Andrej: u isti mah, saznajemo da mu se vratio otac. Ekspozicije kao da nije ni bilo — a ipak smo saznali gotovo sve motive Ivanova ponašanja u ostatku filma.[1]

U času očeve pojave, Andrej postaje slab, u razumljivu iskazu oduševljenja očinskom figurom; Ivan, pak, postaje sumnjičav, a potom i prgav. Kao da mu snaga autoriteta daje novi zamah u nastojanju da se dokaže. A očev je autoritet na posve drugoj razini od zlobe Ivanovih vršnjaka. Dječaci ne znaju gdje je bio, zbog čega je izbivao, zašto je baš sada došao: ne znaju da li je dobar ili zao: ne znaju mu čak ni ime, ili ga barem nigdje ne spominju.[2] Štoviše, čak ga se i ne sjećaju. Prisiljeni su potražiti njegovu fotografiju u staroj knjizi na tavanu kako bi se uvjerili da je to on.

I tu počinje najintrigantniji, a možda i najsporniji element u pripovijedanju. Knjiga je alkemijska — kako to već biva s knjigama na zabitim ruskim tavanima — a nije li očeva poza, dok je maloprije ležao na krevetu prekriven plavom plahtom, bila poput Isusove na onoj slici iz udžbenika o renesansnoj perspektivi?... Tu nam se osjetila izbruse, oči otvore i uši naćule, pa sve do kraja film iščitavamo kao rječnik simbola.

I, hej, svega se tu dade naći, od očita frojdovskog kompleksa, kjerkegardovskoga straha i trepeta, do Ivanove opsjednutosti ribom, brendanovskog putovanja preko vode i aluzije na vikinške pogrebe kraljeva u lađama. Dapače, redatelj Andrej Zvjagincev u svojim intervjuima potiče takvo gledanje, pozivajući se na svoj duboki ruski misticizam i čak ukazujući na određene simboličke elemente kojima je protkao cijelo trajanje filma.

Problem je samo u ovome: simbol naučen iz knjige na filmskome platnu malo znači. Dok će, kao simbol, samom svojom pojavnošću imati određenu arhetipsku snagu i djelovati na gledatelja u stanovitoj mjeri, on neće biti više od stranog tijela ako je puki označitelj nečeg što nije imanentno pripovjednom tkivu filma. Mnogi su se spotaknuli na toj sitnici i stvorili štreberska, antifilmska djela. Zašto, onda, Zvjagincev uspijeva u takvu naumu?

Moglo bi se biti ciničan, pa kazati da je stvorio tako šturu i jednostavnu, tako univerzalno primjenjivu radnju da ona i nije mnogo više od redenika za simboličku građu, koja stoga može rafalno djelovati na publiku. U prilog tomu išla bi imena poput Otac ili Majka, kao i gotovo potpuna odsustnost ostalih likova i slučajnih prolaznika. Kako ne vjerovati da su likovi arhetipski simboli, kad se već nalaze u limbu bez ljudi? Kako ne biti uvjeren da je priča alegorična, kad otkrivamo da je cijeli put na koji sinovi odlaze s Ocem potaknut potragom za kovčežićem zagonetna sadržaja (nije li nas Tarantino, uostalom, naučio da su kovčežići zagonetna sadržaja Simbol Božji)? Kako, naposljetku, odbiti božanski utjecaj u filmu, kad se mladi Vladimir Garin, koji glumi Andreja, nakon snimanja utopio u istom tom Ladoškom jezeru na kojem je film sniman?

Evo kako: valja priznati da je riječ o vjeri. Ponajprije, o potrebi za vjerovanjem koju dječaci nose u sebi. Njihov otac takva je *tabula rasa* da su oni prisiljeni temeljem vjere prihvatiti čak i njegov identitet. On među njih ulazi s tako malo volje da protumači sebe i svoje postupke, i s tako nejasnim nakanama, a oni su ga tako željni, da u njihovoj intimi on ne može ne poprimiti božanske dimenzije. A kao svako inkarnirano božanstvo, on će biti ujedno obožavan i nepodnošljiv: slabiji karakter (Andrej) slijepo će ga slijediti, dok će jači (Ivan) toliko sumnjati u vlastitu vjeru da će svim silama nastojati da joj pronađe manu — jer tek ako je ne pronađe, moći će priznati svome srcu da je bilo u pravu.

Moćni su to osjećaji, što leže u samoj biti otajstva odnosa očeva i sinova. Ali ujedno su i općeljudski: ništa u njima

nije književno, naučeno, *lažno*. Ako nas Zvjagincev dovodi u stanje u kojem ćemo zajedno s dječacima imati potrebu za *vjerom* u oca, onda nije čudno da ćemo, kao i oni, biti skloni pobrkati tu sinovsku težnju s dubljom, transcedentnom potrebom za vjerovanjem u Boga. Tu se krije, čini mi se, izvrsno autorovo zapažanje — ljudi smo, kao ljudi ne možemo pojmiti ono onostrano, već ga poistovjećujemo s onim što iskustveno znamo. Konkretno, poistovjećujemo Oca s Bogom. Što i nije osobita rijetkost u povijesti religije.

S tog motrišta, sklonost tumačenju *Povratka* arhetipima i simbolima ekvivalentna je skolastičkom pristupu vjeri.[3] Na svoju odgovornost, pak, *Povratak* možemo gledati i mnogo ushićenije, evangelički, kao niz zbivanja čiji smisao leži u samu njihovu odvijanju — u objavi Vijesti, iako ona nije baš dobra. Točno, Zvjagincev s izrazitim umijećem i bez praznoga hoda (što je nečuveno u mističnim art-hitovima) vodi trojicu protagonista prema neočekivanom, potresnom i tektonskom obratu. Ali umjesto da nas njime gane i ponese, da izazove tolkinovsku *eukatastrofu*, on izabire preokret prema mraku, prema povratku u tamu nesigurnosti, neizvjesnosti i neznanja. Zajedno s Ivanom i Andrejem na kraju filma nećemo biti sigurni što se zaista zbilo. Fotografija u automobilu neće više prikazivati Oca, pa ćemo polako početi sumnjati u to da je on uopće postojao.

Kriza vjere? Ne, mudro nam objašnjava Zvjagincev u polaganu slijedu snimki kojima završava film: fotografija iz auta nije nužno ista ona iz knjige. Otac je postojao: eno ga na posljednjem prizoru iz *slideshowa*. U zbivanjima koja su se dogodila vidjet ćemo čudo samo ako smo dotad već posve (pa makar i nehotice) pristali na skolastiku. Inače, sasvim ćemo imati pravo ako kažemo da se ovdje nije dogodilo ništa više od izleta u prirodu s čovjekom koji je htio naučiti kako da bude otac, jer to dugo nije bio, jer je u međuvremenu postao grub i tvrd. A na izletu je možda saznao kako da dođe do nečega čime bi obitelji mogao zajamčiti bolju budućnost, nekoga zakopanog plijena, recimo. I onda su stvari pošle naopako, i nikad nije naučio kako da prema svojim sinovima bude bolji, nikad ih nije stigao uvjeriti kako ih je samo htio poučiti i očeličiti, nikad im nije stigao reći da ih voli. Često tako biva s očevima. A i s bogovima.

Vladimir C. Sever

1 Ako ste film gledali u hrvatskim kinima, onda znate da se dječaci zovu Andrej i Ivan/Vanya. Ne smeta me što je Discovery odlučio prevesti film s engleske dijalog-liste; smeta me što njihov nepotpisani prevoditelj ne zna ni elementarne principe transliteracije s ruskog na hrvatski. Kladim se da je s velikim uspjehom diplomirao anglistiku u Zagrebu...

2 To je gotovo neprimjetno, što je najbolji mogući dokaz da je film dobar. Vjerojatno nema iritantnije tendencioznosti od nazivanja likova njihovom funkcijom u radnji, s velikim početnim slovom.

3 Evo četiri bitna povratka u filmu: povratak Andreja i Ivana kući na početku; povratak oca u njihov život; povratak s mrtvim ocem prema drugoj strani jezera; povratak kući bez oca, u tamu neizvjesnosti. Siguran sam da vam padaju na pamet još neki razlozi zbog kojih se film tako zove...

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 10 (2004), br. 40, str. 57 do 91 Kinopremijere

LOŠ ODGOJ

La Mala educación

Španjolska, 2004 — *pr.* Canal+ España, El Dese86o S.A., Televisión Española (TVE), Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar; *izv.pr.* Esther García — *sc.* Pedro Almodóvar; *r.* PEDRO ALMODOVAR; *d.f.* José Luis Alcaine; *mt.* José Salcedo — *gl.* Alberto Iglesias; *sgf.* Antxón Gómez; *kgf.* Paco Delgado, Jean-Paul Gaultier — *ul.* Gael García Bernal, Fele Martínez, Daniel Giménez Cacho, Lluís Homar, Javier Cámara, Petra Martínez, Nacho Pérez, Raúl García Forneiro — 105 min — *distr.* Discovery

Predstavljajući se kao Ignacio, prijatelj iz školskih dana provedenih u sjemeništu, neafirmirani glumac Juan posjećuje redatelja Enriquea i nudi mu svoju priču, naslovljenu 'Posjet', kao eventualni scenarij za film. Igrajući glavnu ulogu, u filmu bi prikazao svoj navodni okršaj s padrom Manolom, profesorom književnosti koji ga je kao desetogodišnjeg dječaka seksualno zlostavljao.

»Danas se cijeni sloboda, a ne licemjerje«, kaže na jednom mjestu *Lošeg odgoja* transvestit Zahara, jedan od nekoliko likova što ih u Almodóvarovu filmu igra meksički glumac Gael García Bernal. Godina je 1977, a Zahara, predstavljajući se kao netko drugi, tim riječima i ucjenom prijeti 'licemjernom' ocu Manolu (Daniel Giménez-Cacho), jer je nekada (u šezdesetima) zlostavljao njezina/njegova navodnoga brata Ignacija.

U Almodóvarovu dijelu svijeta, danas, 2004, sloboda je uglavnom osvojena. Licemjerje klera odavno je prokazano, čak i filmom. Zato je teško povjerovati da je filmski prvak iberskoga libertinstva, pohodom u drugo vrijeme, htio osvježiti samo 'stare' vijesti. On svakako jest i redatelj društvene '(re)akcije', ali i artist, kako sam kaže, 'sastavljen od mnogo komada'. Pa ako i priznaje da je *Loš odgoj* reakcija na stvarne događaje iz njegova dječaštva, valja računati i s onom drugom, katkada presudnijom vrstom (mladenačke) motivacije: filmofilske, intertekstualne i, dakako, neskrivene homoerotske. Tada film neće biti samo imitacija života, nego upravo obrnuto, (filmska) zbilja imitirat će film, zapravo sve što joj se ponudi iz art-trezora. A ako je moguće izvrnuti odnos fikcije i fakcije, moguće je relativizirati i implikacije *lošeg* ili *dobrog* odgoja.

U tom pogledu, kod Pedra kao da je sve po starom. Kao još jedna, dosad možda najsloženija varijacija te izokrenute simulacije i 'almozaika', *Loš odgoj* obnavlja teme kojima se bavi još od *Labirinta strasti* i *Zakona žudnje*. Oslobađajući nagone, kakvi god bili, sada isključivo muški likovi svojim habitusom variraju taj temeljni model. Rastrzani između platonske čežnje i tjelesne požude, umjetničke ambicije i neobuzdane pohlepe, erosa i thanatosa, oni su protagonisti podijeljena, promjenljiva identiteta, koji se često ogledaju i prepoznaju tek u svojim ili tuđim fiktivnim odrazima. Pokušavaju (pre)živjeti

kao prerušene 'krivotvorine', ali zadovoljiti istinske porive.

Svećenika Manola, koji nije odolio erotskom zovu Ignaciova dječačkoga soprana, pa je postao 'licemjeran', potkraj filma upoznajemo kao oženjena čovjeka i nakladnika s novim imenom Berenguer; njegovu žrtvu, ljepuškasta Ignacija, kao ofucana narkotransvestita i ucjenjivača. Te preobrazbe moguće je, dakako, čitati i kao posljedice 'lošega odgoja'. No, ne i nužno samo tako. Jer, u središtu zakrabuljena univerzuma nalazi se i treći lik s umnoženim identitetima, 'odgojen' izvan konteksta stege i zabrana, koji svoju 'slobodu' zlorabi, a identitete mijenja zbog manipulacije.

Kao zahvalna podloga za transseksualni *make-up* i pretvaranje, Bernal ulazi u *Loš odgoj* kao lažni (odrasli) Ignacio s umjetničkim imenom Angel; film unutar filma (*Posjet*) predstavlja ga kao transvestita Zaharu (koji će pred Manolom hiniti da je Ignaciova sestra); na kraju će postati ono što doista jest, Ignaciov brat Juan. S višestrukim identitetom, Bernal ispunjava i višestruku zadaću. Nudeći se Enriqueu kao glumac i pisac, a potom i kao ljubavnik (i Manolu), on 'oslobađa' različite (jednako nesigurne) verzije jedne te iste priče. Ujedno se, kao dežurni smutljivac i transseksualna replika *femme fatale,* spremna na sve, ustoličuje kao *great pretender.* Preko Juana, Almodovar na kraju 'dekonstruira' odnose u krugu manipulacije i zlostavljanja, pretvarajući žudnog grešnika (Manola/Berenguera) u žrtvu ucjenjivačeve (Juanove) strasti za pretvaranjem (glumom). Umjesto zlostavljanja, strast i žudnja postaju ključni motivi *Lošeg odgoja*, a kao porivi kojima se teško otrgnuti, osuđuju jednostranu kritiku ili etičku raspravu. Jer, kada je labirint strasti bezizlazan, a zakon žudnje neupitan, teško je izricati presude. Da bi to i potkrijepio, te na neki način libidom amnestirao Manolov 'grijeh', Almodovar dio priče prodočava u flešbekovima, aranžirajući između noarovskih *chiaroscuro* sekvenci Ignaciova progona, i niz kempovski aranžiranih scena (primjerice, Ignacio pjeva *Moon River*), u kojima je Manolov žudni pogled teško razlučiti od Almodovarova homoerotski ugođenog i estetiziranog objektiva. Jer ovo je ipak intimni film, možda i i najintimniji u njegovom opusu. *Loš odgoj* po svim je parametrima film koji je, kao i prethodne, mnogo sentimentalnije, lepršavije i humornije 'almodrame', ugodno gledati, ali ovaj put teško ga je i posve 'uloviti'. Njegova se fabula ne kreće samo tajanstvenim labirintom *film noira*, nego i zapretenim stazama nelinarne naracije, povezujući koncentričnim vremenskim krugovima tri razdoblja (početak 1980-ih, kasne 70-te i 60-te). Da bi oživio vlastito i Ignaciovo dječaštvo u sjemeništu, Enrique (Almodovarov *alter ego*), mora zaroniti u njegovu fikcionalnu rekonstrukciju (film u filmu), a potom potražiti pravu verziju i dovršiti tu staru priču. No, umnažanje tu ne prestaje. Jer, da bi Almodovarov svijet uopće zaživio kao takav, prethodno mora postati 'simulacija' ili 'simulacija simulacije', mora se vidjeti barem u nekom od mogućih odraza. Ulogu zrcala katkada preuzima kazališna pozornica, TV sapunice, romani, ali najčešće filmovi. Tako fiktivni Ignacio/Zahara, u filmu unutar filma, prepoznaje sebe i svoj odnos s padrom, gledajući film *Esa mujer* i glumicu Saru Montiel, dok će transvestitska replika s lokalne scene postati uzorom *velikoga performera* Juana, koji oponaša njezine ženske geste i mimiku, a ikoni dodaje nove *camp*-premaze.

Time se estetska strategija filma, koju upotpunjuju zasićeni kolorit scenografija i neizostavne mozaične pozadine u interijerima, te majstorske fotografske kompozicije Josea Luisa Alcainea, uklapa u 'ideološki' i strukturalni (mozaični) koncept *Lošeg odgoja*. Almodovarov je svijet u njemu možda promijenio temeljni 'spol', prizvuk i narativnu strategiju, no ne i temeljnu motivaciju koja ga tjera da bivajući autentičan simulacijom i imitacijom, oslobađa potisnuto, intrigira i ne zlorabi slobodu.

Diana Nenadić

TA DIVNA SPLITSKA NOĆ

Hrvatska, 2004 — *pr.* Alka film, Jozo Patljak — *sc.* Arsen Anton Ostojić; *r.* ARSEN ANTON OSTOJIĆ; *d.f.* Mirko Pivčević; *mt.* Dubravko Slunjski — *gl.* Mate Matišić; *sgf.* Velimir Domitrović; *kgf.* Branka Tkalčec — *ul.* Dino Dvornik, Marinko Prga, Mladen Vulić, Marija Škaričić, Vicko Bilandžić, Coolio, Nives Ivanković, Dara Vukić — 100 min — *distr.* Blitz

Splitska noć. Dva sata prije nego što će otkucati ponoć i najaviti Novu godinu. Tri na prvi pogled neovisne, ali u biti isprepletene priče o svakodnevnim ljudima velikoga grada, čiji se životi nalaze na raskrižju. Prva priča vrti se oko dilera Nike i njegove ljubavi, udovice Marije, koju ostavlja radi odlaska u Njemačku. Druga govori o narkomanki Maji, koja zbog novca za drogu želi pružiti užitak nesretno zaljubljenu mornaru Frankyju. Treća priča prati par adolescenata, Anđelu i Luku, koji su u potrazi za ljubavnim skrovištem gdje će doživjeti prvo seksualno iskustvo. I dok Dino Dvornik novogodišnjim koncertom na Peristilu zabavlja publiku, ovih će se nekoliko sudbina promijeniti u trenutku kada sat otkuca ponoć.

Lakomislenost domaće publike koja na svaki novi hrvatski celuloidni uradak unaprijed, ne pogledavši ga, odmahuje glavom pridajući mu uvriježene atribute poput dosadan, nezanimljiv ili nije vrijedan gledanja, poprimila je status endemije. No takvo stajalište publike prema domaćem filmu ne treba zamjeriti, jer, koliko se god tješili činjenicom kako hrvatski film nije loš (on to uistinu i nije), mora se priznati da se rijetko dogodi da nas neki domaći dugometražni igrani film u tolikoj mjeri iznenadi da njegovu kvalitetu ne mjerimo u kontekstu hrvatskoga filma, što je u biti čest slučaj, nego da o njemu razmišljamo u kontekstu europskog ili svjetskog filma. O Ostojićevoj mračnoj drami *Ta divna splitska noć* razmišljamo upravo na taj način. Uz to posebno treba istaknuti kako *Splitsku noć*, iako se bavi depresivnom temom, uspijevate od početka do kraja odgledati u dahu, što je rijedak slučaj u domaćoj suvremenoj kinematografiji, no srećom u posljednje vrijeme sve učestaliji. Prisjetimo se samo Matanićevih *Finih mrtvih djevojaka* ili Kulenovićevih i *Milićevih 24 sata*. Razlog leži u činjenici da neka svježa redateljska imena izlaze iz svojih začahurenih filmskih života, u kojima im se do tada 'umjetnička' karijera svodila na snimanje spotova i reklama, te se napokon okušavaju u dugometražnom filmu. To je ono što je hrvatskoj kinematografiji već dulje vrijeme bilo prijeko potrebno. Ostojić, iako blizu četrdesete, svoj je trenutak za dugometražni prvenac napokon dočekao.

U Ostojićevoj režiji zapažamo nekoliko kvaliteta: odmjerenost prema temi kojom se bavi, lakoću pričanja priče, živopisnost glavnih, a što je još važnije i rijetko za hrvatski film, živopisnost sporednih likova te naposljetku profinjen osjećaj za pojedinosti. Sve te kvalitete Ostojić skladno objedinjuje. Pa krenimo redom.

Već pri pomisli da ćete gledati mračan film čiji je tema droga, problemi ovisnika, problemi bivših ovisnika i dilera

drogom, skeptičnost prema kvaliteti takva filma nije mala. Činjenica da je ta tematika već nebrojeno puta u svjetskom filmu uspješno i neuspješno obrađivana navodi nas na tako suzdržan odnos. Ostojić se našao na terenu s kojega je vrlo lako mogao skliznuti u banalnost, klišeje, patetiku i glumačku izvitoperenost. No, on je u svoje tri priče vješto izbjegavao takve stranputice, i to na način što film nije ponajprije gradio na atmosferi i motivu droge kao simbolu univerzalna zla koje sve uništava (što je slučaj mnogih filmova iste tematike), nego na zanimljivoj i živopisnoj karakterizaciji.

Ostojićevi su likovi svakodnevni, uhvaćeni u trenutku apsurdnosti svojih sud-

bina, a Nova godina koja se iščekuje i oko koje se sve priče odvijaju dijabolična je pokretačica želja za promjenom. Bilo da je riječ o svjesnim ili nesvjesnim željama likova, one im na kraju ostaju neispunjene. Zlokoban otkucaj zvonika u ponoć nagovještava tragediju. Likovi ili umiru ili ostaju nezadovoljeni. Tako Niko, lik hrvatskoga branitelja iz prve priče, želi otići iz grada i okrenuti se boljem životu u Njemačkoj, no droga koju treba prokrijumčariti i koja ga još jedino veže za grad odvodi ga u apsurdnu i neočekivanu smrt. Njegovo se polumrtvo tijelo vraća na splitski pločnik. U drugoj priči djevojka Maja nađe se u situaciji da zbog apstinencijske krize prodaje tijelo mornaru kako bi kupila *shoot* i smirila unutrašnju napetost, no na kraju ostaje bez željene droge, koja se rasipa po tepihu spavaće sobe. Zadovoljenje izostaje. U trećoj priči Anđela želi izgubiti nevinost s dečkom Lukom prije no što otkuca ponoć, no iako stupa u seksualni odnos, doživljaj zadovoljstva i ovdje izostaje jer 'trip' koji uzima uzrokuje loše raspoloženje i sva romantičnost trenutka nestaje. Njezin dečko Luka jedini je u biti svjestan zatočeništva svoje sudbine u koje ga je uvukla droga (jedino pod utjecajem droge njegov je libido jak), te želju za promjenom pronalazi u samoubojstvu, skokom na Peristil, što je za njega jedini moguć i oslobađajući put.

Najzanimljiviji lik filma je diler pod nadimkom Crni, kojega je sjajno utjelovio Marinko Prga, što mu je ujedno i najbolja filmska uloga. Crni je veza za sve, njega svi znaju i on sve zna. Iza vragolasto frajerskog smiješka i pogleda Crni skriva zlokobnu suosjećajnost prema likovima s kojima dolazi u doticaj i kojima želi 'pomoći'. Nesvjestan je pokretač svih tragedija koje izaziva željom da 'pomogne' i zaradi neki novac, a kada spoznate da Crni na kraju i nije neka velika i 'gadna' faca kakvim ga tijekom filma smatrate, jer zbog loše obavljena posla biva posramljen i išamaran od 'glavne face' Dine Dvornika, tragikomičnost njegova lika doživljava vrhunac.

Dojmljiva karakterizacija najveću snagu dobiva u sugestivnim sporednim likovima, koji u Ostojića nisu samo karikature i puki simboli, kao u velikom dijelu hrvatskih filmova, nego živopisni likovi čija je simboličnost sjajno prikrivena istančanim životnim situacijama od samo nekoliko replika i kadrova. Tu svakako treba izdvojiti sjajno ocrtan lik starice iz druge priče koja iznajmljuje sobu za potrebe prostitucije. Riječ je o jednom od najzanimljivijih sporednih likova hrvatskoga filma u posljednje vrijeme.

Ostojićevoj plejadi likova pridonijele su sjajne glumačke kreacije, novopečena imena poput sjajne Marije Škaričić, Ivane Roščić te Vicka Bilandžića. Doista je presedan kada se u jednom filmu nađe toliko darovitih mladih hrvatskih glumaca. Takva činjenica može slobodno 'začepiti usta' svima koji govore da je hrvatska filmska gluma loša. No, ako i jest loša, za to ne treba kriviti hrvatske glumce, nego redatelje koji ne znaju kvalitetno uputiti glumca. Ostojić je dobro znao što od svojih glumaca želi.

Kao kvalitetu naveli smo i Ostojićev istančan osjećaj za pričanje priča kojih kompleksnu cjelinu resi precizna i lako uhvatljiva dramaturgija, unutar koje smješta galeriju likova koji se u pojedinim pričama pojavljuju bilo kao najava za sljedeću priču, u kojoj će onda preuzeti ulogu glavnih aktera, bilo kao aktere koji prožimaju sve tri priče ili bilo kao prolaznike koje smo vidjeli kao glavne aktere prošle priče. Dramaturški najrazrađenija svakako je prva priča, kojoj je Ostojić očigledno posvetio i najviše vremena. Druge dvije priče postavljene su kao situacije složene od dugih scena. Taj nerazmjer jedina je veća slabost filma. No lakoća pripovijedanja kao i odlično pogođen ritam filma prekrivaju i taj nedostatak.

Ono što posebno nedostaje domaćem filmu, a što nam Ostojićev film daje, briga je i profinjen osjećaj za detalje. Ostojićeva posebnost očituje se u implicitnosti pri podastiranju simboličnih motiva. Za razliku od, recimo, nespretnih simboličnih motiva Ogrestinih filmovima (sjetimo se iritantna i patetična motiva tigra koji bježi iz zoološkog vrta u *Ispranima* ili prenaglašena motiva ptičice iz prve priče filma *Tu*), Ostojićevi se motivi provlače diskretno, promišljeno i bez patetike. Tako je primjerice motiv ptice kao simbola željene, ali upitne slobode prisutan tijekom cijeloga filma. Na početku, u prvoj priči, pojavljuje se umjetna ptičica zidnoga sata, koja na svaki otkucaj izlazi i ulazi u kućicu i čija je sloboda u biti upitna i kratkotrajna. Zatim se javlja ptica koju Niko prije odlaska u 'bolji život', u Njemačku, pušta iz kaveza želeći sebi isto takvu slobodu za koju je siguran da će se dogoditi makne li se iz grada. U posljednjoj priči pojavljuje se zalutali golub u kući u kojoj Anđela i Luka vode ljubav. Golub ipak pronalazi izlaz iz kuće i prije Lukina skoka u smrt (ili 'slobodu') vidimo ga kako slobodno leprša krilima.

Sve su to kvalitete koje bismo voljeli češće viđati u hrvatskome filmu, jer nažalost *Splitska noć* nije dovoljna da publika promijeni svoje stajalište prema domaćem filmu. No, s Ostojićem i nekolicinom drugih redatelja nadamo se da su na pomolu bolja vremena za hrvatski film, zbog kojih će domaća publika napokon morati promijeniti mišljenje.

Goran Kovač

FAHRENHEIT 9/11

SAD, 2004 — DOKUMENTARNI — *pr.* Miramax Films, Dog Eat Dog Films, Fellowship Adventure Group, Jim Czarnecki, Kathleen Glynn, Michael Moore; *izv.pr.* Agnès Mentre, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — *sc.* Michael Moore; *r.* MICHAEL MOORE; *d.f.* Mike Desjarlais; *mt.* Kurt Engfehr, T. Woody Richman, Chris Seward, David S. Tung — *gl.* Jeff Gibbs, Bob Golden; *sgf.* Dina Varano — 122 min — *distr.* Discovery

Krećući od teze da su američki predsjednički izbori 2000. bili prijevara izvedena s očitim ciljem da George Walker Bush postane 43. predsjednik SAD, dokumentarist Michael Moore, nižući dokaze i indicije o nesposobnosti nove američke administracije i čvrstoj povezanosti obitelji Bush i Bin Laden, jasno daje do znanja da su tragični događaji od 11. rujna 2001. zapravo bili neizbježni.

Kad je angažirani dokumentarist Michael Moore 2003. godine dobio *Oscara* za vrlo uspjeli, no donekle odveć populistički film *Ludi za oružjem*, bilo je jasno da je zvijezda rođena. Sad već kultni naslov, iznenađujuće komercijalno uspješno djelo i prvi dokumentarac koji se nakon četiri desetljeća uspio probiti u konkurenciju filmskoga festivala u Cannesu, bio je kruna dotadašnjega Mooreova redateljskog rada. Radničko dijete rođeno 1954. godine u gradiću Flintu u državi Michigan, Moore se od malih nogu senzibilizirao za socijalne teme. Nakon neuspješna dvogodišnjeg studiranja posvetio se novinarstvu, a zapažen biva kao urednik utjecajnih ljevičarskih listova i izraziti kritičar desnice. Godine 1989. slavu stječe prvim dugometražnim dokumentarcem *Roger i ja*, vrlo solidnom satirom kojom se, pričom o Rogeru Smithu, šefu General Motorsa koji je odlukom o zatvaranju proizvodnog odjela u Mooreovu rodnom Flintu bez posla ostavio trideset tisuća radnika, redatelj obračunava s megakorporacijama i bezdušnim neokapitalizmom. Tijekom 90-ih vodi vrlo gledane *talk-show* programe *TV nacija* i *Strašna istina*, a nemilosrdnom logikom korporacijskoga kapitala bavi se i u ambicioznom dokumentarcu *The Big One* iz 1997. godine. U žestoki obračun s Bushem kreće početkom 2002. godine, kad mu se knjiga *Bijeli glupani* (dostupna i u hrvatskom prijevodu) probija na prvo mjesto američke liste bestselera. Iako obiluju netočnim prosudbama i faktografskim pogreškama (među ostalim i o području bivše Jugoslavije), *Bijeli glupani* nude intrigantnu, odveć strastvenu i gotovo pamfletsku priču o katastrofalnim posljedicama tada još relativno kratke Busheve vladavine. Konačna nagrada Mooreovu angažmanu, ali i razvijenu osjećaju za samoreklamerstvo, stigla je s *Oscarom* osvojenim za *Lude za oružjem* i vatrenim antibuševskim govorom održanim prilikom primanja nagrade. A *Fahrenheit 9/11*, nemilosrdna analiza Busheva političkog (ne)djela (ali posredno i lika), u tom kontekstu predstavlja odlučan korak naprijed.

Je li Moore uvjerljivi ljevičar koji se donkihotski bori protiv loših strana ne-

oliberalnog kapitalizma i konzervativnog establishmenta? Ili je možda vješt samoreklamer, oportunist koji vlastite opsesije (nerijetko izgrađene na ne osobito uvjerljivim dokazima) pokušava dići na višu razinu i učiniti ih društveno i umjetnički relevantnima? Teško je reći, no uspijete li činjenice odvojiti od senzacionalizma i ponekad gotovo djetinje naivnosti, Mooreovi će vas filmovi zasigurno zaintrigirati i natjerati na razmišljanje.

Dakle, George Walker Bush. Nekadašnji vijetnamski dezerter čovjek je koji je, ne uspjevši ući u fakultetsku bejzbolsku momčad, jednostavno osnovao vlastitu, a u želji da se izvuče iz očeve sjene utemeljio nekoliko neuspješnih naftnih kompanija. Nakon što je u jesen 2000. godine izabran za 43. američkog predsjednika, analitičari su u bivšem guverneru Teksasa prepoznali bezlična aparatčika, osobu ograničenih sposobnosti na koju je nekadašnje uživanje droge i alkohola ostavilo posljedice u obliku »smanjene mogućnosti koncentracije i kratka razdoblja pamćenja« (nedvojbeno efektni eufemizmi). Nesnalaženje u visokoj politici, neobrazovanost, brojni gafovi i *bušizmi* Georgea Walkera predstavili su kao prilično blijedu marionetu u tuđim, moćnijim rukama, čovjeka koji je više glasnogovornik funkcije predsjednika nego stvarni državnik. Isto nam, na samu početku filma, sugerira i Moore, kojem je novi predsjednik na početku mandata i osobno preporučio da »*pronađe neki ozbiljniji posao*«. Autor nam Busha prikazuje kao nesposobnjakovića kojega su na vlast doveli utjecajni otac i njegovi prijatelji (posredno se može zaključiti i sama obitelj Bin Laden), a koji se ubrzo okružio ljudima poniklim u zloglasnoj administraciji Richarda Nixona (Donald Rumsfeld, Dick Chaney, Paul Wolfowitz,...). Križarski pohod protiv Busha juniora Moore neprestano začinja sočnim detaljima, idući, u želji da ga prikaže u što nepovoljnijem svjetlu, na prvog Amerikanca nerijetko i *ad hominem*. Pritom se služi nizom izražajnih sredstava, u sklapanju cjeline koristeći se često duhovitom arhivskom građom, igranofilmskim bilješkama, dinamičnim intervjuima, kao i vlastitim angažiranim pristupom koji gdjekad graniči s performansom.

Uvjerljivije rezultate postiže kad se ne bavi izravno osobom predsjednika, nego kad nastoji što plastičnije prikazati strah od (uglavnom arapskoga) terorizma koji aktualna administracija svjesno raspiruje među stanovništvom, dajući si time alibi za agresiju na Irak, ograničenje građanskih sloboda i implementiranje elemenata diktature (osnivanje ministarstva domovinske sigurnosti, uvođenje patriotskog akta...). Od Clintonove političke korektnosti više nije ostao gotovo ni kamen na kamenu, na svaku osobu drukčije boje kože ili fizionomije gleda se kao na potencijalnog terorista, a Rumsfeldovi jastrebovi u takvoj situaciji plivaju kao ribe u vodi.

Najbolji dojam, pak, Moore ostavlja kad se uspije fokusirati na opore pojedinačne priče i osobne tragedije. Onespokojavaju činjenice o iskorištavanju ljudske neimaštine i novačenju regruta u siromašnijim sredinama, kao i neugodan prikaz nezrelih i infantilnih vojnika koji se oduševljavaju ubijanjem i mučenjem zarobljenika. A vrhunac filma nedvojbeno pripada tjeskobnoj i vrlo emotivnoj priči o gospođi Lisi Lipscomb, Mooreovoj sumještanki i nesretnoj majci koja je u iračkom ratu izgubila sina. Od prvobitna entuzijazma (svakodnevno podizanje i ponosno pozdravljanje zastave u dvorištu), odobravanja vojnog angažmana u Iraku i netrpeljivosti spram onih koji su se protivili intervenciji, Lisa se nakon sinove pogibije pretvorila u vatrenu antiratnu aktivisticu, koja se naposljetku odlučila i na otvoreni prosvjed pred Bijelom kućom. Iako su njezina tragedija i transformacija prikazane skokovito i dramaturški neuredno, uistinu su potresno svjedočanstvo i emotivni krešendo filma.

U cjelini, dakle, Mooreov novi dokumentarac (kojem zacijelo predstoji oskarovska nominacija, a možda i osvajanje pozlaćenoga kipića) razmjerno je neujednačeno i otvoreno tendenciozno djelo kojem, unatoč povremenim patetičnim otkliznućima i redateljevoj gotovo misionarskoj ostrašćenosti, ipak ne nedostaje autentičnosti i uvjerljivosti. Poražavajuća slika o duhovnoj tuposti i etičkoj letargiji današnjeg američkog društva, zajednice koju vode bezobzirni tipovi dvojbenog morala, u svjetlu nedavna Busheva osvajanja i drugog predsjedničkog mandata, dobiva dodatne tamne nijanse. Dok Michael Stipe razočarano pjeva *It's the End of the World as We Know It*, broj potencijalnih emigranata u Kanadu i Europu danomice raste. A nakon odgledana Mooreova filma posve je jasno i zašto.

Josip Grozdanić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 10 (2004), br. 40, str. 57 do 91 Kinopremijere

HEROJ

Ying xiong

Hong Kong, Kina, 2002 — *pr.* Beijing New Picture Film Co., Elite Group Enterprises, Bill Kong, Zhang Yimou; *izv.pr.* Shoufang Dou, Weiping Zhang — *sc.* Feng Li, Bin Wang, Zhang Yimou; *r.* ZHANG YIMOU; *d.f.* Christopher Doyle; *mt.* Angie Lam, Ru Zhai — *gl.* Dun Tan; *sgf.* Tingxiao Huo, Zhenzhou Yi; *kgf.* Emi Wada — *ul.* Jet Li, Tony Leung Chiu Wai, Maggie Cheung, Zhang Ziyi, Daoming Chen, Donnie Yen — 95 min — *distr.* Discovery

Prije 2000 godina, područje današnje Kine podijeljeno je u sedam kraljevstava. Vođen vizijom ujedinjenja Kine, vladar kraljevstva Qin vodi rat i osvaja šest ostalih kraljevstava.

Uz prodorne zvuke bubnjeva i truba, na velikom platnu pojavljuje se legendarni logo Twentieth Century Foxa. Potom ga zamjenjuje uvodna špica filma. Njegov je autor King Hu, klasik kineskoga kostimiranog epa, koji je za *wuxiapian* bio ono što je za vestern bio Sergio Leone. I dok njegove princeze ratnice izvode na platnu raskošne piruete, a lutajući konjanici kreću u završni okršaj s neodredivom vojskom ili hordom odmetnika, za koje se najčešće ne zna tko su, kamo pripadaju, za koje interese ratuju, pljačkaju i ubijaju, dvorana kina Fuhe u Taipeiju u kojoj se prikazuje Huov klasik *Dragon Inn*, zjapi poluprazna. U gledalištu ugledat ćemo tek jednoga momka, kojem se tijekom projekcije pridružuju dvije hihotave djevojke, očito zalutale u taj oronuli hram filma. Vani pada kiša. Osamljeni mačak lijeno se gega predvorjem neuglednoga kina. A mačka će potom zamijeniti preplašeni muškarac, koji ni sam nije posve siguran bi li najprije ušao u kinodvoranu ili odmah krenuo prema zahodu na porciju brzoga *gay* seksa. Na drugom kraju kamera uokviruje lik šepave žene (blagajnice, čistačice, kućepaziteljice), nagnut nad prljavim umivaonikom.

Tim tužnim kadrovima započinje melankolično remek-djelo Tsaija Ming-lianga *Goodbye Dragon Inn*, koje nam priča o kraju filma i o kraju svijeta. Život Tsaijevih protagonista život je bez filma i bez ljubavi. A legendarno taipejsko kino, specijalizirano za hongkonške borilačke epove iz studija Shaw Brothers, odbrojavalo je posljednje dane kao utočište za homoseksualce, koji su Huovu *Dagon Innu* već odavna rekli *goodbye*. Agonija kina Fuhe okončat će se kad na njegovu ulazu zauvijek ostanu spuštena vrata od valovita lima.

Za Tsaija, film ima metafizički aspekt. Njegovi fantomi ne obitavaju samo na filmskom platnu, nego i u publici. A što se dogodilo s kineskim borilačkim filmom? Kao kvintesencijalni istočnjački žanr, *wuxia* je nestao s velikoga platna starog kina Fuhe kad je američka industrija u eri multipleksa počela masovno kolonizirati najprije hongkonško, a potom i kinesko borilačko tržište. A čitava se stvar još više zahuktala kad je osvetnički raspoložen Bruce Willis u *Paklenom šundu* između palice za bejzbol, motorne pile i samurajske sablje odabrao sablju. Jer, ono što je u uvodnoj špici Huova *Dragon Inna* bio Fox, to je Miramax za uvodnu špicu Yimouova *Heroja*. Kao što je Tarantino već postao neka vrsta brenda, koji je popularizirao taj zapostavljeni žanr, pokušavajući združiti artizam i populizam, tako je nakon još jednoga Miramaxova pulena, amerikaniziranog Anga Leeja (šifra: *Tigar i zmaj*), sveopća pomama za kineskim kostimiranim epom doživjela vrhunac s *Herojem*

Zhanga Yimoua. A kako je Yimouov film ambijentiran u istom razdoblju kao i Kaigeov *Emperor and the Assassin*, kada je Kina bila podijeljena na sedam međusobno zaraćenih carstava, oba naslova doimlju se u svom produkcijskom dizajnu poput predvorja raskošna pekinškog hotela izgrađena američkim kapitalom, u čijim zlatnim i salonima od žada multinacionalne korporacije ugovaraju poslove stoljeća.

Jer, *Heroj* ne priziva zlatna vremena Tsaijeva kina Fuhe, kamo su nekoć zalazili lokalni fajteri kad nisu imali pametnijega posla, nego je riječ o visokoestetiziranu uratku koji združuje Leejevu monumentalnost s Kar-waijevim šminkerskim prosedeom (šifra: *Pepeo vremena*). Zanimljivo je pritom naglasiti da Zhang Yimou i Wong Kar-wai u izletima u ozračje *wuxia* odabiru istoga direktora fotografije, rafiniranoga Christophera Doylea. U oba slučaja radnja filma vrlo je zbrkana, svedena na mehanizam 'igre', koji se vječno vrti u začaranom krugu na relaciji duel-smrt-duel. A njezina spektakularnost, emotivna raznovrsnost i dubina postižu se uporabom iznimnoga vizualnog stila i maestralnim kadriranjem. Čarobni Doyleov kolorit ne samo da priča priču, koja se oslanja na rašomonosku taktiku u poigravanju s pripovjedačkim perspektivama, po kojoj svaka verzija može biti istinita, nego na njemu počiva cjelokupna filmska dramaturgija. Doyle je taj koji kao 'kaligraf svjetlosti' kreira sadržaj filma, bilo da u *slow motionu* promatra sablju kako reže vodene kapi, ples jesenjega lišća i ljubavnike koji spavaju ispod crvene svile. Svaka priča ima drukčiji kolorit, iako je završetak crn, poput tamna oblaka strelica koje će poletjeti prema Yimouvu junaku. A etika filma jasna je i nedvojbena u ulagivanju antitienanmenovskom nacionalizmu: muškarci moraju ratovati kako bi osigurali mir. Za suvremeni kineski film Yimou je, dakle, ideološka paradigma onoga što je za suvremeni ruski film Alexander Sokurov. A prekrasna Zhang Ziyi? Hvala na pitanju, ona ne zamahuje sabljom ništa lošije nego Uma Thurman u *Kill Billu* dok krhke grane nanovo pucketaju pod njezinim ustreptalim tijelom, koje prkosi zakonima gravitacije. Možda bismo Yimouov estetizirani spektakl zato mogli preimenovati u *Kill Hero*, gdje *hero* označava epsku tradiciju na koju se autor žanrovski oslanja, dok *kill* označava njezino zapadno svojatanje u mitskom ključu. Jer, *Heroj* nije samo raskošno vizualiziran povijesni spektakl, nego i grandiozni politički film, u kojem je rat estetiziran kao čista forma bez prolivene krvi.

Mitologizirajući jedan žanr, Yimou zapravo priča o tome kako je tajanstveni ratnik uspio nadjačati strašne majstore borilačkih vještina, koje povezuju njihove erotsko-herojske vrline. A kako se isprepleću varijacije te priče, tako se ona sve više približava nebu. Je li time doista dosegnula vrhunac? Mizanscena Zhanga Yimoua više se može promatrati unutar zadanog referencijalnog okvira, nego u teoretskom kontekstu. Ona je svedena na ograničeni prostor unutar kojeg se razvijaju novi podzapleti. Stupnjevitost i munjevitost. Duhovnost i akcija. A kako nas je to već naučio *Zatoichi*, izvan granica autorova estetiziranoga vizualnog mozaika i didaskalijskih 'padova' u naraciji, sve ostalo je iluzija. Jer, da bi se došlo do konačnog odgovora, valja žrtvovati tisuću tobožnjih istina. Na taj način umjetnost baratanja sabljom postaje neka vrsta potrage za uzvišenom sviješću. U Yimoua, čovjek i nebo združeni su u nerazdvojni kontinuum, poput šake i sablje, naturalizma i humanizma.

Yimouov nacionalistički ep, na koji se nadovezuje i autorov najnoviji roman-

tični izlet u ozračje *wuxia* (šifra: *Kuća letećih bodeža*), krenuli su u osvajanje zapadnoga tržišta. Bitka je dobivena. Vladar kraljevine Quin, razoružan i nemoćan, spreman je okončati onako kako je okončao silnik u završnoj sekvenci Kurosawina *Krvava prijestolja*. Doživio je identičnu sudbinu poput taipejskog kina Fuhe. Pred njim su zatvorena masivna vrata dvorca. Kako nas to uvjerava poruka ispisana na pijesku, sve je ispod raja.

Dragan Rubeša

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 10 (2004), br. 40, str. 57 do 91 Kinopremijere

DJEVOJKA S BISERNOM NAŠNICOM

Girl with a Pearl Earring

Velika Britanija, Luksemburg, 2003 — *pr.* Archer Street Productions, Delux Productions, Film Fund Luxembourg, Pathé Pictures Ltd., UK Film Council, Wild Bear Films, Andy Paterson, Anand Tucker; *izv.pr.* Peter Block, Nick Drake, Philip Erdoes, François Ivernel, Daria Jovicic, Cameron McCracken, Tom Ortenberg, Duncan Reid — *sc.* Olivia Hetreed prema romanu Tracy Chevalier; *r.* PETER WEBBER; *d.f.* Eduardo Serra; *mt.* Kate Evans — *gl.* Alexandre Desplat; *sgf.* Ben van Os; *kgf.* Dien van Straalen — *ul.* Colin Firth, Scarlett Johansson, Tom Wilkinson, Judy Parfitt, Cillian Murphy, Essie Davis, Joanna Scanlan, Alakina Mann — 100 min — *distr.* Discovery

Mlada Griet postaje sluškinja u domu slikara Vermeera, s kojim razvija neobičnu platonsku vezu.

Priznajem, proteklih se godina klonim britanskoga trenda romana o slavnim umjetnicima. Police su se nekako natrpale fiktivnim prikazima njihovih životnih drama, a ja sam se latio tek jedne — romana *Headlong* Michaela Frayna, nominiran za Bookera — i izgubio strpljenje prije odveć očita kraja. Nekako mi se učinilo pametnijim držati se britanskih publicističkih djela, koja čak i danas znaju prštati erudicijom i minucioznim poznavanjem činjenica, iako suvremeni kunsthistoričar sve teže shvaća mentalnu složenost minulih epoha. Tako sam zaobišao i *Djevojku s bisernom naušnicom* Tracy Chevalier.

Onako uvjeren da je riječ o pomodnom trendu za građansku konzumaciju s ograničenim vijekom trajanja, nisam ni slutio da će me jedan film uvjeriti da se tu ipak kriju dragulji — i to film britanskoga televizijskog redatelja, poznata po dramama o Schubertu i Wagneru. Bio sam sumnjičav, što da kažem. Pa ipak, čak i u kontekstu iznimno jaka festivala u Goteborgu, gdje sam je prvi put vidio, *Djevojka s bisernom naušnicom* Petera Webbera zadivila me inteligencijom i omamila nabijenim, potmulim čarima — erotizmom u punom smislu te riječi, čak i seksualnom.

Nešto se dogodilo s ovim filmom, zvijezde su se nekako poklopile da ga uzdignu ponad lakih klišea — što roman možda i nije, ali je film svakako mogao biti. Uzmimo samo ovu kombinaciju: Kate Hudson u glavnoj ulozi, Mike Newell iza kamere. Bazdi? Da. Ali baš je tako *Djevojka* bila postavljena u prvobitnoj kombinaciji, izdašno financiranoj američkim novcem. Na svu sreću, Hudson je otperjala u neki projekt za šašave plavuše, a Newell se posvetio *Osmijehu Mona Lise*, dajući svima do znanja u kojoj je mjeri sposoban pretočiti salonsko poimanje slikarstva u kolosalan kič. Naslijedivši film, Webber je ključnu ulogu Griet famozno povjerio Scarlett Johansson — koja se od četvrte godine bavi glumom, ali koja (usprkos sjajnim manjim ostvarenjima) nije bila ni blizu međunarodnog ugleda koji će uživati nakon nastupa u filmu *Izgubljeni u prijevodu*. Jedina mlada američka glumica koja zna uvjerljivo šutjeti dobila je tako čak dvije uloge zaredom u kojima je šutnja zlato.

Iako je film Sofije Coppole danas znamenitiji, *Djevojka* mi se čini zrelijom. Paralele su jasne: u oba filma Johansson tumači zatvoren lik prisiljen na suočavanje s njoj stranim svijetom (ovdje je ta različitost svjetova suptilnija — nalaze se u istome gradu — ali njezin protestantski odgoj čini je posve nespremnom za katoličko okružje Vermeerova doma). U oba filma ona nalazi srodnu dušu u mnogo starijem muškarcu (ali sve publici znane krize srednjih godina projiciraju se u Billa Murraya, dok je Colin Firth tek flamanski slikar koji teži naći savršenstvo u sitnicama, s čime se nije lako poistovjetiti), ali u

Djevojci ona ne dobiva priliku konzumirati čak ni emocionalnu kulminaciju radnje. Sve ostaje neizrečeno. Kao Charlotte, Johansson izaziva simpatiju za lik koji bi se mogao doimati poput dokone štreberice; ali kao Griet, ona je savršeno uvjerljiva nizozemska pučanka, nepismena i nemušta, posve određena klasnim položajem i ulogom služavke. Sve ono što iz nje izbija — a riječ je o sirovom, urođenom umjetničkom daru, o tankoćutnosti pjesnikinje u tijelu radnice — postaje tako snažno upravo zbog uvjerljivosti njezine krotkosti i poniznosti.

Način na koji se uspostavlja srodnost senzibiliteta velikoga slikara i male služavke veliko je Webberovo postignuće, a ujedno i studija pokreta, kompozicije i svjetlosti sumjerljiva suspregnutoj emocionalnosti Vermeerovih slika. Webber je majstor krupnoga plana — što je nužno u filmu nadahnutu jednim od velikih krupnih planova iz povijesti — ali u isti mah tankoćutno znade dočarati emocionalno stanje lika siluetom i smještajem u prostoru, što je umijeće kojim su rijetki nakon Johna Forda baratali. Izniman trud na dočaravanju prostora i vremena istodobno priječi dojam artificijelnosti: opjevana fotografija Eduarda Serre (koja minuciozno rekonstruira Vermeerovu, Rembrandtovu, a katkad i Bruegelovu svjetlost) ujedno spaja veliki snimateljski zakon postojećega svjetla s poštovanjem prema historijskoj distanci. Oponašanje tih majstora nadahnut je ekvivalent jantarnoga filtra kojim se, inače, školski dočarava fotografska davnina.

Tako vješto pogođen omjer taktilne, praktički dokumentarne uvjerljivosti i stila kojim s današnjeg motrišta nužno gledamo davninu mogao je, ipak, otjerati film za korak odveć daleko. Ne bi bilo teško u priči zamisliti element bajke o Pepeljuzi, gdje bi Vermeer kao princ na bijelom konju poveo Griet u svijet kojega je vrijedna. Ali iz filma nitko ne izlazi kao pobjednik. Vermeer se pokazuje kao preslab karakter da pretoči naklonost prema njoj u išta više od vječnog remek-djela; ili je on to tek dovoljno mudar da ne banalizira nešto čemu ionako nije suđeno na ovome svijetu. Ta sudbinska nespojivost njihovih likova za posljedicu ima dvije upravo nesnosno nabijene scene — jednu, kad Griet krši golem protestantski tabu i Vermeeru otkriva razbuktali plameni cvijet svoje kose, u kojem je tako teško ne vidjeti sve bogatstvo njezine neizbrušene duše — i drugu, kad Vermeer buši njezino lijevo uho i na njega stavlja tu čuvenu bisernu naušnicu, krišom otuđenu od supruge, u kojem je gotovo nemoguće ne osjetiti sav misterij, bol i čar prvoga tjelesnog odnosa. Potresno je, stoga, što Griet mora svoje nagomilane emocije nakon poziranja iskazati bijegom u svakodnevan, prostodušan, gotovo usputan snošaj s mesarovim sinom.

Pritom taj mesarov sin nije kriv što ne može oćutjeti isto što i Griet; za to nije kriva ni Vermeerova supruga, rađateljica djece i — uz svoju majku — vladarica matrijarhata koji Vermeer nastava. Uspostavlja se struktura u kojoj su njegova punica i mecena Van Ruijven dramske sile praktične životne banalnosti u ženskom i muškom liku, a supruga i mesarev sin osobe u kojima će Vermeer i Griet iz nužde naći putenu utjehu. Struktura se, u retrospekciji, može učiniti i odveć čistom: ali ona daje čvrst dramaturški okvir priči koja nije nužno morala naći načina da gledatelju prenese bogatstvo svojih promišljanja. Chevalier, scenaristica Olivia Hetreed i sâm Webber dobro znaju da se ljudi najčešće najbolje vide u zrcalima od krvi i mesa.

Preostalu mogućnost za artikuliranje tišine Webber izvrsno iskorištava angažiranjem skladatelja Alexandrea Desplata, koji je skladao partituru s melodijskom elegancijom jednog Deleruea i minimalističkim fraziranjem jednog Robbinsa — s čijim filmom *Na kraju dana* ova *Djevojka* dijeli mnogo dodirnih točaka, ne samo u glazbi. Umjesto da se nadmeće s prijeko potrebnom tišinom, Desplat je ispunjava žudnjom, istančanošću i nadama protagonista, a katkad i frazama koje začudno vješto dočaravaju mirise i ozračja koje vidimo. Zvučna slika filma, za promjenu, djeluje u punom suglasju s glazbenom strategijom, vješto rabeći punu auditivnu prostornost kako bi dočarala ograničenost Grietina motrišta u kući gdje se toliko toga zbiva daleko od nje.

U prizoru koji možda najbolje ocrtava elokventnost šutnje cijeloga filma Griet promatra oblake: Vermeer je pita koje su boje, a ona odgovori da su bijeli... Ne, ne bijeli, već žuti, i modri, i sivi. Prvi put on u njoj opazi nešto jedinstveno; i prvi put ona u svojoj jedinstvenosti nađe nešto čime se smije ponositi. I ona ih gleda, i blista; a zatim joj priđe kolegica služavka i šeretski joj kaže: »*Snatriš o onom malom mesaru, a?*«

Jer zašto bi inače jedna plaha služavka mogla prekinuti posao da bleji kroz prozor... u oblake, koji sada jesu, a tren potom više nisu — poput ljudskih srdaca i njihovih neizrečenih emocija, koje tu i tamo netko još znade izmaštati, ili im zaista vratiti život.

Vladimir C. Sever

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 10 (2004), br. 40, str. 57 do 91 Kinopremijere

SHREK 2

SAD, 2004 — ANIMIRANI — *pr.* DreamWorks SKG, Pacific Data Images (PDI), DreamWorks Animation, David Lipman, Aron Warner, John H. Williams; *izv.pr.* Jeffrey Katzenberg — *sc.* Andrew Adamson, Joe Stillman, J. David Stem, David N. Weiss prema knjizi Williama Steiga; *r.* ANDREW ADAMSON, KELLY ASBURY, CONRAD VERNON; *mt.* Michael Andrews — *gl.* Harry Gregson-Williams; *sgf.* Guillaume Aretos; *kgf.* Isis Mussenden — *glasovi:* Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, Julie Andrews, Antonio Banderas, John Cleese, Rupert Everett, Jennifer Saunders — 92 min — *distr.* Blitz

Kad su se vratili s medenoga mjeseca, Shreka, princezu Fionu i njihova nerazdvojna prijatelja Magarca kraljevski glasnik obavještava da ih Fionini roditelji pozivaju u posjet kraljevstvu Tamo, Tamo Daleko. Očajni što je Fionin suprug čudovište, kralj Harold i kraljica Lillian spremni su na sve da razdvoje sretne supružnike. A na Fionu je oko bacio i zgodni princ Šarmer, sin moćne i samo naizgled dobroćudne Vilinske Kume, koja će za svoje mračne planove angažirati i Mačka u Čizmama, slavnog ubojicu zelenih čudovišta.

Kad se 2001. godine pojavio *Shrek*, ekranizacija popularne knjige Williama Steiga o golemom zelenom ogru zlatna srca koji kreće u akciju spašavanja prelijepe kraljevne Fione, Dream Worksovo se čudo 3D-računalne animacije neočekivano preko noći prometnulo u svjetski hit. Ironična i iznimno šarmantna postmodernistička zafrkancija redatelja Andrewa Adamsona i Vicky Jenson ušla je u konkurenciju festivala u Cannesu, osvojila *Oscara* za najbolji dugometražni animirani film, nametnula nove trendove cjelovečernje animirane zabave za djecu i odrasle te zadala možda konačan udarac klasičnoj Disneyjevoj dvodimenzionalnoj animaciji. Prednost u razvoju novih tehnologija animacije pripada Pixaru, propulzivnom studiju koji suradnjom s konzervativnim i eksperimentima nesklonim Disneyjem još od *Priče o igračkama* iz 1995. neprekidno razvija računalnu animaciju i niže hit za hitom. Nakon duhovitoga *Života buba* iz 1998, uzbudljiva nastavka *Priče o igračkama* iz 1999. i dražesnih *Čudovišta iz ormara* iz 2001, uslijedio je izvrstan prošlogodišnji crtić *Potraga za Nemom*, još donedavno najgledaniji animirani film svih vremena, kojemu je *Shrek 2* s lakoćom preuzeo prvo mjesto. Nakon što je filmom *Princ od Egipta* neuspješno pokušao konkurirati Disneyju na njegovu terenu, Spielberg-Katzenberg-Geffenov Dream Works okrenuo se svježijim idejama i 3D-animaciji. Bila je to mudra odluka, jer su *Mravi* i prvi nastavak pustolovina musava, no dobroćudna zelenog čudovišta Shreka, uz spomenute Pixarove naslove, u bogobojazno, djetinjasto i tradicionalnim vrijednostima okrenuto okružje animirane obiteljske zabave unijeli blagotvornu dozu cinizma, ironije, subverzije i eklekticizma, od čega se diznijevci nikako ne uspijevaju oporaviti. A nakon nedavna otkazivanja suradnje od strane Pixara (od posljednjega zajedničkog projekta *Izbavitelji* velika su očekivanja), logično je pretpostaviti da slijedi dalji gubitak Disneyjeva kredibiliteta.

Željno iščekivan nastavak Shrekovih pustolovina, iako se donekle doima derivativnom varijacijom na zadanu temu, još je dinamičniji, zabavniji i subverzivniji od originala. Trogodišnji rad gotovo tristo stručnjaka iz Dream Worksa i tvrtke Pacific Data Images te upotreba sofisticiranih softverskih rješenja rezultirali su uistinu impresivnom detaljističkom animacijom (izražena mimika i gestikulacija likova, bogato animirana i kolorirana pozadina s odgovarajućim sjenčenjem...), koja gledatelje ostavlja bez daha. Umjesto Vicky Jenson, Andrewu Adamsonu u režiji su se nastavka Shrekovih pustolovina pridružili Kelly Ashbury i Conrad Vernon, a vrijedi spomenuti i inventivna rješenja scenarista J. Davida Sterna, Joea Stillmana i Davida N. Weissa. Unatoč

skeptičnim predviđanjima filmofila, scenaristi i redatelji učinkovito razvijaju priču, uspješno izbjegavaju pretjeranu sentimentalnost i patetiku, zadržavajući ironični odmak i slojevito gradeći karaktere protagonista. Štoviše, redateljska maštovitost i nepogrešiv osjećaj za geg posljeduju mjestimice čak i prizorima duhovitošću superiornim prvom dijelu, rezultirajući djelom koje obiluje slikovitim i pomaknutim novim karakterima, kao i efektnim humornim parafrazama općih mjesta popularne kulture. Dok je okvirna priča razmjerno jednostavna i prilagođena ukusu najmlađih, bogat podtekst i ironično-subverzivni žalci i odrasle će natjerati na smijeh. I bolji poznavatelji bajki i pop-kulture teško će pohvatati sve aluzije i duhovite obrade poznatih motiva koji se pojavljuju u filmu. U holivudskoj sredini kraljevstva Tamo, Tamo Daleko zabavljaju nas, među ostalima, Pinokio, tri praščića i uspavana ljepotica, a slično ironiziranju *Matrixa* iz prvog *Shreka*, ovdje nailazimo na uspjele humorne parafraze recentnih naslova poput *Nemoguće misije*, *Gospodara prstenova* i *Spidermana*, ali i klasičnih djela kakva su *Odavde do vječnosti* ili *Alien*.

Shrek 2 prvi je Dream Worksov dugometražni crtić sinkroniziran na hrvatski jezik, a povjereni im posao da glasovno dostojno zamijene zvučna holivudska glumačka imena domaći su glumci vrlo solidno obavili. Zahtjevnu zadaću da zamijeni Mikea Myersa

uspješno je iskoristio Vedran Mlikota, duhovito pretvorivši Shreka u temperamentna i samo naizgled gruba Dalmatinca. Renati Sabljak elegantno pristaje oprava kraljevne Fione, koju je u izvorniku odjenula Cameron Diaz, a Krešimir Mikić izvrstan je u možda najnezahvalnijoj ulozi brbljava Magarca, u kojoj glasovno dostojno parira neponovljivom Eddieju Murphyju. Sven Medvešek efektno je uskočio u obuću Mačka u Čizmama, koju u izvorniku nosi Antonio Banderas, a Jasna Bilušić odlična je kao opaka Vilinska Kuma. Dok u izvorniku goste na crvenom tepihu (uspjela parodija svečanosti dodjele *Oscara*) dočekuje raspoložena Joan Rivers, u hrvatskoj je verziji njezin mikrofon energično preuzela Barbara Kolar. Unatoč pristojnoj sinkronizaciji, pohvale je vrijedan i odličan potez distributera da u kina istovremeno pusti izvornu i sinkroniziranu verziju filma. Nadajmo se da će tako biti i sa skorim video- i DVD-izdanjima, jer pravi filmofili zacijelo neće propustiti priliku uživati u zasigurno najboljoj ulozi Eddieja Murphyja u posljednjih desetak godina, u prepoznatljivim glasovima Mikea Myersa i Johna Cleesea, kao i onom Antonija Banderasa u ulozi prevrtljiva Mačka u Čizmama.

Nepravedno bi bilo ne spomenuti i odličan *soundtrack* filma, na čijem se stvaranju okupila impresivna postava glazbenika. Uz filmsku partituru skladatelja Henryja Gregson-Williamsa, tu su i znane pjesme Davida Bowieja, Nicka Cavea i Toma Waitsa, a na ples bi vas mogli natjerati i zvuci nekadašnjega hita *Holding Out for a Hero*, teme špice tijekom 80-ih godina prošlog stoljeća popularne TV-serije *Na tajnom zadatku*, songa koji je nekad pjevala Jennifer Rush, a u filmu ga izvodi cijenjena britanska komičarka Jennifer Saunders. U sinkroniziranoj verziji prepjeve pjesama nadahnuto pjeva vrsna džezerica i glumica Jasna Bilušić.

Cjelini se ponešto može prigovoriti tek zbog razmjerne formulaičnosti u završnici, no to vjerojatno valja pripisati općem bajkovitom i ležernom ozračju cjeline. Dok uživate u zaraznom humoru veseloga društva iz močvare, razveselit će vas i vijest da je premijera *Shreka 3* već najavljena za svibanj 2006. godine.

Living la vida loca? E si!

Josip Grozdanić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 10 (2004), br. 40, str. 57 do 91 Kinopremijere

SUPER VELIKI JA

Super Size Me

SAD, 2004 — DOKUMENTARNI — *pr.* The Con, Morgan Spurlock; *izv.pr.* J.R. Morley, Heather M. Winters — *sc.* Morgan Spurlock; *r.* MORGAN SPURLOCK; *d.f.* Scott Ambrozy; *mt.* Stela Georgieva, Julie Bob Lombardi — *gl.* Steve Horowitz, Michael Parrish — 100 min — *distr.* Discovery

Dvije su američke tinejdžerice podigle tužbu protiv lanaca brze hrane okrivljujući ih za vlastite zdravstvene probleme uzrokovane pretilošću. Ta je sudska parnica nadahnula dokumentarista Morgana Spurlocka na neobičan pokus. On se, naime, odlučio hraniti trideset dana isključivo u McDonald'su uzimajući tri obroka dnevno i nikad ne odbijajući ponuđeni 'Super Size' menu. Već nakon desetak dana njegovo se zdravstveno stanje pogoršava.

Da američki dokumentarni film *Super Veliki Ja* ipak funkcionira, i to uza sve nedorečenosti, možete zapaziti na vlastitom primjeru. Od priče o naličju konzumiranja tzv. brze hrane u početku vam cure samo sline. Ponuđeni su obroci naizgled neodoljivi: hamburgeri su slasni i fino pečeni, krumpirići zlatnožute boje i primamljivo hrskavi, rashlađena pića puna mjehurića preko ekrana mame na gutljaje, a sladoledi s preljevom samo što se ne preliju s kinoplatna na nepca gledatelja. Dodaju li se tomu šareni i čisti prostori u kojima se sve to brižno servira, pa tko se ne bi tamo hranio svaki dan?! Samo nekoliko minuta poslije, sve se mijenja. Gledajući glavnoga junaka kako se muči sa svojim tko-zna-kojim-po-redu McDonald'sovim hamburgerom, u želucu vam zavlada mučnina. Nakon što nesretnik povrati sve pojedeno, iskreno se nadate da ćete i vi izdržati. Šteta onih lijepih sjedalica u upravo sređenoj kinodvorani...

Manipulacija ili ne, film redatelja, scenarista i glavnoga pokusnog kunića Morgana Spurlocka jedan je od najatraktivnijih dokumentaraca u posljednje vrijeme. Zapravo, nije riječ o klasičnom dokumentarcu, nego o filmskom eksperimentu koji se kao i svaki eksperiment odvija u strogo kontroliranim uvjetima i uz mogućnost ponavljanja bilo gdje. Spurlockov je *Super Veliki Ja* domišljato korištenje filmske vrpce u aktivističke svrhe, pri čemu autor filma pokazuje i zavidan zabavljački potencijal. Film stoga protječe kao spoj društveno relevantne teme, lucidne zamisli o potvrđivanju hipoteze i pametno izabrana narativnog postupka. No, najvažnije je to da je Spurlock pogodio točno tamo gdje je ciljao. Nakon njegova filma ni jedan hamburger u pecivu ili porcija prženih krumpirića neće djelovati bezazleno.

Kako mu je to uspjelo? Prvo, shvatio je u čemu je problem. Suvremeno američko društvo pati od raširene gojaznosti, koja danas muči otprilike sto milijuna Amerikanaca i trenutačno je, prema autorovoj statistici, drugi uzrok smrti među tamošnjom populacijom. Kako se prekomjerna tjelesna težina pojavljuje među svim naraštajima američkih građana, od osnovne škole do umirovljeničkih dana, jasno je da je riječ o prvorazrednu nacionalnom problemu. Tako ga Spurlock i pozicionira u filmu. Drugo, spretni se filmaš domislio radikalizirati postavku. Osobno se podvrgnuo pokusu u kojem je trideset dana jeo isključivo McDonald'sove obroke tri puta dnevno i tako na samu sebi bilježio promjene. Cilj mu je bio pokazati hoće li mu izabrani način prehrane ugroziti zdravlje, tim više jer je isprva bio zdrav u svakom pogledu. I treće, film je zamislio kao dnevničko bilježenje svojih zdravstvenih mijena popraćeno razgovorima sa stvarnim konzumentima brze hrane, koji su tako sami sebe osudili na dugogodišnji eksperiment sa zacijelo sličnim posljedicama.

Film je uspio u sva tri elementa. Problem je dobro naznačen, ideja o pokusu provedena kako je i zacrtana, dok stil i naracija uspijevaju održati koncentraciju gledatelja sve do gorka zaključka. U svemu su tome najdojmljiviji redateljevi krokiji o brojnim Amerikancima kojima je takav način prehrane ujedno i način života. Doduše poguban, ali determiniran mnogočime što se ne može promijeniti preko noći, a ponajmanje ne nakon stotinjak minuta provedenih uz Spurlockov film, koliko god nametljiv bio. Upravo je ta nametljivost i osnovni nedostatak filma, jer se počesto čini da je sve skupa izvedeno zbog samopromocije autora, a ne radi proklamirane društvene koristi. Spurlocku se to može oprostiti jer je ubrzano debljanje, gubljenje kondicije i padanje u depresiju izveo na samu sebi i tako potvrdio da hranjenje masnim, zašećerenim i preprženim obrocima lanaca brze hrane opasno ugrožava zdravlje. Usto, riječ je o debitantu koji je vlastito pojavljivanje ispred kamera iskoristio kao efektnu posjetnicu za bilo koji sljedeći film. Doista nije mala stvar nabaciti dvanaest kilograma u samo mjesec dana, a još manje snimiti film o kojem će se još dugo pričati. No, ne uz hamburgere.

Boško Picula

CRVENO SVJETLO

Feux rouges

Francuska, 2004 — *pr.* Companies, Alicéléo, France 3 Cinéma, Gimages, Centre National de la Cinématographie (CNC), Gimages 6, Cofimage 15, Banque Populaire Images 4, Canal+, Ciné Cinémas, Patrick Godeau; *izv.pr.* Françoise Galfré — *sc.* Laurence Ferreira Barbosa, Cédric Kahn, Gilles Marchand prema romanu Georgesa Simenona; *r.* CEDRIC KAHN; *d.f.* Patrick Blossier; *mt.* Yann Dedet — *sgf.* François Abelanet — *ul.* Jean-Pierre Darroussin, Carole Bouquet, Vincent Deniard, Charline Paul, Jean-Pierre Gos, Sava Lolov, Igor Skreblin, Mylène Demongeot — 105 min — *distr.* UCD

Bračni par Dunan živi samo naoko kao uzorna obitelj. Antoine radi dobro plaćen posao u osiguravajućem društvu, ali ga muči sve hladniji odnos sa suprugom Hélène. Ona pak ne krije ogorčenje Antoineovim alkoholizmom kao reakcijom na krizu srednjih godina. No, pravi će problemi iskrsnuti kada se njih dvoje upute automobilom po djecu na ljetovanju. Nakon žestoke svađe Hélène netragom nestaje, dok policija istodobno traga za odbjeglim zatvorenikom.

Tri sudbine, dvoje supružnika, jedna cesta. I mnoštvo nevolja. Sažet je to opis francuskoga psihološkog trilera *Crveno svjetlo*, koji je pri prijevodu naslova na hrvatski neshvatljivo izgubio množinu. Srećom, ne i kakvoću, jer je riječ o jednom od ponajboljih francuskih filmova u 2004. godini. Doduše, za takvu ocjenu treba odgledati i posljednji kadar, jer film tijekom trajanja pokazuje oscilacije u ritmu. Stoga je zaokruživanje priče u katarzičnu epilogu upravo onaj trenutak koji sve viđeno stavlja u odgovarajući kontekst podarujući tom atmosferičnom uratku odliku iznadprosječnosti.

Uostalom, kada je film snimljen prema romanu perjanice belgijskog i europskog kriminalističkog romana Georgesa Simenona, a od početka do kraja radnju prati, i komentira, impresionistička glazba Claudea Debussyja, teško može biti govora o promašaju. Može, ali samo ako se na mjestu redatelja nađe netko znatno lošiji od Cédrica Kahna. Tridesetosmogodišnji je Kahn u karijeri snimio nekoliko veoma dobrih radova, a nisu ga mimoišle ni nagrade poput priznanja u Cannesu za film *Trop de bonheur*. Svoje je *Crveno svjetlo* prikazao u službenoj konkurenciji Međunarodnog festivala u Berlinu 2004, gdje je triler veoma dobro primljen. Zasluženo.

Povoljni je odjek filma posljedica uravnoteženosti svih segmenata rada na njemu. Obično u filmovima preteže ili priča, ili režija, ili gluma. Ovdje se sve to prožima na optimalan način, pa reducirana scena u kojoj gotovo nikad nema više od dva lika u kadru evocira kazališni ugođaj, i to uspješne predstave. Film se tako proteže od svoga književnoga podrijetla do koketiranja s teatrom, ali nikad ne bježi od zadatosti da se obraća kinogledateljima. Kahn ne skriva da su mu uzori Jean-Luc Godard i Claude Chabrol te je *Crveno svjetlo* dokaz kako su umjetničke postavke *novog vala* uvijek svježe ako se dosljedno primijene u vremenu i prostoru. S obiju strana kamere i sa svih strana priče.

U ovom je slučaju riječ o osuvremenjenoj inačici Simenonove priče, pa su tako glavni likovi Kahnova filma dobrostojeći supružnici čiji brak više ne stoji nimalo dobro. On pije i misli da ga žena zanemaruje. Ona sve to podnosi i misli da se on ne zna nositi sa životnim izazovima. Kada oboje krenu na put automobilom od Pariza do Bordeauxa kako bi pokupili djecu s ljetovanja, bračna će kriza doslovce eruptirati na cesti i nakon ženina odlaska učinit će se da braku nema spasa. No, kako to već biva, jedna će nesreća zacijeliti drugu i međusobno će udaljeni supružnici dobiti drugu priliku. Kako? Odgovor je na to pitanje najdojmljiviji dio filma i kako se težak i zagušljivi zaplet bliži vrhuncu, Kahnov film ceste (do pakla) postaje sve dinamičniji i dramatičniji, i uz nekoliko *flashbackova* sve dolazi na svoje. I rasplet, i odnosi među likovima, i motivi njihova dotadašnjeg ponašanja. Katalizator svega toga bit će lik odbjegla zatvorenika, koji se savršeno uklopio u mučnu obiteljsku situaciju čineći je još mučnijom, ali i bližom iskupljenju.

Vizualno jednostavan, a sadržajno itekako složen, film *Crveno svjetlo*, uz scenarij i režiju, mnogo toga duguje glumi. Osobito izvrsnom Jean-Pierreu Darroussinu kao Antoineu, koji doslovce pada s nogu od pijančevanja, a da pritom njegov lik duboko nesretna čovjeka ni jednoga trenutka ne dotiče karikaturalnost. Naprotiv. Antoine je najčvršći lik u priči, ključan i za njezin zaplet, i za njezin rasplet. Njegovu zanosnu suprugu Hélène sugestivno tumači Bondova ljepotica Carole Bouquet te je njihov odnos dvoje posve različitih ljudi — i fizički, i karakterno — okosnica svih zbivanja na ekranu. Napokon, treći lik u filmu, bjegunca iz zatvora, podjednako uvjerljivo tumači Vincent Deniard.

Njih troje po mračnim cestama osvijetljenima tek ponekim crvenim svjetlom utjelovljuju sve kontroverze suvremenoga načina života. Stoga nije netočno ustvrditi da je Kahnov film zapravo portret postindustrijskih obitelji koje od uspjeha ili propasti dijeli tek očitana boja. Na semaforu.

Boško Picula

BOURNEOVA NADMOĆ

The Bourne Supremacy

SAD, Njemačka, 2004 — *pr.* The Kennedy/Marshall Company, Universal Pictures, Hypnotic, Kalima Productions GmbH & Co. KG, Ludlum Entertainment, Patrick Crowley, Paul Sandberg; *izv.pr.* Matt Jackson, Doug Liman, Henry Morrison, Thierry Potok — *sc.* Tony Gilroy prema romanu Roberta Ludluma; *r.* PAUL GREENGRASS; *d.f.* Oliver Wood; *mt.* Richard Pearson, Christopher Rouse — *gl.* John Powell; *sgf.* Dominic Watkins; *kgf.* Dinah Collin — *ul.* Matt Damon, Franka Potente, Brian Cox, Julia Stiles, Karl Urban, Gabriel Mann, Joan Allen, Marton Csokas — 108 min — *distr.* Blitz

Jason Bourne i njegova djevojka Marie sklonili su se u Indiju, gdje im u trag ulazi plaćeni ubojica kojega je ruski poduzetnik-mafijaš angažirao da prvo preotme CIA-i važne dokaze o likvidaciji uglednoga ruskog poslovnog čovjeka te da pritom krivicu baci na Bournea. Napadnut, Bourne kreće u osvetnički pohod, ovaj put odlučan saznati punu istinu o svom identitetu, za koju je zainteresirana i voditeljica aktualne CIA-ine akcije, Pamela Landy.

Adaptacija prvog od tri romana Roberta Ludluma posvećena stroju za ubijanje Jasonu Bourneu koji se oteo kontroli matične službe CIA-e i krenuo u potragu za vlastitim identitetom pokušavajući prevladati amneziju koja ga je zadesila, naišla je na gotovo nepodijeljena priznanja kritike. Formula koju je sklapajući *Bourneov identitet* primijenio autorski tim predvođen redateljem Dougom Limanom — bondovska stilizirana akcija omotana u realističko ruho s punokrvnim likovima naspram bondovskih strogo funkcionalnih tipova — istovremeno je naišla i na punu potporu publike. Moj doživljaj filma, međutim, govorio je da je to isti infantilni James Bond s dodatkom tipično holivudski nezrele 'egzistencijalističke' ambicije i u dokumentarističkom pakiranju koje nije moglo sakriti eskapističku srž stvari. Sad kad se pojavio nastavak, *Bourneova nadmoć*, u kojem je, slijedeći Limanovu generalnu koncepciju, redateljsko vođenje preuzeo Britanac Paul Greengrass (njegov kinodebi *Krvava nedjelja* o pokolju koji su britanska sigurnosne snage počinile nad irskim katolicima u Belfastu 1971. nagrađen je *Zlatnim medvjedom*), dok se Liman povukao na poziciju izvršnoga koproducenta (koscenarist prvoga filma Tony Gilroy samostalno potpisuje scenarij nastavka), kritike su mnogo suzdržanije, a glavnina prigovora upućena je dominaciji akcije nad psihologizacijom i nepregledno režiranim scenama automobilskih potjera. Moj je pak dojam znatno bolji. Po meni, Greengrass je učinio racionalan potez ustrajući na kaotičnim brišućim panoramama u oblikovanju prizora furioznih automobilskih jurnjava, jer je time s jedne strane učinkovito spojio stilizaciju i dokumentarističku sugestiju, a s druge je implicitno dao do znanja da su jurnjave tu ionako reda radi, da bi se poštovale konvencije žanra, dok on osobno na njih ne želi trošiti previše kreativne energije. Što se tiče psihologizacije, čini mi se da je kudikamo izražajnija u Greengrassovoj nego Limanovoj verziji. U Limana više je na djelu bila alibi negoli stvarna psihološka profilacija likova; napose odnosu Bournea i Marie kao jezgrovnom nije bila posvećena dostatna pozornost. Moguće je da su to osjetili i Greengrass i Gilroy kad su iz nastavka ekspresno odlučili eliminirati Marie, a umjesto jednog jezgrovnog muško-ženskog odnosa postaviti čak četiri epizodna, preciznije i matematički iskazano: 3 + 1. Naime, dok se epizode Bourne — Marie, Bourne — Nicky i Bourne — Irena Neski sukcesivno smjenjuju, s osjetnim razmakom između svake, odnos Bourne — Pamela Landy proteže se, što latentno što eksplicitno, cijelim filmom; naspram tri 'sinkronijski' izdvojene relacijske točke stoji protežna narav toga ključnog, 'dijakronijskog' odnosa filma. Pri čemu je prvi 'sinkronijski', Bourne — Marie, najmanje zanimljiv (što je nasljeđe prvoga filma, ali upućuje i na to da Franka Potente, volio bih da se varam, ipak nije glumica visoke razine), dok su druga dva iznimno snažna s obzirom na malu minutažu koju su dobili (čovjek upravo vapi za još Julije Stiles i Oksane Akinšine iz *Lilje zauvijek*), što pokazuje uvijek dragocjenu redateljsku sposobnost izvlačenja maksimuma iz minuma dramaturškog prostora. Odnos pak Bourne — Pamela Landy (uvijek iznimna Joan Allen) ima narav prigušene, no intenzivne snage rijeke ponornice, koja će vjerojatno u većoj mjeri izbiti na površinu u sljedećem nastavku.

Ukratko, Paul Greengrass dao je uvjerljivu injekciju konceptu 'realističkoga Jamesa Bonda' i bilo bi dobro da ostane u redateljskom stolcu pri realizaciji trećega dijela serijala.

Damir Radić

COLLATERAL

SAD, 2004 — *pr.* DreamWorks SKG, Paramount Pictures, Parkes/MacDonald Productions, Michael Mann, Julie Richardson; *izv.pr.* Frank Darabont, Rob Fried, Peter Giuliano, Chuck Russell — *sc.* Stuart Beattie; *r.* MICHAEL MANN; *d.f.* Dion Beebe, Paul Cameron; *mt.* Jim Miller, Paul Rubell — *gl.* James Newton Howard; *sgf.* David Wasco; *kgf.* Jeffrey Kurland — *ul.* Tom Cruise, Jamie Foxx, Jada Pinkett Smith, Mark Ruffalo, Peter Berg, Javier Bardem, Bruce McGill, Irma P. Hall — 120 min — *distr.* Blitz

Taksist tijekom noći razvozi profesionalnog ubojicu koji obavlja svoje prljave poslove.

Iako na samu početku filma Vincent (Tom Cruise) izmjenjuje s neznancem torbu na javnom mjestu, prilično duga sekvenca koja potom slijedi kao da nema veze sa žanrom trilera, kojemu *Collateral* Michaela Manna nedvojbeno pripada. Taksist Max (Jamie Foxx) vozi javnu tužiteljicu Annie (Jada Pinkett Smith), opsjednutu poslom i efikasnošću njegova obavljanja, koja traži da idu putem koji ona smatra najbržim. Max joj ponudi okladu da će je drugim putem dovesti brže, a ako ne uspije, vožnja će biti besplatna. Nakon toga započinju razgovor koji otkriva njihove karaktere i vodi prema stanovitim međusobnim simpatijama. Taj dio, koji bi mogao biti i vrlo uspješan kratki film, ali i uvod u ljubavnu melodramu ili romantičnu komediju, ipak ne odudara od cjeline trilera, ali ukazuje kako autor želi modificirati uobičajene norme žanra.

Nakon Annie u isti taksi ulazi mnogo tajanstveniji i zatvoreniji Vincent, koji mnogo više ispituje vozača no što govori o sebi, a potom mu nudi šesto dolara da ga vozi na sve sastanke koje ima te noći. Na prvom od njih pokazuje se da je Vincent plaćeni ubojica koji treba likvidirati ljude s kojima se sastaje. I taj prvi razgovor i svaki od 'sastanaka' rađeni su na sličan način poput uvodne sekvence — kao zaokružene cjeline koje bi gotovo mogle biti zasebni kratki filmovi. I u njima je naglasak na razgovorima dvojice protagonista, dok su akcijske scene zapravo efektne završne poente, osim posljednje sekvence, u kojoj se priča razrješava klasičnim akcijskim obračunom.

Doduše u trenutku kada shvati kojim se poslom bavi njegov putnik Max pokuša razvrgnuti pogodbu i otići, ali mu to ne uspijeva. Tijekom noći Max se u toj iznimnoj situaciji postupno mijenja i od čovjeka koji sanja o vlastitom poslu, ali ne čini ništa da ga ostvari, postaje sve aktivniji, jer je to jedini način da preživi, da bi se na kraju mogao izvući iz opasnih situacija. No, postupno se mijenja i Vincent, koji svoj posao obavlja profesionalno, ali o njemu ne razmišlja, nego je znatno više zaokupljen nekim egzistencijalnim pitanjima, koja mu se u druženju s Maxom pokazuju u ponešto drukčijem ozračju. U svemu tome između njih ne samo da nastaje povezanost, jer jedan bez drugoga ne mogu preživjeti tu noć, nego i stanovita naklonost, što ipak neće spriječiti njihov odlučujući sukob na kraju.

Mannov film bitno se razlikuje od prevladavajuće produkcije suvremenih trilera koji najčešće počinju žestokim scenama da bi privukli pozornost gledatelja, koju održavaju brzim ritmom, vizualnim atrakcijama i s mnogo akcije. Njega naprotiv gotovo da više zanimaju dramski elementi, profiliranje likova i njihove mijene u odnosu s drugima, što postaje vrhunski zanimljivo zbog izvanrednih glumačkih interpretacija ponajprije Toma Cruisea u za njega rijetkoj ulozi negativca i Jamiea Foxxa (koji je u SAD vrlo popularan kao komičar) u pažljivo nijansiranoj i gradiranoj ponajprije dramskoj, a povremeno i dramatičnoj ulozi, ali i Jade Pinkett Smith, koja u znatno manje vremena na ekranu ostvaruje jednako cjelovit i dojmljiv lik. No, kao u klasičnim američkim trilerima Mann unutar svih tih dramskih situacija postupno, ali vrlo sugestivno, stvara napetost, koja kulminira efektnim sukobljavanjem. Uz to — također poput negdašnjih velikana — Mann vrlo precizno i dojmljivo stvara specifičan ritam koji, iako sporiji od danas uobičajena u tom žanru, uspijeva potpuno vezati gledateljevu pozornost.

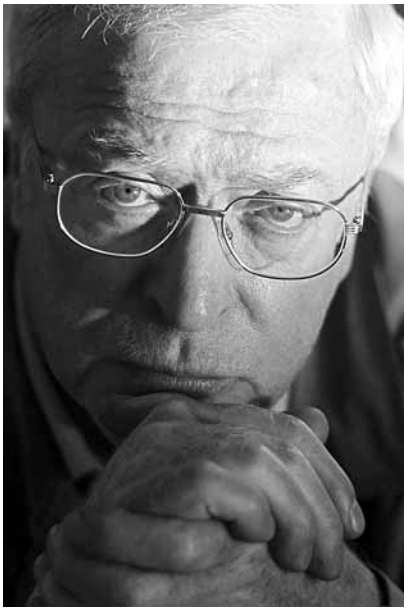
Po tom izrazito osobnom vezivanju na tradiciju koje vodi računa o primjerenosti suvremenom svijetu i mentalitetu publike te po otklonu od danas prevladavajućih konvencija, *Collateral* je jedan od najoriginalnijih i najzanimljivijih trilera u posljednje vrijeme.

Tomislav Kurelec

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 10 (2004), br. 40, str. 57 do 91 Kinopremijere

PRESUDA

The Statement



Kanada, Francuska, SAD, 2003 — *pr.* Serendipity Point Films, Company Pictures, Odessa Films, Norman Jewison, Robert Lantos; *izv.pr.* Michael Cowan, Mark Musselman, Jason Piette, David M. Thompson — *sc.* Ronald Harwood prema romanu Briana Moorea; *r.* NORMAN JEWISON; *d.f.* Kevin Jewison; *mt.* Andrew S. Eisen, Stephen E. Rivkin — *gl.* Normand Corbeil; *sgf.* Jean Rabasse; *kgf.* Carine Sarfati — *ul.* Michael Caine, Tilda Swinton, Jeremy Northam, Alan Bates, Charlotte Rampling, John Neville, Ciarán Hinds, Frank Finlay — 120 min — *distr.* Blitz

Četrdesetak godina nakon počinjena ratnog zločina nad skupinom Židova, Pierre Brossard živi u ilegali pod zaštitom Katoličke crkve u Francuskoj. Čini se da mu je neka židovska organizacija ušla u trag, želeći ga likvidirati. No na tragu su mu i organi francuske države — sutkinja Annemarie Livi te žandarmerijski pukovnik Roux.

Nakon niza filmova usmjerenih protiv engleskog imperijalizma i hegemonizma (*Rob Roy*, *Hrabro srce*, *Patriot*), svjedoci smo aktualnoga trenda čija je meta Katolička crkva (*Sestre Marije Magdalene*, *Loš odgoj*, *Presuda*). Dok su se motivi prvospomenute skupine filmova doimali podosta anakrono (Engleska kao predvodnica Velike Britanije, ako ne računamo demonstraciju snage prema Argentini u Falklandskom ratu, odavno je izgubila imperijalne karakteristike, no istina je da je određeni hegemonijski potencijali spram Iraca, Škota i Velšana još krase) odnosno potaknuti nacionalističkom logikom i naplatom starih dugova (ne samo onih spram keltskih naroda nego i spram Nijemaca — ne zaboravimo da je redatelj *Patriota* Roland Emmerich), motivi izrazito kritičkog odnosa druge skupine filmova prema Katoličkoj crkvi vrlo su aktualni i poštovanja vrijedni. Pod vodstvom Ivana Pavla II, Katolička crkva svim snagama ustraje u reevangelizaciji Europe odnosno pokušajima desekulariziranja što prostranijih segmenata zapadnjačkih društava, stoga je reakcija sljednika prosvjetiteljske tradicije i napose liberalne avangarde bila nužna. S pravom je odbačen papin pokušaj da se u preambulu Europskog ustava eksplicitno naznače kršćanski korijeni europske (zapadne) civilizacije, jer niti su oni primarni (grčko-rimska antička kultura im prethodi), niti su kvintesencijalni (ta 'počast' pripada prosvjetiteljsko-liberalnom sklopu). Vatikan, ipak, ne odustaje te pokušava reakcionarnoj katoličkoj osovini Irska — Poljska — Malta priključiti nove snage i stvoriti katolički fundamentalistički grozd kao opoziciju liberalnoj avangardi kojoj se pak na čelo želi staviti Francuska sa svojom koncepcijom radikalne sekularizacije (koja se odlikuje i nezanemarivom dozom zapravo antiliberalne rigidnosti, o čemu najbolje svjedoči zabrana nošenja rubaca islamskim učenicama u državnim školama). Prosvjetiteljsko-liberalna kritika Katoličke crkve nepogrešivo cilja na njezine najranjivije tetive, na dominantnu crkvenu desnicu koja je tijekom dvadesetoga stoljeća dodatno kompromitirala instituciju koja je ionako stoljećima počivala na radikalnim nasiljem podupiranoj dogmi, a taktiku, djelomično i strategiju, počela mijenjati tek kad je shvatila da će se urušiti pod naletom prosvjetiteljskog i liberalnog elana ako se na neki način ne prilagodi duhu vremena. Prilagodbe su započele 1960-ih i bile su dakako posve oportunističke, odnosno tamo gdje potrebe za prilagodbom nije bilo (Francova Španjolska, Irska, Malta), tamo se mijenjalo malo ili nimalo (ne računajući bogosluženje na materinskom jeziku i slične ceremonijalne detalje), što je jasno govorilo o pravom stanju dominirajućeg duha unutar Crkve. O tome svjedoči i posljednji film zaslužnoga kanadskog veterana Normana Jewisona *Presuda*, koji tematizira sramno ponašanje većega dijela katoličkog klera spram nacifašizma i ratnih zločinaca te provenijencije. Jedna od glavnih vrlina korektna staromodnoga detektivskog trilera — pored odličnih glumačkih nastupa Michaela Cainea i osobito sjajne Tilde Swinton (a biser je i epizoda Charlotte Rampling u maloj, ali iznimno ekspresivnoj ulozi Brossardove supruge) te onoga što naši kritičari vole nazivati preglednom režijom — svakako jest vrlo vjeran portret zločinca Brossarda kao 'dobra katolika', kao i podcrtavanje nevjerojatne sklonosti Katoličke crkve takvim 'zalutalim ovčicama'. Uostalom, Alojzije Stepinac u svom je dnevniku Milu Budaka nazvao dobrom katoličkom dušom, i to bi mogao biti sjajan sažetak filma Normana Jewisona i scenarista oskarovca (*Pijanist*) Rona Harwooda, a svakako ovog teksta.

Damir Radić

KORDON

Srbija, 2002 — *pr.* Radio Televizija Srbije (RTS), Radiotelevizija Beograd; *izv.pr.* — *sc.* Nebojša Romčević; *r.* GORAN MARKOVIĆ; *d.f.* Predrag Popović; *mt.* Marko *Glusac* — *gl.* Zoran *Simjanović*; *sgf.* Veljko Despotović — *ul.* Marko Nikolić, Dragan Petrović, Nenad Jezdić, Nikola Đuričko, Nebojša Milovanović, Ratko Tankosić, Bogdan Diklić, Olivera Marković — 80 min

1997. protiv miloševićevskog režima protestiraju građani Srbije, a demonstrantima se konfrontira kordonska policija.

Autor vjerojatno najvažnijega i najcjelovitijeg opusa među suvremenim srpskim filmašima Goran Marković afirmirao se u vrijeme bivše države kao pripadnik *praške škole,* koja je sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća bila najčešće u prvom planu tadašnje kinematografije, kao potvrda da mladi ljudi školovani na vrhunskoj akademiji (FAMU u Pragu) donose nove vrijednosti. Pritom se najčešće zaboravljalo da je to školovanje (a u nekih i prijateljstvo začeto na tom studiju) bilo zapravo i jedino što ih je povezivalo, jer bila je riječ o vrlo različitim osobnostima i drukčijim autorskim svjetovima.

Za razliku od ostalih kolega Marković nikada nije bio sklon posebnim redateljskim ekshibicijama ni naglu mijenjanju temeljnih odrednica svoga postupka. U većini se filmova bavio čvrsto povezanom skupinom ljudi u iznimnoj situaciji, a sklon klasičnu principu 'nevidljive' režije inovacije je unosio u uporabi sugestivne atmosfere i nijansiranu građenju psiholoških motivacija brojnih jasno profiliranih likova, koji tek u graničnim situacijama otkrivaju prava obilježja svoga karaktera, do tada prikrivena društvenim običajima. Svi ti elementi prisutni su i *Kordonu,* kojim je po drugi put pobijedio na uglednom festivalu u Montrealu (prvi put to mu je uspjelo sredinom devedesetih s *Urnebesnom tragedijom,* filmom koji je u francuskoj koprodukciji snimao u Sofiji, koja je 'glumila' Beograd, jer mu je kao protivniku režima bilo zabranjeno snimati u Miloševićevoj Jugoslaviji). Ta su dva naslova strukturalno najbliža među njegovim novim filmovima, jer su u *Urnebesnoj tragediji* u središtu pozornosti pacijenti i osoblje psihijatrijske bolnice na kraju grada za koju više nema novca. Oni stoga zajedno odlaze u grad, da bi na kraju ustanovili kako njihova poremećenost daleko zaostaje za onom koju su u međuvremenu dosegnuli njihovi 'normalni' sugrađani.

Tematski se pak *Kordon* snažnije veže na dva u međuvremenu realizirana i postupkom bitno različita filma, s kojima tvori svojevrsnu trilogiju. Iz obilja građe snimatelja nezavisnoga studija B 92 o najvećim demonstracijama u Beogradu protiv Miloševićeva režima 1996/7. nastao je dokumentarac *Poludeli ljudi* (1997), u kojem je Marković izravno iskazao protivljenje tadašnjem režimu, a *Srbija godine nulte* (2001) izrazito je osobni dokumentarac s pojedinim igranim sekvencama (u funkciji rekonstrukcije onoga što kamera u određenim trenucima nije mogla zabilježiti) o autorovu životu u Beogradu pod Miloševićevim režimom, nelagodi, prijetnjama i bjegovima kao rezultatom njegova neprikrivena neslaganja s onim što se u njegovoj domovini tada događalo.

U ta dva filma vrlo je jasno iskazao protivljenje negativnostima devedesetih te njihove posljedice na osobnu sudbinu onoga koji ih nije želio prihvatiti ili barem nijemo podnijeti. Nakon izravna oporbenog angažmana, u vremenu nakon pada Miloševića, igranim filmom *Kordon* bavi se onima koji su podupirali Miloševićevu diktaturu i pokušava shvatiti razloge koji su ih na to naveli u tako velikom broju. Ta se središnja tema prelama u likovima petorice policajaca koji sprečavaju demonstracije. Među njima tek jedan (i to ne narednik kojih ih vodi) potpuno podupire Miloševića i snažno naginje uporabi grube sile, dok neki od ostalih čak i dvoje da li su na pravoj strani, ali kao i ostali koji se isključivo bave osobnim problemima 'samo rade svoj posao'. Marković i ovdje nijansiranim prikazom psiholoških i inih motiva protagonista stvara vrlo jasno profilirane i ljudski shvatljive likove, koji će se ipak u jednom trenutku (teško prebijanje snimatelja koji snima demonstracije, ali i spava s kćerkom njihova narednika) pretvoriti u zvijeri. Taj ključni trenutak filma, koji vodi do tragična završetka, nije međutim Markoviću tek dodatak koji bi mu poslužio kao opravdanje za prikazivanje ljudskoga lika zločinaca, nego baš naprotiv kulminacija postupka kojim pokazuje kako i obični ljudi služeći nehumanom režimu, čak i kada to čine kao obični službenici, moraju na kraju izgubiti ljudskost. Upravo zbog takve jasne koncepcije uobličene u čvrstu i vrlo dojmljivu cjelinu *Kordon* ulazi u krug najvažnijih filmova velikoga redatelja.

Tomislav Kurelec

KRALJ ARTUR

King Arthur

SAD, Irska, 2004 — *pr.* Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Jerry Bruckheimer; *izv.pr.* Ned Dowd, Chad Oman, Mike Stenson — *sc.* David Franzoni; *r.* ANTOINE FUQUA; *d.f.* Slawomir Idziak; *mt.* Conrad Buff, Jamie Pearson — *gl.* Nick Glennie-Smith, Rupert Gregson-Williams; *sgf.* Dan Weil; *kgf.* Penny Rose — *ul.* Clive Owen, Ioan Gruffudd, Mads Mikkelsen, Joel Edgerton, Keira Knightley, Stephen Dillane, Stellan Skarsgård, Til Schweiger — 124 min — *distr.* Continental

Suočeno s invazijama barbara polovicom 5. stoljeća na granicama diljem Europe, Rimsko Carstvo odlučuje polako napustiti svoju provinciju Britaniju te raspustiti graničare koji su je dosad štitili od Kelta. Graničare pak predvodi hrabri Artur, i sam podrijetlom Kelt, koji dobiva posljednju zadaću prije odlaska u Rim. Zajedno sa svojim sarmatskim vitezovima mora spasiti mladića, budućega papu, iz opsade novih i veoma okrutnih saskih osvajača.

Nije to trebao biti još jedan film o kralju Arturu. I nije. No, to nije trebalo biti ni još jedno komercijalno posezanje za poviješću kako bi se ponovio uspjeh *Gladijatora*. Ali jest upravo to. Grčeviti pokušaj da se barem približi hitu Ridleyja Scotta, koji je svojedobno riskirao i — profitirao, snimivši ozbiljan povijesni spektakl kada se činilo da je i sâm žanr stvar filmske povijesti. No, *Gladijator* je *Gladijator*, a *Kralj Artur* ono što jest. Zanimljiva i nimalo banalna (re)interpretacija vremena u kojem se rodila legenda o najpoznatijem keltskom ratniku i vladaru. Druge odlike uspješnih filmova o slavnoj prošlosti — punokrvni likovi, fatalistički zapleti i grandiozne scene — ovdje su izostale. No, to ne znači da je film podbacio. Ne. *Kralj Artur* u režiji Antoinea Fuque jednostavno nije ono što je, s obzirom na početnu premisu, mogao biti.

A početna premisa zvuči originalno. Za razliku od ostalih ekranizacija Arturova još manje-više nepoznata životopisa, poput sjajnog *Excalibura* Johna Boormana i animiranog *Mača u kamenu* Wolfganga Reithermana, ovogodišnji *Kralj Artur* sve je samo ne prepletanje magije i povijesti. Baš kao i kod *Troje*, i ovdje se autorska ekipa odlučila za što realističniji prikaz predmetnoga vremena odbacujući bilo kakvu primjenu čarolija i fantastike u svrhu vođenja priče. Scenarij je usto premrežen provjerljivim historiografskim podacima, pa se čini kao da je sniman za potrebe nekog od izbornih kolegija na studiju povijesti. Uostalom, scenarist je *Gladijatorov* tekstopisac David Franzoni, kojemu itekako leže romansirane biografije antičkih junaka. A baš je to — antički junak — Franzonijev Artur. On se u filmu ne pojavljuje kao stasali vladar, nego kao starorimski plaćenik koji nedugo prije propasti Zapadnoga Rimskog Carstva u 5. stoljeću časno i zanesenjački brani njegove sjeverne granice u negostoljubivoj provinciji Britaniji.

Artur kao zaljubljenik u Stari Rim? Ne zvuči ishitreno, pogotovo ne onako kako je lik zamislio Franzoni. Artur je tako dijete iz miješanoga rimsko-keltskog braka, koji unatoč keltskom podrijetlu po majci ustrajava u obrani carskih granica, ugroženih od sjevernih keltskih plemena. S dojučerašnjim neprijateljima naći će se pak na istoj strani kada Britaniju napadnu moćna saska plemena, a on sam krene u posljednju zadaću pred umirovljenje, pri čemu treba spasiti mladoga Rimljanina kao vjerojatnoga budućeg papu. Tako postavljen zaplet ima smisla, osobito jer svaka strana u sukobu — Artur i vitezovi okruglog stola, Kelti predvođeni Merlinom i njegovom kćeri Guinevere, Sasi na čelu s bešćutnim Cedricom i Rimljani utjelovljeni u liku prijetvorna biskupa — ima jasne motive i sasvim solidno profilirane likove. Tomu treba dodati pedantan rad na kostimografiji i scenografiji te dobro pogođeno ozračje raspadajućega imperija prožeto sveopćom melankolijom s jedne i agresijom s druge strane, pa da se ustvrdi da je film uistinu ozbiljna produkcija.

Ipak, nešto nedostaje. Možda je to upravo karizmatičnost Arturova lika, koji je unatoč inovativnoj zamisli izveden poprilično blijedo. Glumac Clive Owen kao Artur ne djeluje loše, ali mu je Franzoni, usprkos bogatoj pretpovijesti lika, dao premalo situacija i dijaloga da se dokaže kao pravi junak. Odnosno kao markantni karakter. Još je porazniji Merlinov lik. Njega je Franzoni samo na papiru zamislio kao mudraca svjesna da jedino jedinstvo može očuvati njegov narod, no ni on u filmu nema pravih izazova. Znatno su uvjerljiviji likovi ratnice Guinevere u ulozi srčane Keire Knightley i viteza Lancelota, kojega tumači odmjereni Ioan Gruffudd, pa je po pitanju karakterizacije film polovičan. Otprilike kao pri nedorađenim akcijskim sekvencama koje je redatelj Fuqua očito želio uprizoriti kao u *Gospodaru prstenova*, ali je zaboravio da mu je film cijepljen od fantastike. Srećom, ne i od ozbiljna pristupa, pa malotko može reći da je *Kralj Artur* razočaranje. Iznenađenje? Ni to.

Boško Picula

TERMINAL

The Terminal

SAD, 2004 — *pr.* DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Parkes/MacDonald Productions, Laurie MacDonald, Walter F. Parkes, Steven Spielberg; *izv.pr.* Jason Hoffs, Andrew Niccol, Patricia Whitcher — *sc.* Andrew Niccol, Sacha Gervasi, Jeff Nathanson; *r.* STEVEN SPIELBERG; *d.f.* Janusz Kaminski; *mt.* Michael Kahn — *gl.* Benny Golson, John Williams; *sgf.* Alex McDowell; *kgf.* Mary Zophres — *ul.* Tom Hanks, Catherine Zeta-Jones, Stanley Tucci, Chi McBride, Diego Luna, Barry Shabaka Henley, Kumar Pallana, Zoë Saldana — 128 min — *distr.* Blitz

Putnik iz izmišljene istočnoeuropske zemlje želi posjetiti New York. No, zbog državnog udara u njegovoj domovini zabranjen mu je ulazak u SAD, pa mora obitavati u gradskoj zračnoj luci do razrješenja političkih nepogodnosti.

Bez poteškoća možemo ustvrditi da je zasad posljednji film Stevena Spielberga *Terminal* uistinu film neiskorištenih mogućnosti. Temeljna je ideja priče Andrewa Niccola i Sache Gervasija zasigurno nudila raskošnije mogućnosti provedbe scenarističkoga predloška, pa i njegova uprizorenja. Autori su se, međutim, odlučili za izrazito srednjostrujašku provedbu, provedbu sigurna puta bez ikakvih rizika, čime su zasigurno onemogućili da taj film dosegne razinu barem solidna djela.

Smještanje središnjega junaka u situaciju nemogućnosti dosezanja cilja, odnosno posvemašnja početna otuđenost i izoliranost u okvirima same zračne luke, uvjetuje i usmjerenost pozornosti prikazane priče. Snalaženje unutar zadane situacije, pokušaj uspostave osobnoga poretka, dakle prilagodbe neprimjerenim uvjetima uteg važnosti smješta upravo na središnji muški lik. Dramaturgija tako ostaje neuravnotežena, jer niz se sporednih likova svojom ulogom ne uspijeva u zajedničkoj važnosti vinuti uz bok središnjeg. Ne možemo zanijekati da se scenaristi i redatelj Spielberg ipak spram sporednih likova odnose s nužnim poštovanjem, ne zanemarujući njihove zasebnosti ni zaleđa.

Zračna luka kao prostor određene nestalnosti putnika u filmu je izmijenjena predznaka, nedvojbena usmjeravanja spram uvriježeno nezapažena stalnog postava radnika. Oblikovanje aerodromske mikrozajednice, u kojoj razabiremo podjelu na administrativne i izvršne predstavnike zakonskih institucija te podređene i marginalizirane radnike unatoč svim pokušajima ne postaje više od zaleđa u kojem će središnji junak dosegnuti pročišćenje. Opreka otuđenih administrativnih odredbi i zanemarenih osobnosti pojedinaca okosnicom je filma, a jasno je da i u okviru raspleta prirodno nasljeđe humanosti ipak mora nadvladati okoštale odrednice pisanoga društvenog, odnosno prvobitni je cilj dosegnut, uravnoteženi su zamalo svi arhetipski odnosi, osim emocionalnoga zajedništva središnjega junaka i protagonistice stjuardese.

U glumačkom je postavu središnjica prepuštena dobroj, ali mjestimice maniističkoj izvedbi Toma Hanksa. Dok mu se zvjezdanim statusom može približiti tek Catherine Zeta-Jones, u izvedbi su dojmljivi i Diego Luna te Stanley Tucci u oprečnim ulogama aerodromskog podvornika i stožernoga dijela administracije. Nedvojbeno je scenografski umjetnički postav uložio ponajviše truda u oblikovanju prostornoga zaleđa ovog filma, a snimatelj je Janusz Kaminski promišljenom uporabom boja i izvedbom taj prostor pretopio s nizom likova oblikovanjem primjerenog ugođaja. Glazbena je dimenzija filma Bennyja Golsona i Johna Williamsa standarno dojmljiva u podcrtavanju montažne dinamike filma Michaela Kahna. Upravo zbog toga neprocjenjivom se štetom za cjelovitost filmske građe ipak pokazuju scenaristički propusti u kojima bez poteškoća uočavamo previše dramaturških 'proklizavanja', prečesto usmjeravanje pozornosti spram dojmljivosti središnjeg lika, a na štetu jasna i razgovijetna prikazivanja priče. Kako redateljska provedba Stevena Spielberga nije više od rutinske, gledateljeva pozornost u dijelovima filma kopni, a naposljetku ne može dosljedno popratiti junakovo pročišćenje. Nedvojbeno je da *Terminal* neće ostaviti posebna traga u filmografiji toga glasovitog američkog filmskog stvaraoca, a podjednako će ga teško dulje pamtiti i gledatelji.

Tomislav Čegir

SPIDER-MAN 2

SAD, 2004 — *pr.* Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions, Columbia Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment, Avi Arad; *izv.pr.* Joseph M. Caracciolo, Stan Lee — *sc.* Alvin Sargent prema stripu Stana Leeja, Stevea Ditka; *r.* SAM RAIMI; *d.f.* Bill Pope; *mt.* Bob Murawski — *gl.* Danny Elfman, Bart Hendrickson; *sgf.* Neil Spisak; *kgf.* James Acheson, Gary Jones — *ul.* Tobey Maguire, Kirsten Dunst, James Franco, Alfred Molina, Rosemary Harris, J.K. Simmons, Donna Murphy, Daniel Gillies — 124 min — *distr.* Continental

Studenta Petera Parkera odijelo superjunaka Spider-Mana sve više steže. Fakultet je gotovo potpuno zanemario, ekscentrični urednik novina u kojima radi kao fotoreporter stalno mu prijeti otkazom, a Mary Jane, djevojci u koju je zaljubljen, ne smije odati tajnu svoga dvostrukog identiteta. Najbolji prijatelj Harry Osborn, mladić kojem je Spider-Man ubio oca Zelenog Goblina i koji želi osvetiti očevu smrt, upoznaje ga sa simpatičnim Ottom Octaviusom, znanstvenikom koji je izumio revolucionarni način dobivanja velike količine energije. No tijekom pokusa Otto gubi nadzor nad procesom, pogiba mu žena, a on postaje podčinjen metalnim krakovima razvijene umjetne inteligencije, koji ga pretvaraju u opasnog doktora Octopusa.

Nakon odgledana *Spider-Mana 2* nepažljiviji bi gledatelj mogao brzopleto zaključiti da je tim filmom redatelj Sam Raimi, autor kultne horor trilogije *Zla smrt*, stripovskom poetikom nadahnuta *Darkmana*, ne osobito uspjele vesternske zafrkancije *Brzi i mrtvi*, vrlo zanimljivih trilerskih drama *Jednostavan plan* i *Čudo*, ali i prvog, razmjerno mračna *Spider-Mana*, konačno završio redateljsku transformaciju, zabio posljednji čavao u lijes svoje autorske osobnosti i snimio skup (dvjesto milijuna dolara), bučan i površan ljetni hit. Srećom, takav je zaključak potpuno pogrešan. Jer, unatoč visoku proračunu i neograničenim mogućnostima kreiranja impresivnih specijalnih efekata, Raimi je snimio pametan, promišljen i zreo film, nastavak optimističniji i vedriji, ali i kompleksniji i intrigantniji od prvoga dijela.

Za razliku od izvornoga *Spider-Mana*, Raimi u nastavku pustolovina popularnoga stripovskog junaka scenarista Stana Leeja i crtača Stevena Ditka, tjeskobnije i mračnije elemente zapleta inteligentno zaogrće u plašt naizgled neobvezne romantične akcijske komedije. Već od izvrsne, stripovski dizajnirane, špice kojom se ukratko prepričava sadržaj prvoga dijela jasno je da je Peter nesigurna, gotovo shizofrena osoba, koja teško podnosi svoj dvostruki identitet. Razdiru ga osjećaji krivnje za ujakovu smrt i odgovornosti za tetu May, očajava zbog nemogućnosti ostvarivanja normalne veze s Mary Jane, a sve to postupno izaziva ozbiljnu duševnu krizu, dovodi do slabljenja njegovih supermoći i donošenja odluke o odbacivanju maske Spider-Mana i prekidu karijere superjunaka. Njegov novi suparnik dr. Octopus (odlična uloga Alfreda Moline) slojevit je, istinski tragičan karakter donekle nalik Pingvinu iz Burtonova *Batman se vraća*, osoba emotivno slična protagonistu, prema kojem u jednom trenutku, savjetujući ga o osvajanju djevojaka poezijom, uspostavlja gotovo očinski odnos. Tu su i intrigantni motivi zanimljivog, no nažalost nedovoljno elaborirana ljubavnog trokuta koji čine Peter, Mary Jane i njezin zaručnik John Jameson, kao i Peterov kompleksan odnos s Harryjem Osbornom, najboljim prijateljem i, kako sugerira donekle otvoren završetak, budućim novim Zelenim Goblinom, koji će se Spider-Manu pokušati osvetiti za očevu smrt. Sve te dramske sastavnice Raimi elegantno isprepleće u skladnu cjelinu, dinamičan, duhovit, odlično režiran i tek naizgled infantilan film vrlo solidna ritma, djelo kojim redatelj daje očitu posvetu nekad popularnom junaku Supermanu. Naime, i Peter je, poput Clarka Kenta, nespretni šmokljan nesređena privatnog života, a prizori njegova presvlačenja u kostim Spider-Mana identični su onima u kojima se Clark Kent trčeći oslobađa odijela i pretvara u Supermana. Ukratko, film *Spider-Man 2* vraća povjerenje u redatelja Sama Raimija, primjer je skladna prožimanja stripa i filma (dvaju u posljednje vrijeme intenzivno povezanih medija), a Spider-Mana predstavlja kao iznimno zanimljiva superjunaka za novo stoljeće.

Josip Grozdanić

VAN HELSING

SAD, Češka, 2004 — *pr.* Carpathian Pictures, Universal Pictures, Stillking Films, The Sommers Company, Bob Ducsay; *izv.pr.* Sam Mercer — *sc.* Stephen Sommers; *r.* STEVEN SOMMERS; *d.f.* Allen Daviau; *mt.* Bob Ducsay, Kelly Matsumoto, Jim May — *gl.* Alan Silvestri; *sgf.* Allan Cameron; *kgf.* Gabriella Pescucci, Carlo Poggioli — *ul.* Hugh Jackman, Kate Beckinsale, Richard Roxburgh, David Wenham, Shuler Hensley, Elena Anaya, Will Kemp, Kevin J. O'Connor — 132 min — *distr.* Discovery

I dok ga europske vlade progone kao međunarodnoga kriminalca, Gabriel Van Helsing tajni je agent Svete Stolice, koji potkraj 19. stoljeća diljem kontinenta progoni čudovišta. Nakon što u Parizu ubije okrutnoga Mr. Hydea, Van Helsing dobiva novu zadaću. Odredište mu je mistična Transilvanija, čije stanovništvo zlostavlja grof Dracula. Grof želi otkriti tajnu vječnoga života ubijenog doktora Frankensteina kako bi oživio svoju djecu i zavladao svijetom.

Tko preživi, pričat će. Superkinektički horor-spektakl *Van Helsing* doista nije lako preživjeti. Osobito ne čudovišta koja progoni naslovni junak i gledatelji nenavikli na kanonadu specijalnih efekata, koji doslovce svake sekunde napadaju apsolutno sva osjetila. Svi ostali, a ponajprije osnovnoškolci odrasli uz jednako zaglušujuće i zasljepljujuće računalne igre, uživat će baš svake sekunde. Riječ je o uratku koji je prava posveta moćnim softverima za generiranje filmske slike, ali i o naslovu koji je uz ponešto više kreativnosti mogao ponuditi znatno sofisticiraniju zabavu ili barem ironičniji odmak od svega viđenog na ekranu.

A upravo je to redatelj i scenarist Stephen Sommers pružio u svojim prethodnim hitovima *Mumija* (više) i *Povratak mumija* (manje). Agilni se Sommers i u *Van Helsingu* poslužio istom formulom: izabrao je klasike žanra iz 1930-ih i 1940-ih i vizualno ih posve prilagodio informatičkoj eri. U slučaju dvaju *blockbustera* s Brendanom Fraserom u glavnoj ulozi to je funkcioniralo veoma dobro. Je li to zasluga uvijek atraktivne priče o staroegipatskom zagrobnom životu ili pravog omjera spektakla, strave i humora, manje je važno. Važno je to da su filmovi bili pametno realizirana zabava za sve naraštaje, pri čemu čak ni posve pojednostavnjena priča nije štetila razigranoj i čvrsto zaokruženoj cjelini.

U odnosu na prethodnike, *Van Helsing* je neujednačeniji rad. Vodeći se logikom 'više je bolje' Sommers je film natrpao zvjerinjakom svih poznatih čudovišta. Od Mr. Hydea s obrisima zvonara crkve Notre Dame, preko grofa Dracule i njegovih nevjesta, do čudovišta doktora Frankensteina i vukodlaka svih oblika i veličina. Usto, film je toliko stiliziran da eklektična scenografija, kostimografija, maska i fotografija djeluju kao projekti unutar projekta. Stoga Sommersov horor uistinu nije jednostavno gledati ili, bolje rečeno, nije jednostavno pohvatati sve ono što u djelićima sekunde proleti pojedinim kadrovima. Tko zna, možda je to i bila redateljeva namjera, da nakrcana slika odvuče pozornost gledatelja od anemične priče. I to unatoč svim krvolocima koji defiliraju filmom. Napokon, ozbiljan je nedostatak filma što se žanrovski neprestance ljulja. Ono što počne kao film strave i užasa, nastavi se kao akcijski spektakl, skrene prema parodiji, a zatim se nenadano usmjeri prema melodrami i tragediji. Čemu to? Da je Sommers izabrao ono što je bila *Mumija* — humorom protkan horor-spektakl — ocjene bi bile mnogo povoljnije.

No, ne treba biti (pre)strog. *Van Helsing* je tipična ljetna (u SAD) i jesenska (u nas i drugdje u Europi) kinozabava koja, vjerovali ili ne, ima i edukativni vid. To je upoznavanje, ponajprije mlađih gledatelja, s klasičnim filmskim čudovištima, koja su se ovdje našla na istome mjestu. Dakako, Sommers nije mogao ponoviti karizmatičnost jednog Bele Lugosija kao grofa Dracule ili Borisa Karloffa u ulozi Frankensteinova čudovišta, ali je dobro da se s vremena na vrijeme poseže za filmskom klasikom, čak i onda kada je jasno da su uzori nedosežni. Osim toga, čudovišta su ovdje karakterno različita i često liku progonitelja otimaju scenu. Da je Draculin lik iole profiliraniji, Van Helsing bi na kraju priče izvojevao Pirovu pobjedu.

Van Helsinga tumači australski internacionalac Hugh Jackman, koji se nakon uspjeha *X-Mena* nametnuo kao jedan od novih holivudskih akcijskih junaka. Sam je Jackman veoma dobar glumac, ali mu ovdje nije preostalo ništa drugo negoli da izgovara šupljikave dijaloge i mlati svim vrstama oružja i oruđa. Mnogo je dojmljivija Kate Backinsale u ulozi još jedne progoniteljice vampira, kraljevne Anne. Njezin simpatični rumunjski naglasak i atraktivna pojava daju filmu notu prpošnosti, pa je posve nejasno zašto se Sommers odlučio za završetak za kakav se odlučio. Uz njih dvoje film nema pamtljivijih (ljudskih) likova, pa je samo pitanje s kakvim će se monstrumima u neizbježnom nastavku sukobiti Gabriel Van Helsing. Iz Rumunjske je otplovio sjetan. Mnoge će ga luke rado dočekati.

Boško Picula

HELLBOY

SAD, 2004 — *pr.* Revolution Studios, Dark Horse Entertainment, Lawrence Gordon Productions, Lloyd Levin, Mike Richardson; *izv.pr.* Patrick J. Palmer — *sc.* Guillermo del Toro prema stripu Mikea Mignole; *r.* GUILLERMO DEL TORO; *d.f.* Guillermo Navarro; *mt.* Peter Amundson — *gl.* Marco Beltrami; *sgf.* Stephen Scott; *kgf.* Wendy Partridge — *ul.* Ron Perlman, John Hurt, Selma Blair, Rupert Evans, Karel Roden, Jeffrey Tambor, Doug Jones, Brian Steele — 122 min — *distr.* Continental

Godine 1943. savezničke snage prekidaju ritual kojim su nacisti željeli otvoriti vrata onostranoga i tako preokrenuti tijek rata u svoju korist. Ipak, tijekom rituala iz pakla je došao neobičan stvor s kamenom desnom rukom nazvan Hellboy. Odrastao pod paskom profesora Trevora Bruttenholma u Birou za paranormalna istraživanja i obranu Hellboy je postao borac protiv sila tame koje prijete Zemlji.

Poplava stripovskih ekranizacija kojima je posljednjih godina zatrpan filmski repertoar svjedoči o, u najmanju ruku, dvjema stvarima: računalna je animacija uznapredovala do neslućenih razmjera i, istovremeno, maštovitost holivudskih scenarista gotovo je presušila, pa svoju bezidejnosti pokrivaju stripovskim adaptacijama. Pritom, često, nisu osobito vješti te se oslanjaju ponajprije na vizualne efekte zaboravljajući da su film i strip dva, premda kompatibilna, ipak uvelike različita medija te dvodimenzionalne stripovske sličice, zahvaljujući tome, bivaju pretvorene u trodimenzionalne filmske kadrove, koji zbog slabe karakterizacije likova i neuvjerljivosti zapleta ipak ostaju dvodimenzionalnim radovima.

Broj filmova snimljenih prema stripovskim predlošcima dovoljan je da pametni producenti i redatelji mogu učiti na tuđim greškama. Redatelj *Hellboya* (ekranizacija u nas ne osobito poznata stripa Mikea Mignole) Guillermo del Toro u većem je dijelu filma uspjelo izbjegao mnoge zamke stripovskih ekranizacija koristeći se iskustvima stečenim u radu na filmovima sa stripovskom estetikom (*Blade II*, *Mimic*), kao i iskustvima drugih ekranizacija (primjerice *X-Mena*, na kojega *Hellboy* podsjeća i strukturom).

Glumačku ekipa filma sastavljena je od relativno poznatih lica, a koliko je težište stavljeno na radnju koja je rezultat kombiniranja nekoliko stripovskih epizoda, rječito govori podatak da su se imena glumaca tek rijetko spominjala u foršpanima i na plakatima. Naslovni lik šezdesetogodišnjega Hellboya, nabildana tijela dvadesetogodišnjaka, umjesto očekivanih mišićavaca tumači pedeset i neštogodišnji Ron Perlman. Izbor se pokazao odličnim jer su Perlmanovo glumačko iskustvo i urođeni cinizam uvelike pridonijeli dramskoj uvjerljivosti njegova lika, a za Hellboyev tjelesni izgled ionako se pobrinula odlična ekipa majstora specijalnih efekata, od Ricka Bakera nadalje. Hellboy je punokrvan lik sa svim slaabostima i vrlinama — dijete onostranoga koje zahvaljujući ljubavi znanstvenika, adoptivnog oca, postaje borac za dobro, rastrgan između onoga što tjelesno jest (krupan, žarko-crvene kože, vražjega repa i rogovlja) i želje za prihvaćanjem i ljubavlju, posjeduje sposobnost koju imaju tek rijetki junaci strip-ekranizacija — uvući se gledatelju pod kožu. Po svojim je razmišljanjima i postupcima Hellboy često na razini adolescenta, što je vidljivo u njegovu opiranju očevu autoritetu i teškoćama s artikulacijom osjećaja prema Liz Sherman, djevojci koju voli. Trio *čudovišta* Biroa za paranormalna istraživanja i obranu uz pirokinetičarku Liz (vrlo dobra Selma Blair) sačinjava i neobični amfibičar-telepat Abe Sapien (Doug Jones). Dijete pakla i društvo suprotstavit će se besmrtnom častohlepnom razvratniku Grigoriju Raspućinu i sinonimu za zlo dvadesetoga stoljeća — nacistima, među kojima je jedan koji zbog maske i načina disanja podsjeća na nenadmašno utjelovljenje zla — Dartha Vadera.

Del Toro se pažljivo spušta krugovima pakla kroz koje, kako bi spasili svijet, moraju proći njegovi junaci, predstavljajući likove i polako uvlačeći gledatelja u njihov svijet ostavljajući si dovoljno (filmskoga) vremena za mnoštvo zabavnih detalja (primjerice Hellboyeva ljubav prema čokoladicama). Tijekom raspleta redatelj je ipak upao u zamku spektakularnosti dopustivši da njegove junake potisnu računalni efekti, no samim se krajem uspio dijelom iskupiti jer *plameni* poljubac Liz i Hellboya ima i katarzičan učinak te ulijeva nadu da već najavljeni nastavak neće biti tek izgovor za zgrtanje novca.

Goran Ivaniš

RIDDICKOVE KRONIKE

The Chronicles of Riddick

SAD, 2004 — pr. Primal Foe Productions LLC, One Race Productions, Radar Pictures Inc., Universal Pictures, Vin Diesel, Scott Kroopf; izv.pr. Ted Field, George Zakk — sc. David Twohy prema likovima Jima i Kena Wheata; r. DAVID TWOHY; d.f. Hugh Johnson; mt. Tracy Adams, Martin Hunter, Dennis Virkler — gl. Graeme Revell; sgf. Holger Gross; kgf. Michael Dennison, Ellen Mirojnick — ul. Vin Diesel, Colm Feore, Thandie Newton, Judi Dench, Karl Urban, Alexa Davalos, Linus Roache, Yorick van Wageningen — 119 min — distr. Blitz

Nakon višegodišnjega skrivanja u udaljenom dijelu svemira, odvažni odmetnik Riddick biva uvučen u odlučnu borbu za spas čovječanstva. Naime, pretvarajući ljude u svojevrsne 'poboljšane zombije', okrutni Nekrozori žele ih pokoriti i svemir pripojiti Nesmiru. A u završnoj će borbi Furijancu Riddicku ključnu pomoć pružiti skupina vještih plaćenika.

Četiri godine nakon uzbudljiva i razmjerno svježa *Planeta tame*, možda najboljega filma u dosadašnjoj karijeri mišićavoga Vina Diesela, stiže nam i njegov znatno inferiorniji nastavak. Oba filma redateljski potpisuje rutiner David Twohy, filmaš znatno zanimljiviji u ulozi scenarista (*Bjegunac*, *Vodeni svijet*, *G. I. Jane*), no redatelja (*Dolazak*). Dok je *Planet tame* bio primjer prilično zabavna i donekle inventivna variranja motiva većine akcijskih znanstvenofantastičnih pustolovina, *Riddickove kronike* ambicioznije su, no i mnogo pretencioznije, bučnije i besmislenije djelce.

Isprva intrigantna i vizualno dojmljiva priča ubrzo se, nažalost, pretvara u zamornu orgiju specijalnih efekata. U predizajniranu i prefabuliranu filmu imalo ambiciozniji filmofili lako će prepoznati brojne utjecaje, od grčkih tragedija, preko kultne Herbert-Lynchove *Dine* i Scottova *Aliena*, *trash*-ekranizacije popularnoga stripa *Flash Gordon*, do novijih naslova poput *Zvjezdanih vrata* i *Matrixa*. Tematsko kolažiranje pritom nije problematično, no Dieselov samodopadni i dobrano karikaturalni *one man show* svakako jest. Potpisnik ovih redaka s nostalgijom priznaje da mu je borba Flasha Gordona protiv okrutnoga tiranina Minga bila mnogo simpatičnija. Jer, unatoč visoku proračunu i nedovoljno iskorištenom nastupu oskarovke Judi Dench, *Riddickove kronike* uglavnom su, nažalost, ridikulozne.

Josip Grozdanić

ŽENA MAČKA

Catwoman

SAD, 2004 — *pr.* Warner Bros., Village Roadshow Pictures, DiNovi Pictures, Frantic Films, Maple Shade Films, Edward McDonnell; *izv.pr.* Alison Greenspan, Benjamin Melniker, Michael E. Uslan — *sc.* Theresa Rebeck, John Brancato, Michael Ferris, John Rogers prema likovima Boba Kanea; *r.* PITOF; *d.f.* Thierry Arbogast; *mt.* Sylvie Landra — *gl.* Klaus Badelt; *sgf.* Bill Brzeski; *kgf.* Angus Strathie — *ul.* Halle Berry, Benjamin Bratt, Sharon Stone, Lambert Wilson, Frances Conroy, Alex Borstein, Michael Massee, Byron Mann — 104 min — *distr.* Intercom-Issa

Svijet sramežljive djevojke, ljubiteljice mačaka, zauvijek se mijenja nakon što otkrije mračnu poslodavčevu tajnu.

Višegodišnje razvlačenje projekta *Catwoman* nažalost nikoga nije privelo razumu i nagnalo da zauvijek napusti ideju o snimanju. Rezultiralo je to cjelinom koja nikome ne služi na čast, filmom zasnovanu na bezbrojnim klišejima, koji možda može privući najzagriženije poklonike filmovanih stripova, i to jedino zbog činjenice da glavnu ulogu tumači zamamna Halle Berry. Istini za volju, lijepa Halle na red je došla tek kada su iz konkurencije ispale Michelle Pfeiffer (valjda zbog godina) i Angeline Jolie.

Žena mačka još bi eventualno i izazvala veći interes da se u kinima pojavila odmah nakon drugog filma o Batmanu. Danas bi se ovaj projekt možda učinilo zanimljivijim da je režija povjerena iole ambicioznijem filmašu. No, Pitof je svoje profesionalno zaleđe utemeljio mahom na nadgledanju specijalnih računalnih efekata na nizu prestižnih projekata (*Delicatessen*, *Grad izgubljene djece*, *Alien*, *Ressurection*...), a kada se prihvatio režije, ponudio je tek relativno zapažen filmić pod naslovom *Vidocq*, djelce koje se više pamti po činjenici da je snimano digitalnom tehnologijom negoli po njegovoj stvarnoj kakvoći. Kako je očito riječ o filmašu koji se pouzdaje u vizualizaciju, a nimalo u karaktere i priču, *Žena mačka* još je jedno djelce koje obilježava atraktivno uprizorenje akcijskih segmenata, ali i zijevanje gledatelja kada njih nema na meniju. Loš scenarij i papirnati karakteri, dakako, ne idu na ruku Pitofu, a film mu je još koliko-toliko probavljiv dok se doima poput *trashy* parodije (prvih tridesetak minuta). Poslije, kada cjelina naoko postane ozbiljnijom, *Ženi mački* ne može pomoći niti atraktivni obračun Halle Berry i Sharon Stone. Film kojem ni takav prizor ne donosi preporuku doista valja zaobići.

Mario Sablić

MALI SVIJET

Mali svet

Srbija, 2003 — *pr.* Dragan i Goran Bjelogrlić; *izv.pr.* — *sc.* Miloš Radović; *r.* MILOŠ RADOVIĆ; *d.f.* Aleksandar Jovanović — *gl.* Aleksandar Habić — *ul.* Miki Manojlović, Branko Đurić, Lazar Ristovski, Bogdan Diklić — 90 min — *distr.* Discovery

Ne znajući hoće li se roditi ili ne, dječak Ogi prepričava nam događaje koji su doveli do susreta njegovih mogućih roditelja. Nakon što mu lopov na groblju ukrade mobitel, liječnik Filip Kostić, hipohondar uvjeren da umire od raka, neuspješno će pokušati samoubojstvo. A kradljivca mobitela ubrzo će uhititi policajac, nakon čije će pogibije simpatični šaljivdžija dopasti u ruke dvojici pokojnikovih nespretnih kolega.

Crna komedija *Mali svijet* scenarista i redatelja Miloša Radovića na prošlogodišnjem je sarajevskom filmskom festivalu osvojila nagradu žirija, a s uspjehom je prikazana i na lanjskom Zagrebačkom filmskom festivalu. Riječ je o neujednačenoj, no vrlo duhovitoj crnoj komediji, dugometražnom prvencu darovitoga filmaša koji je kratkim filmom *Iznenadna i prerana smrt pukovnika K. K.* osvojio nagradu žirija u Cannesu. Iako je nedvojbeno riječ o populističkom i kalkulantskom djelcu, *Mali svijet* ipak nije bez vrlina. Radović vrlo vješto izlaže priču koja se odvija na nekoliko vremenskih razina, uspješno izbjegava vulgarnosti tipične za suvremene (ne samo srpske) komedije, a posjeduje i smisao za nadrealni humor i ritam gega, koji nikada ne traje predugo. Iako odveć ustrajava na prstu sudbine, koji se neprestano pojavljuje kao dramaturški *deus ex machina*, Radović vješto sklapa mjestimice urnebesno duhovit spoj tarantinovske dramaturgije, montipajtonovskih bizarnosti i srpskoga humora. Odlične suradnike pronalazi i u glumcima, koji, s iznimkom Branka Đurića, efektno parodiraju tipske uloge kakve su ih i proslavile. Miki Manojlović je, tako, ekscentričan i nesiguran intelektualac, Đurić dobroćudan zafrkant, Lazar Ristovski priglup i bahat šef, a Bogdan Diklić zbunjen potrčko. Čitava se storija mogla ispričati i bez dječaka Ogija, čije pojavljivanje cjelini daje prilično nepotreban sentimentalno-patetični ton. Unatoč tome, film nudi devedesetak minuta ležerne, nepretenciozne zabave, a više od toga ne bi bilo ni umjesno tražiti.

Josip Grozdanić

JA, ROBOT

I, Robot

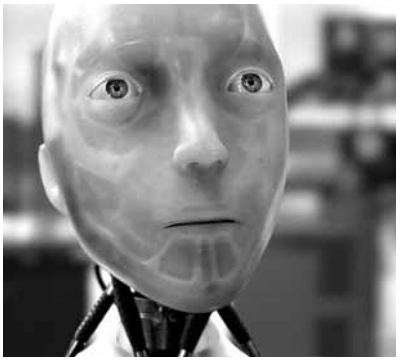
SAD, 2004 — *pr.* 20th Century Fox, Davis Entertainment, Laurence Mark Productions, Canlaws Productions, Mediastream Vierte Film GmbH & Co. Vermarktungs KG, Mediastream Vierte Productions GmbH, Overbrook Entertainment, John Davis, Topher Dow, Wyck Godfrey, Laurence Mark; *izv.pr.* James Lassiter, Tony Romano, Michel Shane, Will Smith — *sc.* Jeff Vintar, Akiva Goldsman prema priči Isaaca Asimova; *r.* ALEX PROYAS; *d.f.* Simon Duggan; *mt.* Shawn Broes, William Hoy, Richard Learoyd, Armen Minasian — *gl.* Marco Beltrami; *sgf.* Patrick Tatopoulos; *kgf.* Liz Keogh, Elizabeth Keogh Palmer — *ul.* Will Smith, Bridget Moynahan, Alan Tudyk, James Cromwell, Bruce Greenwood, Adrian L. Ricard, Chi McBride, Jerry Wasserman — 115 min — *distr.* Continental

Moćna merička tvrtka želi lansirati novu liniju kućnih robota, čovjekolikih strojeva koji će svojim vlasnicima biti neprestano na usluzi.

Alex Proyas pripada u red zanimljivijih mladih filmaša, ponajviše zahvaljujući intrigantnim ostvarenjima poput *Vrane* i *Grada tame*. Istini za volju, oba projekta ocrtavaju Proyasa kao redatelja stilista, autora iznimno sklona vizualnoj ekstravaganciji i stripovskoj ugođajnosti. U tom je smislu *Ja, robot* njegovo dosad najcjelovitije ostvarenje, reklo bi se i kreativni korak naprijed. Riječ je o ekranizaciji antologijskoga književnog djela Isaaca Asimova, koji u devet kratkih priča iznosi osnovne zakone robotike, postulate koji i danas služe kao referenca.

No, Proyas, zajedno sa scenaristima (Jeff Vintar i Akiva Goldsman) ne snima ekranizaciju, nego Asimovljeve zakone oni uzimaju kao polazište za snimanje znanstvenofantastične pustolovine koja beskompromisnim ritmom drži gledatelja sve vrijeme na rubu stolca. Upravo je inteligentan scenarij čimbenik koji se ne susreće baš prečesto unutar predstavnika te filmske vrste, glavna kvaliteta Proyasova ostvarenja. Ruku na srce, *Ja, robot* ne posjeduje višeznačnost djela poput *Specijalnog izvještaja*, ali zainteresiranu gledatelju nudi mnogo više od čiste žanrovske formulaičnosti.

Intrigantnu priču Proyas je uredno, premda ne i odveć spektakularno, uprizorio, ustrajavajući na ritmu i pouzdavajući se u doista savršene računalne specijalne efekte. Cijelim filmom dominira odlični Will Smith, glumačka zvijezda koja se konačno oslobađa pozicije *sidekicka*, te pokazuje kako bez imalo problema može sam, svojom osobnošću, bez prisutnosti partnera, nositi cijeli film. Iako vizualno slijedi Spielbergove filmove *Umjetna inteligencija* i *Specijalni izvještaj*, *Ja, robot* pripada među bolja ovogodišnja ostvarenja. Riječ je o filmskoj cjelini koja se makar trudi ponuditi nešto više od čiste akcijske ekstravagancije.



Mario Sablić

BOGOMDAN

Godsend

SAD, Kanada, 2004 — *pr.* 2929 Productions, Artists Production Group, Blue Productions, Lions Gate Films Inc., Marc Butan, Sean O'Keefe, Cathy Schulman; *izv.pr.* Michael Burns, Mark Canton, Mark Cuban, Jon Feltheimer,Eric Kopeloff, Michael Paseornek, Todd Wagner — *sc.* Mark Bomback; *r.* NICK HAMM; *d.f.* Kramer Morgenthau; *mt.* Niven Howie, Steve Mirkovich — *gl.* Brian Tyler; *sgf.* Doug Kraner; *kgf.* Suzanne McCabe — *ul.* Greg Kinnear, Rebecca Romijn-Stamos, Robert De Niro, Cameron Bright, Merwin Mondesir, Sava Drayton, Jake Simons, Elle Downs — 102 min — *distr.* Blitz

Supružnici Paul i Jessie Duncan dožive neopisivu tragediju kada njihov osmogodišnji sin Adam pogine u prometnoj nesreći. Bračni par šokira zagonetni dr. Richard Wells, koji ih uvjeri kako može klonirati Adama.

Kloniranje već neko vrijeme nije stvar znanstvene fantastike, nego medicinske zbilje. Usto, riječ je o prvorazrednoj društvenoj i političkoj temi o kojoj se organiziraju referendumi, poput pitanja pokusa na matičnim stanicama. Kako na sve to reagira filmska industrija? Jedna je od reakcija snimanje filmova poput križanca trilera i horora *Bogomdan,* koji djeluje kao da su ga naručili zagriženi protivnici bilo kakva genetičkog inženjeringa. No, nije problem stav koji promiče taj ambiciozno zamišljeni film, nego način na koji su redatelj Nick Hamm i scenarist Mark Bomback taj stav uprizorili.

U načelu, zaplet je konstruiran promišljeno, jer je u njegovu središtu dvojba koja je emotivno najzasićenija kada je riječ o kloniranju. To je treba li klonirati ili ne, kada se (i ako) za to steknu uvjeti, člana obitelji ili voljenu osobu koja je upravo umrla. Autori filma pritom radikaliziraju stvari pa pred spomenutu dilemu dovode mladi bračni par kojima je osmogodišnji sin poginuo u prometnoj nesreći. Da sve bude dramatičnije, ožalošćena majka ionako ima problema s rizičnom trudnoćom, pa dvojba zapravo i nije dvojba. Dakako da će u takvoj situaciji nesretni roditelji posegnuti za čudotvorcem u liku liječnika koji im nudi kloniranje. Stoga je šteta da redatelj nije zaplet kontekstualizirao društvenim, zakonskim i znanstvenim pogledima na kloniranje, nego se odlučio za horor i tako posve upropastio početno ustrajavanje na temi, a ne na stilu.

Kloniranje je samo po sebi razorna filmska priča, pa je bilo nepotrebno odvući film u žanr strave i užasa. Time se nije postiglo ništa. Niti je film napeti horor, niti je pitanje kloniranja u njemu dobilo tretman kakav zaslužuje. Riječ je o svojevrsnu filmskom inženjeringu čiji eksperiment nije uspio. Ni tematski, ni glumački. Greg Kinnear i Rebecca Romijn-Stamos posve su blijedi u ulogama ožalošćenih roditelja, dok je Robert De Niro kao dr. Wells gotovo ridikulozan u svojim karakternim obratima. A mali Adam? Njega ionako nitko ništa nije pitao.

Boško Picula

ZABORAVLJENI

The Forgotten

SAD, 2004 — *pr.* Revolution Studios, Visual Arts Entertainment Inc., Bruce Cohen, Dan Jinks, Joe Roth; *izv.pr.* Todd Garner, Steve Nicolaides — *sc.* Gerald Di Pego; *r.* JOSEPH RUBEN; *d.f.* Anastas N. Michos; *mt.* Richard Francis-Bruce — *gl.* James Horner; *sgf.* Paul D. Kelly; *kgf.* Cindy Evans — *ul.* Julianne Moore, Christopher Kovaleski, Matthew Pleszewicz, Anthony Edwards, Linus Roache, Gary Sinise, Dominic West, Alfre Woodard — 96 min — *distr.* Continental

Telly Paretta nesretna je žena koja ni četrnaest mjeseci nakon zrakoplovne nesreće ne uspijeva preboljeti pogibiju osmogodišnjega sina Sama. Nakon što je muž i psihijatar počnu uvjeravati da Sam nikad nije ni postojao, Tally pomisli da polako gubi razum. No kad upozna supatnika, oca također poginule djevojčice, shvatit će da se iza svega krije mnogo mračnija tajna.

Redatelj Joseph Ruben razmjerno je darovit filmaš kojem većina ostvarenja pripada žanrovima horor- i triler-drama. Vrhunac njegova dosadašnjeg opusa zasigurno je intrigantni psihološki triler *Dobar sin*, djelo koje nam je dječju zvijezdu Macaulaya Culkina predstavilo u posve novom svjetlu, ali, čini se, označilo i definitivan kraj njegove glumačke karijere. Dok su horor-trileri *Očuh* i *Ubojstvo u snovima*, kao i triler-drama *Neprijatelj u mom krevetu* zanimljivi, no ipak tek osrednji naslovi, neuspjela akcijska komedija *Vlak pun love* označila je ozbiljnu krizu Rubenove redateljske karijere. A nakon gledanja njegova recentnog djela *Zaboravljeni*, jasno je da se svjetlo na kraju tunela još ne nazire. Jer, isprva zanimljiva psihološka triler drama s elementima nadnaravnog ubrzo se pretvara u površnu, nemaštovitu i klišeiziranu gnjavažu nalik nekoj epizodi popularne serije *Dosjei X.* Scenarij Geralda Di Pega obiluje proizvoljnostima i nelogičnostima, sporedni likovi s vremenom bivaju sasvim zanemareni, a njihovi postupci i dramske funkcije mahom ostaju nejasnim i nedefiniranim. Donekle sugestivno tjeskobno paranoidno ozračje postiže se čestom uporabom totala i zgodnim montažnim rješenjima, no zbrkana priča ostaje potpuno podređena odveć doslovnoj poruci o neuništivoj majčinoj ljubavi prema djetetu. Srećom, majku glumi uvijek dojmljiva Julianne Moore, što filmu ipak osigurava kakvutakvu gledljivost.

Josip Grozdanić

GANGSTERSKA PETORKA

The Ladykillers

SAD, 2004 — *pr.* Touchstone Pictures, Jacobson Company, Pancake Productions Inc., Ethan Coen, Joel Coen, Tom Jacobson, Barry Josephson, Barry Sonnenfeld — *sc.* Joel Coen, Ethan Coen; *r.* ETHAN COEN, JOEL COEN; *d.f.* Roger Deakins; *mt.* Roderick Jaynes — *gl.* Carter Burwell; *sgf.* Dennis Gassner; *kgf.* Mary Zophres — *ul.* Tom Hanks, Irma P. Hall, Marlon Wayans, J.K. Simmons, Tzi Ma, Ryan Hurst, Diane Delano, George Wallace — 104 min — *distr.* Continental

Grupica gangstera skriva se kodd starice, prerušeni u glazbenike.

Gangsterska petorka braće Coen neće baš oduševiti poklonike izvornika, jednog od najhvaljenijih britanskih *Ealing-*

komedija iz sredine pedesetih godina. Istini za volju, djelce braće Coen poprilično se pridržava izvornika, ali ne posjeduje njegov začudni šarm, kao ni osjećaj za suzdržanu komiku. Baš naprotiv, *remake* se u kreiranju humora vodi ekscentričnim pretjerivanjem, pa cjelina gotovo da odiše komikom po uzoru na zahodski humor iz djela braće Farelly, što je ipak veliko iznenađenje za gledatelje navikle na sofisticirani izričaj prethodnih radova Coena.

Ipak, valja kazati kako se vješto poigravanje rasnim stereotipima u ovom filmu pokazuje vrlo zabavnim i inteligentnim te posve u stilu autorskih ranijih radova. Dok se gangsterskoj petorci ne može poreći inteligencija i lucidnost, prava je šteta što se film u cijelosti doima hladnim, distanciranim od gledatelja i lišenim ikakva emocionalnog naboja. Drugim riječima, gledatelj je posve ravnodušan prema zbivanjima na filmskom platnu, a sudbine protagonista kao da ga se uopće ne tiču.

Takav rasplet situacije uistinu je nesretan, jer je okupljena vrsna glumačka ekipa na čelu sa iznimno raspoloženim Tomom Hanksom. Glumačka se zvijezda tako u veliku stilu vraća komičnim ulogama, koje su označile početke njegove karijere, i to nakon višegodišnjeg izbivanja, odnosno okušavanja na dramatski zahtjevnijim zadaćama. Upravo je razigranost glumačke ekipe najveća preporuka za gledanje ovog filma, koji možda ne razočarava, ali od kojega ne treba ni previše očekivati.

Mario Sablić

TJELESNA STRAŽA

Man on Fire

SAD, Velika Britanija, 2004 — *pr.* Fox 2000 Pictures, New Regency Pictures, Regency Enterprises, Scott Free Productions, Lucas Foster, Arnon Milchan, Tony Scott; *izv.pr.* Lance Hool, James W. Skotchdopole — *sc.* Brian Helgeland prema romanu A.J. Quinnella; *r.*TONY SCOTT; *d.f.* Paul Cameron; *mt.* Christian Wagner — *gl.* Harry Gregson-Williams; *sgf.* Benjamín Fernández, Chris Seagers; *kgf.* Louise Frogley — *ul.* Denzel Washington, Dakota Fanning, Marc Anthony, Radha Mitchell, Christopher Walken, Giancarlo Giannini, Jesús Ochoa, Mickey Rourke — 146 min — *distr.* Continental

Bivši marinac, sada tjelohranitelj, angažiran je da čuva djevojčicu koja uskoro biva oteta.

Tjelesna straža pomalo je iznenađujuće djelo unutar opusa Tonyja Scotta. Naime, taj je filmaš karijeru mahom izgradio na gromoglasnim akcijskim spektaklima, podjednako obilježenih impresivnom likovnom stilizacijom kao i brzom akcijom. Scott se tako nije prečesto bavio temeljitim razvojem fabule, kao ni slojevitom izgradnjom karaktera. Ipak, baš su ti čimbenici temeljna označja *Tjelesne straže*. Ipak, usprkos suzdržanu redateljskom nastupu, Scott i dalje ostaje vjeran istaknutoj likovnoj stilizaciji, što film, baš kao i sve ostale sa Scottovim potpisom, čini iznimno ugodnim vizualnim doživljajem. Istini za volju, britanski filmaš s dugim novoholivudskim opusom ne uspijeva do kraja zatomiti svoju sklonost vizualnoj ekstravaganciji, pa ponekad pretjera te tako odvlači gledateljevu pozornost od priče i protagonista.

Tjelesna straža remake je istoimena djela iz 1987, u kojem je glavnu ulogu tumačio Scott Glen. Ovdje je uloga dodijeljena iznimno raspoloženu Denzelu Washingtonu, koji odlično iskorištava redateljevu sklonost ocrtavanju zaokruženih karaktera te nastupom, a pogotovu uvjerljivom međuigrom s darovitom Dakotom Fanning, praktički nosi cjelinu.

No, kao najveća poteškoća filma pokazuje se redateljeva neodlučnost glede smjera kojim krenuti. Samodopadnim rješenjima iz vedra neba, Scott ponekad posve poništi prethodno pomno izgrađivane fabulativne poveznice, kao i finu glumačku igru, te naposljetku i opravdano emocionalno, gotovo elegično suzvučje *Tjelesne straže*. Zbog svega *Tjelesna straža* čini se malim koračićem naprijed u karijeri filmaša kojega se mahom spominje kao mlađega brata uglednoga Ridleya.

Mario Sablić

DUGI PRSTI

Scorched

SAD, 2002 — *pr.* Neverland Films Inc., Al Corley, Eugene Musso, Bart Rosenblatt; *izv.pr.* Cindy Cowan, Kyle Lundberg, Hadeel Reda, Daniel Sherman, Max Wein — *sc.* Joe Wein, Max Wein; *r.* GAVIN GRAZER; *d.f.* Bruce Douglas Johnson — *gl.* John Frizzell; *sgf.* Patti Podesta; *kgf.* Heather Goodwin, Cassendre de le Fortrie — *ul.* Alicia Silverstone, Rachael Leigh Cook, Woody Harrelson, John Cleese, Paulo Costanzo, David Krumholtz, Joshua Leonard, Ivan Sergei — 89 min — *distr.* VTI

Sheila, Stuart i Jason bankovni su službenici iz zabiti Nevade, ljudi nezadovoljni poslom i svojim životima. Za poravnavanje starih računa i novi početak potrebno im je mnogo novca, pa svatko od njih, ne znajući za planove drugih, priprema pljačku banke. Igrom slučaja, učinit će to istoga vikenda.

A*nd now for something completely different!* Legendarni montipajtonovac John Cleese u razmjerno uspjeloj triler komediji *Dugi prsti* nastupa u ulozi smrtno ozbiljna televizijskog prodavača, egocentrika i mizantropa, kojemu su najveće zadovoljstvo lov i jedenje pataka. No on je samo jedan od

slikovitih likova nedvojbeno zabavna djelca redatelja Gavina Grazera, brata *Oscarom* nagrađena producenta Briana Grazera (*Genijalni um*). Crni humor, ekscentrični protagonisti i bizarne zgode vrline su ostvarenja koje najveći dio šarma duguje zanimljivoj ideji. S realizacijom, međutim, stvar dobrano šepa. Uz ne osobito maštovitu Grazerovu režiju i nedostatak ritma primjetno je da se scenarist Joe Wine odveć zaigrao i dao mašti na volju. Duhovitu priču pretrpava rubnim situacijama i pomaknutim karakterima, ustrajavanjem na njihovim bizarnostima i temperamentu ne dopuštajući da pred gledateljevim očima zažive kao stvarne osobe. U takvoj se podjeli karata spomenuti John Cleese najbolje snalazi. Woody Harrelson i Alicia Silverstone iz površno napisanih uloga uspijevaju izvući maksimum, dok je Rachel Leigh Cook u ulozi Shmally, frustrirane prodavačice koja se stresa oslobađa maštajući da je osvetnički raspoložena Amazonka, potpuno suvišna. Ipak, pošteni naposljetku bivaju nagrađeni (saznajemo da je romantična pljačkašica Sheila čak uspjela diplomirati ekonomiju i etiku), antipatični kažnjeni, a gotovo svatko prije ili poslije zaradi masnicu na obrazu.

Film kao stvoren za gledanje nekoga kišnog nedjeljnog poslijepodneva.

Josip Grozdanić

SJENA

Shade

SAD, 2003 — *pr.* Blue Dolphin Film Distribution Ltd., Cobalt Media Group, Hammond Entertainment, Judgement Pictures, Merv Griffin Enterprises, Omen Pictures, RKO International, RKO Pictures, Chris Hammond, Ted Hartley, David Schnepp; *izv.pr.* Merv Griffin, Bo Hopkins, Joe Nicolo — *sc.* Damian Nieman; *r.* DAMIAN NIEMAN; *d.f.* Anthony B. Richmond; *mt.* Scott Conrad, Glenn Garland — *gl.* Christopher Young; *sgf.* Gregory Van Horn; *kgf.* Susanna Puisto — *ul.* Sylvester Stallone, Melanie Griffith, Gabriel Byrne, Hal Holbrook, Thandie Newton, Stuart Townsend, Dina Merrill, Bo Hopkins — 101 min — *distr.* Discovery

Charlie Miller i privlačna Tiffany par su vještih varalica kojima se u novom poslu, velikoj partiji pokera s legendarnim pokerašem i prevarantom Deanom Stevensom, pridružuje i nekadašnji partner Vernon. A nakon što su mafiju prevarili za osamdeset tisuća dolara, na tragu su im i ubojice opasnoga mafijaša Malinija.

Za potpisnika su ovih redaka priče o kockarima i varalicama, makar često i ne bile osobito uvjerljive, oduvijek bile posebno privlačne. Bez obzira radilo se o *Žalcu* Georgea Roya Hilla, *Varalicama* Stephena Frearsa ili o *Kockarima* Johna Dahla, inteligentne složene prijevare ili sitni trikovi za kockarskim stolom uvijek posjeduju uzbudljivost i šarm kojima nije lako odoljeti. Premda se takvim filmovima ponekad može štošta opravdano prigovoriti (od neizbježno površne karakterizacije jer nitko i ništa nije onakvim kakvim se čini, preko nerijetko neuvjerljiva zapleta, do osrednje glume i nedostatka ritma), vješto miješanje karata, pokeraški trikovi, kibiciranje i uzimanje velikih svota novca naivnim mafijašima redovito jamče barem solidnu zabavu. Takav je slučaj i s

ovim filmom, debitantskim djelom scenarista i redatelja Damiana Niemana, razmjerno konvencionalnom trilerskom dramom kojoj, unatoč korektnoj, no neinventivnoj Niemanovoj režiji i ponekoj posve suvišnoj epizodi (sado-mazo seansa s prisilnom eksplantacijom bubrega) gledljivost ponajprije osiguravaju zabavni nastupi ugledne glumačke postave i detaljan prikaz nekih kartaških trikova. Iako Stuart Townesand (zasad) nije glumac kadar nositi glavnu ulogu, kombinacija mladih nada (uz Townesanda tu su Thandie Newton i Jamie Foxx) i starije, pomalo ocvale holivudske garde (Gabriel Byrne, Melanie Griffith, ali i Bo Hopkins i Hal Holbrook) nije bez vrlina. A uloga legendarnog ostarjelog pokeraša zasigurno je najbolji nastup Sylvestera Stallonea nakon dugo, dugo vremena.

Josip Grozdanić

DJEVOJKA IZ JERSEYJA

Jersey Girl

SAD, 2004 — *pr.* Miramax Films, Beverly Detroit, Close Call Films, View Askew Productions, Scott Mosier; *izv.pr.* Kevin Smith — *sc.* Kevin Smith; *r.* KEVIN SMITH; *d.f.* Vilmos Zsigmond; *mt.* Olof Källström, Scott Mosier, Kevin Smith — *gl.* James L. Venable; *sgf.* Robert Holtzman; *kgf.* Juliet Polcsa — *ul.* Ben Affleck, Jennifer Lopez, Liv Tyler, Jason Biggs, Raquel Castro, Jennifer Schwalbach, George Carlin, Stephen Root — 102 min — *distr.* UCD

Ollie Trinke glazbeni je producent s Manhattana čija žena Gertrude umire pri porodu. Olliejev se privatni i profesionalni život uruši, ali snage mu da njegova kći Gertie, s kojom se preseli u New Jersey kako bi sve počeo iznova.

Svatko mora odrasti. Pa i Kevin Smith. Ovdje, dakako, nije riječ o biološkom odrastanju, nego o umjetničkom. Svestrani je američki nezavisni filmaš dosad intrigirao publiku i kritiku postadolescentskim portretima sredine u kojoj je odrastao te se činilo da će zauvijek ostati autor jedne teme i jednoga pristupa. Bez obzira bila riječ o izvrsnu debiju poput *Trgovaca* ili atraktivnom seciranju prijateljstva, ljubavi i seksa u *Natjerujući Amy*. Ono što povezuje sve Smithove filmove likovi su poput njega sama — lucidni marginalci zaljubljeni u stripove i filmove koji nemaju mnogo iluzija o svijetu koji ih okružuje i zbog kojih je New Jersey čudan spoj metropolitanskoga duha i provincijske atmosfere.

Posljednji Smithov film, *Djevojka iz Jerseyja,* baštini mnogo iz redateljeva ranijeg opusa, ali sve to postavlja na drukčije temelje. I dalje smo u New Jerseyju, i dalje je tu Ben Affleck, i dalje se štošta vrti oko videokaseta, i dalje se emocije verbaliziraju punom parom. No, priča je nešto drugo. U njoj jedan tipičan smitovski lik zasniva obitelj i ima uspješnu karijeru na Manhattanu. Međutim, ženina smrt pri porodu sve će promijeniti i naš će se junak naći tamo gdje i svi ostali redateljevi likovi. U New Jerseyju. Na početku. No, ovaj mu put sudbinu neće odrediti odnosi sa sličnima sebi, nego ljubav prema kćeri, koja u New Jerseyju ne vidi tek polaznu postaju, nego središte svih svojih želja. Ben Affleck, koji tumači njezina oca Ollieja, čini to s mnogo razumijevanja za ono što je htio Smith. Pomiriti mladost i zrelost, a da to ne izgleda nimalo ishitreno. Film, osim toga, nema više onaj magličasti, poluprofesionalni izgled. Slika je čista, fotografija rafinirana, a kadrovi ušminkani. To pak ne bi pomoglo da sama humorna drama nije promišljeno napisana, režirana i odglumljena. Uz Afflecka, dobro su se snašle i Liv Tyler kao Olliejeva nova simpatija te Jennifer Lopez u epizodi njegove preminule supruge. Iako je ovo mali korak za američku kinematografiju, za Smithovu je karijeru očito velik.

Boško Picula

PAZI, LOPTA

Dodgeball: A True Underdog Story

SAD, 2004 — *pr.* Red Hour Films, Mediastream Vierte Film GmbH & Co. Vermarktungs KG, Mediastream Vierte Productions GmbH, Stuart Cornfeld, Ben Stiller; *izv.pr.* Mary McLaglen, Rhoades Rader — *sc.* Rawson Marshall Thurber; *r.* RAWSON MRSHALL THURBER; *d.f.* Jerzy Zielinski; *mt.* Alan Baumgarten, Peter Teschner — *gl.* Theodore Shapiro; *sgf.* Maher Ahmad; *kgf.* Carol Ramsey — *ul.* Vince Vaughn, Christine Taylor, Ben Stiller, Rip Torn, Justin Long, Stephen Root, Joel David Moore, Chris Williams — 92 min — *distr.* Continental

Vlasnik male teretane Peter La Fleur ima nelojalnu konkurenciju. To je napuhani White Goodman, koji Peterovu teretanu želi pretvoriti u parkiralište svoga fitness-centra. Peter se s prijateljima prijavi na turnir graničara kako bi otplatio dug.

Uloživši u snimanje sportske komedije *Pazi, lopta!*, za holivudska mjerila, skromnih dvadesetak milijuna dolara, njezini su se producenti ugodno iznenadili kada je film doslovce preko noći postao hit, i to ne samo u SAD, nego i u svijetu. Posjetivši neku hrvatsku kinodvoranu u kojoj se film prikazuje, možete se uvjeriti u tajnu uspjeha simpatična djelca redatelja Rawsona Marshalla Thurbera. I u Hrvatskoj, i u SAD, i drugdje, uz film se zabavljaju uglavnom učenici osnovnih škola, koji se, inače, podjednako dobro zabavljaju uz igru o kojoj film govori. Uz graničare. Kad već jedva čekaju sat tjelesnog odgoja na kojima se igraju graničari ili prvo slobodno popodne u istu svrhu, zašto desetogodišnji ili dvanaestogodišnji ljubitelji ove igre loptom ne bi provjerili kako to radi moćna tvornica snova.

A radi sasvim solidno, ako joj ne zamjerite šupljikav scenarij, pretpubertetsko poimanje seksa i vulgarne doskočice koje su postale zaštitnim znakom komedija namijenjenih školarcima. No, film ima uvijek uspješnu formulu suprotstavljanja naoko slabijih i naoko nepobjedivih, pa je *Pazi, lopta!* još jedna u nizu priča o Davidu i Golijatu koja pogađa cilj. David je u ovom slučaju nehajni vlasnik male teretane koja se simptomatično zove Average Joe's Gym, a Golijat bivši stokilaš koji je osnovao čudovišni *fitness*-centar koji debeljuce štanca u manekenke i manekene. Ni tu film ne djeluje banalno. Naime, koliko god bili opsjednuti tjelesnim izgledom, što u mnogim slučajevima vodi u opsesiju, ljudi, poručuje nam Thuberova zafrkancija, radije izabiru prijateljstvo s jednako nesavršenima negoli samoću uz upitno savršenstvo sama sebe.

Prava poruka za ciljanu publiku, koja se grohotom smije histeričnom Benu Stilleru u ulozi ohola vlasnika *fitness*-centra i navija za Vincea Vaughna kao njegova dobrodušna suparnika. Atraktivno snimljeni prizori turnira graničara (u izvorniku *dodgeballa*) na kojima se odlučuje o pobjedniku u filmu dodatni su plus komedije, uz neizbježnu poruku gledateljima: mozak na pašu, loptu u ruke.

Boško Picula

MALI VELIKI CÉSAR

Moi César, 10 ans 1/2, 1m 39

Francuska, 2003 — *pr.* Europa Corp., TF1 Films Productions, Canal+, Michel Feller — *sc.* Eric Assous, Richard Berry; *r.* RICHARD BERRY; *d.f.* Thomas Hardmeier; *mt.* Laurence Briaud, Lisa Pfeiffer — *gl.* Reno Isaac; *sgf.* Hugues Tissandier; *kgf.* Dominique Borg — *ul.* Jules Sitruk, Maria de Medeiros, Jean-Philippe Écoffey, Joséphine Berry, Mabô Kouyaté, Anna Karina, Stéphane Guillon, Katrine Boorman — 91 min — *distr.* Blitz

Desetipolgodišnji César nije poput svojih vršnjaka. On je pravi mali mudrac britka jezika, čiji je cilj utjecati na sve što se događa oko njega.

Iako je francusku humornu dramu redatelja i koscenarista Richarda Berryja pretjerano uspoređivati s planetarnim hitom *Amélie*, nešto im je slično. Oba filma imaju iznimno dobro napisan središnji lik, koji je podjednako dobro odglumljen. I dok je Audrey Tautou plijenila šarmom samosvjesne Parižanke u najboljim dvadesetima, junak Berryjeva filma mnogo je mlađi i niži, ali ništa manje odlučan u svojoj namjeri da pomogne bližnjima i da osvoji srce voljene osobe. Ime mu je César i oko njega se u filmu sve vrti. Istodobno on sve vrti oko sebe u filmu, pa je u tome sličan starijoj kolegici. No, razlika je što je *Mali veliki César* ponajprije film za vršnjake glavnoga junaka, iako će se mnogima od njih Berryjeva filantropistička drama učiniti nerazumljivom.

To je glavni problem, jer počesto nije jasno komu je redatelj namijenio film: mlađoj ili odraslijoj publici. To je, srećom, i jedini veći problem jer ako se mlađi gledatelji malo 'popnu na prste', a stariji ponešto 'sagnu', eto dopadljive obiteljske zabave za sve naraštaje. Pametni dijalozi, lijepi kadrovi te izvrsni Jules Sitruk kao César vodeće su odlike filma, kojemu treba pripisati i vješto vođenu radnju s podzapletima kojima dominiraju pitanja ljubavi, prijateljstva i solidarnosti. Možda je stoga ovo pravi film za one koji su još mali, ali ne i premali da shvate što je u životu najvažnije.

Boško Picula

PUT OKO SVIJETA U 80 DANA

Around the World in 80 Days

SAD, 2004 — *pr.* Mostow/Lieberman Productions, Spanknyce Films, Walden Media, Bill Badalato, Hal Lieberman; *izv.pr.* Phyllis Alia, Jackie Chan, Willie Chan, Alexandra Schwartz, Alex Schwartz, Solon So — *sc.* David Titcher, David Benullo, David Goldstein prema romanu Julesa Vernea; *r.* FRANK CORACI; *d.f.* Phil Meheux; *mt.* Tom Lewis — *gl.* Trevor Jones, David A. Stewart; *sgf.* Perry Andelin Blake; *kgf.* Anna B. Sheppard — *ul.* Jackie Chan, Steve Coogan, Robert Fyfe, Jim Broadbent, Ian McNeice, David Ryall, Roger Hammond, Adam Godley — 120 min — *distr.* Blitz

Ekscentrični londonski izumitelj Phileas Fogg okladi se sa predsjednikom Kraljevske znanstvene akademije da će uspjeti obići svijet za samo 80 dana.

Vremešnijim je filmofilima *Put oko svijeta u 80 dana* poglavito ostao u pamćenju kao klasični holivudski film (snimljen 1956, a glavnu je ulogu tumačio David Niven), koji u stopu slijedi pisani predložak Julesa Vernea. Ipak, valja napomenuti kako je riječ o trećoj adaptaciji istoimenoga romana, cjelini koja je više podređena promidžbi komercijalno isplative glavne zvijezde filma, Jackie Chanu, negoli što se nastoji precizno držati Verneova rukopisa. Ipak, takvu strategiju ne treba smjesta otpisati jer je riječ o iznimno zabavnu filmu, u kojem se u sporednim rolama pojavljuju Arnold Schwarzenegger, Kathy Bates, Macy Gray i John Cleese.

Zapravo je jedina prava tegoba filma Franka Coracia upravo njegova neuravnoteženost. Ishodišna epizodičnost cijeloga filma usko je vezana s neujednačenom kakvoćom pojedinih segmenata. Dok su neke scene doista zabavne i sjajno uprizorene, druge su na granici podnošljivosti, a prolaznu ocjenu dobivaju poglavito zbog Chanove karizmatičnosti. Ipak, film je to koji nudi opuštajuću razbibrigu, te u kojem se uistinu ništa ne može prigovoriti raskošnim i uvjerljivim scenografsko-kostimografskim rješenjima, kao ni vješto uklopljenim specijalnim efektima.

Mario Sablić

PUČINA STRAHA

Open Water

SAD, 2003 — *pr.* Plunge Pictures LLC, Laura Lau — *sc.* Chris Kentis; *r.* CHRIS KENTIS; *d.f.* Chris Kentis, Laura Lau; *mt.* Chris Kentis — *gl.* Graeme Revell — *ul.* Blanchard Ryan, Daniel Travis, Saul Stein, Estelle Lau, Michael E. Williamson, Cristina Zenarro, John Charles — 79 min — *distr.* Blitz

Supružnici Susan i Daniel zabunom ostaju ostavljeni na pučini tijekom tečaja ronjenja, pa se veoma brzo suočavaju s umorom, strahom i morskim psima.

Novac nije sve u životu. Jer da jest, teško bi se Chris Kentis odlučio na snimanje filma s proračunom od samo sto trideset tisuća dolara. Sam svoj majstor, uporni je Kentis kao redatelj, scenarist, montažer i snimatelj realizirao jedan od najisplativijih američkih filmova posljednjih godina zaradivši na matičnom kinotržištu više od trideset milijuna dolara. Novi *Projekt: Vještica iz Blaira*? I da i ne.

Kentisov je film uistinu trijumf zamisli nad sredstvima, pa se njegova *Pučina straha* prati kao nov pokušaj da se s malo novca uvjeri gledatelje kako pred sobom imaju priču čija uvjerljivost ne počiva na produkcijskom razmahivanju, nego na razmahivanju kreativnošću. Zaplet nadahnut stvarnim događajima o supružnicima koji umjesto na nastavku tečaja ronjenja doslovce urone u more problema zaboravljeni na pučini zvuči i djeluje dovoljno intrigantno za format cjelovečernjega filma. Osobito u prvoj trećini, čije gradiranje očaja i straha ne bi nadmašili ni 'pravi' projekti. Međutim, film nakon toga gubi utrku sam sa sobom, jer samo dva lika u kadru okružena morem ne mogu iznijeti priču onako kako ju je Kentis zamislio. Stoga se početna napetost veoma brzo razvodni, a da se o fingiranju morskih pasa i ostalih opasnosti i ne govori.

Unatoč tome riječ je o zanimljivu filmskom eksperimentu i autoru koji dovitljivošću nadmašuje mnoge novcem potkoženije kolege.

Boško Picula

GARFIELD

SAD, 2004 — *pr.* 20th Century Fox, Davis Entertainment; *izv.pr.* Neil A. Machlis, Brian Manis — *sc.* Joel Cohen, Alec Sokolow prema stripu Jima Davisa; *r.* PETER HEWITT; *d.f.* Dean Cundey; *mt.* Peter E. Berger — *gl.* Christophe Beck, Tim Boland; *sgf.* Alec Hammond; *kgf.* Marie France — *ul.* Breckin Meyer, Jennifer Love Hewitt, Stephen Tobolowsky, Bill Murray, Evan Arnold, Mark Christopher Lawrence, Vanessa Christelle, Daamen Krall — 80 min — *distr.* Continental

Garfield je veliki, debeli, lijeni mačak koji samo spava i jede. Ipak, kad mu prijatelj — psić Odie, bude otet, Garfield će učiniti sve kako bi ga spasio.

Garfield pripada redu većih ovogodišnjih razočarenja, projektu koji zbori o nemaštovitosti i nemoći novoholivudskih producenata u potrazi za nadahnućem. Tako su se oni iz tko zna kojih pobuda odlučili lucidan crtić s Garfieldom u glavnoj ulozi pretvoriti u nemušti filmski projekt ishodišno označen priglupom pričom i neugodno nezanimljivom računalnom animacijom.

Upravo je nevjerojatno kako je nekom palo na pamet osmisliti ovakav filmić, te ga plasirati kao obiteljsku zabavu u doba kada *box officeom* vladaju inteligentni i domišljati filmovi poput *Shreka, Priče o igračkama, Čudovišta iz ormara*..., da ne nabrajamo dalje. Tako prezentirani Garfield, filmić koji u ciglih osamdesetak minuta trajanja uspijeva izmamiti tek poneki, slabašni smiješak, prava je uvreda poklonicima animiranog originala, a teško da može zaintrigirati čak i vrlo naivne mališane.

Mario Sablić

PRLJAVI PLES 2

Dirty Dancing: Havana Nights

SAD, 2004 — *pr.* Lawrence Bender Productions, A Band Apart, Havana Nights LLC, Lions Gate Films Inc., Miramax Films, Sarah Green; *izv.pr.* Jennifer Berman — *sc.* Kate Gunzinger, Peter Sagal, Boaz Yakin, Victoria Arch; *r.* GUY FERLAND; *d.f.* Tony Richmond; *mt.* Luis Colina, Scott Richter — *gl.* Heitor Pereira; *sgf.* Hugo Luczyc-Wyhowski; *kgf.* Isis Mussenden — *ul.* Diego Luna, Romola Garai, Sela Ward, John Slattery, Jonathan Jackson, January Jones, Mika Boorem, René Lavan — 86 min — *distr.* UCD

Mlada Amerikanka Katey Miller stiže sa svojom bogatom obitelji 1958. na Kubu. I dok zemlju čeka revolucija, Katey privuče rasplesani vršnjak Javier.

Gdje drugdje smjestiti nove točke prljavoga plesanja ako ne u zemlju rumbe?! Sedamnaest godina nakon premijere *Prljavoga plesa*, koji se od maloga filma na koji nitko nije računao premetnuo u planetarni hit nagrađen *Oscarom*, snimljen je nastavak, premda *Prljavi ples 2* s prethodnikom naoko ne dijeli ništa ključno. No, to je varka. Oba su filma smještena u slično razdoblje, oba govore o djevojci iz dobrostojeće obitelji koja se zaljubljuje u siromaška i, dakako, u oba se pleše sve u šesnaest. U odnosu na prvi film, drugi se čak i doima kao produkcija u kojoj ništa nije prepušteno slučaju, a i Havana uoči revolucije domišljato je izabrano mjesto radnje.

Ipak, *Prljavi ples 2* nema faktor iznenađenja koji je imao rado gledan film s Jennifer Grey i Patrickom Swayzeom. Ovdje jednostavno znate što vas čeka, pa vas ne zabavlja priča, nego kompetentno režirane scene plesa, ponovno vrsno složen *soundtrack* te dašak egzotike i — politike u priči o američkoj Juliji i kubanskom Romeu. Njih tumače iznenađujuće dobri Romola Garai i Diego Luna, pa se teško može reći da je film promašaj. Nije. No, nije ni naslov koji će steći barem djelić popularnosti prethodnika, iako je u nekim elementima bolji od njega. Tko zna, možda treći dio stigne nakon novih političkih promjena na otoku pjesme, plesa i marksizma...

Boško Picula

OD KLINKE DO KOMADA

13 Going On 30

SAD, 2004 — *pr.* Revolution Studios, Thirteen Productions LLC, Susan Arnold, Gina Matthews, Donna Arkoff Roth; *izv.pr.* Todd Garner, Dan Kolsrud — *sc.* Josh Goldsmith, Cathy Yuspa; *r.* GARY WINICK; *d.f.* Don Burgess; *mt.* Susan Littenberg — *gl.* Theodore Shapiro; *sgf.* Garreth Stover — *ul.* — Jennifer Garner, Mark Ruffalo, Judy Greer, Andy Serkis, Kathy Baker, Phil Reeves, Samuel Ball, Marcia DeBonis 98 min — *distr.* Continental

Trinaestogodišnja Jenna ne može više podnijeti pubertetske dane i poželi da je odrasla. Nekim čudom, to joj se i ostvari i ona je sada tridesetogodišnjakinja.

Dražesno, manje-više zabavno i nimalo, baš nimalo originalno. Za koji se dojam primarno odlučili, takva će biti i ocjena ove romantičnofantastične komedije u režiji Garyja Winicka. Ako ste blagonakloni, pa priču o tinejdžerici Jenni koja prezirući svoje adolescentske probleme dozove instantno odrastanje ocijenite simpatičnom i uveseljavajućom, nećete pogriješiti. Film je, naime, solidna zabava u kojoj se poštuju sva pravila komedije zabune. Jennifer Garner kao naglo odrasla klinka veoma dobro glumi djevojčicu u itekakvu tijelu žene, a ni drugi likovi, osobito Mark Ruffalo kao njezina ljubav Matt, nisu puka konfekcija. Međutim, ako u Winickovu uratku tražite bilo što dosad neviđeno u pričama o generacijskoj zamjeni uma i tijela, ostat ćete praznih ruku i — očiju.

Sve je to sto puta iskorišteno u filmovima u kojima su se mamili osmijesi publike na račun (ne)spretna nošenja s kojekakvim viškovima po tijelu i manjkovima u glavi. Usto, hitovi su poput *Velikog* i *Šašavog petka* imali i dozu ironije kojom su spretno povezivali apsurdni zaplet i nimalo apsurdne probleme s vlastitim godinama. Toga ovdje nema, pa je film tek razbibrižna slikovnica u kojoj će ponajprije uživati klinke, dok će potencijalni komadi poželjeti da su poput Jennifer Garner. Sa ili bez čarolije.

Boško Picula

POVRATAK UBOJICE MEKOG SRCA

The Whole Ten Yards

SAD, 2004 — *pr.* Nine Yards Two Productions Inc., Cheyenne Enterprises, Franchise Pictures, MHF Zweite Academy Film, Nine Yards Productions LLC, Allan Kaufman, Arnold Rifkin, Elie Samaha, David Willis; *izv.pr.* David Bergstein, Oliver Hengst, Tracee Stanley, Andrew Stevens — *sc.* Mitchell Kapner,George Gallo; *r.* HOWARD DEUTCH; *d.f.* Neil Roach; *mt.* Seth Flaum — *gl.* John Debney; *sgf.* Ginny Randolph; *kgf.* Rudy Dillon — *ul.* Bruce Willis, Matthew Perry, Amanda Peet, Kevin Pollak, Natasha Henstridge, Frank Collison, Johnny Messner, Silas Weir Mitchell — 98 min — *distr.* Blitz

Premda se odlučio za miran obiteljski život, bivši se plaćeni ubojica Jimmy vraća u posao nakon što mu mađarska mafija otme bivšu ženu Cynthiju.

A pobjednik jeee.... *Povratak ubojice mekog srca*! Čestitamo! Ima li pravde, ovako će zvučati dodjela *Zlatnih malina* sljedeće godine. Jer ovogodišnji nastavak filma *Ubojica mekog srca* iz 2000. ne samo da je najgori nastavak u 2004, najgori film u kojem se ikad pojavio Bruce Willis i dosad najgori filmski pokušaj Matthewa Perryja, nego i uvjerljivo najgori film 2004. Film je toliko loš da pomislite kako je zapravo riječ o brižno osmišljenu *trashu* čiji je cilj privući publiku upravo nevjerojatnom količinom besmislica. Nažalost, nije. Autorska se ekipa na čelu s redateljem Howardom Deutchom očito trudila snimiti koliko-toliko prihvatljiv drugi dio simpatičnoga izvornika, ali nije shvatila da je u priči o šeprtljavcu koji u susjedu prepoznaje okorjela ubojicu bilo šala dovoljno za samo jedan film. Ovdje pak ništa nije smiješno, osim ako vas ne razgaljuje pogled na zečje papuče Brucea Willisa, njegove nepojmljivo šlampavo osmišljene protivnike mafijaše ili pak na sirotoga Perryja, čiji je humor na razini ne odveć sabrana trogodišnjaka.

No, nije sve zlo za zlo. Nakon prave propasti filma među publikom (na kritičare nitko očito i nije računao), projekti će poput *Povratka ubojice mekog srca* u Hollywoodu teže dobivati propusnicu. Nije mnogo, ali čovjeka veseli.

Boško Picula

RAZBIJAČ

Walking Tall

SAD, 2004 — *pr.* Hyde Park Entertainment, Mandeville Films, Burke/Samples/Foster Productions WWE Films, Ashok Amritraj, David Hoberman, Paul Schiff; *izv.pr.* Keith Samples — *sc.* Mort Briskin, David Klass, Channing Gibson, David Levien, Brian Koppelman; *r.* KEVIN BRAY; *d.f.* Glen MacPherson; *mt.* George Bowers, Robert Ivison — *gl.* Johnny Cash, Graeme Revell; *sgf.* Brent Thomas; *kgf.* Gersha Phillips — *ul.* The Rock, Johnny Knoxville, Neal McDonough, Kristen Wilson, Ashley Scott, Khleo Thomas, John Beasley, Barbara Tarbuck — 87 min — *distr.* VTI

Chris Vaughn umirovljeni je vojnik, nekadašnji specijalac koji se vraća u rodni gradić želeći započeti novi život. Kad, međutim, otkrije da je njegov srednjoškolski suparnik zatvorio mjesnu pilanu i grad pretvorio u leglo kriminala i nasilja, shvatit će da se za priželjkivani mir mora sam izboriti.

Dwayne Johnson The Rock nekadašnji je hrvač koji ustrajno, ali i prilično ne-

vješto, pokušava od detroniziranog Arnolda Schwarzeneggera preuzeti žezlo posljednjeg akcijskog junaka i zasjesti na prijestolje kralja trivijalne filmske zabave. Njegov novi uradak nenadahnuta je i nimalo osuvremenjena prerada istoimenoga filma Phila Karlsona iz 1973. No, dok je Karlsonov film nudio razmjerno zanimljiv prikaz strahova i tjeskoba konzervativne američke provincije 70-ih godina prošloga stoljeća, *remake* Kevina Braya gledateljima ne uspijeva ponuditi ni devedesetak minuta nepretenciozne zabave. Nažalost, unatoč vidnu Rockovu trudu i solidnoj glumi, kao i zabavnu *sidekick* nastupu *jackassa* Johnnyja Knoksvillea, *Razbijač* je konvencionalan, suhoparan i nezainteresirano režiran akcić kojem bolno nedostaje humorni odmak. A nekoliko donekle uzbudljivih prizora tučnjave i Razbijačevi mrki pogledi najzagriženije poklonike ovakve vrste zabave možda uspiju i zadovoljiti.

Josip Grozdanić

ANAKONDE: LOV NA KRVAVU ORHIDEJU

Anacondas: The Hunt for the Blood Orchid

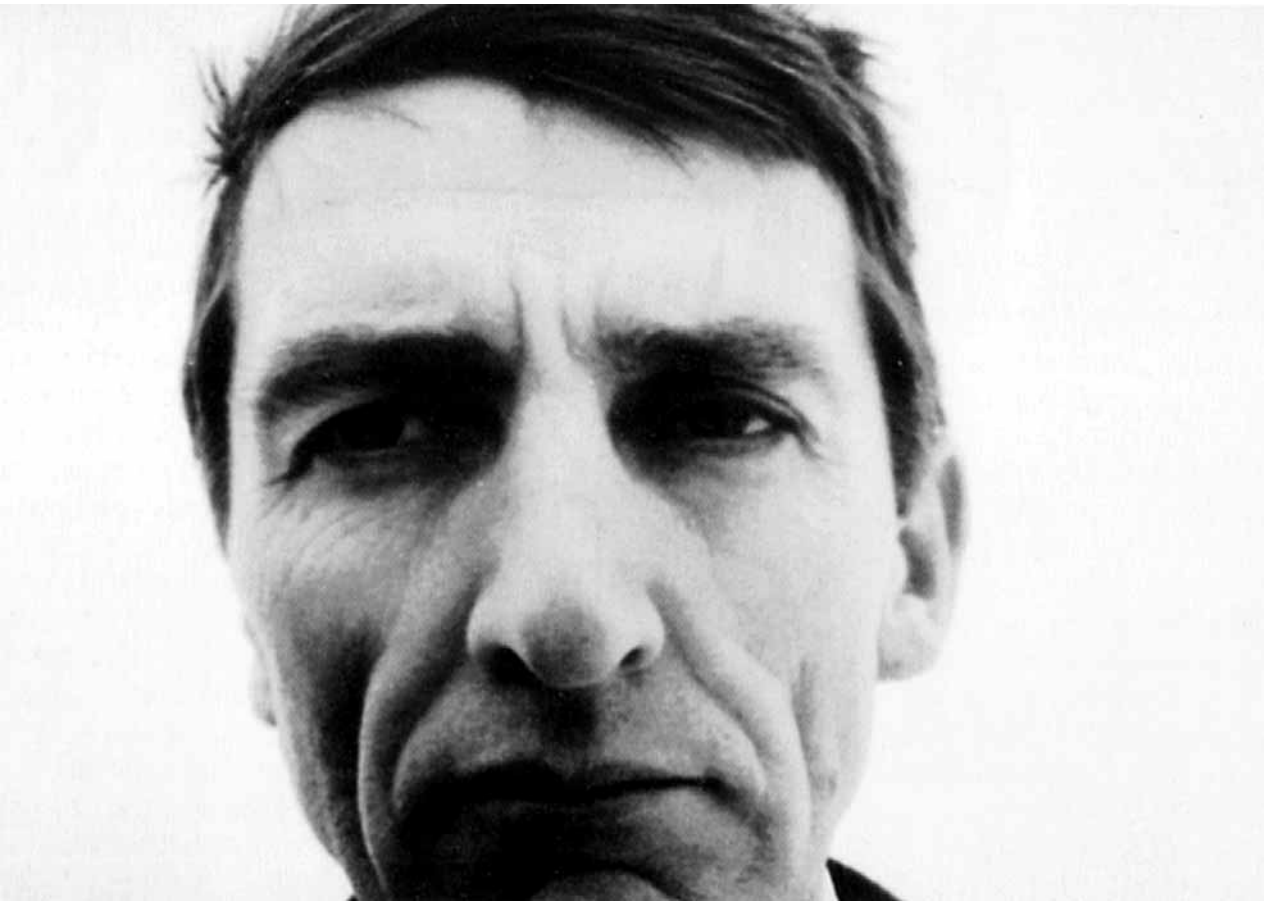
SAD, 2004 — *pr.* Screen Gems Inc., Middle Fork Productions, Verna Harrah; *izv.pr.* Jacobus Rose — *sc.* John Claflin, Daniel Zelman, Michael Miner, Ed Neumeier; *r.* DWIGHT H. LITTLE; *d.f.* Stephen F. Windon; *mt.* Marcus D'Arcy — *gl.* Nerida Tyson-Chew; *sgf.* Bryce Perrin — *ul.* Johnny Messner, KaDee Strickland, Matthew Marsden, Nicholas Gonzalez, Eugene Byrd, Karl Yune, Salli Richardson-Whitfield, Morris Chestnut — 97 min — *distr.* Continental

Ekspedicija farmaceutske tvrtke dolazi na Borneo kako bi pronašla crnu orhideju koja, navodno, omogućuje besmrtnost. No, cvijeće čuvaju anakonde.

Šteta što i u nastavku zmijolikoga horora *Anakonda* nije zaigrala Jennifer Lopez. Film bi se pamtio makar po nečemu, pardon, nekome. Ovako *Anakonde: Lov na krvavu orhideju* treba preporučiti samo izliječenima od fobije od zmija kako bi provjerili da li je terapija doista imala učinka. Jer — sve je ostalo besmisleno. Računajući da im u drugom dijelu sage o ljudima protiv gmazova neće biti dovoljna samo jedna divovska zmija, producenti su se nakon sekundu-dvije razmišljanja domislili da u nastavku moraju imati cijelo leglo anakonda, pa kud puklo da puklo. A puklo je u jednom od najnevještijih filmova godine, u kojem su čak i računalno generirane zmije uvjerljivije od zapleta i glumaca.

Zahvaljujući njima (zmijama, ne ljudima), film u režiji Dwighta H. Littlea i ni sa jednim relevantnim glumačkim imenom, ipak treba odgledati. I to kao dokaz kojom frapantnom brzinom napreduje računalna tehnologija na filmu *alias* CGI. I dok je predatorica iz izvornika iz 1997. djelovala gotovo tragikomično, od samo jednoga pogleda na nasljednice smrzne vam se krv u žilama. Eto, nije sve bilo uzalud kao ridikulozna priča o indonezijskim orhidejama koje podaruju vječnu mladost i ništa manje ridikulozni akcijski prizori po prašumama i barama zbog kojih vam dođe da navijate za zmije. One prave.

Boško Picula



Vlado Kristl

UDK: 791.228(497.5)(049.3)
791.633-051 Kristl, V.

Midhat Ajanović Ajan

Film s tajnom

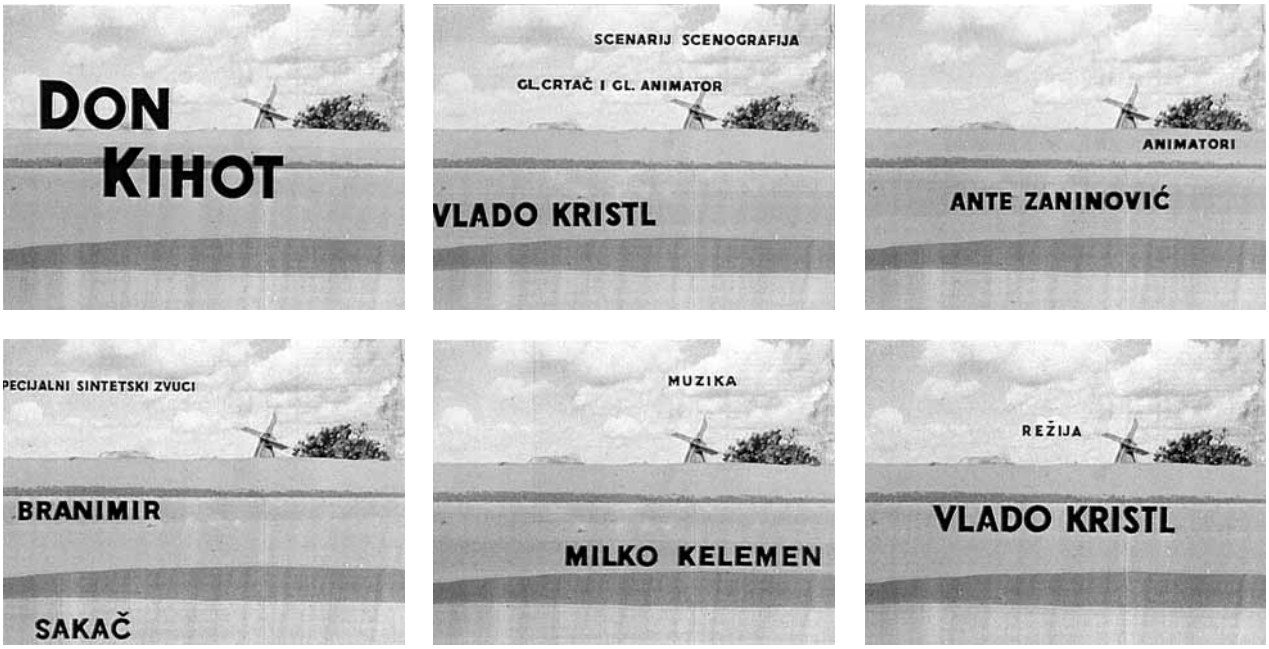
Pokušaj čitanja i razumijevanja animiranog filma *Don Kihot* Vladimira Kristla

1. U panteonu filmskih remek-djela

Kada bi bilo moguće sastaviti objektivnu povijest 'filmskoga stoljeća', knjigu koja bi objedinila najvrednije što je umjetnost (celuloidnoga) filma dala, a pritom izbjeći amerikocentrizam, kao i svojevrstan 'žanrovski rasizam' kojega su kratkometražni, a osobito animirani film, kao 'manje vrijedni' redovite žrtve, onda bi posve sigurno u panteonu filmskih remek-djela bilo mjesta i za nekoliko zagrebačkih crtanih filmova. Tu dakako mislim na filmove kakvi su *Surogat* (1961) Dušana Vukotića, *Idu dani* (1969) Nedeljka Dragića, *Satiemania* (1978) Zdenka Gašparovića, ali prije svih drugih ipak na *Don Kihota* (1961) Vladimira Kristla. Velika je prednost toga čudesnog djela da je to jedan od onih filmova koje ne procjenjujemo u okviru i na osnovi njihove žanrovske pripadnosti, čak ni u kontekstu vremena u kojem su nastali. Tako, recimo, vrijednost *Satiemanije* mjerimo u odnosu na činjenicu da je film nastao 1978. (da se pojavio desetak godina poslije značenje toga filma bilo bi bitno umanjeno), filmski rod i filmski žanr unutar njega kao i njegove tehničke aspekte (da je film, recimo, realiziran u obliku kolaža, to bi najvjerojatnije bio neuspio pokušaj jer ne bi postojala ona čarolija koju film posjeduje zahvaljujući razlivenoj, akvarelnoj magmi ostvarenoj animacijom pastelnoga crteža na papiru i celuloidnoj foliji). *Surogat* i *Idu dani* još su više vezani uz vlastiti medij, animaciju i njezin crtanofilmski odvojak, kao i za suvremeni kontekst, početak šezdesetih i svijest o posljedicama konzumacijskoga društva na čovjekov život u slučaju prvog, odnosno kraj istoga desetljeća i nagovještaj medijske epohe koja donosi postupni nestanak privatnosti u drugom.

Kada je pak riječ o *Don Kihotu*, ni činjenica da je to animirani film, ni to što je nastao 1960. nemaju presudno značenje u procjenjivanju njegove vrijednosti. *Don Kihot* bi bio moguć i kao film napravljen u tehnici objekt-animacije, izravna crtanja na filmsku vrpcu, kolaža, bilo bi ga lako zamisliti realizirana u nekom računalnom animacijskom programu, osobito danas, kada se, nakon epohe lutke, plastelina i trodimenzionalnoga digitalnog filma, ideogramska animacija odjednom vraća, ovaj put na ekran računala.

Baš kao u slučaju recimo filmova *Diagonale Symphonie* (*Dijagonalna simfonija*, Viking Eggeling, 1925), *Une nuit sur le mont chauve* (*Noć na pustoj gori*, Alexandre Allexéieff,



Dijelovi naslovnice (špice) filma

1933), *Neighbours* (*Susjedi*, Norman McLaren, 1952), *Refleksy* (*Refleksi*, 1979, Jerzy Kucie) ili *Skazka Skazok* (*Bajka nad bajkama*, Juri Norštejn, 1979) i *Don Kihot* je djelo koje komunicira s mnogo širim vremenskim opsegom nego je to godina, desetljeće ili čak epoha u kojoj je nastalo. Vrijednost filma zapravo nikada nije ni bila nepoznata ekspertima,[1] što dokazuje recimo glasovanje za najbolji animirani film svih vremena održano 1980. pod patronatom BILIFA-e,[2] u kojem su sudjelovali tada vodeći svjetski znalci animacije. MacLarenov *Blinkity Blank* (1954) i *Noć na pustoj gori* podijelili su prvo mjesto, dok je *Don Kihot* bio peti po broju glasova.

2. Uvrijeđeni ekscentrik

Vladimiru Kristl, rođen u Zagrebu 1923, prije i usporedno s bavljenjem animacijom uspješno je djelovao u nekoliko umjetničkih zanimanja. Bio je redatelj, animator, glumac, scenograf, karikaturist i istaknut slikar, jedan od osnivača grupe Exat 51, koja je okupljala zastupnike geometrijske apstrakcije, svojedobno posve nepoćudna shvaćanja umjetnosti. Početkom šezdesetih odlazi u Njemačku, gdje je i umro 2004.

U kontakt s animacijom Kristl dolazi 1952, kada je angažiran na nerealiziranom projektu Duga filma *Čarobni zvuci* za koji je nacrtao detaljnu knjigu snimanja i oko dvije tisuće crteža, potom neko vrijeme boravi u Argentini, da bi se 1959. na poziv novoosnovana Studija za crtani film Zagreb filma vratio u Zagreb. Prvo nastupa kao glavni crtač u filmu *Krađa dragulja* (režiser Mladen Feman), a 1960. dopuštaju mu da u korežiji s Ivom Vrbanićem realizira *Šagrensku kožu*, u kojoj će uporabiti dio materijala rađena za *Čarobne zvuke*. Već na tom filmu Kristl se potvrđuje kao autor koji je ne samo zapanjujuće brzo ovladao tehnologijom crtanoga filma, nego koji razumije medij u svim njegovim aspektima te se odmah nametnuo kao umjetnik osobnoga shvaćanja animacije. *Šagrenska koža* narativan je film koji vjerno prati Balzacov predložak, ali to Kristlu nije bila zapreka da se već tu upusti u nekoliko originalnih inovacija na planu vizualizacije, osobito pozadine i drugoga plana. On primjerice tehnikom kolaža stvara stolac od suvremenih novina na hrvatskom jeziku na kojem sjede likovi priče, priče koja se odvija stotinjak godina ranije u Francuskoj i time ostvaruje začudno jedinstvo i srastanje međusobno udaljena vremena i prostora.

Kristl je svaki detalj u procesu nastanka animiranoga filma želio inovirati i individualizirati, uskladiti i prilagoditi vlastitom shvaćanju medija, ne obzirući se odveć na kruta pravila zanata. Prema svjedočenju Borivoja Dovnikovića njemu su čak i štiftovi i standardni karton snimanja išli na živce jer je smatrao da mora postojati jednostavniji način za kopiranje i registriranje crteža, a znao je zbuniti snimatelje i suradnike tako što bi usred snimanja razderao pozadine i zapovjedio da se snimanje nastavi na istom tom mjestu. Čitanje scenarija za *Don Kihota* potvrđuje da je i taj, za neke temeljni segment filmske produkcije, Kristl smatrao nečim sasvim izlišnim. U ta nonšalantno napisana 32 retka on, na primjer, piše da će se liku Don Kihota dogoditi 'geg s vodom i konjem' ne nalazeći potrebnim objasniti kakav je sadržaj toga gega. Na drugom mjestu Kristl navodi da će se sa Sanchom Panzom događati 'drugi gegovi' ne trudeći se uopće konkretno opisati makar jedan od njih, a središnju scenu svog budućeg filma, onu koja dođe nakon što se Don Kihot sudari s vjetrenjačom, Kristl objašnjava riječima 'znamo što je bilo dalje'.[3] Očito je da mu je film bio dodijeljen na osnovi nagrada i uspjeha *Šagrenske kože* jer je iz 'scenarija' za *Don Kihota* bilo nemoguće razumjeti bilo što o tom projektu.

Don Kihot je prvo Kristlovo filmsko djelo koje je potpisao kao kompletan autor i odmah je za njega dobio prvu nagradu u Oberhausenu, jedno od najvećih priznanja koje je uopće pripalo nekom zagrebačkom animiranom filmu. No, ta je nagrada ubrzo pala u zaborav, malo zbog toga što će Vukotić praktički istodobno osvojiti najrazvikaniji filmski trofej *Oscar*, a malo i stoga što je Kristl emigrirao u Njemačku. Po svemu sudeći prvobitna namjera uprave Zagreb filma da *Don Kihot* bunkerira zbog 'nerazumljivosti', a zatim odluka da se film unakazi sinkronizacijom recitacije koja 'objašnjava' što se u filmu dešava, a pogotovo zabrana uz uništenje svih kopija njegova sljedećega crtanog filma *Pravi čovjek* (*Resni človek*, 1962), načinjena u produkciji ljubljanskoga Viba filma, uzroci su njegove odluke da postane disident.

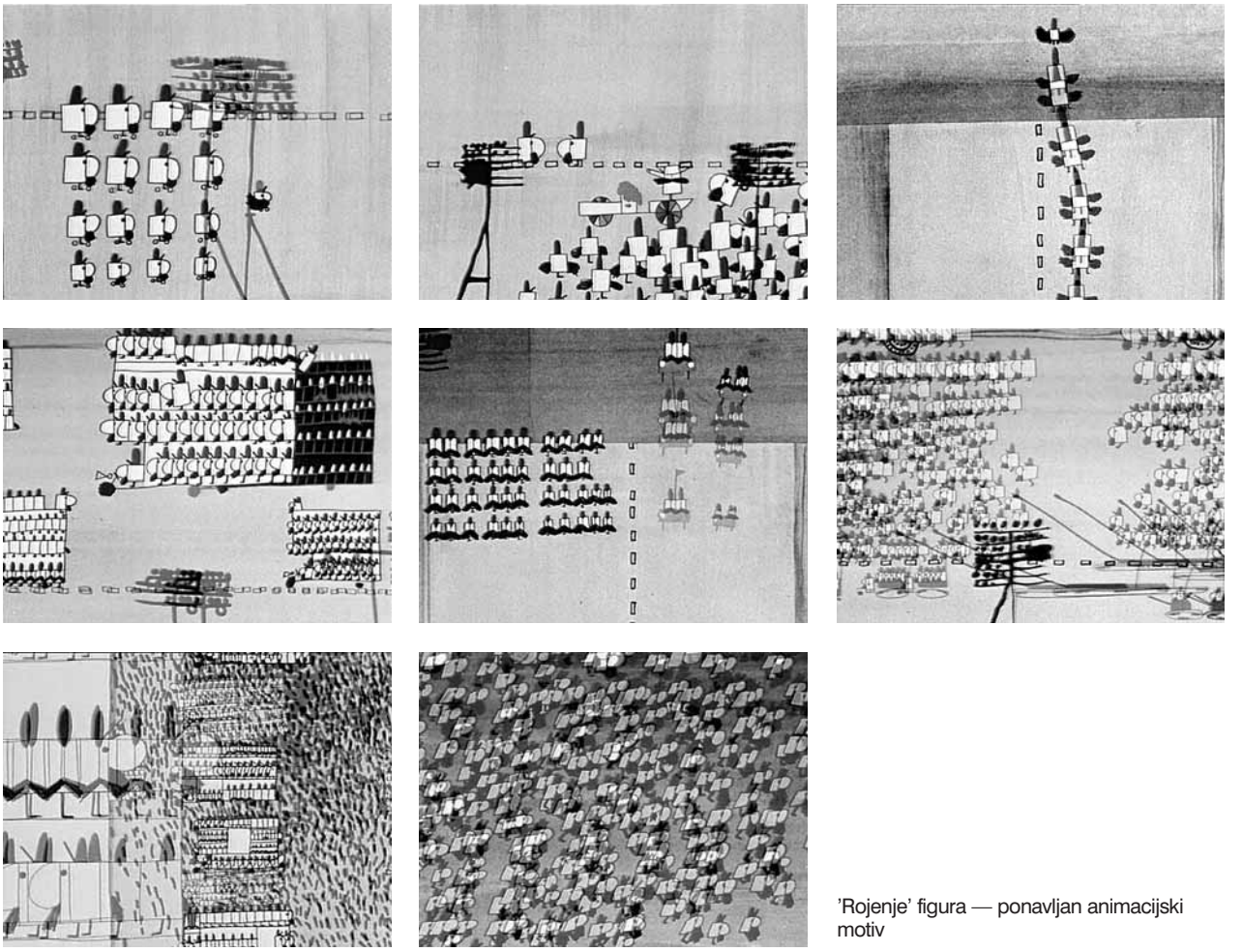
Već golema vremenska distanca i radikalno promijenjene povijesne okolnosti relativiziraju važnost njegova sukoba sa sustavom u tadašnjoj SR Hrvatskoj. No, u svakom slučaju, on na pragu četrdesetih, dakle na vrhuncu svoje kreativne moći, odlazi u Njemačku, zarekavši se da se više nikada neće vratiti u Zagreb. Iz razloga koji su nama koji dugo vremena živimo izvan prostora materinskoga jezika posve razumljivi Kristl je svom hiru ostao vjeran do kraja.

Mit o Kristlovoj ekscentričnosti osobito je podgrijavan u doba priprema za zagrebački Animafest, jer su unatrag dvadesetak godina gotovo svi umjetnički direktori tog festivala nastojali dovesti Kristla u rodni grad i prirediti mu filmsku retrospektivu i izložbu. Godine 2001. i osobno sam ga u toj ulozi zamolio da dođe na Animafest 2002. Nakon prvobitnoga njegova pristanka, kada sam već u svoj program upisao dvije odvojene projekcije Kristlovih hrvatskih, odnosno njemačkih filmova, do mene je stigla vijest koju je najvjerojatnije on sam proširio — da je Vladimir Kristl umro.

Ipak, činjenica da je Kristl desetljećima uspješno brodio njemačkim jezičnim oceanom, napravivši tamo vrlo pristojnu umjetničku karijeru, dokazuje da je on prije svega drugog bio ozbiljan profesionalac i da je u njegovu slučaju ipak riječ samo o kreativnoj ekscentričnosti. A što se nedolaska u Zagreb tiče, zapravo je pravilo da se oni koji odu najčešće više nikada ne vrate koliko god to željeli, kao i da takvo razočaranje i ljutnju čovjek može osjećati samo prema nekom do koga mu je istinski stalo.

3. Povijesni kontekst

Zagrebačka škola crtanog filma jedan je od fenomena koji su se javili u zlatnoj eri europskoga filma, desetljeću nakon Drugoga svjetskog rata. To je doba obnove kinematografije u jednim, ili njezina pionirskog uspostavljanja u drugim europskim zemljama. Osiromašena populacija uvijek je bila najzahvalnija kinopublika, a takva je tada bila većina Europljana, za koje je kino postalo središte društvenoga života,

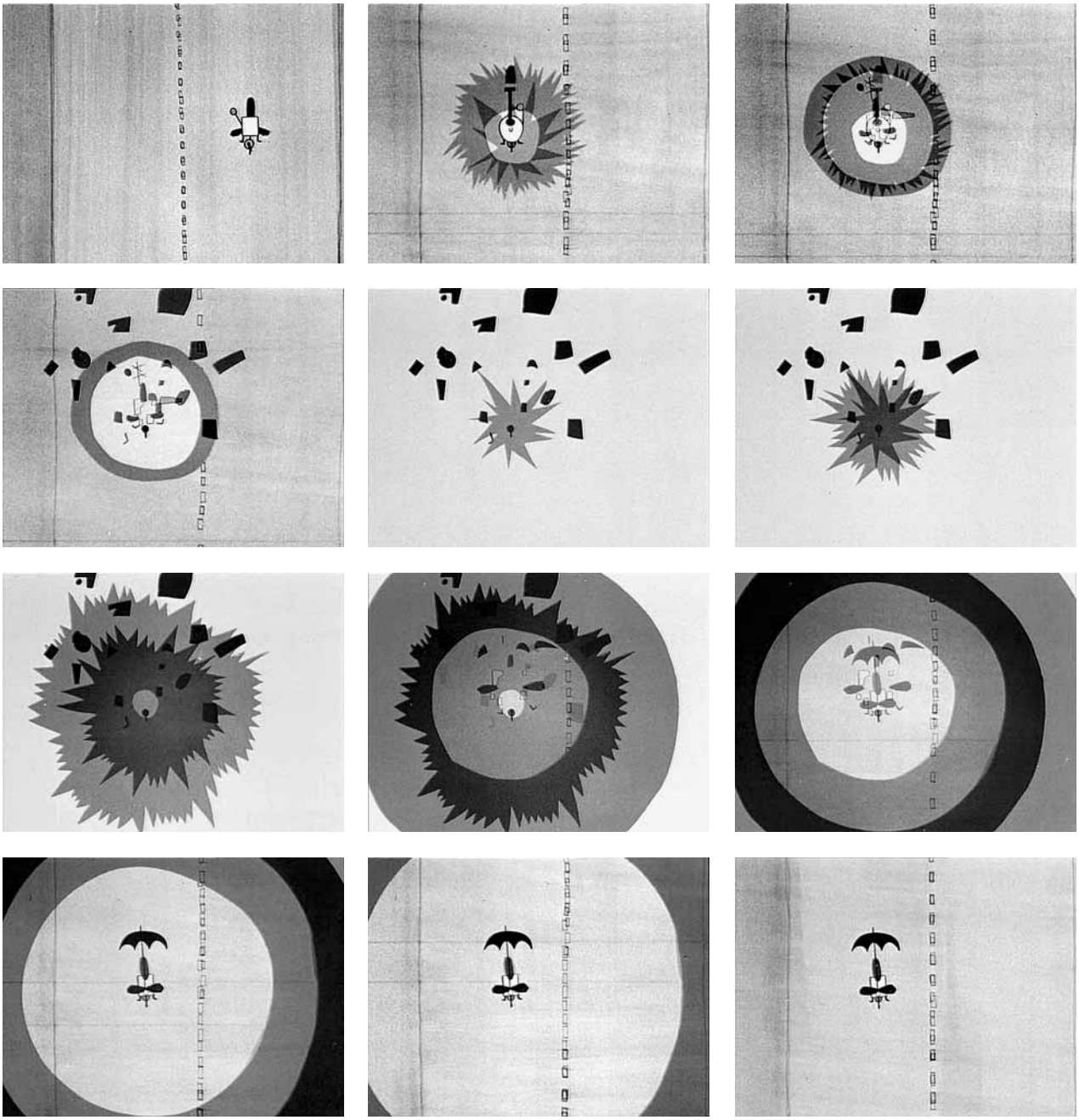


'Rojenje' figura — ponavljan animacijski motiv

pogotovo u situaciji velikih seoba iz predgrađa u gradove, koji se intenzivno obnavljaju te ljudima daju mogućnost zaposlenja. Europski gradovi urbane su pustinje, najveći grad na kontinentu bez gradskoga je prijevoza, ljudi ne mogu doći u središte gradova potražiti posao, rane na njemačkim gradovima bit će vidljive u njemačkom filmu još tijekom 1970-ih kada su već zacijelile one u dušama i ekonomija se oporavila. Takva situacija, kao i bogata ponuda holivudskih filmova nagomilanih tijekom ratnih godina, dok redovita televizijska produkcija još nije uzela maha i stanovništvo nije kupilo televizijske aparate ni razvilo naviku gledanja televizije, glavni su uzroci najveće kinofiksacije u europskoj povijesti. U Francuskoj se, na primjer, gradi tisuću novih kinematografa, u Njemačkoj isto toliko, a u Italiji tri tisuće. Interes za film istodobno je populistički, širom kontinenta osnivaju se filmska društva, ali i elitistički — godine 1953. starta *Cahiers du cinéma,* koji uskoro slijede drugi časopisi što okupljaju vrhunske filmske intelektualce. Europsku filmsku produkciju toga doba karakterizira poslijeratni entuzijazam, inovativni pristup i snažne tematike. Javljaju se neki od najvažnijih stilskih pravaca europskog (i svjetskog) filma: talijanski neorealizam, poslije francuski novi val, a različite 'valove' nude i čehoslovački, poljski i mađarski igrani filmovi, što će sve skupa završiti negdje sedamdesetih s njemačkim novim filmom, kada Europa ponovno postaje filmska provincija i manje-više puka 'tržnica' za američke filmove.

Zagrebačka škola crtanoga filma, jedan od važnih izdanaka izniklih tijekom te velike filmske epohe u Europi, pojava je u velikoj mjeri određena sociokulturnim uvjetima u bivšoj Jugoslaviji, kao i hrvatskom kulturnom tradicijom i baštinom. Analizirajući kulturološke temelje zagrebačke škole, Joško Marušić, uz fenomene kakvi su hrvatsko slikarstvo, novelistika ili strip spominje i grupu Exat 51, istaknuvši da je »*svakako najuzbudljivija pojava u hrvatskoj likovnoj umjetnosti druge polovice dvadesetog stoljeća*« (Marušić 2004: 113), čiji je pak Kristl jedan od osnivača i lidera.

No u oblikovanju fenomena zagrebačke škole jednako važni utjecaji dolaze i s druge strane Atlantika. U Americi su poslijeratne godine doba 'sivoga flanelskog odijela' i 'konzumacijskog kubizma'. To je doba najveće krize Hollywooda u njegovoj povijesti, a jedna od kolateralnih šteta te krize propast je kinoanimacije, umjesto koje se počinje razvijati televizijska animirana produkcija. Tu vrstu animacije određuje nova stilizacija, usklađena s estetskim pravcima i tendencijama u modernoj umjetnosti i dizajnu. Nakon 1954. i uspona televizije, trgovinskih centara i masovne selidbe u predgrađa, Amerika je opsjednuta efikasnošću i racionalnošću, što izraz ima i u pojavi novoga stilskog pravca, reducirane ani-



Animacija eksplozija — s različitim unutarnjim grafičkim rješenjima

macije.[4] Karakteristika tog novog pravca očituje se na tri plana; animacijskom, likovnom i narativnom. Animacija je sada ritmički strukturirana s naglašenijim ekstremima i međuekstremima, koji se snimaju u mnogo više filmskih kvadrata od jednog ili najviše dva kako je to pravilo u klasičnom, diznijevskom pristupu. Vizualizaciju tih filmova odlikuje izrazita dvodimenzionalnost, u njoj se karikaturalna stilizacija kombinira s utjecajima modernih slikara kakvi su Klee, Kandinski, Chagall, što je tako očito u likovnom uobličavanju *Surogata*, na primjer. Naracija se zasniva na razvoju radnje u slici, vizualnim metaforama i pripovijedanju u anegdotalnoj formi.

Odjednom se američki i europski animirani film približavaju jedan drugomu kao nikad prije, a vrhunac i sama kristalizacija toga približavanja upravo je *Don Kihot*.

U međuratnom razdoblju europski su animatori većinom bili regrutirani iz reda avangardnih umjetnika (Ruttmann, Fischinger, Eggeling, Richter, Bartoš, Lye, McLaren...), takvih koji pokazuju izrazitu naklonost takozvanom 'čistom filmu' ili 'vizualnoj glazbi'. Oni su svjesni da je medij filma vrijeme

i da prvi put u povijesti imamo vizualni medij koji je nematerijalan, apstraktan i vezan za ljudsku svijest, jedino mjesto u kojem vrijeme postoji. Na valu fascinacije europskih umjetnika iz 1920-ih apstrakcijom, nadrealizmom i ekspresivnom ljepotom strojeva, javljaju se animirani avangardni filmovi u obliku eksperimenata s geometrijskim formama pokrenutim i strukturiranim na ekranu u skladu s glazbenim načelima, odnosno načelima modernoga slikarstva (primjerice, godine 1927. Maljevič i Richter razrađuju projekt animiranoga filma zasnovana na suprematizmu). Metodom ritmičkog aranžiranja formi (ili njihova 'ornamentiranja', kako je to nazivao Fischinger) unutar konteksta koji je bez ritma, dakle puka prolaznost, variranjem u kolorističnoj gami, naizmjeničnim balansiranjem napetosti između oblika, odnosa i veličina unutar kompozicije (ekrana), usklađivanjem brzine pokreta i duljine eksponiranja, temporalnim fragmentiranjem, ponavljanjem, gradacijom i alternacijom u ritmu, avangardni animatori tragali su za vizualnom analogijom glazbenoga usklađivanja zvučnih formi.

No, neki od najvećih autoriteta u području filmske misli, poput Jeana Mitryja ili Béle Balásza, otpisuju kinestetičke potencijale takva pristupa kao 'animiranu geometriju' (Mitry 1997: 110) odnosno 'formu bez sadržaja' (Balász u Rohdin 2003: 97) upravo zbog odsutnosti narativne armature u njihovim djelima kakva je, prema njima, imanentna filmskom mediju.

Upravo na tom planu, ugrađujući narativnu os u prostor geometrijski stilizirane vizualizacije, Kristl integrira obje dominantne (europsku i američku) animacijske tradicije koje su prethodile njegovu djelu. Zaustavimo li gotovo bilo koji kvadrat filma *Don Kihot,* dobit ćemo apstraktnu sliku, ali to ipak nije apstraktni film, nego djelo naracije. Gramatika toga filma zasnovana je na logici geometrije i povijesti dvodimenzionalnoga predočavanja prostora, ali njegova narativna struktura konstruirana je u skladu s konvencijama tradicionalnog američkog animiranog filma, prije svega 'crtića jurnjave' (*chase cartoons*), žanra kojeg su tipični izdanci serije *Tom and Jerry* ili *Road Runner,* unutar kojih su djelovali Avery, Jones, Hana/Barbera i drugi autori s čijim se imenima djelo Vlade Kristla prečesto ne dovodi u vezu. *Don Kihot* beskompromisno je proveden koncept linearnoga crtića jurnjave realizirana u čistoj geometrijskoj formi.

4. Crtež, pokret, prostor

Prije crtanja uvijek dolazi razumijevanje. Naše ruke ne crtaju ono što vidimo, nego ono što im naše misli zapovjede. Misli pak mogu zapovjediti samo ono što razumijemo. Crtanje je dakle predočavanje onoga što razumijemo i kako to razumijemo, a ne onoga što vidimo. Informacije dobivene putem osjetila naša misao prevodi u apstraktne kodove. Da je drukčije, jezik i pismo ne bi mogli postojati. Stilizirane su slike, kako to kaže Sorlin, »*sama suština i osnova na kojoj počiva misaoni proces*« (Sorlin 1991: 6). Već naši preci crtali su na način veoma sličan apstrakciji, generalizirajući svoja iskustva i svodeći ih na zajedničke nazivnike i simbole. Preduvjet je svake apstrakcije postojanje konkretnog iskustva, iz kojeg je apstraktno derivirano.

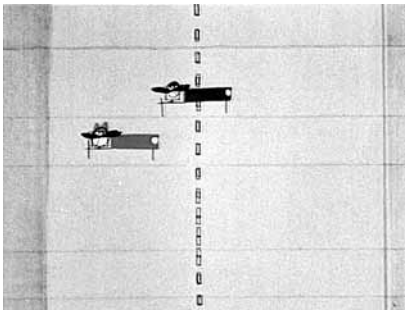
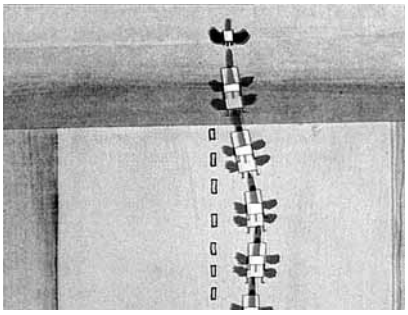
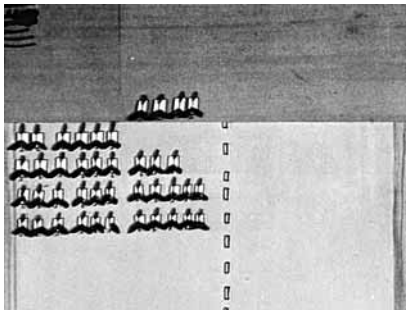
Stoga Paul Wells teško da je u pravu kada kaže da u »*animaciji simboli funkcioniraju u svojoj najčistijoj formi, razdvojeni od bilo kakve reprezentacije realnoga svijeta*« (Wells 1998: 83). Ne postoji naime simbol koji može biti razdvojen od stvarnosnoga konteksta. Ili ako postoji, on kao takav ne može funkcionirati kao simbol. U danas već kultnoj studiji o razumijevanju pripovijedanja u slikama Scot McCloud dokazuje da je naše poimanje zbilje zapravo sastavljanje djelića mozaika koje smo dobili putem osjetilne spoznaje i iskustva. Naš je doživljaj svijeta nepotpun, to je, kako kaže taj suvremeni zastupnik Kantove filozofije, »*jedna vrsta vjere zasnovane isključivo na fragmentima*« (McCloud 1995: 62).

Kao svaki od tih 'fragmenata', tako i znakove i simbole mi uvijek humaniziramo, dajemo im ljudske dimenzije i osobine. Zapravo svaka ljudska komunikacija sadrži visok stupanj antropomorfizacije. Naša opsjednutost samima sobom čini da je dovoljno nacrtati dva oka na stablu drveta i mi već više ne vidimo drvo, nego čovjeka u obliku drveta. Emile Cohl u filmu *Veseli mikrobi* (*Les joyeux microbes*, 1909) bakterije i mikrobe jednostavno je nacrtao u ljudskom obličju. Cohlu je bilo jasno da kad gledamo mikroskopske slike ili mikroskopske filmove, oni nam se doimaju nerealnim jer one, za razliku od simbola, ne izazivaju podražaj osjetilnoga iskustva. Svijet kukaca u filmu *Microcosmos* (Nuridsanz/Pérennou, 1996) ukazuje nam se, primjerice, kao *terra incognita*, drukčija zbilja koja djeluje apstraktno koliko god u racionalnom dijelu naše svijesti znali da je riječ o objektivnoj slici istoga svijeta u kojem i sami boravimo i trajemo. Objektivnost kamere objektivnost je stroja, objektivnost je naše svijesti 'subjektivna', vezana uz ljudsko poimanje zbilje. S filmovima čiji je sadržaj nešto o čemu nemamo prethodnih znanja mi počinjemo komunicirati tek onda kada im uspijemo pripisati vlastite osobine i osobine svijeta koji poznajemo.

Zahvaljujući činjenici da su dva njezina osnovna izražajna sredstva crtež, skica, znak (ili neka druga likovna forma) i artificijelni pokret, mnogo češće nego u drugim filmskim vrstama, u animaciji se susrećemo sa slikama koje su izvan svih naših konkretnih i svjesnih iskustava te ih prepoznajemo kao simbole u skladu sa njihovim 'ponašanjem' na ekranu.

> *Literatura nam pokazuje da je narativna reprezentacija moguća i bez prijepisa originala kakav omogućuje kinematografija — riječi ne posjeduju sličnost u odnosu na objekte na koje ukazuju. Kao što znamo, moguće je da film koji je figurativan na razini slike bude nenarativan na razini temporalne strukture. Nasuprot tome, film koji je nefigurativan na razini imidža može biti sasvim opravdano interpretiran kao narativan na razini temporalne interpretacije ako je njegova struktura antropomorfski čitljiva.* (Le Grice 2001: 35)

Kristl nam nudi slike stvorene u njegovoj memoriji i imaginaciji koje prividno nisu ni u kakvoj relaciji s realnim vremenom i prostorom. Oni stvaraju svoje vrijeme i prostor navodeći nas da u njima prepoznajemo vlastiti svijet. Kristl antropomorfizira najjednostavnije geometrijske znakove, one koji se nalaze na donjoj granici grafičkoga pojednostavnjivanja u kojem još uvijek možemo prepoznati stanovit smisao — kva-

Plošne i geometrizirane pozadine

drate, romboide, pravokutnike. On to čini ne samo tako što na njih kalemi crtanofilmske okrugle nosove, nego ponajprije animacijskim sredstvima; služeći se ekspresivnim pokretom, brižljivo elaboriranom kompozicijom ekrana-plohe čiji je sadržaj konglomerat geometrijskih znakova. Grozdovi kvadratića kreću se lijevo-desno, gore-dolje ili penetriraju iz dubine prema kameri i obratno funkcionirajući kao »*vizualne indikacije misli i emocija*« (Balázs 1970: 185).

Ključni je Kristlov adut što je on kao umjetnik očito izložen dvjema vrstama formativnih utjecaja. On je na jednoj strani moderni umjetnik, aktivno uronjen u najaktualnije suvremene likovne tendencije, ali istodobno on vlada zanatom klasične 'diznijevske' animacije, nečim posve nepoznatim, ako već ne i prezrenim, za većinu avangardnih animatora. On svoje animacijsko majstorstvo i savršen osjećaj za tempiranje (*timing*) demonstrira na više mjesta u filmu, recimo na samu početku u sceni jahaćeg 'štucanja' figure-znaka Sancha Panze koje već samo za sebe je ogledni primjer savršena osjećaja za animacijski ritam. Kristlovu animaciju obilježuje furiozna gradacija tempa i uporaba konvencija i kodova već etabliranih u animiranom filmu kakvi su '(anti)gravitacijski' gegovi poput onoga u kojem se kvadratnoj figurici izmaknu ljestve, ona prvo ostane u zraku nekoliko trenutaka i padne dolje tek nakon što 'zapazi', postane svjesna, da nema ničega čvrsta pod nogama, kada se uplašeni Sancho pretvori u red kobasica ili kada Don Kihot doslovce pocrveni od bijesa.

Gotovo neistražena dimenzija u povijesti pokretnih slika jest razvoj i estetika sama pokreta. Klein s mnogo razloga kaže da animirani filmovi »*izgledaju i osjećaju se kao godina u kojoj su nastali*« (Klein 1993: 107). No, ne samo na pokretu u animiranom filmu nego i u načinu na koji je pokret kreiran u igranom filmu mogu se zapaziti burne mijene tijekom filmske povijesti. Mi recimo možemo biti uvjereni da se ljudska figura kreće na isti način u svim epohama; no studirajmo kako koračaju agenti ili kriminalci u filmovima iz 1930-ih i kako to čine agenti i kriminalci u modernim akcijskim filmovima i odmah ćemo zapaziti posve drukčiju koreografiju ili, smijemo li reći, 'animaciju'.

Kristlovi personificirani kvadratići roje se i pregrupiraju, kliže i skakuću, vibriraju i pulsiraju u naizmjeničnim intervalima implozije i eksplozije. Precizan aranžman i organizacija pokreta sugerira postojanje sheme u skladu s kojom se figure kreću, *découpage* smješten 'ispod' vidljiva sloja ekrana.

U animiranom filmu vrijeme je analogija za život, prostor za svijet. Animacija zadire u vrijeme i prostor čineći vidljivim ono što je nevidljivo i obrnuto, ono što je vidljivo postaje nevidljivo. U izravnoj je vezi s tim načelima i Kristlov tretman prostora; u kadrovima u kojima se pojavljuju Don Kihot i Sancho Panza pozadina se sastoji od niza vodoravnih linija, dok su scene u kojima se prikazuju militarizirani rojevi njihovih progonitelja predočene kao dvodimenzionalne plohe po sredini izdijeljene vertikalnom linijom ulice. Dakako, ti ije riječ samo o »*načinu crtanja, već o načinu gledanja!*« (McCloud, 1995: 31), jer mi istovremeno vidimo dvije slike, zapravo treću sliku, koja je spoj informacija lijevog i desnog oka, koja često imaju različitu dioptriju. Horizontalne linije u *Don Kihotu* funkcioniraju kao vizualni sinonim za pastoralni individualizam, dok su vertikalne u funkciji prikaza urbanoga kolektivizma i paranoje, nastale kao posljedice sveopćeg ubrzanja, započeta još tijekom industrijske revolucije, i radikalno izmijenjena životnog okoliša, sada pretežno sastavljena od proizvoda moderne tehnologije, među kojima prevladava automobil. Tijekom šezdesetih stroj već funkcionira kao nadomjestak za iskustvo i memoriju, a automobil praktički postaje protagonist filmova (katkad čak i doslovce, kao u bizarnoj Disneyjevoj antropomorfizaciji automobila u seriji filmova o 'Herbyju'). Dok je horizont u Disneyja udaljen i nedostižan, dotle moderna animacija horizont naprosto anulira i uvodi čitku jednostavnost budući da moderni konzument autom brzo dosegne horizont i u brzini nema vremena za pojedinosti. U novoj percepciji vertikalne linije zgrada daleko su snažnije od linije obzora. Takvo Kristlovo modernističko ažuriranje prostora te opća jednostavnost i izravnost u izrazu stvara osjećaj hladne mehaničnosti, čemu pridonosi i koloristička gama u scenografiji ostvarena agresivnim i snažnim usporednim nanosima boje.

5. Percepcija

Istinsko umjetničko djelo uvijek živi u budućnosti i *Don Kihot* je prije svega upravo to; instinktivan pogled u budućnost. Kristl se obraća 'idealnom' gledatelju, zamišljenoj osobi koja dobro poznaje konvencije, trendove, povijest umjetnosti, teoriju filma i animacije, osnove spaciocepcije i koji je veći dio budnoga stanja izložena utjecaju medija. On takva gledatelja nalazi u budućnosti, u medijskom dobu kakvo se rađalo u vrijeme nastanka filma. Idealno je percipiranje filma *Don Kihot* takvo u kojem gledatelj s filmom može uspostaviti interaktivan odnos, dakle ono što je postalo moguće

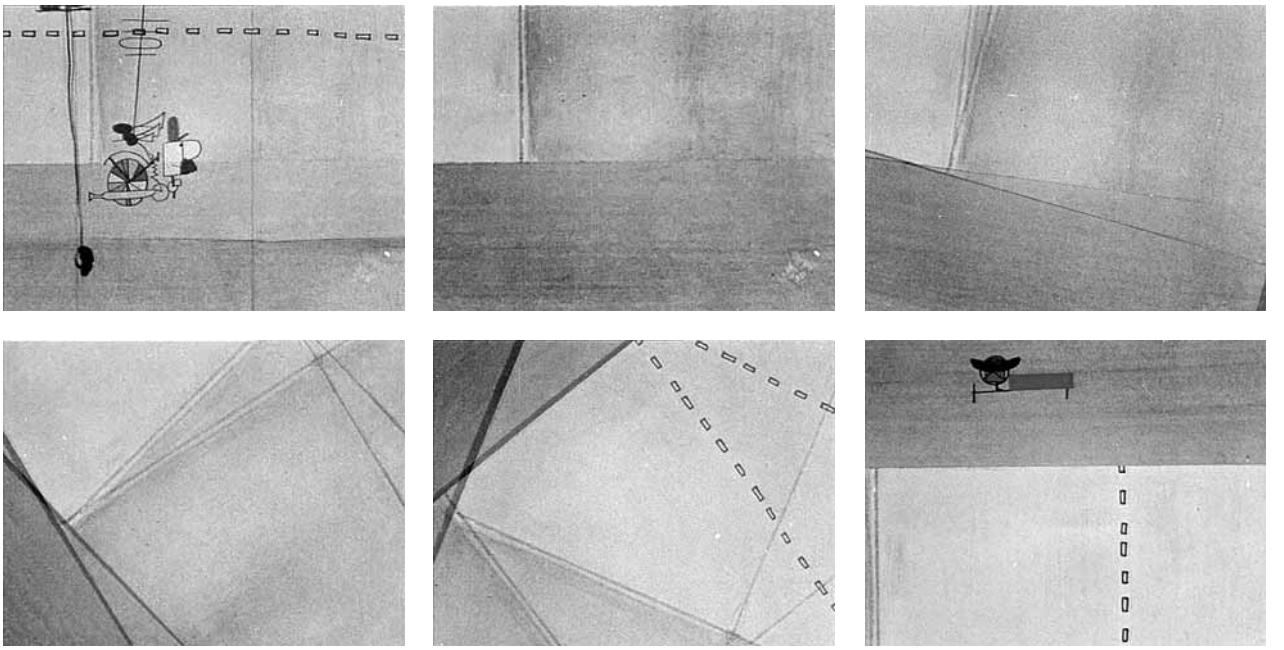
tek od onoga trenutka kada nam je kino putem videa ili DVD-a došlo u kuću te smo film mogli razgledati kao zgradu ili kao sliku.

Prvi važan element vezan uz percepciju i ukupni doživljaj filma *Don Kihot* u vezi je s pravilom prema kojem, da bismo nešto prepoznali, o tome moramo imati znanje ili iskustvo. To pravilo vrijedi za sve filmske slike bilo da su one fotografske, artificijelne (animirane) ili digitalizirane. Informacije koje dolaze s filma doživljavamo u usporedbi s našim iskustvima, uvjerenjima i znanjima. Balázs navodi primjer engleskog administratora s početka dvadesetog stoljeća, koji je živeći u kolonijama samo čitao o filmu i kada je konačno došao u Englesku otišao je u kino zadovoljiti znatiželju. Za razliku od djece koja su bila u kinu i gledala isti film uživajući i smijući se, on nije razumio ništa. Nije naučio čitati jezik filma, koji se razvio već u njegovim prvim godinama. Sličan je slučaj djevojka iz Sibira u posjetu rođakinji u Moskvi, koja ju je odvela u kino. No, tamo je doživjela šok vidjevši 'slike užasa', ljudska tijela 'izrezana' na dijelove, 'odsječene' glave, 'odrezane' šake svaki put kad je redatelj filma koji se davao uporabio krupni plan (Balázs, 1970: 34-35).

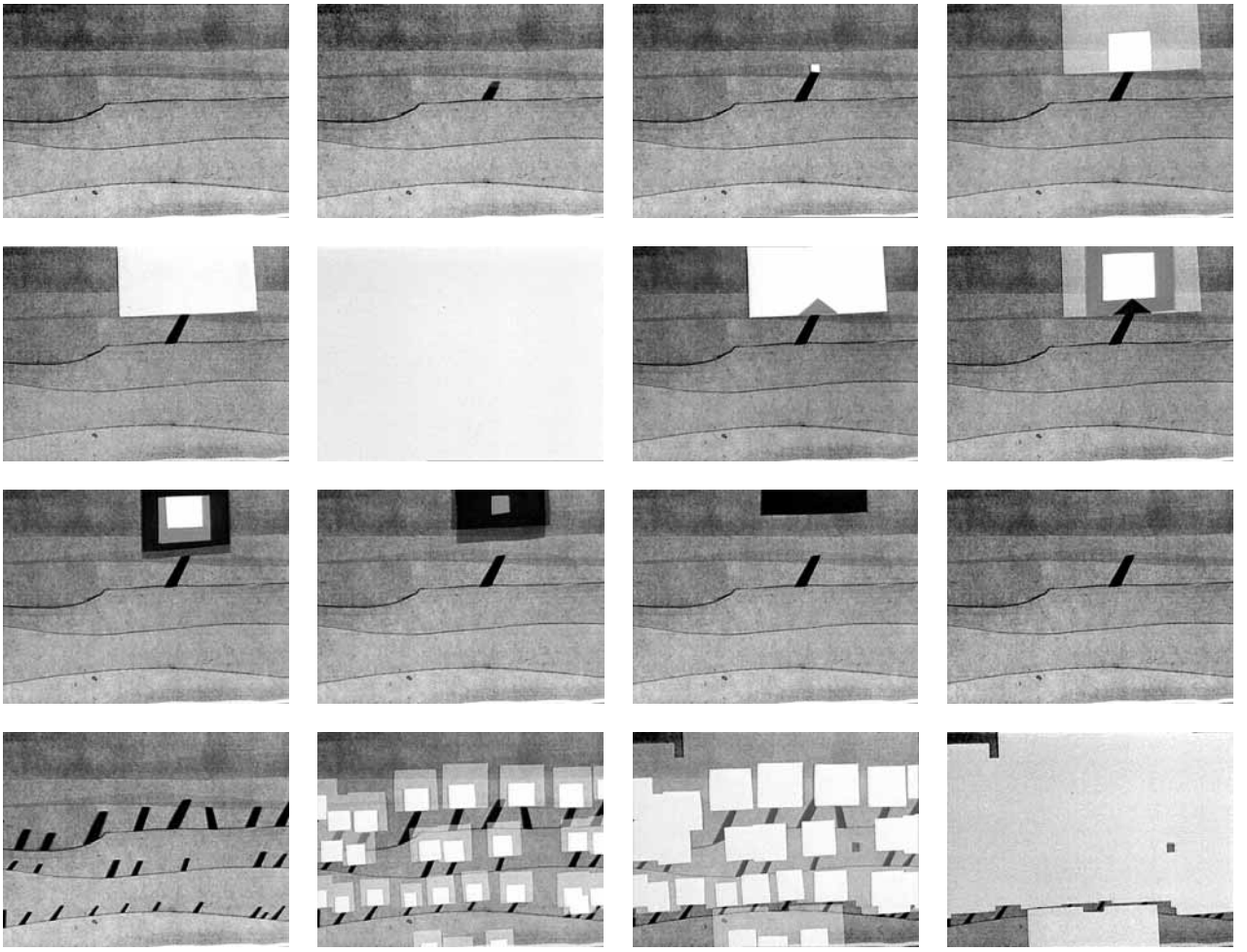
Balázsevi primjeri govore o vremenu u kojem se čovjek selio u fikciju, bio izložen i uvučen u viđenje i tumačenje svijeta nekog drugog, samo privremeno. No, danas već možemo govoriti o novoj percepciji, takvoj u kojoj su naša iskustva stečena osjetilima tek jedna komponenta naše percepcije formirane od nataloženih informacija i slika, filmova, televizije, glazbenih spotova, digitaliziranih slika, Hollywooda, interneta... Čovjek se nalazi u fiktivnom svijetu veći dio vremena zbog stalne prisutnosti medija u njegovu životu; oko nas sa svih strana neprekidno bulje neki ekrani i mi buljimo u njih. Mediji produžuju, ali i usmjeravaju naš pogled, mediji pojačavaju naš sluh, ali i izabiru što ćemo čuti, zahvaljujući medijima naša je percepcija u stanju stalne transformacije. U svakodnevnoj, prirodnoj percepciji mi vidimo samo detalje, svjesno ili nesvjesno biramo one na koje ćemo se usredotočiti. U medijima je to neko drugi izabrao za nas te je naš doživljaj svijeta neprekidno izložen utjecaju tuđeg izbora informacija i slika, čime se moderni čovjek, od onoga koji izabire informacije, sve više pretvara u onoga koji ih samo prima. Granica koja razdvaja fizičko i semantičko, percepciju i prepoznavanje, gotovo je nestala.

U vrijeme o kojem piše Balázs bića, slika, ideje i poruke putovali su iz projektora kroz snop svjetlosti da bi živjeli na velikom platnu, razapetu na zidu, njihovu životnom prostoru. Sada je njihov prostor naša svijest i već bismo, u analogiji s Balázsevim primjerom, danas lako mogli zamisliti suprotnu situaciju; ljudi koji bi na trenutak prestali biti izloženi utjecaju medija i morali se osloniti isključivo na svoj osjetilni percepcijski mehanizam vjerojatno bi reagirali jednako panično kao engleski administrator i djevojka iz Sibira.

Druga je bitna komponenta u percipiranju filma tretman vremena. Tijekom svojih sto i nešto godina pokretne su slike izmijenile pojam i koncept vremena; dvadeset sekundi u zbilji i na ekranu doživljavaju se različito. Nijeme burleske svojedobno su nazivane 'ubrzani film' jer se projiciralo 24 sekunde na sekundu ono što je snimano 16 sličica u sekundi. U animaciji vrijeme je još više komprimirano; prelazak molekula iz jednog u drugo stanje, cjelokupna egzistencija pojedinačnog čovjeka u neprekinutu tijeku ili priča o dosadašnjem trajanju ljudske vrste već su prikazane u animacijskom zgusnutu vremenu i neprekinutu trajanju. *Don Kihot* traje deset minuta, ali je njegovo 'realno' vrijeme, ono koje opisuje događaje u filmu, jedan cijeli dan od zore do sumraka. Vrijeme pak metaforičnoga zahvata filma sažima dvije



Animacijske rotacije pozadina



Geometrizacija topovske pucnjave

epohe, onu u kojoj je zamisao Don Kihota nastala i onu koja se rađala u vrijeme nastanka filma *Don Kihot*.

Scenografija je sljedeći važan element u percipiranju ovog filma. Događanja u *Don Kihotu* smještena su na dvije pozornice, grad i nešto što možemo pretpostaviti da je prirodni okoliš, jer ga obilježuje potpuna odsutnost urbanih indikatora. Prvi je prostor pretrpan automobilima, putokazima, pištaljkama, vatrogascima, topovima, zrakoplovima, putokazima, dok je drugi praktički prazan, s prirodnim elementima kakvi su kamen koji pada na Don Kihota i kojeg on poput Sizifa gura uzbrdo. Kristl neprestano relativizira prostor, on stvara osjećaj stalne nestabilnosti tako što okreće cijelu scenu 'naglavačke', gornja linija ekrana najednom postane stajaća linija kojom se kreću likovi, tako što jednostavno zavrti cijelu sliku ili horizont predoči kao okomitu liniju na sredini ekrana. U filmu imamo i treći prostor, to su 'realni', fotografski prizori, kakvi se pojavljuje jednom u subjektivnom kadru Don Kihota, gdje on vidi fotografski predočenu (ne)stvarnost i objektivni kadar u kojem vidimo vjetrenjaču i suncokret. Fotografija se u kontekstu zbilje filma ukazuje kao otisak površine stvari i bića i osnovna joj je osobina upravo to — površnost. Fotografija funkcionira kao sinonim za naša svjesna iskustva, dok animacija i crtež predstavljaju ogoljeno tijelo, bit i konstrukciju same slike, njezino viđenje iznutra.

Četvrti su element likovi, koji ni u nagovještaju nemaju ljudskih anatomskih osobina, nego su predočeni u obliku geometrijskih skica stvari. Animacija je fenomen rođen u industrijskoj revoluciji i rezultat je fetišizma stvari, njihova 'života' te se najvjerojatnije već i prvi uopće nastao animirani film[5] upravo bavi oživljavanjem stvari. Don Kihot je predočen kao vodovodna cijev s bradom i šeširom, a njegov pratilac Sancho Panza obično je jaje, čiji je vrh obrastao dlakama i na koje je nataknut šešir. On (ili 'to') uklapa se u opću mehaniziranost i geometriziranost svijeta filma, što vidimo, na primjer, na osnovi toga da mu gramofonski zvučnik ('puž') služi kao oko i uho ili kada sadržaj čuturice s natpisom *Aqua destilata* ulije u svoju 'glavu'.

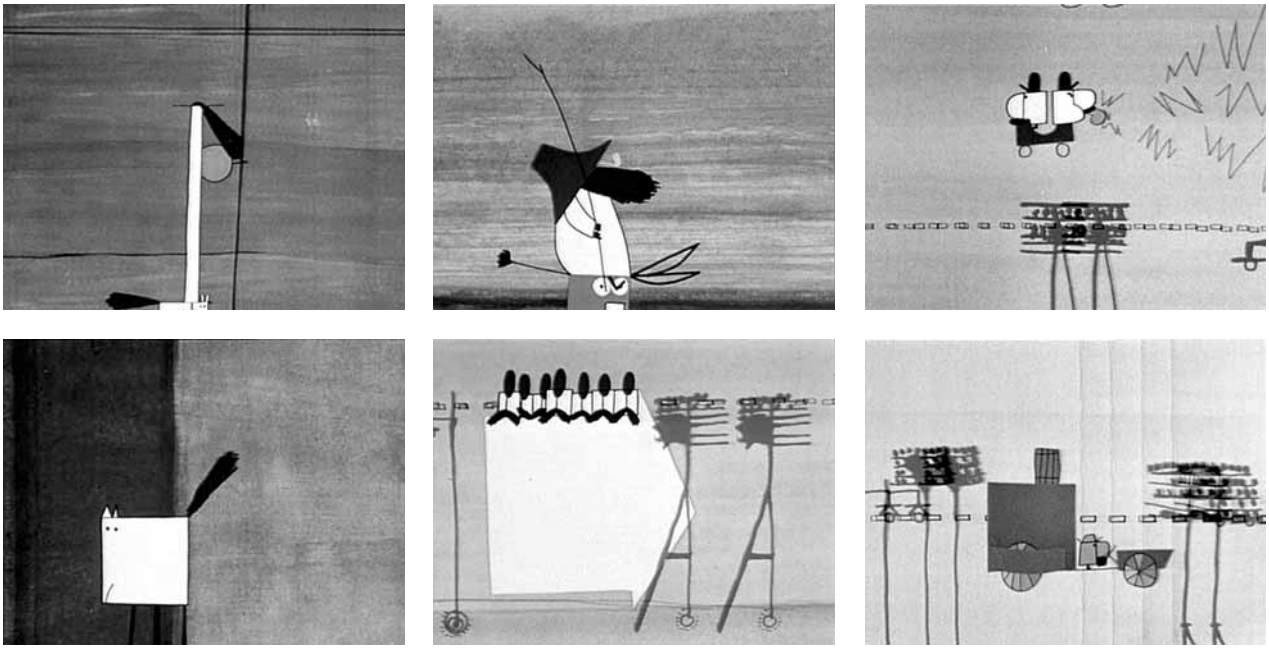
Peti važan element je zvuk. Još 1930. Balázs je u svom *Duhu filma* (*Der Geist des Film*, u Rohdin 2003: 99) vidovito poručivao da, jednako kako nas je filmska slika naučila da drukčije vidimo, tako će nas filmski zvuk naučiti da čujemo na drukčiji način. Film ipak generalno, a animacija posebno, dugo vremena neće znati iskoristiti potencijale zvuka. Deset-

lјećima nakon otkrića zvučnoga filma ton u animiranim filmovima pojavljivat će se uglavnom ili u obliku savršeno sinkronizirane zvučne ilustracije, takozvani diznijevski *mickey-mousing*-koncept, ili će se zasnivati na već dovršenim i samostalnim glazbenim formama, gdje animirana filmska slika funkcionira kao puka vizualizacija glazbe. *Don Kihot* je europska inačica procesa započeta u američkom studiju WB, a nastavljena u UPA, gdje neki veliki animatori poput Averyja, Cannona ili Hubleyja istražuju na planu aktiviranja međuodnosa slike i tona. Ti autori otkrivaju da u animaciji nema podjele na prizorni i neprizorni zvuk stoga što prvi jednostavno ne postoji, nego na kongruentan i nekongruentan. Upravo zahvaljujući mogućnosti da se filmska slika ozvuči nekongruentno nastala su neka animacijska djela poput Cannonova *Gerald McBoing Boing* (1951) ili Hubleyjeva *Rooty-Toot-Toot* (1952), koja su označila novo razdoblje u povijesti medija.

Tonska pozadina u *Don Kihotu* kolaž je mehaniziranih zvukova, najčešće kongruentnih dok ilustriraju rojeve personificiranih geometrijskih znakova, koji zuje po 'gradu' u kojem vlada paranoja, stalno ratno stanje, kaos i sveopća uzrujanost, što podcrtava zvučna kulisa kojom odjekuju stalne eksplozije, zvuk pištaljke, škripa automobila i neka vrsta vojničke koračnice, što je jedini glazbeni motiv u filmu. S druge strane Don Kihot je 'ozvučen' uglavnom nekongruentnim zvukovima. Primjerice, njegov trenutak slabosti i neodlučnosti pred odsutnu bitku prikazan je tako što se cijev prvo 'prelomi', ali da se ohrabri čita knjigu s fotografijama na kojima se vidi Dulcinea kao žena s brkovima i avijatičarka. Listanje knjige praćeno je nekom vrstom 'limenog' zvuka, koji ni na koji način ne podsjeća na šum papira. Nekongruentnim zvukom Kristl podcrtava Don Kihotovu 'tvorničku grešku' — individualizam i različitost u odnosu na njemu neprijateljski svijet neurotičnoga grada i njegovih kvadratnih stanovnika.

Sljedeći, šesti, element je montaža. Tvrdi se da je najbolja montaža ona koje nismo svjesni i zahvaljujući kojoj vidimo i ono što nam nije pokazano. Pri prvom gledanju montaža u *Don Kihotu* doima se gotovo kao standardan postupak u crtiću jurnjave s linearnim pravcima kretanja i povezivanjem kadrova u skladu s najjednostavnijim pravilima montažnog kontinuiteta. Ovdje je pak riječ o vrlo složenu montažnom zahvatu. Kristl konfrontira dva 'svijeta' u odvojenim prizorima, jer neposredni susret Don Kihota s neprijateljima događa se samo na autocesti kada on kopljem 'peca' kvadratne figurice te na kraju filma kada glavni junak probije obruč svojih progonitelja i kada pucnjava izbuši šešir Sanchu, koji se krije u 'zaklonu', iza jednog poteza boje. Budući da mi praktički gledamo dva filma čija se zbivanja odvijaju u dvije odvojene slike izrazito različite u gami i teksturi, te da se između njih vrlo rijetko ostvaruje neposredan dodir, jasno je da se Kristl oslanja na osobinu naše svijesti da 'popunjava' vremensku i prostornu prazninu između kadrova. Zumiranjem u sliku, aktiviranjem okvira filmske slike, jedva zamjetljivim subliminalnim proplamsajima i metadijegetskim umecima, redukcijom i zgušnjavanjem prostora i vremena te drugim postupcima Kristl sklada dramsku dinamiku u apstraktnoj formi čija je svrha da izazove slike nastale u našem iskustvu i memoriji, ali i takve koje izazivaju naše instinkte i podsvijest.

Konačno, u izravnoj je vezi s montažom animacijska metoda koja se može opisati kao aranžiranje znakova, mozaik u procesu transformacije, sastavljanje djelića vremena, segmenata tog procesa. Tek je u animacijama Kristlov idiosinkratski crtež dolazio do punog izražaja; intuitivna topografija stvorena njime, fluktuiranje znakova, ritmičke bravure, uz usporedni spektar u pozadini formirana perspektivnog prostora stvaraju skladan »*filmski san o modernom slikarstvu*« (Sitney 1990 : 11). Animacija postaje dijelom ukupne montaže fil-



Različiti geometrizirani likovi (redom: Don Kihot; Sančo Pansa; vojnici progonitelji; pas; progonitelji koji jašu na strelici; geometrizirano vozilo)

ma; ona je najfinije tkanje cjelokupnoga montažnog kompleksa. Svaka se faza doima kao cjelina za sebe, a ne kao dio pokreta, ali međusobno povezane animacijskim tehnikom one nastupaju kao konsonanti u jeziku koji međuodnosom stvaraju vokale. Ili, kako je to formulirano u čuvenoj i često citiranoj definiciji animacije Norman McLaren:

Animacija nije umjetnost crteža u pokretu; to je umjetnost pokreta koji je nacrtan. Ono što se nalazi između svake sličice mnogo je važnije od onoga što egzistira na svakoj sličici.

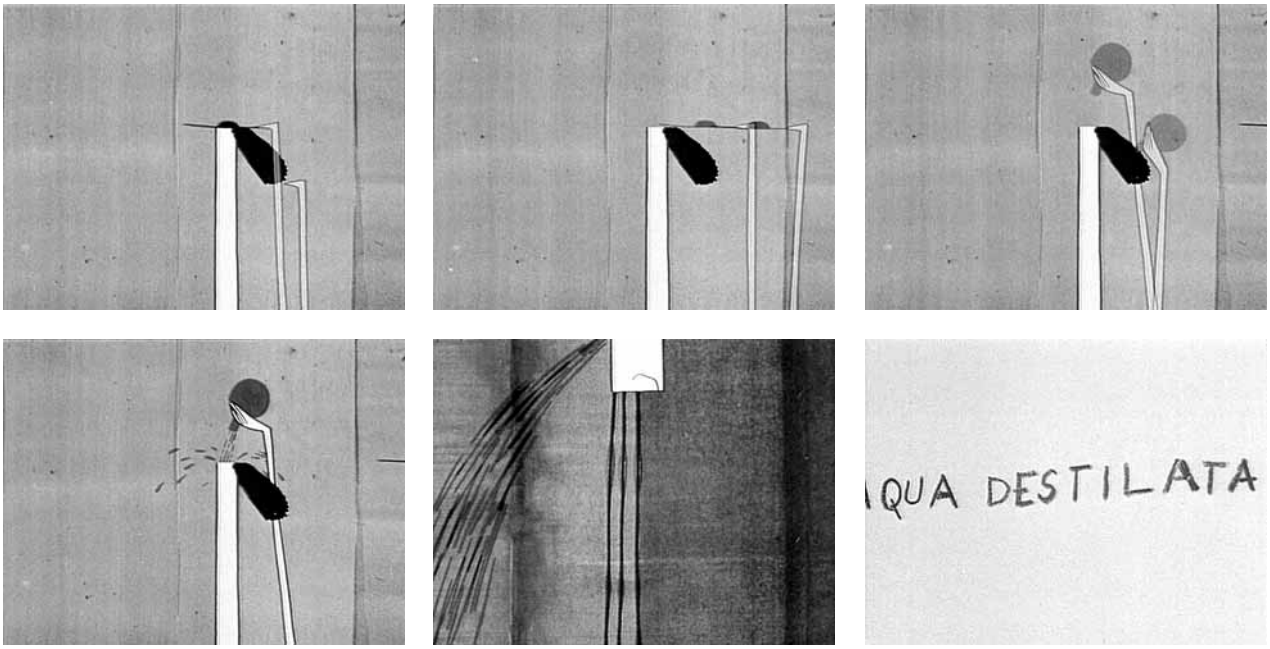
6. Jedno tumačenje

Već na osnovi modernistički obrađene špice filma, na kojoj je uz natpis 'Don Kihot' prikazan crtež vjetrenjače, sugerira se da tema filma nije stvarni tekst, nego njegova medijska redukcija. Don Kihot je netko tko se suprotstavlja vjetrenjačama i to je jedino što se zna o tom djelu u epohi u kojoj se knjige ne čitaju, nego medijima kruže njihovi motivski sažeci. To nije film koji je nastao na osnovi knjige, za razliku od njegova ranijeg projekta *Šagrenske kože,* gdje radnja vjerno slijedi liniju Balzacove priče. *Don Kihot* je film o simboličnom značenju djela na koje se pozivate te je stoga s njim nemoguće komunicirati bez mnogih predznanja.

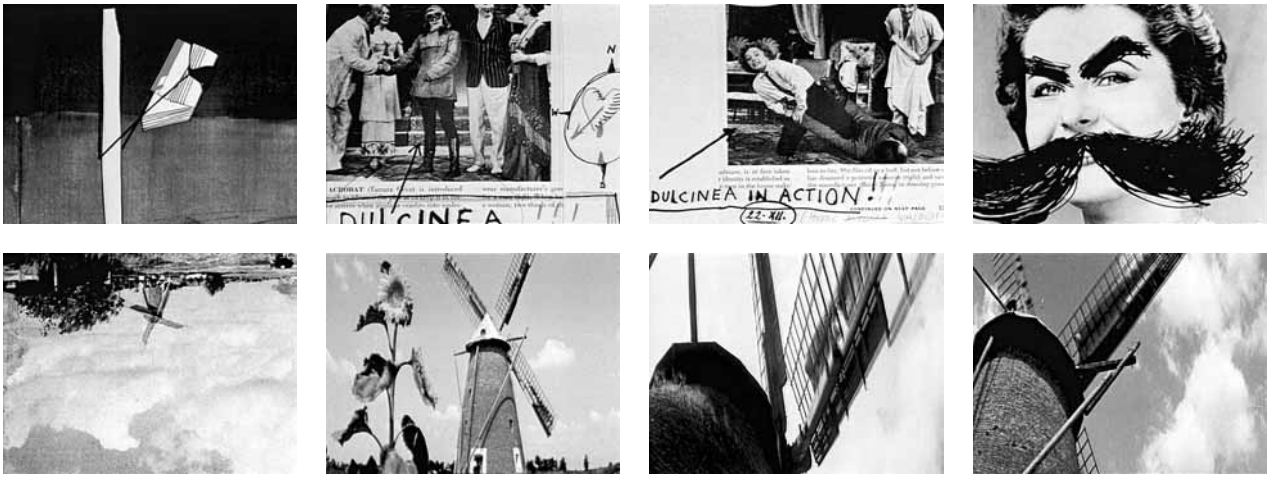
Kako smo već vidjeli, s novim saznanjima i iskustvima dolaze novi pogledi i tumačenja nekog umjetničkog djela. Neki moderni naratolozi poput Gérarda Genettea smatraju da ne samo tekst nego u jednakoj mjeri i takozvani paratekst (naslov djela, intervjui autora, kritike i opća recepcija djela...) utječu na konvencije, koje omogućuju komunikaciju s djelom i određuju naš način njegova čitanja i doživljavanja. Za primjer iz književnosti najčešće se uzima Joyceov roman *Uliks,* u kojemu je naslov iznimno važan, dok su se u povijesti filma rasprave o paratekstu najčešće vodile u krugovima filmske avangarde.[6] Nema sumnje da i u slučaju ovog filma, pogotovu četrdeset i pet godina nakon njegova nastanka, paratekst dobiva na važnosti i da u tumačenje filma *Don Kihot* neizbježno ulaze povijesni i kulturni kontekst, autorova spominjana 'ekscentričnost' kao i mitovi o njegovu radu, usporedbe vremena u kojem je djelo nastalo s vremenom u kojem ga čitamo i analiziramo i slično.

Kako je Kristl bio pripadnik građanske klase u sredini koja je odjednom bila zahvaćena kaotičnim valom migracije sa sela u grad, praćena novom ideologijom čije su vidljive manifestacije bili masovni mitinzi i kolektivizacija koja je često brisala razlike među ljudima, lako je zamisliti da se on mogao osjećati poput Don Kihota. Pretpostavljamo da otuda dolazi njegovo antikomunističko držanje. No, svoditi značenje ovog djela tek na reakciju protiv određenoga političkog (u ovom slučaju takozvanog 'komunističkog') sustava značilo bi banalizirati ga. Osim eventualno marginalno, film *Don Kihot* ne bavi se određenom ideologijom, nego proturječnostima u življenju čovjeka kao društvenoga bića na jednoj strani i pojedinca na drugoj. Riječ je o umjetničkom odgovoru na to veliko filozofsko pitanje, kakvo je uvijek dano u jedinoj mogućoj formi, ovdje animaciji. Ili kako to kaže Wells: »*Čest je slučaj da je eksperimentalna animacija u bliskoj vezi s filozofskim i duhovnim temama tragajući za reprezentacijom osobnih osjećaja neizrecivih unutar standardne jezične ortodoksije*« (Wells 1998 : 45).

Sličnim pitanjem bavi se, na primjer, i izložba *Faces* umjetnice Vibeke Tandberg iz 1998. koja je rezultirala iznimnim odjekom u umjetničkoj javnosti i među likovnom kritikom — već su obranjene i doktorske disertacije koje se bave tom izložbom.[7] Riječ je o dvanaest fotografija velikog formata koje sve prikazuju dvanaest osoba srednjih tridesetih godina, jednake kratko podšišane frizure, u istoj sivoj košulji u istoj



Jedno od Kristlovih okušavanja u gegu



Don Kihotovo čitanje motivira insertiranje kolaža i animiranih reprodukcija odnosno filmova

veličini u odnosu na jednaku pozadinu. Gornji su elementi konstantni, ali portreti se razlikuju u oblicima lica, nosa, boja očiju, gustoće obrva, ali minimalno, dok njihove poze variraju od *en facea* ka profilu. Na etiketi svake fotografije piše da je riječ o računalnom ispisu i da su fotografije manipulirane, što pojačava našu nesigurnost, tako da ne postoji način da se odredi da li je na fotografijama jedna osoba, ili su to različite osobe, možda bliski rođaci, čak se pouzdano ne može odrediti spolna pripadnost svake od njih. Prema svjedočenju same umjetnice, ideja za izložbu rodila se za njezina preseljenja u veliki grad (Berlin), gdje je gotovo u tjelesnom obliku doživjela kako nestabilni postmoderni subjekt biva zagušen procesima koji brišu svaku njegovu individualnost.

Svoj film *Idioti* (*Idioterne*, 1998) slavni danski filmaš Lars von Triers zasniva na zamisli o oslobađanju unutarnjeg 'idiota', zarobljena u našem tijelu i svijesti, okovana normama društva i medijskim terorom.

To su samo dva među brojnim primjerima u kojima se važni suvremeni umjetnici bave istim problemima koji su zanimali Kristla prije gotovo pola stoljeća.

Don Kihot je djelo koje slika mehanizirani i dehumanizirani svijet obilježen gubljenjem subjektiviteta, nasilnim brisanjem kulturnih razlika među ljudima, to je, gotovo bi se reklo, slika moderne globalizacije. Kristl je najavio samoživ, ciničan svijet u kojem će individualizam i humanizam vrijediti onoliko koliko i odbačena, zahrđala vodovodna cijev.

No, daleko od toga da je time sve rečeno o tom filmu.

Umjetnost ako je dobra, onda je živa, a sve što je živo stari. Ako je prosječan ljudski vijek recimo sedamdeset godina, onda bi umjetničko djelo moglo trajati i dvostruko kraće od toga, ali i deset puta dulje, recimo sedamsto godina. S vremenom ono ipak neizbježno gubi svojstvo umjetničkog djela i eventualno dobiva povijesnu vrijednost onako kako su crteži na grčkim vazama, koji su nekad sigurno smatrani umjetnošću, danas postali obične uspomene i dokumenti. Filmovi i druga umjetnička djela traju tako dugo dok ih razumijemo u potpunosti, sve dok u sebi sadrže tajnu koja nas navodi da im se iznova vraćamo.

Nema nikakve dvojbe da će *Don Kihot* još dugo trajati i nadživjeti mnoga mlađa djela.

Bilješke

1 U doba njegova prikazivanja na internacionalnim festivalima, učinak filma *Don Kihot* na neke od najuglednijih kritičara tog doba, poput Ralpha Stephensona, bio je takav da su oni potpuno odbacivali profesionalna pravila o suzdržanosti i objektivnosti te padali u trans dok su pisali o filmu. Vidjeti na primjer Stephenson, 1967: 134.

2 Bureau international du liaison des instituts du film d'animation

3 Scenarij se može naći na 120 stranici drugoga sveska almanaha *Zagrebački krug crtanog filma*, Zavod za kulturu Hrvatske i Zagreb film, Zagreb 1978.

4 Norman M. Klein vjerojatno je u pravu kada razlikuje stiliziranu animaciju od reducirane. Prvu veže uz UPA, a drugu uz televizijske programe Hanna-Barbere namijenjene djeci, gdje je 'redukcija' jednostavno smanjivanje broja crteža na minimum, što je uvjetovano produkcijskim i komercijalnim razlozima (da se popuni minutaža), a nikako estetskim konceptom.

5 Prema Esther to su propagandni filmovi Britanca Arthura Melbournea Coopera kakvi su *Bird's Custard Powder* (1897) i *Matches: An Appeal* (1899), u kojima je propagirao donaciju šibica za britanske vojnike u Burskom ratu tako što je animirao same šibice (Esther 2001: 9).

6 Film Borivoja Dovnikovića *Bez naslova* (1964) može se vidjeti kao duhovita replika na staru raspravu avangardista iz 1920-ih o statusu natpisa u filmovima.

7 Na primjer doktorska disertacija Karin Wagner *Fotografija kao digitalna slika* obranjena 2003. na Studiju za arhitekturu i umjetnost pri Sveučilištu Göteborg.

Bibliografija

Ajanović, Midhat, 2004, 'Mali čovjek na razmeđi svjetova — fenomen zagrebačke škole crtanog filma', u Midhat Ajanović, 2004, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Balázs, Béla, 1970. *Theory of the Film*, New York: Dover Publications

Cholodenko, Alan (ur.), 1991, *The Illusion of Life,* Sidney: Power Publications

Klein M., Norman, 1993, *Seven Minutes, The Life and Death of the American Animated Cartoon,* Verso, New York

Le Grice, Malcolm, 2001, *Experimental Cinema in the Digital Age,* London: British Film Institute

Leslie, Esther, 2001, *Hollywood Flatlands*, *Animation, Critical Theory and the Avant-garde,* London, New York: Verso

Marušić, Joško (i suradnici), 2004, *Alkemija animiranog filma*, Zagreb: Meandar

McCloud, Scott, 1995, *Understanding Comics: The Invisible Art* švedsko izdanje *Serier, den osynliga konsten,* Stockholm: Epix Förlags AB

Mitry, Jean, 1997, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* američko izdanje, prevod s francuskog Christopher King, Indianopolis: Indiana University Press

Munitić, Ranko i Zlatko Sudović, ur., 1978-1986, *Zagrebački krug crtanog filma* (sv. 1-4), Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske

Pintoff, Ernest, 1988, *Animation 101,* California: Michael Wiese Productions

Rohdin, Mats, 2003, *Vildsvinet i filmens trädgård — metaforbegreppet inom filmteorin,* Stockholm: Aura förlag

Stephenson, Ralph, 1967, *Animation in the Cinema,* International Film Guide, New York

Sitney, P. Adams, 1990, *Modernists Montage. The Obscurity of Vision In Cinema and Literature*, New York: Columbia University Press

Sorlin Pierre, 1991, *European cinemas, European societies 1939-1990,* London: Routledge

Tredell, Nicolas, ur., 2002, *Cinemas of the Mind — a critical history of film theory*, esej Mikkel Eskjera 'Observing Movement and Time — Film Art and Observation', s. 117-137, Cambridge: Icon Books Ltd.

Wells, Paul, 2002, *Animation, Genre and Autorship,* London: Wallflower Press,

Wells, Paul, 1998, *Understanding Animation,* New York, Routledge

Filmografija

DON KIHOT / Hrvatska/Jugoslavija — *pr*. Zagreb film - Studio za crtani film, Zagreb : 1961 — *sc, r, glavni crtač, sgf, glavni animator* Vlado Kristl; *ani.* Ante Zaninović, Mirko Fodor; *spec. sintetski zvuci* Branimir Sakač; *gl*. Milko Kelemen; *gl. vodstvo, mt*. Tea Brunšmid; *tonski snimatelj* Mladen Prebil; *trik snimatelj* Ivan Hercigonja — animirani, crt, ktm — film : 35 mm, boja, 10'20"

UDK: 791.633-051 Alexéieff, A.
791.228(091)

Giannalberto Bendazzi

Alexandre Alexéieff[1]

Portret umjetnika u mladosti

Alexandre Alexéieff (Aleksandar Pavlovič Aleksejev) rođen je 18. travnja 1901. u Kazanju, u carskoj Rusiji. Bio je treće i ujedno najmlađe dijete majke učiteljice i oca časnika u carskoj mornarici. Godinu nakon sinova rođenja Pavel Aleksejev prihvatio je mjesto mornaričkog atašea u ruskom veleposlanstvu u Carigradu (tada prijestolnici Otomanskog Carstva, danas poznatu pod imenom Istanbul), pa se i njegova obitelj preselila na obale Bospora. Boravak u Carigradu bio je za dječaka sretno razdoblje budući da su mu pruženi i afektivni i materijalni uvjeti koje bi svatko mogao poželjeti. No 1906. završilo se ono na tragičan način, kad mu je otac u čudnim okolnostima umro — vjerojatno zapravo ubijen, u Baden Badenu u Njemačkoj, dok je bio na diplomatskom putovanju. Obitelj se morala vratiti u Rusiju te se suočiti s teškim opstankom u Petrogradu.

Premda bi se to prvo poglavlje autorova života moglo učiniti pukom melodramatičnom anegdotom, ono je izrazito važno za razumijevanje njegove buduće inspiracije. Taj prekinuti spokoj ostavio je stalni trag u njegovu duhu stvarajući u njemu potrebu da se zaustavi na pojedinačnom trenutku, da sačuva okus svake doživljene radosti, oblikujući tako trajno njegov nostalgični značaj.

U to je vrijeme Petrograd vrvio piscima, slikarima, glazbenicima, znanstvenicima i misliocima: kazališna scena bila je iznimno živa, elegantni život grada pak u punom sjaju. Alexandre, međutim, gotovo da nije osjetio ništa od svega što je njegov novi grad nudio. Njegovo je vrijeme odlazilo na čitanje i studiranje, na obuku i crtanje u vojnoj školi, gdje se kao časnički sin imao pravo obrazovati. Još će jednom događaj iz ranih godina života ostaviti neizbrisiv trag na autorovoj karijeri: učitelj crtanja u vojnoj školi bitno je na njega utjecao puštajući učenike da istražuju potencijal vlastite fantazije daleko šire nego što su to dopuštale tradicionalne granice školskog oponašanja prirode. Otada nadalje Alexandre Alexéieff neće nikada upotrebljavati unaprijed zadane modele osim jedanput, kad se naime za pomoć obratio svojoj ženi Claire, rabeći njezino lice za ilustraciju Malrauxova romana *Ljudska sudbina* (*La condition humaine*).

Alexéieff i Parker pred igličastim ekranom

Godine 1914. Rusija je, zajedno s Francuskom i Velikom Britanijom, ušla u rat s Njemačkom i Austro-Ugarskim Carstvom. Bio je to Prvi svjetski rat, u kojem je ruska vojska, suočena s dobro opremljenom, dobro obučenom i dobro vođenom njemačkom vojskom, doživjela katastrofalan raspad. Revolucija iz 1917. označila je kraj carizma i pokrenula građanski rat koji će trajati tri godine.

U situaciji od koje bi se teško mogla zamisliti kaotičnija šesnaestogodišnji kadeti bili su razapeti između zapovijedi svojih nadređenih i vlastite želje da se ponesu kao samodostatne odrasle osobe, između vrtoglavih nada radikalne rekonstrukcije društva i čovječanstva i dnevnoga užasa, ubojstava, pljački, nasilja...

Skupina tih kadeta poslana je duboko u Rusiju da čeka dalje zapovijedi. Alexandre se tako našao začahuren u gradiću Ufa, blizu svog ujaka Anatolija Polidorova, socijalističkog odvjetnika koji je uspješno branio seljake i radnike od arogancije bogataša i moćnika. Ujak ga je pitao o planovima za budućnost, na što je Alexandre odgovorio da želi postati inženjer. »*Mislio sam da želiš biti umjetnik*«, dometnuo je ujak. Alexandre pak, potaknut revolucionarnim idejama, kazao je da zemlji trebaju inženjeri kako bi se izgradilo novo, uspješno i napredno društvo. »*Razočaravaš me*«, zaključio je Anatolij. Alexandre je potom ponovno promislio o svojoj budućnosti te do kraja boravka u Ufi pohađao sate iz umjetnosti. Poslije je saznao da su mu ujaka ubili boljševici, koji nisu bili posebno susretljivi kad je riječ o suprotstavljenim idejama na ljevici. Otada se Alexandre držao dalje od ideologija i svega što iza njih vreba.

Nakon tri ledena mjeseca kadeti su — barem oni koji su to mogli — došli do Vladivostoka, na samu kraju istočnog Sibira. Otišli su na ratnom brodu, ali prošlo je nekoliko mjeseci prije nego što im je rečeno da je građanski rat završen.

Poslije godine besciljna lutanja Alexéieff je odabrao Francusku, čiji je jezik već bio naučio, za svoj novi dom te iskoristio preporuku koju je dobio u Ufi za snalaženje u Francuskoj. Iskrcao se u Cassisu, blizu Marseillesa, te se 1921. nastanio u Parizu.

Les années de bohème

Preporuka koju je Alexandreu napisao njegov učitelj crtanja u Ufi, zaslužan za usavršavanje njegove vještine u crtanju, bila je upućena scenografu Sergeu Soudeikineu (Sergej Sudeikin). Usprkos Sudeikinovoj velikodušnoj pomoći i savjetima, prva godina mladog umjetnika u intelektualnoj prijestolnici svijeta bila je uglavnom od danas do sutra, gdje bi tu i tamo dobio kakav scenografski posao. Stvari su se s vremenom popravile, a njegovi novi prijatelji uveli su ga u pariške krugove. Upravo je tu i upravo tada upoznao glumicu Aleksandru Grinevski, zaposlenu u kompaniji Georgesa Pitoëffa, koju je oženio 1923. godine i s kojom je dobio kćer Svetlanu.

Najbliži su mu od novih prijatelja bili mladi nadrealistički pjesnici, s kojima je Alexéieff dijelio shvaćanje umjetničkog stvaranja: maksimum spontanosti i minimum intelektualne kontrole nad nadahnućem kako bi se oslobodio ilogički i često neobjašnjiv um umjetnika. Upravo je jedan od lučonoša nadrealizma, Philippe Soupault (1897-1990), uputio ruskog imigranta u smjeru onoga što će postati jedna od njegovih glavnih djelatnosti: grafika.

Soupault, koji je sastavio knjigu o Guillaumeu Apollinaireu, zatražio je od Alexéieffa da za nju napravi gravuru, na što je ovaj, premda potpuno nevičan ksilografiji, smjesta pristao. Bez priručnika i učitelja i sa samo nekoliko dana na raspolaganju, Alexéieff je samostalno izmislio svoju tehniku i 10. prosinca 1926. u njegovim se rukama našla prva u dugu nizu knjiga obogaćenih njegovim vizualnim fantazijama: *Guillaume Apollinaire*, u izdanju Les Cahiers du Sur iz Marseillesa.

No tek godinu i pol poslije, u lipnju 1927, stručnjaci za tisak mogli su vidjeti zreli stil i tehničku usavršenost umjetnika, koji se sa dvadeset i šest mladih godina već mogao smatrati majstorom. *Zapisi luđaka* Nikolaja Gogolja, djelo objavljeno u Les Éditions de la Pléiade, sadržavalo je dvadeset i jednu ilustraciju u akvatinti, vrsti gravure koja omogućuje da se donesu sve sjene sive između potpuno crne i bijele. Ta je tehnika dobro odgovarala načinu mišljenja Alexéieffa, suprotstavljena deklamatornom, egzibicionističkom i često površnu stavu suvremenih pjesnika i glazbenika koji su napučivali avangardnu scenu. »*Oni sviraju trubu, dok ja sviram violinu*«, običavao je skromno, ali lucidno reći.

Ilustrirati ili stvarati

Od akvatinti koje je Alexéieff za života izradio neke su sjajne, druge dobre, no nijedna nije tek osrednja. Neke od najboljih svakako su *Pad kuće Usher* (1929), *Razgovor Monosa i Une* (1929), *Braća Karamazovi* (1929), *Pjesma princa Igora* (1950), *Hoffmannove pripovijesti* (1960) te *Malrauxova djela* (1970).

Osim pregršti naručenih gravura Alexéieff nije izradio nijedno 'originalno' djelo, nego se radije ograničavao na već postojeće književne tekstove. U području *statičkih* likovnih umjetnosti bio je više ilustrator negoli slikar (donekle bi se moglo reći da je bio ilustrator čak i u polju dinamičkih likovnih umjetnosti, tj. u animaciji, no o filmu će biti govora poslije). Ovdje međutim treba postaviti pitanje što je to ilustrator. Kako ilustrator radi?

Stavovi čovjeka od slike suočena s pisanom riječi bezbrojni su. Postoje oni koji izdvoje jednu frazu i doslovno je prevedu u crtež, oni koje potakne pojedinost koju onda razrade po vlastitom nahođenju, oni koji se poistovjete s pričom te oni koji se jednostavno pobune.

Alexéieffu je ilustracija značila slobodnu, neovisnu reinterpretaciju književnoga teksta. On je uvijek donekle preispisivao u slici ono što su od njega tražili da ilustrira, tako da su čitatelji u jednoj te istoj knjizi dobivali književnu i slikovnu verziju priče. Jasno, njegova su remek-djela najčešće nastajala u vezi s tekstovima s kojima je bio najjače vezan: Hoffmannovim, Poeovim, s tekstovima Dostojevskoga kao i u izvanrednoj slikovnoj reinterpretaciji Pasternakova *Doktora Živaga* (1959), koja je očarala i sama romanopisca kad ju je, malo prije smrti, vidio.

U njegovu ilustratorskom radu Alexéieffa su nadahnjivali kriteriji koje smo već spomenuli: 'nadrealistička' spontanost, pamćenje (Pasternak je bio zapanjen kad je u ilustracijama koje je izradio emigrant što je Rusiju napustio kao adolescent pronašao sve ono što je sam u zrelim godinama vidio u građanskome ratu — »*Mogu čak osjetiti miris transportnih vagona*«, izjavio je) te još jedan element drag nadrealistima zbog toga što se smatralo da je oslobođen svjesnoga uma: snovi.

Ilustracije Alexandrea Alexéieffa gotovo su neizostavno putovanje u nesvjesno, potaknute čitanjem štiva koje prevodi u slike. Ponekad, kao na primjer u slučaju *Hoffmannovih pripovijesti*, akvatinte su toliko bogate odnosno gusto ispunjene simbolima, analogijama i aluzijama, da postaju prave vizualne pjesme koje se čitaju, pa onda iznova čitaju i nad njima se razmišlja sve dok se ne otkriju njihova najdublja značenja. Tu se crtač pretvara u samosvojna autora odbacujući drugotnu ulogu dekoratera tuđega rada. Kao što ćemo uskoro vidjeti, Alexéieff će se kao filmski autor vezati uz rad drugih, od Musorgskoga do Gogolja, ali samo kako bi njegovo vlastito i nezavisno nadahnuće zasjalo i zasjenilo njihov rad.

Promotrimo li graviranu ploču kroz jako povećalo, lako ćemo prepoznati osnovni proces stvaranja slike: gdje je ploča glatka, tinta se ne hvata. Upravo zbog toga ta područja ostaju prazna tijekom tiskanja. Ondje pak gdje je ploča gravirana, ona ostavlja različite količine malenih ureza, mikroskopskih uboda ili rupica, gdje se onda smješta tinta. Ljudskomu se oku crnilo tinte miješa s bjelinom papira te proizvodi sivu boju koja je svjetlija ili tamnija ovisno o gustoći ureza, drugim riječima, ovisno o tome koliko se tinte zadržava. To trebamo zapamtiti kako bismo razumjeli kako je i zašto Alexéieff izumio igličasti ekran.

Cherchez la femme

Brak Alexandrea i Aleksandre nije bio sretan. Nastao iz zajedničke potrebe za društvom više nego iz ljubavi, njegov je brak, te pojam vezanosti, obitelji i očinstva, bio u neskladu s njegovom dobi i umjetničkim ambicijama.

Godine 1930. Claire Parker imala je dvadeset i četiri godine. Rođena u Bostonu, u državi Massachusetts, bila je bogata, lijepe vanjštine i emancipirana, no nezadovoljna — pa je zbog toga otišla u Pariz kako bi se pridružila onoj skupini umjetnika (Gertrude Stein, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Man Ray...) kojima je smetao provincijalizam njihove zemlje i koji su živo željeli osjetiti intelektualni poticaj što ga je međunarodna kulturna prijestolnica nudila. Listajući jednu od knjiga koju je Alexéieff ilustrirao, ona se zaljubila u tu snažnu, originalnu umjetnost, ujedno shvaćajući da je pronašla svoje zvanje. Ubrzo potom pisala mu je tražeći da joj daje sate iz grafičke tehnike.

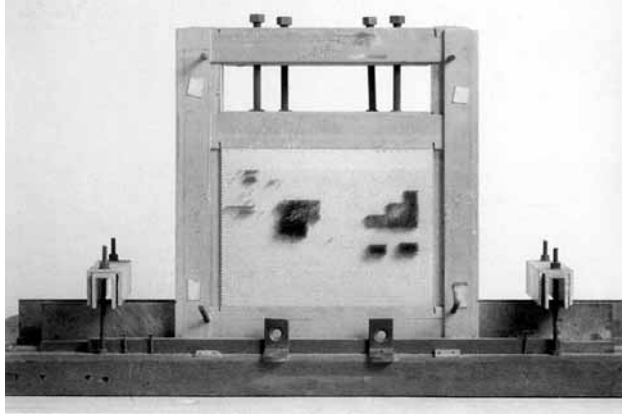
Njihov je prvi sastanak toliko nalik na najsentimentalnije ljubavne romane da svaki detaljan opis tog susreta izaziva neugodu. Dovoljno je možda reći da se u tome trenutku rodila strast i umjetnička suradnja koje su se pokazale neranjivima usprkos teškim kušnjama kojima su ih osobni i vanjski događaji izložili — od Drugog svjetskog rata nadalje.

Svi autorski filmovi nakon tog susreta (s neobičnom iznimkom filma *En passant*) zasluge pripisuju oboma. Istraživači i kritičari, međutim, uvijek su o njima govorili kao o 'filmovima Alexandrea Alexéieffa'. Takvo je stajalište dijelom rezultat uvriježena seksizma u našem društvu, dijelom pak izlazi iz potrebe da se u istraživanju i sređivanju podataka stvari pojednostavne te da se jedna osoba učini predmetom razgovora.[2] Odlučujući element u tome je, međutim, bila velika doza povijesne istine. Za početak, Claire Parker uvijek je otvoreno izjavljivala da je njezina uloga — u umjetničkome smislu — bila uloga katalizatora, i navijačice, njegova nadahnuća. Kao što je to često slučaj, praznine u dokazima pokazuju nam što se uistinu dogodilo: Claire za sobom nije ostavila nijedan neobjavljen crtež, nijednu tehničku bilješku, a oni koji su je poznavali nikad u njezinoj ruci nisu vidjeli ni olovku ni kist, pa čak ni bilježnicu. Njezino se nadahnuće dodavalo njegovu, ona ga je dopunjavala i ispravljala. Bez nje on bi bio manje važan filmski umjetnik, a ona bez njega ne bi bila u svijetu filma.

Aleksandra je u međuvremenu naišla na Etiennea Raïka, mladog umjetnika mađarskoga podrijetla, i s njime se sprijateljila. Nemamo pojedinosti o njihovu odnosu u prvim fazama, no u svojoj se starosti Alexé f tužio da dok je on bio u bolnici oporavljajući se od trovanja koje su izazvale kiseline rabljene u izradi gravura, njegova je žena više vremena posvećivala Etienneu nego njemu. Bilo kako bilo, dva su para, sada ukrštena, dugo godina uživala u poprilično skladnu odnosu, živeći jedni naspram drugih i radeći zajedno na filmskim reklamama.

Igličasti ekran

Kada je napunio trideset godina, Alexandre Alexéieff osjećao se duboko neispunjen. Umjetnost je bila njegovo zvanje i nakon nekoliko uspona i padova ona ga je proslavila, osigurala mu dobru plaću i uključila ga u svijet prijatelja i intelektualaca koji su dijelili njegove interese i njegove strasti. No taj ga je cilj, umjesto da mu se učini dugo željenim postignućem, ispunio osjećajem da je došao do kraja puta. Svaki bi mu novi posao koji bi urednici tražili, što bi inače smatrao dobrodošlim, duboko u njemu značio ponavljanje ili tehnike, ili stila, ili stvaralačkoga pristupa, koji su već bili odveć uhodani. Plašilo ga je ograničavanje na formulu pa je zato počeo razmišljati o filmu.



Jedan od Alexéieffovih igličastih ekrana (*pinscreen*-ova)

Između kraja Prvoga svjetskog rata i ranih tridesetih godina Pariz je novome izumu filma osigurao status umjetnosti. On je izabrao prve velike majstore: njemačke 'ekspresioniste', Rusa Sergeja Ejzenštejna i, prije svega, Charlieja Chaplina (kojemu je kritičar, teoretičar i filmaš Louis Delluc 1921. posvetio prvu tematsku knjigu: *Charlot*). Pariz je bio domaćin prvim avangardnim kratkim filmovima koje su izumili slikari Fernand Léger (*Le ballet mécanique*), Marcel Duchamp (*Anémic cinéma*), Man Ray (*Le retour à la raison*), Salvador Dali i Luis Buñuel (*Un chien andalou*), da se i ne spominju Francis Picabia, René Clair, Germaine Dulac... »-*Film su*«, izjavio je Alexéieff u dugom televizijskom razgovoru 1971, »*moji prijatelji slikari i pisci smatrali vrijednim interesa. Zato sam sam sebi rekao: radit ću filmove. Sam. Ne želim velik tim i ne tražim El Dorado. Ni pod kojim uvjetom moji filmovi ne smiju postati proizvod. Oni moraju biti umjetnička djela.*«

Jednoga je dana tako novopečeni filmski umjetnik zamolio svoju ženu i kćer da mu kupe tri tisuće igala. Ta je kupnja sama po sebi bila mala komedija kad je zaprepašteni prodavač pitao da li je dobro čuo da se od njega traži upravo toliko igala. Alexéieff je dobio igle, a obitelj ih je strpljivo složila u geometrijskom redoslijedu na slikarsko platno presvučeno voskom. Alexandre je mjestimice raširio igle dok nije dobio oblik Svetlanine omiljene igračke, lutke zvane Nikolica, a onda se konačno zadovoljno nasmiješio. Pokusno je slaganje uspjelo, igličasti je ekran profunkcionirao.

Igličasti ekran (dva)

Iz svoga tridesetogodišnjega iskustva u pisanju o Alexéieffu mogu posvjedočiti da je igličasti ekran i način na koji on funkcionira lako razumjeti kad se vidi vlastitim očima, no da

Kadrovi iz *Noći na pustoj gori* (*Une nuit sur le mont chauve*, 1933)

je zamisao teže shvatiti kad se o njoj samo piše. Nastojat ću pojasniti.

Zamisao je umjetnika-izumitelja bila u tome da uporabi ploču za igle (premda je ploču radije nazivao *ekran*) na kojoj bi slagao tisuće pomičnih igala, gusto raspoređenih i postavljenih pod kutom od šezdeset stupnjeva. Stavljanjem niskokutnog izvora svjetla s bilo koje strane ploče, svaka igla baca dvije sjene na bijelu površinu te mnoštvo sjena čini ploču potpuno mračnom. Dalje treba samo povući određene skupine igala unatrag kako bi se smanjila njihova sjena te se time to područje učinilo svjetlijim. Potpunim izvlačenjem igala sjena nestaje, a otkriva se obasjani dio površine. Time je umjetnik uspio dobiti puni niz sivih boja u stvaranju bilo kojeg oblika. I upravo tu dolazi animacija. Ručnim mijenjanjem slike i snimanjem filmskom kamerom u svakoj novoj fazi dobiva se animacija, odnosno slika oživljuje.

Nije riječ o tako neobičnoj ideji kako bi se u prvi mah moglo činiti. Dovoljno je samo sjetiti se načela prema kojem se tiska akvatinta, a koje smo ranije spomenuli. Svaka malena sjena nad površinom ploče odgovara jednoj od sićušnih rupica u koje ulazi tinta. Svako pak bijelo, osvijetljeno područje odgovara goloj površini klišea (onoj na kojoj nema tinte). Alexéieff je zapravo uspio prevesti instrument koji mu je služio za statične slike u dinamički princip. Sada je definitivno mogao od animiranih gravura stvarati film.

Igličasti ekran (tri)

»*Ovo će biti film koji sam htio napraviti, ali nikako nisam mogao*«, rekao je Aljoša (to je Alexéieffu bio nadimak) Claire jednoga dana. »*A zašto ne?*«, upitala je ona. »*Zato što nemam dovoljno novca, a za ovaj posao potrebno je mnogo novca*.« Claire svome američkom pragmatizmu nije mogla dopustiti da želju ostavi neispunjenom: »*Ja imam kreditno pismo. Mogu financirati stvaranje igličastog ekrana i proizvodnju filma*.«

Tako su zajedno sastavili svoj prvi igličasti ekran i patentirali ga (na ime Claire) razmišljajući ne samo o filmu koji je Aljoša imao na umu nego i o prodaji primjeraka tog pomagala animatorima diljem Europe i svijeta. Na njihovo veliko iznenađenje, druga se zamisao nikad nije ostvarila. Njihova sprava nije bila baš ono što su mnogi stvaraoci tražili. Dugo vremena, zapravo, ona je služila samo Aljoši i Claire. Tek je 1972. National Film Board of Canada nabavio prvi igličasti ekran. Kanadski Francuz Jacques Drouin (koji Alexéieffa nikad nije osobno upoznao) bio je uz Alexéieffa jedini filmaš koji je igličasti ekran redovito upotrebljavao u stvaranju filmova.[3]

Noć na pustoj gori

Rusija je 1931. bila uistinu daleko od Pariza. U Moskvi je politička moć bila u čvrstim Staljinovim rukama, koji je kad je riječ o izgnanicima bio nemilosrdan. Mnogi su od njih, sabrani u različite grupe ili geta (politička, umjetnička, filozofska, religijska, ezoterijska), govorili samo ruski, isključili se iz Francuske koja ih je okruživala i ćaskali jedni s drugima o povratku, za koji su znali da je čista fikcija. Alexandre Alexéieff posjećivao je neko vrijeme, na početku svoga boravka u Parizu, takve skupine i jedne ga je od tih noći općinilo muziciranje na klaviru neke starije gospođe. Isprva ju je slušao jer ga je posjećala na njegovu majku, također pijanisticu. No te večeri gospođa nije svirala Chopina, kao što je to običavala činiti Marija Polidorov (gospođa Aleksejev), nego *Noć na pustoj gori*, jedini stavak simfonijske pjesme koju je 1876. skladao Modest Petrovič Musorgski, a aranžirao nakon njegove smrti Nikolaj Rimski-Korsakov. Sjećanje na tu skladbu urezalo se Alexéieffu u pamćenje te je o njoj intenzivno i dugo maštao. Kad je zaključio da su izgnanička okupljanja jalova i kad je počeo iznova graditi Rusiju od vlastitih sjećanja, odlučujući se da živi kao Francuz među Francuzima, *Noć na pustoj gori* postala je središte oko kojega se skupljala sva njegova nostalgija.

Mnogo je dana u tami svoje sobe Aljoša slušao i slušao snimku Londonskog simfonijskog orkestra pod ravnanjem Alberta Coatesa, neprestano maštajući o tom glazbenom komadu. Bio je to jedan od njegovih načina da bude nadrealist: slike su navirale same od sebe, poput snova iz predjela nesvjesnoga, a on ih je poslije povezivao analogijom i bez razumske niti čineći da zajedno teku.

Dok je Claire objašnjavao sve što je htio uključiti u svoj filmski projekt o simfoniji Musorgskoga, ona je proračunavala vrijeme. Moglo bi se raditi o djelu od otprilike četrdeset i pet minuta, kojemu bi trebalo malo podrezivanja budući da je glazba trajala nešto više od osam minuta. Marljivo su se prihvatili posla, bez preliminarnih nacrta koji bi mogli pokvariti spontanost ideje (sam igličasti ekran, s nepredvidivim, ali ugodnim, dodirom čeličnih igala i sam je mogao sugerirati improvizacije umjetniku-modelatoru), te su konačno mogli prijeći na pravi dio posla. Za razliku od tradicije animiranoga filma, kamera je postavljena vodoravno — kao u snimkama stvarnih slika — dok je igličasti ekran pred njom u okomitom položaju. U godinu i pol neprestana rada, rekonstrukcije i korekcija, Alexandre Alexéieff i Claire Parker napravili su *Noć na pustoj gori* (*Une nuit sur le mont chauve*, 1933) i predstavili film javnosti.

Malo ih gleda, mnogi govore o njemu

Taj je kratki film prikazivan nekoliko tjedana u Parizu i jedan tjedan u Londonu. Danas se nitko ne bi ni osvrnuo na događaj koji je toliko nevažan. No tridesetih godina dvadesetoga stoljeća inteligencija se više cijenila, a *Noć na pustoj gori* bio je takva novost u svijetu filma da je zaokupio pažnju mnogih intelektualaca i novinara. Sve do u duboku starost Alexéieff je čuvao debelu hrpu članaka i prikaza objavljenih kad je film prvi put prikazan. U *Le Temps* je muzikolog i teoretičar Emile Vuillermoz napisao:

> *Među najnovijim ponudama iz filmske tehnike posebno treba istaknuti esej u animiranoj gravuri Alexandrea Alexéieffa, majstorsku ekranizaciju simfonijske pjesme* Noć na pustoj gori *Modesta Musorgskoga. U filmu nalazimo niz potpuno novih efekata čiju važnost treba naglasiti. (...) Te animirane gravure odbacuju sve elemente realizma. Nije riječ o fotografijama. Sve je tu u kompoziciji i transpoziciji. No nije riječ ni o susljednom crtežu koji se inače povezuje s animacijom. Pred nama je tehnika tiska, rječnik suptilnih nijansi sivih i crnih čije značajke svjetla i sjene jačaju i blijede do u beskraj. Umjesto da se poigrava crtama i kutovima, umjetnik ovdje upotrebljava jezik površina, obujma i oblika s izmjeničnim reljefima. Što se pak tiče odnosa s glazbom, može se reći da su rijetki dirigenti koji prihvaćaju disciplinu partiture s toliko vjernosti. Neki dijelovi pokazuju što se sve može postići u ovome području kad se nastoji izbjeći podjela dviju umjetničkih disciplina rođenih da djeluju skupa. Kada se spektralna bića povezana u krug drže za ruke, a onda ih dižu ili spuštaju, ili kada glazba grune kao raketa, a onda padne kao kiša, ono što se postiže jest podcrtavanje glazbenog osjećaja iznimno rijetke kvalitete. (...) Ovaj film označuje dan koji valja zapamtiti.*

Stefan Priacel napisao je u *Regards*:

> *Dva divljenja dostojna autora upravo su napravili kratki osmominutni film čija je važnost tolika da smatram kako taj datum treba zapisati u povijest filma. Predmet njihovih slika nije toliko važan. Recimo samo da ih nadahnjuje čarobni ukrajinski folklor kome su dodane fantazije Alexandrea Alexéieffa i Claire Parker. Tu su vještice i zlodusi na konjima, njihovi noćni susreti uz muzikante i ptice, konje i vatromete, krajolike koji su jedan tren mirni, a odmah zatim potreseni olujom, sve u jednoj oniričkoj viziji. Ali važnost filma nije u temi, nego u izmjeni postupka čiji je opseg toliki da bi se moglo reći da je on u odnosu na film ono što je prekrasna umjetnička slika u odnosu na fotografiju.*

U Britaniji je, u jesenskom izdanju *Cine Quarterly* 1934, poznati arhivist i producent John Grierson bio izvan sebe od divljenja:

> *Ovaj je film, osim njegove tehničke zanimljivosti, trijumf fantazije. Teško ga je opisati zbog toga što zapanjuje. Pokušajte zamisliti Valpurginu noć u kojoj tragovi životinja na tlu naznačuju prisutnost duhova, gdje se pojavljuju čudovišta i zla stvorenja, onda nestaju i prevrću se unaokolo kao po čistoj magiji, gdje strašila plešu fandango svojim sjenama na golim padinama, gdje crni i bijeli konji jure najvišim nebeskim svodovima, a kosturi hodaju... Svaki umjetnički kinematograf morao bi prikazati ovaj film. Riječ je o jednom od najzačudnijih i najizvrsnijih kratkih filmskih ostvarenja na koje se može naići.*

Distributeri su pak mislili drukčije. Ocijenili su da bi se publika vrlo teško probijala kroz film pa je najbolje što su smislili izjava da bi bili spremni pregovarati o ugovoru pod uvjetom da im se zajamči produkcija barem šest filmova godišnje, što je bilo fizički neizvedivo. Uspjeh u kritike popraćen je tako komercijalnim neuspjehom. *Noć na pustoj gori* počela je donositi nešto novca trideset godina poslije, kad ga je američki distributer i stručnjak za film Cecile Starr uključio u američki alternativni lanac, u sveučilišne kampuse i udruženja s posebnim interesom za umjetnički film.

Život u reklamnom filmu

U Europi dvadesetih i tridesetih godina dvadesetoga stoljeća, za razliku od Sjedinjenih Država, bilo je posve uobičajeno prikazivati reklame u kinima. No europski mentalitet tog vremena smatrao je razmetanje kvalitetama nekog proizvoda pomalo neukusnim pa su oglašivači prihvatili blaži pristup s pomoću kojeg bi se *sprijateljili* s publikom. U praksi, propagandni film, koji je trajao četiri ili pet minuta, pokazivao se kao kratki zabavni program — duhovit, smiješan, originalan — koji je kupnju reklamiranog proizvoda najavljivao tek na kraju, nakon što mu se — oprosti nametanje.

To je značilo da se bilo kome sa stvaralačkim umom moglo pružiti dosta slobode sve dok je osvajao publiku. Alexandre Alexéieff, Claire Parker, Aleksandra Grinevski, Etienne Raïk i još neki njihovi prijatelji udružili su se i krenuli tom novom stazom. Sve do njemačke invazije Francuske 1940. svi su oni živjeli od filmskih reklama. Po povratku iz egzila u Sjedinjenim Državama 1947. Aljoša i Claire nastavili su s takvim radom i ustrajali još deset godina.

Alexéieff nije volio oglašavanje. Ono ga je prisiljavalo da se prihvati stvari koje nisu imale nikakve veze s njegovim unutarnjim svijetom: bila je riječ samo o prodaji predmeta. Takav ga je posao dovodio u dodir s klijentima čiju je usko-

grudnost i aroganciju prezirao. Pravljenje filmova koji su podilazili masovnom ukusu, a nisu bili iskreni izraz sebe, bilo je u suprotnosti s njegovim osjećajem za umjetničku vrijednost. Za potrebe tržišta, nadalje, dominirala je uporaba boje, koju je on oduvijek prezirao smatrajući je pukim ukrasom u odnosu na idealno djelo. A to idealno djelo, držao je, mora se zasnivati na crnoj i bijeloj, odnosno na temeljnim načelima da i ne, ljubavi i mržnje, dobra i zla, života i smrti.

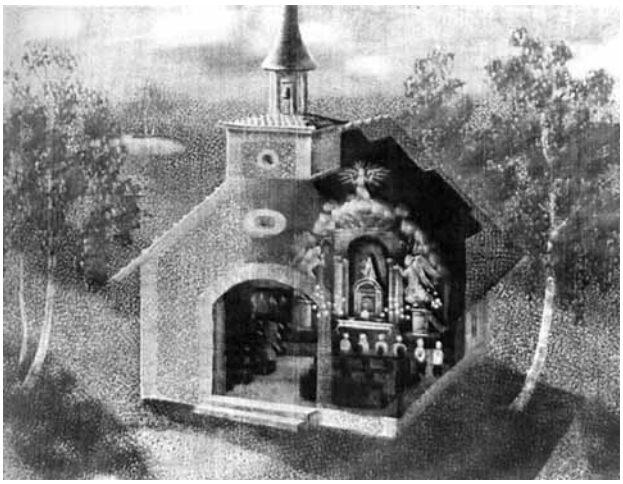
Unatoč svemu, zahvaljujući jednomu od mnogih proturječja ljudske duše sav svoj život on je neumorno branio svoju odluku da se posveti upravo tomu poslu s reklamama, izjavljujući čak da se ni renesansni slikari nisu ustručavali proizvoditi propagandu za crkvu, ili dvorski slikari za svoje vladare, ili pisci *Tisuću i jedne noći* za arapske trgovce. Svaka retrospektiva organizirana s njim u suradnji prikazivala je i njegove komercijalne filmove, na koje je neizostavno ukazivao s ponosom.

Gledani danas, ti su filmovi s vremenom mnogo izgubili. Izgubili su svaki ozbiljni interes (s djelomičnom iznimkom *La belle au bois dormant*, 1935) te izrazito jasno pokazuju autorov nedostatak intelektualnog interesa. U njima on strogo izbjegava uporabe igličastog ekrana, čuvajući ga za važnije prilike, pa se umjesto toga usredotočuje na male tehničke inovacije kako bi zabavio sebe i proizveo kakvu-takvu motivaciju. Uz opasnost da se učini preoštrim, moj je sud da njegovi reklamni filmovi naginju kiču te da ih je najbolje zaboraviti.

U Ameriku i natrag

Godine 1940. Hitlerove su snage ušle u Francusku. Dan prije nego što su umarširale u Pariz, Aljoša, Claire, Aleksandra i Svetlana napustili su zemlju i otišli u Sjedinjene Države, gdje im je Claire svima u rekordnom roku uspjela pribaviti američke putovnice. Aljoša i Claire nastanili su se u predgrađu New Yorka zvanom Mount Vernon i tu su počeli skroman, ali sretan život. Na fotografijama iz tog doba oni se zaljubljeno smiješe.

Posao je međutim bilo teško naći jer New York još nije bio svjetska prijestolnica umjetnosti i umjetničkih galerija niti je posjedovao kulturnu i mondenu profinjenost koju je razvio do kraja stoljeća. Animator je mogao samo crtati stripove, a umjetnici su morali slikati kao Grant Wood ili Edward Hopper ako su namjeravali prodati svoja djela.



En Passant (1944)

Norman McLaren, koji je u Londonu gledao *Noć na pustoj gori* i koji je tada radio za National Film Board of Canada, pronašao je Aljošu i Claire i predložio im mali projekt: ilustracije za kvibešku narodnu pjesmu *En passant,* koje bi se uključile u niz što ga je upravo tada pokrenuo National Film Board of Canada. Za taj je dvoipolminutni film posebno izgrađen ekran s milijun i sto dvadeset i pet tisuća igala, najveći u njihovoj cjelokupnoj karijeri. *En passant* (*Usput*, 1943) pokazao se malom anomalijom u umjetničkoj produkciji dvoje filmskih umjetnika. Bio je to njihov jedini film koji se nije zasnivao na ruskoj priči, jedini u kojem se zasluge pripisuju isključivo Alexandreu, jedini koji je prikazivao izvanjsku situaciju (poput impresionističkoga platna, s primjesama Moneta) umjesto unutarnjih kretanja uma. U filmu ima nekoliko divnih momenata, kao onaj gdje crkva iznenada postane prozirna otkrivajući svoju unutrašnjost, no na kraju je ipak riječ o manje važnu djelu, a i sam Alexéieff uvijek ga je takvim smatrao.

Iluzionistička tijela

Najapstraktnije eksperimentiranje počelo je 1951, nakon povratka u Pariz. 'Iluzornim' je tijelo koje se, uz duge ekspozicije, bilježi na filmsku vrpcu tako što se miče izvor svjetla. Primjer koji najprije dolazi na um noćne su fotografije vozila u pokretu, objavljivane dugi niz godina u specijaliziranim časopisima. Ekspozicija je duga kako bi se dobilo noćno svjetlo, no crvena se i bijela svjetla vozila ne bilježe kao točkice, nego kao dugi svjetleći tragovi koji su 'iluzijski' jer da ne postoje u zbilji.

Alexéieff je odlučio povezati izvor svjetlosnoga traga (kromirana metalna sfera koja sja kad se jako osvijetli) s njihalom čije su oscilacije matematički izračunljive pa se prema tome mogu unaprijed odrediti. Na taj su se način mogli predvidjeti i kontrolirati različiti oblici koji su se, jedan za drugim, ocrtavali u zraku uz pomoć sjajne sfere. Time se omogućilo animiranje iluzionističkih tijela, tijela koja u zbilji ne postoje. »*Riječ je*«, kazao je umjetnik, »*o drugoj fazi pokreta*.«

Premda je to s filozofskoga gledišta bilo fascinantno, osnovna tehnika iluzionističkih tijela nikad nije davala više od nekoliko sekunda filma, obično da bi se postigli sugestivni specijalni efekti u propagandi. *Dimovi* (*Fumées*) iz 1952, film izrađen za belgijsku tvornicu cigareta Van Der Elst, dobio je nagradu za prinos vizualnoj inovaciji na festivalu u Veneciji.

Godina 1956. bila je jednako tako važna za povijest filma. Prestižni festival u Cannesu pristao je na zahtjev različitih francuskih filmskih umjetnika i kritičara, među kojima su bili i Alexéieff, Paul Grimault i André Martin, da se jedna sekcija festivala posveti animaciji. *Nezavisni* (čitaj *ne-diznijevski*) filmaši dobili su prigodu za susret i za otkriće da ih vežu zajednički interesi i ciljevi. Godine 1960. inauguriran je u Annecyju (Haute Savoie, Francuska) prvi svjetski festival specijaliziran za animirani film. Dvije godine poslije nastala

je Asifa (Association Internationale du Film d'Animation). Iza tih inicijativa stajala je uvijek diskretna, no odlučna volja Alexandrea Alexéieffa.

Dva diva

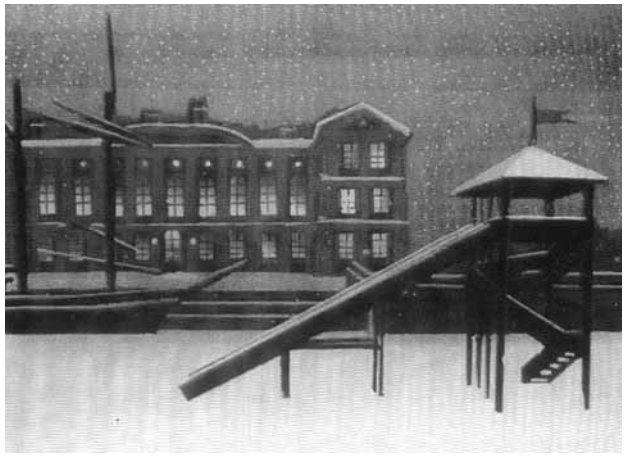
Godine 1962. Orson Welles radio je na jednom od svojih mnogih složenih projekata, filmu *Proces* temeljenu na romanu Franza Kafke. Shvatio je da mu je nešto nedostajalo, a to je našao u Parizu. Evo kako Welles prepričava taj događaj:

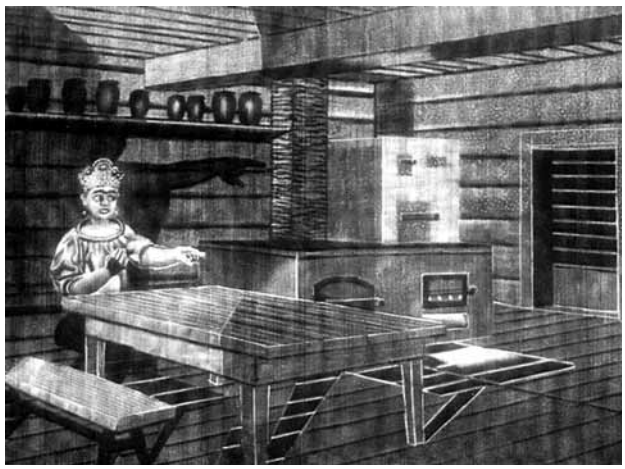
> *(Peter Bogdanovich) — Kako ste uspjeli dobiti ilustracije priče za prolog?*
> (Orson Welles) — Riječ je o slikama izrađenima uz pomoć igala, tisuća igala. Naišao sam na to dvoje starih Rusa (sic), potpuno ludih, kultiviranih, elegantnih, fascinantnih. Bili su to Alexandre Alexéieff i Claire Parker, muž i žena. Sjeli su i zabadali igle na veliku ploču. Sjena je igala stvarala efekt chiaroscuro. Bilo je to dvoje najljubaznijih i najsretnijih ljudi na svijetu. Te su slike, po mome sudu, izvanredne ljepote.
> *(Peter Bogdanovich) Da, doista su lijepe. Kako ste pronašli njih dvoje?*
> (Orson Welles) Ne sjećam se. Zacijelo sam nešto vidio na televiziji ili negdje drugdje. Radili su na nekom filmu, mislim da su na njemu radili posljednjih šezdeset godina. Otišao sam do njih i nagovorio ih da na pet mjeseci prekinu rad (što, prema njihovim standardima, nije bilo dugo razdoblje) i da pribadaju igle za mene. I tako su i učinili, i izveli su to sjajno.
> *(Peter Bogdanovich) Istina. Jedan je to od trenutaka tog filma koji mi se najviše sviđa.*
> (Orson Welles) Trebali smo cijeli film napraviti s iglicama! Bez glumaca. Film bez glumaca, ono što vi i Alfred Hitchcock volite![4]

U verziji Claire Parker susret je imao i smješnije trenutke:

> Nakon nekoliko poziva producenta Orson Welles došao je sam u naš studio. Gledao je okolo svu tu našu opremu i bivao sve više iznenađen. Isprva se meni obraćao na engleskom, a onda je shvatio da Aljoša također dobro govori engleski. Od tog je trenutka nadalje zaboravio da sam i ja tu te se obraćao samo njemu. Bilo je zabavno gledati ta dva stvaralačka diva kako pokušavaju zavesti, pridobiti jedan drugoga. Na kraju su se dogovorili koliko slika treba, koliko vremena i koliko novca. A onda, prije odlaska, Welles je priupitao: »Mogu li doći ovamo dok budete radili? Samo će sjediti u kutu, ništa neću govoriti i neću vas ometati. Volio bih vidjeti kako se stvaraju gravure na igličastom ekranu.« Aljoša ga je pogledao i glas mu je postao još dublji nego inače: »Orsonu Wellesu ništa se ne može odbiti«, odgovorio je kao da izriče kaznu — »no znam da će mi to smetati u radu!« Welles je otišao s rezigniranim osmijehom i nikad ga više nismo vidjeli. Mnogo mjeseci poslije saznali smo da je bio vrlo zadovoljan našim radom.

Orson Welles bio je u pravu kad je glumce prepoznao kao jedan od problema u svome filmu. *Proces* doista ima jednu temeljnu manu: Anthony Perkins bio je odveć Amerikanac i previše holivudski, preslab na nijansama da bi se nosio s ulogom u kojoj se tajna mora obratiti u sudbinu, a zlo u život. Na njegovu licu mogla bi se vjerojatno odčitati frojdovska neuroza, no nikada ni izbliza vrhunski Kafkin mrak. Mnogi su kritičari pisali da je prolog (zasnovan na jednom drugom





Kadrovi iz *Slika s izložbe* (*Tableaux d'une exposition*, 1972)

Kafkinu tekstu, pripovijesti *Osuda*) bolji od sama filma. Alexéieff ga je napravio koristeći se fiksiranim slikama, tek malo *oživljenim*, zamračenim tu i tamo tijekom razvijanja, dok Wellesov veličanstveni glas pripovijeda što se zbiva.

Koliko se god čudnim moglo činiti, taj jednokratni naručeni posao pokazuje nam se, kao gledateljima, pravim *aleksejevskim* djelom. Oniričke slike tajanstvenih golemih vrata, enigmatska sreća čovjeka koji kroz njih pokušava proći, atmosfera straha koja obavija naraciju imaju mnogo zajedničkoga s *Noći na pustoj gori*.

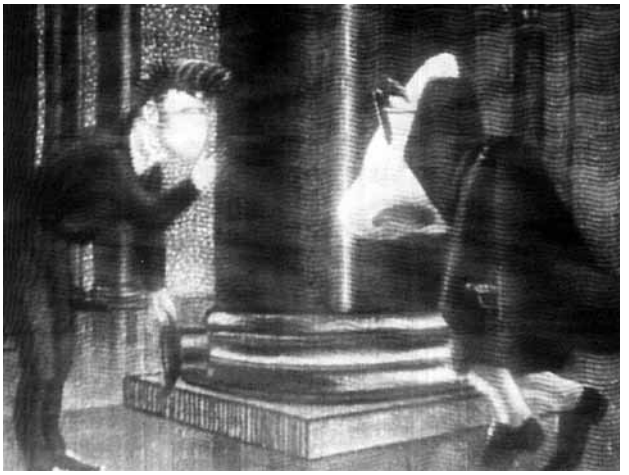
Nos

Film koji su, ako je vjerovati Orsonu Wellesu, Aljoša i Claire snimali 'šezdeset godina' bio je kratka adaptacija novele Nikolaja Gogolja. Dovršen je 1963. godine i nazvan *Le nez* (*Nos*).

Pripovijest je izvorno objavljena 1836. Sam zaplet čini se poput sna (noćna mora kastracije, rekli bi današnji učenici pučkog frojdijazma) u kojem brijač iz Petrograda, jednog 25. ožujka, za vrijeme doručka u svome kruhu nađe nos. Nos počne živjeti vlastiti život, govoriti i družiti se. Njegov vlasnik, razgolićena lica, nastoji povratiti ispupčenje koje posjeduje od rođenja, sve do 7. travnja, kad se sve vraća u normalu.

Iako se obično stavlja unutar kanona fantastične književnosti koja postoji otkad je svijeta i vijeka, *Nos* posjeduje dozu nadrealizma koja je donekle uznemiravala i sama Gogolja. Posvećujući posljednje stranice raspravi o nevjerojatnosti cijele stvari, učinio je to inteligentno, ironično, samosatirično, no ostavio je i dojam podmukle neodređenosti, završavajući ovim riječima: »*Kako god gledali na stvari, u svemu tome ima nešto posve besmisleno. Ipak, što god vi rekli, u ovome svijetu događaju se slične stvari. Rijetko, ali događaju se.*«

Mjesto radnje uvijek je ruska kultura, a ovaj je put polazište prozni tekst umjesto glazbene kompozicije, kao da je na neki način Alexéieff odlučio prenijeti svoje iskustvo ilustratora knjiga na ekran. (Ne smije se zaboraviti da je neposredno prije toga proizveo velik broj slika za *Doktora Živaga*, odlučujući se da radi s igličastim ekranom umjesto s graviranim



Nos (*Le nez*, 1963)

klišeima.) U tome filmu nalazimo sve već poznate teme: nadrealno, nostalgija, Rusija, stari dani devetnaestog stoljeća, besmislenost stvari, iracionalni upadi u svakodnevni život, pa čak i komedija. I sve je to pomiješano u divnom crno-bijelom snu uz pomoć tajnoga postupka koji autoru omogućuje da mu slike pulsiraju baš kao što pulsiraju svjetla njegova omiljenoga grada bijelih noći i mladih dana.

Povratak Musorgskome

Godine 1972. Aljoša i Claire prvi su put poslali film da se natječe na filmskom festivalu (*Nos* je prikazan u Annecyju, ali kao poseban program). Rezultat je bio gorak. Ocjenjivači prvog Zagrebačkoga filmskog festivala nisu dodijelili nikakvo priznanje filmu dviju živih legendi autorske animacije, nego su se odlučili glavnu nagradu dati sovjetskom filmu *Bitka kod Keržence* (*Seča pri Keržence*), u nominalnoj režiji staroga staljinista Ivana Ivanova Vana, a zapravo u režiji neobuzdanoga Yurija Norsteina.

Djelo pariškoga para bilo je naslovljeno *Tableaux d'une exposition* (*Slike s izložbe*) i sačinjeno od tri dijela koja ilustriraju tri segmenta istoimene glazbene kompozicije Modesta Musorgskoga iz 1874. godine.

Ocjenjivački sud svakako je pogriješio ima li se u vidu neprijeporna umjetnička vrijednost filma. No u njihovu bi se obranu moglo reći da ne postoji ocjenjivački sud koji ne griješi. Osim toga, imajući u vidu izvanredan broj novotarija što su stizale iz svih zemalja koje su sudjelovale na festivalu ranih sedamdesetih, taj osobni, hermetični, crno-bijeli film naveo je mnoge od njih, možda i sve, na pomisao da se Alexéieff po svoj prilici sterilno ponavlja.

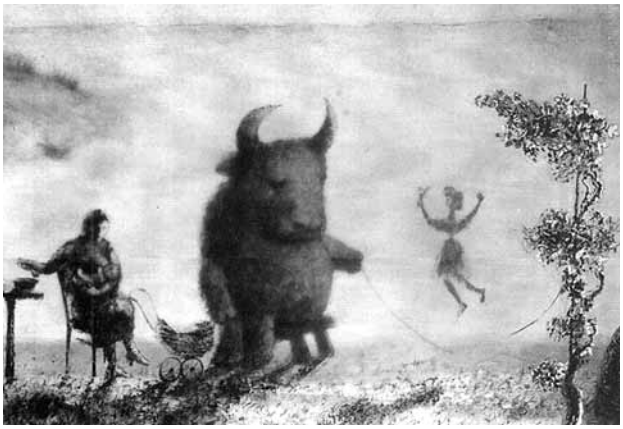
Kako to obično biva, vrijeme se pokazalo najboljim sucem i najmudrijim kritičarem. Daleko od euforija i emocija toga doba, taj film danas otkriva svu svoju iznimnu poetsku snagu, nadasve u središnjem dijelu naslovljenu *Stari dvorac*.

Riječ je o remek-djelu nenarativne animacije isprepletenu s dobro izrađenim vizualnim aluzijama i s nezamislivim dinamičkim invencijama, kao na primjer iznenađujuća igra dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti postignuta istodobnom uporabom dvaju igličastih ekrana, jednoga koji se okreće ispred drugoga koji stoji. U pismu od 19. prosinca 1971, najavljujući dovršetak filma, Alexandre Alexéieff mi je rekao: »*Mislim da je ovaj film jednako dobar kao i* Noć na pustoj gori, *premda je znatno drugačiji. Treba ga gledati barem dvadeset puta da bi se reklo da ga dobro poznaješ. To je ono što traži i dobra poezija.*«

Mjesec na zalasku

Sa sedamdeset godina iza sebe Aleksejev se počeo osjećati starim. Claire se i dalje smiješila pokazujući svoju prirodnu veselost i optimizam, no francuski je Slaven odavao znake melankolije. Godine 1977. spomenuo je da planira neke posljednje pokuse i da se želi okušati na animiranoj verziji *adagia* određenoj ritmom svojih stavaka. Rekao je također da ga općinjava nježni pokret lišća lipe...

Pokusi su se pretvorili u posljednji film, *Trois thèmes* (*Tri teme*), zasnovan na druga tri dijela iz *Slika s izložbe* Musorg-



Tri teme (*Trois Thèmes*, 1980)

skoga. U prvome dijelu vidimo vola koji se rastvara u ruskom krajoliku, dok se u drugom nalazi niz prizora iz *Slika s izložbe*. Treći dio donosi kontrast između tupavoga diva koji izrađuje kovanice i hrabroga malog stvorenja koje leti (i u kojem prepoznajemo Musorgskog) i zuji uokolo nastojeći zadobiti malo pažnje.

Usprkos činjenici da u njemu ima mnoštvo kvalitetnih momenata, riječ je nedvojbeno o djelu ostarjela umjetnika kojem je ponestalo energije. U osnovi je to pokušaj da se sažme njegov umjetnički život i, manje ili više svjesno, da se ostavi za sobom duhovna oporuka. Djelo je to pesimista. Posljednja *slika* u toj *izložbi* pokazuje nam teškoga, bogatog Goldenberga koji šakama proizvodi novac, dok oko njega dašće sitni, zabrinuti, kreativni Schmuyle. Prvi simbolizira moć bogataša, drugi slabost umjetnika. Vaga visi na glazbenim notama, tanjurić odzvanja kad na njega padnu kovanice, no kad na drugoj strani zapljušte zlatnici omjer se nepovratno mijenja.

»*Alexéieff je volio stavljati mjesec u svoje filmove*«, priznala je Claire Parker javnosti u *A coups d'épingles* (*Uza zvuk igala*),[5] kratkom dokumentarnom filmu iz 1959. godine. U *Tri teme* prvi put nema mjeseca. Ne dajući tomu previše važnosti, jer je moglo biti slučajno (no poznavajući Aljošinu složenu psihologiju, to se ne čini vjerojatnim), mjesec kojega nema nedvojbeno označuje oproštaj.

Claire Parker počela je pokazivati prve simptome raka kostiju u proljeće 1981. godine i nakon mnogo patnje umrla je u Parizu 3. listopada iste godine. Shrvan Alexandre Alexéieff nije ju nadživio ni punu godinu dana. Napustio nas je 9. kolovoza 1982. godine.

Prijevod s (autoriziranog) engleskog: Ivan Lupić

Bilješke

1 Izvorno napisano na španjolskom. Na engleski preveo Brian Brennan. Tekst je prvi put objavljen u prosincu 2003. godine u festivalskom katalogu Sitges Festival Internacional de Cinema de Catalunya, Španjolska. Op. autora.

2 Obično se, na primjer, govori o *8½* kao o 'Fellinijevu remek-djelu', a previđa se činjenica da je za taj film imao na raspolaganju suradnike jedinstvena talenta, poput scenarista Ennija Flaiana, scenografa Piera Gherardija, direktora fotografije Giannija di Venanza te glazbenika Nina Rotu.

3 Autoru ovih redaka poznata su još dva ostvarenja oblikovana istim postupkom: kratki film *Ciné-Crime* kanadskoga skladatelja Mauricea Blackburna (1965) te nekoliko reklamnih sekvenci što ih je devedesetih godina dvadesetog stoljeća sačinio kalifornijski tim Johna Lindauer-Lisa Yua.

4 Navedeno prema *This is Orson Welles* (New York: Harper Collins, 1992).

5 Igra riječima: *un coup d'épingle* na francuskome znači 'mala provokacija'.

Alexandre Alexéieff — filmografija

(Filmografija je sastavljena prema filmografiji iz knjige — Giannalberto Bendazzi, ur., 2001, *Alexeieff. Itinéraire d'un Maître — Itinerary of a Master*, Annecy, Paris: CICA, Dreamland, Cinémathèque Française

Autorski filmovi

1933.

1. UNE NUIT SUR LE MONT CHAUVE (*NOĆ NA PUSTOJ* GORI), pr. A. Alexéieff/Cl. Parker, Pariz, 1933; suradnica Claire Parker, gl. Modest Musorski, obrada Rimski-Korsakov, u izvedbi London Symphony Orchestra pod ravnanjem Alberta Coatesa; igličasti ekran, 35 mm, c/b, 8 min 30 sec.

1944.

2. EN PASSANT, pr. National Film Board of Canada, Mount Vernon, New York, 1944; suradnica Claire Parker, gl. narodne kanadske pjesme, u izvedbi Aluette Quartette; igličasti ekran, 35 mm, c/b, 4 min.

1962.

3. THE TRIAL (PROCES), prolog za igr. film *Proces* Orsona Wellesa, pr. Paris Europa Productions, Paris, 1962; suradnica Clair Parker; igličasti ekran, 35 mm, c/b, 7 min.

1963.

4. LE NEZ (NOS), pr. Cinema Nouveau, Paris, 1963; gl. instrumentalna improvizacija prema filmu Hai Minh; igličasti ekran, 35 mm, c/b; 11 min.

1972.

5. TABLEAUX D'UNE EXPOSITION (SLIKE S IZLOŽBE), pr. Films Roger Leenhardt, Paris, 1972; suradnica Claire Parker, gl. Modest Musorski, piano Alfred Brendel; dva igličasta ekrana, mali ispred većeg, 35 mm, c/b; 10 min

1980.

6. TROIS THEMES (TRI TEME), pr. Films Roger Leenhardt, Paris, 1980; suradnica Clair Parker, gl. Modest Musorski; 2 igličasta ekrana, manji ispred većeg, 35 mm, c/b, 8 min.

Reklamni filmovi

1935.

1. LA BELLE AU BOIS DORMANT, lutke 1935.

1936.

2. DEUX AMIES, animirani predmeti 1936.
3. LINGER WERKE, animirani predmeti 1936.
4. OPTA EMPFANGT, animirani perdmeti 1936.
5. NAISSANCE DE VÉNUS, animirani predmeti 1936.
6. PARADE DES SOOLS, animirani predmeti 1936.
7. LE TRONE DE FRANCE, animirani predmeti 1936.

1937.

8. DE L'OR, animirani predmeti 1937.
9. ÉTOILES NOUVELLES, animirani predmeti 1937.
10. ÉVIAN, animirani predmeti 1937.
11. LANGAGE DES CARTES, animirani predmeti 1937.
12. TIRÉ A QUATRE ÉPINGLES, animirani predmeti 1937.

1938.

13. AROMA, animirani predmeti 1938.
14. DAVROS RONDE, animirani predmeti 1938.
15. GRANDS FEUX, animirani predmeti 1938.
16. PALETTE D'ARTISTE, animirani predmeti 1938.

1939.

17. CENPA, animirani predmeti 1939. 18. ÉTUDE SUR L'HARMONIE DES LIGNES, animirani predmeti 1939.
19. GULF STREAM, animirani predmeti 1939.
20. JAFFA, animirani predmeti 1939.

1952.

21. FUMÉES, animirani predmeti i totalizacije njihalom 1952.

1954.

22. NOCTURNE, animirani predmeti 1954.
23. PURE BEUTÉ, animirani predmeti 1954.
24. RIMES, animirani predmeti 1954.

1955.

25. BUISSON ARDENT, animirani predmeti 1955.
26. MASQUES, animirani predmeti i totalizacije njihalom 1955.
27. SEVE DE LA TERRE, animirani predmeti i totalizacije njihalom 1955.

1956.

28. BAIN D'X, animirani predmeti i totalizacije njihalom 1956.
29. OSRAM, animirani predmeti i totalizacije njihalom 1956.
30. QUATRE TEMPS, animirani predmeti 1956.

1957.

31. CENT POUR CENT, animirani predmeti i totalizacije njihalom 1957.
32. COCINOR, totalizacije njihalom 1957.
33. CONSTANCE, totalizacije njihalom 1957.

1958.

34. ANONYME, animirani predmeti 1958.

1960.

35. AUTOMATION, animirani predmeti 1960.

1961.

36. DIVERTISSEMENT, animirani predmeti i totalizacije njihalom 1961.

1964.

37. L'EAU, animacija tuđih crteža 1964.

Macella Jelić

Kronika

Rujan-listopad, 2004.

16. rujna
Animirani film *Plasticat* autora Simona Bogojevića Naratha, nastao u produkcijskoj kući Kenges, nagrađen je na ovogodišnjem Londonskom međunarodnom festivalu animacije (LIAF). *Plasticat* je proglašen najboljim filmom u kategoriji *Best Computer Film* zbog »*iznimno visoka tehničkog standarda, izuzetne energije i osebujna humora*«, navodi se u obrazloženju direkcije Festivala.

16. rujna
Direktor Zagreb filma Damir Belošević najavio je zatvaranje dvorane Kinoteka uz obrazloženje da im Gradski ured za kulturu nije isplatio dovoljno novca za održavanje kinoprograma.

16. rujna
Ivan Faktor iz Osijeka s videoradom *Mörder unter uns* i Silvo Šarić iz Vodnjana, autor videoinstalacije *Bez naslova*, ovogodišnji su laureati međunarodnoga bijenalnog projekta Multimeridijan 04.

20. rujna
Film *Svjedoci* redatelja Vinka Brešana, u produkciji Interfilma i HRT-a, pobjednik je međunarodnoga festivala održana od 13. do 19. rujna u nizozemskom ljetovalištu Vlissingen. Riječ je o festivalu specijaliziranu za filmove nastale po književnim djelima na kojem je prikazano osamdeset filmova, od čega je u konkurenciji za nagradu bilo njih osam iz SAD, Velike Britanije, Irske, Islanda, Novog Zelanda, Njemačke i Hrvatske. Nagradu za najbolji film festivala redatelju Vinku Brešanu uručio je američki redatelj Miloš Forman. To je peta međunarodna nagrada filmu *Svjedoci*.

20. rujna
Film *Tu* Zrinka Ogreste osvojio je glavnu nagradu na Međunarodnom filmskom festivalu u Milanu zajedno se s francuskim filmom *Dans les champs de bataille* redateljice Danielle Arbid. Festival je posjetilo više od pedeset tisuća gledatelja, a riječ je o trećem međunarodnom festivau s kojega se film *Tu* vraća ovjenčan priznanjima.

21-25. rujna
Animirani film *Kyrie eleison* autora Davora Međurečana prikazan je u selekciji Festivala mediteranskoga kratkometražnog filma u Tangeru (Maroko).

21. rujna
Predsjednik Republike Hrvatske Stjepan Mesić uputio je čestitke redateljima Zrinku Ogresti i Vinku Brešanu za nagrade koje su osvojili na filmskim festivalima u Italiji i Nizozemskoj. »*Nagrade su veliko priznanje redateljima osobno, ali i cijeloj hrvatskoj kinematografiji*«, naglasio je predsjednik u čestitkama.

22. rujna — 24. studenoga
U sklopu filmskoga programa *Lakomo oko IX* u Knjižnici Ivana Gorana Kovačića u Zagrebu prikazat će se ciklus *Velikani francuskog filma*. Prikazani su filmovi *Léon Morin, svećenik* (1961), redatelja Jean-Pierre Melvillea, *Dva čovjeka na Manhattanu* (1959) istog autora, *Bodu spašen iz vode* (1932) i *Pravila igre* (1939) Jeana Renoira, *400 udaraca, Američka noć* i *Fahrenheit 451* Françoisa Truffauta, *Mesar* (1970) Claudea Chabrola, *Claireino koljeno* (1970) Erica Rohmera.

22. rujna
Uoči hrvatske premijere filma *Ta divna splitska noć* predsjednik Stjepan Mesić primio je redatelja i scenarista Arsena Antona Ostojića, glumicu Mariju Škaričić i producenta filma Jozu Patljaka. Autor filma Ostojić izvijestio je predsjednika Mesića o uspjesima njegova debitantskoga rada na filmskim festivalima na kojima je do sada sudjelovao. Predsjednika Mesića upoznali su i s planovima da se film prikaže starijoj srednjoškolskoj populaciji Zagreba i Splita, a u svrhu borbe protiv ovisnosti.

23-25. rujna
Dokumentarni film *Prezrena rijeka* Bogdana Žižića i Radovana Ivančevića dobio je nagradu u kategoriji *Grad i urbanizam* na 10. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Bukureštu, Rumunjska.
U kinu Tuškanac i dvorištu Zelene akcije u Frankopanskoj održana je revija dokumentarnih filmova o ljudskim pravima, koju organizira projekt DocHouse. Prikazano je desetak dokumentaraca poput kineskog *To Live Is Better Than To Die* Chena Weijuna, *Kenedi se vraća kući* Želimira Žilnika, kazaškog *Experimentum Crucis* Tarasa Popova i Vladimira Tyulkina te izraelsko-nizozemsko-palestinski film *Arna's Children* Juliana Mer Khamisa i Danniela Danniela i švedski *Surplus* Erika Gandinija. Program je realiziran u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom i One World Prague FF.

24. rujna
Animirani filmovi *Sub rosa*, autora Katje i Nikole Šimunića, *Kyrie eleison* Davora Međurečana i *Složeni predosjećaj* Duška Gačića ušli su u selekciju internacionalnog festivala animiranog filma — Animadrid, koji se održava u španjolskom mjestu Pozuelo de Alarcon, od 3. do 11. prosinca, priopćeno je iz Zagreb filma.

27. rujna
U klubu Močvara prikazana su dva filma američkoga nezavisnog filmaša Hala Hartleya: *Unbelivable Truth* (1989) i *Surviving Desire* (1991).
Hrvatski redatelj Zrinko Ogresta postao je član Europske filmske akademije, o čemu ga je obavijestio predsjedatelj Vijeća Akademije Humbert Balsan. Ogresta će biti uključen u *master class,* odjel za stručna predavanja europskih redatelja u svijetu i promidžbene aktivnosti europske kinematografije, a sudjelovat će i u glasovanju o europskim godišnjim filmskim nagradama. Članovi Europske filmske akademije sa sjedištem u Berlinu, utemeljene 1989. pod vodstvom švedskoga redatelja Ingmara Bergmana, ugledni su europski filmski autori i stvaraoci čija je uloga promicanje europskoga filma u svijetu. Akademijom predsjeda njemački redatelj Wim Wenders.

28-29. rujna
Svečana hrvatska premijera filma *Ta divna splitska noć,* redatelja i scenarista Arsena Antona Ostojića, nastalog u produkciji Alka filma, održana je prvo u Splitu, a potom i u Zagrebu. Glavne uloge u filmu tumače Dino Dvornik, Marinko Prga, Mladen Vulić, Marija Škaričić, Vicko Bilandžić, Coolio, Nives Ivanković, Dara Vukić, Ivana Roščić i Pero Vrca.

28. rujna — 2. listopada
U zagrebačkom kinu Tuškanac od 28. rujna do 2. listopada na programu je Ciklus redatelja praške škole, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Muke po Mati* Lordana Zafranovića, *Čuvar plaže u zimskom periodu* Gorana

Paskaljevića, *Specijalno vaspitanje* Gorana Markovića, *Miris poljskog cvećа* Srđana Karanovića, *Bravo Maestro* Rajka Grlića i *Otac na službenom putu* Emira Kusturice.

28. rujna — 2. listopada

Na međunarodnom festivalu filmske kamere Manaki Brothers koji se odražava u makedonskom gradu Bitoli, gostovali su predstavnici Hrvatske — Tomislav Pinter, Alenka Pinter, Daniel Rafaelić i Branko Gombac. Riječ je o najstarijem festivalu filmske kamere pokrenutom prije 25 godina u čast filmskih pionira, braće Miltona i Janakija Manakija.

29. rujna

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika izabrala je dugometražni igrani film *Duga mračna noć*, redatelja Antuna Vrdoljaka, u produkciji Mediteran filma, za hrvatskoga predstavnika za nagradu *Oscar* za 2004. godinu, u kategoriji za najbolji film na stranom jeziku.

29. rujna — 2. listopada

Filmovi Videodružine Gimnazije i Kinokluba Karlovac sudjelovali su na Međunarodnom filmskom festivalu u Abuji u Nigeriji, izvijestio je Kinoklub. U konkurenciju dvadeset stranih animiranih, dokumentarnih i igranih filmova uvršten je animirani film *Vrata* Vjekoslava Živkovića i dokumentarni film *Velika obitelj* Marije Ratković, oboje Karlovčana. Od dvadeset filmova osam je iz Europe — šest iz Velike Britanije i dva iz Hrvatske.

1. listopada

U Klubu Mama prikazan je dokumentarac *Živjeti u Dubravi,* koji su snimili učenici škole Inova uz mentorstvo Karmen Ratković u okviru projekta *Interkulturalno učenje na razini lokalne zajednice: inicijative mladih,* koji vodi Mali korak (Centar za kulturu mira i nenasilja).

2-3. listopada

Pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture u Hrvatskoj Kostajnici održana je Prva revija dokumentarnog filma Gordan Lederer, posvećena snimatelju Hrvatske televizije tragično poginulu 1991. u Hrvatskoj Kostajnici. Na programu Revije dokumentarni su filmovi povijesno-arheološke tematike. Prikazani su, između ostalih, *Posljednji Frankopan — Laval Nugent*, Srđana Segarića, *Tajanstveni srednji vijek; Seksualnost* Božidara Domagoja Burića, *Veličina obiteljskog grba* Mladena Trnskog, *Prizidnice — svetišta na osami* Srđana Segarića te U*vozne vrane* Gorana Devića. U sklopu festivala prikazan je i igrani film *Konjanik* Branka Ivande.

3-10. listopada

Jubilarno deseto izdanje Tjedna češkog filma održano je u kinu Broadway Tkalča u Zagrebu. Prikazani su filmovi *Pupendo* Jana Hoebejka, *Jedna ruka ne plješće* (*Jedna ruka netleská*) Davida Ondoičeka, *Prefrigani Filip* (*Mazany Filip*) Václava Marhoula, *Dosada u Brnu* (*Nuda v Brne*) Vladimíra Moráveka, *Divlje pčele* (*Divoké včely*) Bohdana Sláme, *Djevojče* (-*Devčátko*) Benjamina Tučeka i *Želary* Ondoeja Trojana.

4. listopada

Na programu močvare bili su animirani filmovi *Yellow Submarine* Georgea Dunninga i *The Tune* Billa Plymptona.

4-9. listopada

U Galeriji Nova predstavljen je četverodnevni program filmskih i videoprojekcija pod naslovom *Love it or leave it*, s filmskim i videoradovima devetnaest umjetnika iz Turske, Libanona, Albanije, Srbije i Crne Gore, Kosova, Makedonije i Hrvatske. Program filmskih i videoprojekcija *Love it or leave it* realiziran je u sklopu Cetinjskog bijenala 5, uz potporu Kulturstiftung des Bundes i Kunsthalle Fridericianum i prethodno je prikazivan u Dubrovniku, Cetinju,Tirani i Diyarbakiru. Predstavljeni su autori Nevin Aladag, Goran Dević, Fouad Elkoury, Ayse Erkmen, Vlatko Gilić, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Alban Hajdinaj, Sanja Iveković, Gulsun Karamustafa, Omer Ali Kazma, Sener Ozmen, Renata Poljak, Anri Sala, Erzen Shkololli, Mohamed Soueid, Jalal Toufic, Natalija Vujošević, Akram Zaatari, Borjan Zafirovski.

5-28. listopada

Filmski programi u kinu Tuškanac započeli su prikazivanje slavne TV-serije R. W. Fassbindera *Berlin Alexanderplatz,* snimljene prema romanu Alfreda Döblina (1878-1957) o Berlinu s kraja tridesetih godina prošlog stoljeća. Trinaest epizoda i dvosatni epilog te kultne serije prvi se put prikazuje u kinu.

5-30. listopada

Recentna mađarska kinematografija u kinu Tuškanac predstavljena je filmovima *Napušteni* Arpada Sopsitsa, *Tinjajuća cigareta* Petera Bacsoa, *Csocso, živio 1. maj* Roberta Koltaija, *Svjetlo na tvom obrazu* Gyule Gulyasa, *Probudi se druže, ne spavaj* Miklosa Jancsoa, te *Brat* Zsombora Dyge. Program je realiziran u suradnji s Hrvatskom kinotekom i Veleposlanstvom Republike Mađarske.

6-10. listopada

Dokumentarni film *Čuvar tegljača* redatelja *Ivin rođendan* Tomislava Radića i *Voda Pušća Bistra* Filipa Šovagovića. U kategoriji kratkih i dokumentarnih filmova na natječaj su pristigle 104 prijave, a odabrani su *Domjenak* redatelja Vinka Brešana, *Povijest gospođe od prije* redatelja Miroslava Sikavice, *Ratni reporter* redatelja Silvestra Kolbasa, *Tko živ tko mrtav* redatelja Josipa Viskovića, *Vrt plavih ruža* redatelja Mladena Santrića, *Fantom slobode* redatelja Damira Čučića, *Žuto proročanstvo* redateljice Natalije Župan, *Fikret Abdić Babo* redatelja Zvonimira Jurića, *Posljednja pričest* redatelja Ivana Gorana Viteza, *Kanalizacija* redatelja Davora Žmegača, *Slučaj LJ. Š.* redatelja Gorana Devića, *Anina američka adresa* redatelja Petra Krelje, *Tečaj letenja* redateljskoga para D. Kušan / I. Juka.

U kategoriji animiranoga filma na natječaj je pristiglo scenarija za izradu više od 250 minuta animacije, a prijavilo se čak dvadeset producenata. Odabrano je pet filmova. U kategoriji alternativnog (eksperimentalnog) filma na natječaj je pristigao 21 projekt, odabrano je trinaest filmova.

Producent Ivan Maloča postao je redoviti član Europske filmske akademije te tako dobio mogućnost da glasuje zajedno sa još 1600 filmskih umjetnika i profesionalaca iz cijele Europe za najbolje europske filmove. Izvršni odbor Europske filmske akademije, koji radi pod predsjedanjem Wima Wendersa, pozvao je Maloču još potkraj kolovoza da bude redoviti član akademije u razredu producenata.

22. listopada

U Zagrebu je gostovao ugledni švedski filmaš Bengt Forslund, koji je održao predavanje na Akademiji dramskih umjetnosti. Forslund je rođen 1932, bio direktor Švedskoga filmskog instituta, a producirao je filmove slavnih redatelja od Jana Troella do Akija Kaurismäkija i Larsa von Triera.

U sklopu filmskoga programa *Što nam rade susjedi — mladi austrijski film* u KIC-u je gostovao redatelj Valentin Hitz sa svojim *tirolskim trash*-filmom *Kaltfron.* Nakon projekcije filma gledatelji su imali priliku razgovarati s redateljem.

22-26. listopada

Na međunarodnom (FSF 06) nagradu publike, kao najbolji film regije, osvojio je *Kraj igre* Petra Orešković, studenta zagrebačke Akademije dramske umjetnosti. Riječ je o desetominutnom igranom filmu nadahnutu motivima istoimene drame Samuela Becketta.

23. listopada

U riječkom klubu Spirit pretpremijerno je prikazan dokumentarni film *Pi rooms* o nastanku i razvoju plesnoga projekta Pi rooms initial. Zagrebačka premijera održana je 4. studenog u Net-kulturnom klubu Mama.

U Kinoteci se do kraja godine svake subote prikazuju besplatno crtani filmovi za djecu iz produkcije Zagreb filma. Na programu su filmovi iz serijala slavnoga profesora Baltazara i Letećih medvjedića.

24-31. listopada

Animirani film *Sub rosa* autora Katje i Nikole Šimunić ušao je u selekciju 26. međunarodnoga festivala mediteranskog filma, koji se održava u francuskom Montpellieru. *Sub rosi* to je deveti izbor u selekciju na međunarodnim festivalima, dva je puta bila prikazana u posebnim programi-

ma, a 31. srpnja dobila je nagradu za najbolji animirani film na festivalu *Salento finibus terrae* u Italiji.

25. listopada

Na programu je Močvare film *Tape* američkoga redatelja Richarda Linklatera.

27. listopada

Projekcija japanskoga filma *Eureka* redatelja Shinjija Aoyame održana je u Klubu Mama.

Svečano su otvorene dvije nove dvorane kina Broadway Tkalča pa ih je sada ukupno pet. Nove dvorane imaju 466 sjedala, čime se ukupan broj sjedala u kinima Broadway Tkalča popeo na 1218.

Prema riječima Gvozdena Vidovića, novim dvoranama otvara se prostor za europske filmove u Broadway Tkalči.

28. listopada

Dan hrvatske animacije obilježio se u kinu Tuškanac projekcijama radova djece i mladeži, studenata Odsjeka za animirani film i nove medije te profesionalnih animiranih filmova. Nakon projekcija dodijeljene su nagrade najboljim hrvatskim profesionalnim animiranim filmovima nastalim prošle i ove godine. *Grand prix* dobili su studenti Akademije likovnih umjetnosti, pod vodstvom mentora Krešimira Zimonića, za špicu Animafesta 2004, a dvije ravnopravne nagrade dobili su filmovi *Sretan cvrčak* Marijana Lončara i *Spoj* Darka Bakliže. Dan hrvatske animacije održava se drugi put i posvećen je domaćem animiranom filmu, a priređuje ga hrvatski ogranak ASIFA-e (Međunarodne asocijacije animiranog filma) u suradnji sa Svjetskim festivalom animiranog filma u Zagrebu i Hrvatskim filmskim savezom.

Pred prepunim dvoranama Nacionalnoga filmskog teatra i Instituta suvremene umjetnosti u Londonu na 48. filmskom festivalu premijerno je prikazan film *Tu* redatelja Zrinka Ogreste u proizvodnji Interfilma i HRT-a. Ogrestin *Tu* prikazan je i u francuskom Montpellieru, na najvećem mediteranskom filmskom festivalu.

29. listopada — 5. studenoga

U KIC-ovu Art-kinu u Zagrebu održane su dvije filmske tribine posvećene radu redatelja Petra Krelje. Predstavljen je izbor od desetak Kreljinih dokumentaraca, poput filmova *Coprnice, Povratak, Treća smjena, Njegovateljica, Američki san, Moj brat Ante,* o kojima je autor razgovarao s publikom.

30. listopada

Vjekoslav Živković iz Kinokluba Karlovac dobio je na međunarodnom festivalu kratkoga filma Toti film festival u Mariboru drugu nagradu. Nagradu je dobio za animirani film *Vrata.* Posebnu nagradu u kategoriji dokumentarnoga filma osvojila je Marija Ratković, također iz Kinokluba Karlovac, za film *Velika obitelj.*

U sklopu izložbe konceptualnog umjetnika i filmskog autora Dana Okija u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu održana je premijera njegova igranog filma *Kisik 4* u kinu Tuškanac. Prikazan je i njegov film *Ozone 3 RGB.*

30. listopada — 1. studenoga

Animirani projekt *Priče iz davnine* Bulaja naklade predstavljen je na festivalu Lucca Comics & Games 2004 u talijanskom gradu Lucca, a konkurira za nagradu za multimedijski projekt godine. Riječ je o najvažnijem svjetskom festivalu na području stripa, koji se naziva i 'Cannesom stripa'.

Leksikon preminulih

Zvonimir Lončarić, likovni umjetnik, scenograf, autor crtanih filmova (Zagreb, 13.III.1927. — 11.XI.2004). Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1956. (u klasi K. Angelija Radovanija, E. Tomaševića). Izrađivao je živo obojene stilizirane figuralne skulpture od poliestera, često velike i mobilne, humorno koncipirane, ali i od drveta, smještene u pravilu na otvorenim prostorima. Također je izrađivao dječje igračke, ilustrirao knjige, dizajnirao plakate i zaštitne znakove (npr. za Animafest, Zagreb), kazališne scenografije. Slikarstvo su mu odlikovale tipizirano stilizirane figure, te žive i čiste plohe boje. Svoje kipove i slikarske radove izlagao je u zemlji i inozemstvu. Od rana radi u crtanom filmu (od 1958), kao jedan od najistaknutijih scenografa filmova 'zagrebačke škole crtanog filma', te kao glavni crtač i samostalni autor filmova. Bio je scenograf u preko 30 filmova (npr. *Osvetnik*, D. Vukotić, 1958; *Koncert za mašinsku pušku,* D. Vukotić, 1958; *Picolo,* D Vukotić, 1959; Šagrenska koža, V. Kristl, I Vrbanić, 1960; *Surogat,* D. Vukotić, 1961; *Igra,* D. Vukotić, 1962; *Criticus,* A. Marks, V. Jutriša, 1962; *Neman i vi*, B. Kolar, 1964; *Đavolja posla,* Z. Grgić, 1965; *Noge,* A. Zaninović, 1968; *Povijesna pripovijest*, R. Ivančevića, 1978. i dr.), glavni crtač u 16-ak filmova, osobito u filmovima R. Ivančevića (u većini njegovih element-filmova, 1972-1986), a bio je i animator u nekoliko filmova.

AUTORSKA DJELA: *1x1=1*, 1964; *Bijeg,* 1969; *Žderi*, 1973; *Gosti*, 1977; *Alegro vivace,* 1988 (korežija s Ante Zaninovićem)

Ispravak / Napomena

Ispravak uz 'Binarno načelo i ljubavna motivacija...'

U mojem tekstu 'Binarno načelo i ljubavna motivacija kao osnove strukture (*Meso i krv*)', objavljenom u 39. broju Hrvatskog filmskog ljetopisa (2004), potkrale su se dvije greške.

Na stranici 114, u zagradi pretposljednje rečenice drugog pasusa, umjesto »*(...) dakle na djelu je svojevrsna inačica majkloleoneovskog motiva)*«, treba stajati »*(...) dakle na djelu je svojevrsna inačica majklkorleoneovskog motiva)*«. Pridjev se dakako odnosi na Michaela Corleona, protagonista Coppolinih *Kumova*.

Na stranici 115., pak, na početku posljednjeg pasusa, umjesto »*1. Opreka prosvijećenost/rigidnost, koja se u ovom slučaju može poistovjetiti s oprekom renesansa/novi vijek (...)*«, treba stajati »*1. Opreka prosvjećenost/rigidnost, koja se u ovom slučaju može poistovjetiti s oprekom novi vijek /srednji vijek (...)*«, što je uostalom razvidno iz konteksta teksta.

Damir Radić

Napomena

Objavljujući bilješke pokojnog Radovana Ivančevića o zagrebačkom animiranom filmu pedesetih ('Avangardni zagrebački animirani film pedesetih - bilješke', *Hrvatski filmski ljetopis*, 39/2004), nismo znali ni mi niti pokojnikova udovica Mia Ivančević da su to bilješke za napisan finalni tekst koji je Radovan Ivančević izložio na međunarodnom kongresu filmskih kritičara *Art and Ideology: The Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, Zagreb, veljača, 18-21, 1999. Taj je tekst recentno objavljen u časopisu *Život umjetnosti* (71-72/2004), pod naslovom 'Avangardni zagrebački animirani film pedesetih'. Isti je tekst u engleskom prijevodu objavljen, pod nazivom 'The Avant-Garede of Zagreb Animated Films in the 1950s'', u nedavno izdanoj i promoviranoj knjizi: Ljiljana Kolešnik, ur., 2004, *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.

Također se ispričavamo Miji Ivančević što smo je naveli pod prijašnjim prezimenom (kao 'Miju Babaju').

(H. T.)

Sažeci

UVODNIK

Hrvoje Turković

10 godina, 40 brojeva

Ovim četrdesetim brojem, navršava se deset godina izlaženja *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. Kad je *Ljetopis* 1995. pokrenut, pratile su ga sumnje u mogućnost njegova dugoročnijeg opstanka. Jedne su bile vezane uz nesigurnost stalne državne subvencije, o kojoj u potpunosti ovisi izlaženje jednog takvog studijskog časopisa. A druge su se sumnje odnosile na činjenicu da se je u to vrijeme znalo za vrlo malo ljudi koji su bili sposobni pisati utemeljenije studije, rasprave o filmu, koji su bili predani proučavanju filma. Niti jedna od tih sumnji nije dobila potvrdu. *Ljetopis* dobiva ustrajnu potporu Ministarstva kulture i Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba, a postojanje same mogućnosti objavljivanja studijskih tekstova bilo je dovoljno da privuče velik broj suradnika. Njih se u ovih deset godina izredalo 130, a od toga je polovica pisala složene eseje, interpretativne, teorijske, historičarske. Kako je i polazno planirano, *Ljetopis* je tijekom ovih deset godina dao bogatu biblioteku referentnih tekstova o hrvatskom i svjetskom filmu, odnosno dokumentacijskih obrada hrvatskog filma, postajući važnim čimbenikom visoke filmske kulture u Hrvatskoj.

TEMA: BLOCKBUSTER

Sheldon Hall

Genealogija modernih blockbustera

UDK: 791.65(73):339.15.054.22

Rad je prijevod poglavlja iz knjige *Genre and Contemporary Hollywood*, ed. Steve Neale, 2002, London: BFI Publishing. (Puni naslov rada je: 'Tall Revenue Features: The Genealogy of the Modern Blockbuster'. Rad je objavljen uz autorovo dopuštenje). Izraz '*blockbuster*' uglavnom upotrebljavamo kad govorimo o filmu koji je iznimno uspješan u financijskom smislu, ili cilja na takav uspjeh. *Blockbusteri* se ističu djelomično zbog svoje izuzetnosti, svog statusa ekonomske kategorije različite od i 'iznad' normalne razine većine filmova. Iako je taj izraz u posljednje vrijeme ušao u opći jezik i opisuje vrstu kinematografije koja se asocira s dominantnim komercijalnim oblicima modernog filma glavne struje, 'post-studijskog' Hollywooda, fenomen *blockbustera* možemo slijediti do stare tradicije iznimno uspješnih i iznimno skupih filmova koji su imali svoje mjesto u godišnjim planovima i izvještajima broja prodanih karata američke industrije. *Blockbusteri* zahtijevaju velika ulaganja u produkciju, ali i specifične strategije marketinga i distribucije. Široko generalizirajući, postoje dva modela distribucije koja povezujemo s prikazivanjem *blockbustera*: *turneje* (*road showing*) i zasićene masovne premijere. Kod modela turneja, filmovi se premijerno prikazuju na ograničen ili ekskluzivan način u velikim gradskim centrima na duže ili neodređeno vrijeme, po višim cijenama, a nakon tog 'premijernog prikazivanja' slijedi široko prikazivanje. Model zasićenosti uključuje jako reklamiranje prije premijere, nakon kojeg slijedi simultano prikazivanje velikog broje kopija (od 500 do 3000) širom zemlje. Ovaj drugi model osigurava brži povrat velikog ulaganja u produkciju i marketing *blockbustera*. Rad prati povijesne promjene u svakom od ovih modela, razjašnjavajući istodobno povijesne promjene u prijemu, produkciji i marketingu.

Abstracts

EDITORIAL

Hrvoje Turković

Ten years, 40 issues

With this 40-ieth issue of the *Croatian Cinema Chronicle* ten years of publishing is completed. When the *Chronicle* was initiated in 1995, there were some doubts. One was concerned with the reliability of the state subvention, and without such a subvention a scholarly magazine could not survive. Second doubt was based upon a visible scarcity of film-scholars in Croatia, of those individuals that can supply studious papers for publishing. Both doubts have stayed unsubstantiated. The *Chronicle* continuously received the national and the regional subvention that helped it survive in an respectful manner. And the Cumulative Index published in this issue gives evidence that the *Chronicle* has had 130 contributors during its 10 years, half of them the authors of substantial papers — interpretations, historical research papers, and theoretical papers dealing with diverse topics, together with the substantial work on filmographies, lexicons and bibliographies. As was planned from the beginning, the *Chronicle* has become a bookshelf of reference on Croatian cinema, but on the world cinema too.

TOPIC: BLOCKBUSTERS

Sheldon Hall

The Genealogy of the Modern Blockbuster

UDK: 791.65(73):339.15.054.22

The paper is a translation of a chapter in a book *Genre and Contemporary Hollywood*, ed. by Steve Neale, 2002, London: BFI Publishing. (The full title of the paper is: 'Tall Revenue Features: The Genealogy of the Modern Blockbuster'. The paper is published by the author's and editor's permission). The term 'blockbuster' is typically used to refer to a film which is extraordinarily successful in financial terms, or aimed at such a success. Blockbusters are distinguished partly by their exceptionalism, their status as an economic category different from and 'above' the normal run of general releases. Although the term has entered common parlance in recent times to describe the kind of cinema associated with the dominant commercial forms of modern, mainstream, 'post-studio' Hollywood, the blockbuster phenomenon can be traced to an old tradition of exceptionally successful and exceptionally expensive films that have featured in the US industry's annual release schedules and box-office charts. Blockbusters require heavy investment in production, but also specific marketing and distribution strategies. Generalizing broadly, there have been two distribution patterns typically associated with the release of blockbusters: road showing and saturation mass booking. In road show pattern films would open on a limited or exclusive basis in a major metropolitan center for an extended or indefinite run at raised prices, and this 'premiere run' would be followed by a general release. Saturation pattern involves heavy advertising in advance of film opening, followed by a 'blanket release' — a wide simultaneous release of a great number of prints (from 500 to 3000) nationwide. This second pattern promised a quicker pay-offs of heavy investments into blockbuster production and advertising. The paper traces the historical changes in each

ANALITIČKI SADRŽAJ: *Turneje; Novi oblici proizvodnje i potrošnje; Trendovi blockbustera u 'novom' Hollywoodu*

Nenad Polimac

Hrvatski blockbusteri

UDK: 791.65(497.5):339.15.054.22
791.641.3(497.5)

Postoji li uopće *hrvatski filmski blockbuster*? U Hrvatskoj je problem što jaka tržišta nema. Distributeri ne prepoznaju domaći film kao posebno atraktivnu robu, jer mnogo bolje i lagodnije zarađuju od holivudskih hitova. Da nije upornosti redatelja i producenta — kojima je stalo da svoj rad predstave javnosti — mnoge hrvatske produkcije nikad ne bi ni stigle u kina. Za hrvatski film u novijem razdoblju mnogo su karakterističniji *sleeperi*. *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996), najgledaniji hrvatski film u posljednjih petnaestak godina (oko 350 000 gledatelja), zapravo je televizijska produkcija koja je nastala mimo kinematografskoga sustava, a toliki odjek iznenadio je ne samo autore nego i distributera (zagrebački Kinematografi). I Matanićev film *Blagajnica ide na more* također je izrazit *sleeper*. Jedinim *blockbusterom* novije hrvatske kinematografije može se smatrati *Maršal* Vinka Brešana (1999). Reklamiran kao film autora hit-komedije *Kako je počeo rat na mom otoku*, *Maršal* je snimljen s deset puta većim budžetom (oko milijun eura).

Blockbustera je bilo više u razdoblju bivše Jugoslavije, gdje je zajedničko tržište jamčilo mnogo veće brojke gledatelja. Ponekad je regionalna usmjerenost priječila da vrlo popularni filmovi u pojedinim sredinama ostvare podjednak uspjeh na širem jugoslavenskom prostoru (komedija Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* iz 1970. najgledaniji je film svih vremena u Zagrebu — vidjelo ju je 220 000 gledatelja — ali je u Beogradu, Sarajevu, pa i Rijeci i Splitu, odjek bio osrednji). No, bilo je ostvarenja koja su znala iskoristi prednost velikoga broja kina koja su im bila na raspolaganju. Najspektakularnija je među njima *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića (1969), planirana kao blockbuster ('superspektakl'), realizirana uz suradnju najvećih filmskih produkcijskih poduzeća i distributera u bivšoj Jugoslaviji te dva strana koproducenta, poznatim glumcima, čija se cijena koštanja procjenjuje na tadašnjih dvanaest milijuna dolara (danas vjerojatno oko pedeset milijuna), te koja je sakupila više od dva i pol milijuna gledatelja (dio toga ostvaren je tzv. školskim predstavama). Potpuna suprotnost partizanskim spektaklima bile su niskobudžetne srpske komedije iz osamdesetih poput *Lafa u srcu* (1981) ili *Žikine dinastije* (1985; prethodnik im je *Zajednički stan* Dragutina Dobričanina iz 1960), koje su bučnom reklamom i razgranatom distribucijom nadoknađivale nedostatak pravih atrakcija na ekranu.

Za razliku od današnje situacije, hrvatski je film za jugoslavenskoga razdoblja bio mnogo privlačniji publici. Natruhe *blockbustera* mogu se prepoznati u filmu *U gori raste zelen bor* (1971): uspjeh prvenca *Kad čuješ zvona* (1969) ponukao je Antuna Vrdoljaka da svoj novi film koncipira kao svojevrstan nastavak (stvaranje franšize tipično je za *blockbustere*), sa sličnim sižejom (ratne vinjete iz zaraćene Banije), ali i naglašenijim eksploatacijskim elementima (humor, akcija, seks). Film je bio iznimno gledan ne samo u Hrvatskoj (oko tristo tisuća gledatelja) nego i u drugim jugoslavenskim republikama. Zlatno doba hrvatske kinematografije, u kojem je svijest o plasmanu filma u publike mnogo razvijenija, započinje *Okupacijom u 26 slika* Lordana Zafranovića (1978), a trend nastavljaju filmovi *Medeni mjesec* Nikole Babića (1983) kao i *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića (1981), samo što je drugi bio strateški lukaviji, jer je u glavnim ulogama imao srpske glumce Mikija Manojlovića i Vladicu Milosavljević, pa je ostvario veću gledanost na cijelom jugoslavenskom prostoru.

Zašto danas publika izbjegava hrvatski film? Problem nije u kvaliteti izrade, problem je u neiskorištavanju glavne publike: glavnina je kinogledatelja u dobi je između 15 i 25 godina, a njima se hrvatski film čini preozbiljan i nedostatno atraktivan, i on na njih uopće ne cilja.

ANALITIČKI SADRŽAJ: *Uvod: pojam blockbustera*; *Srpski hitovi i hrvatski 'sleeperi'*, *Blockbusteri bivše Jugoslavije*; *Hrvatska uloga u jugoslavenskom tržištu*; *Zašto danas publika izbjegava hrvatski film?*

of this pattern, elucidating the historical changes in reception, production and marketing at the same time.

ANALITICAL CONTENTS: *Roadshows*; *New Patterns of production and consuption*; *Blocbuster trends in the 'New' Hollywood*

Nenad Polimac

Croatian Blockbusters

UDK: 791.65(497.5):339.15.054.22
791.641.3(497.5)

Is there a *Croatian film blockbuster*? The problem in Croatia is that there is no strong market. Distributors do not recognize Croatian film as particularly attractive merchandise, because the profit from Hollywood hits is higher and easier. If directors and producers were not so persistent — because it matters to them to present their work to public — many Croatian productions would never make it into the cinemas. Croatian film in the recent period is characterized by *sleepers*. *How the War Started on My Island* (1996), top grossing Croatian film in the past 15 years (around 350,000 viewers), is actually a television production made outside the film industry, and such a response surprised not only the authors, but also the distributor (Kinematografi Zagreb). Another typical *sleeper* is the film by Dalibor Matanić *The Cashier Wants to Go to the Seaside*. Vinko Brešan's film *Marshal Tito's Spirit* (1999) may be considered the only blockbuster of recent Croatian cinema. Advertised as the new film by the author of hit-comedy *How the War Started on My Island*, *Marshal Tito's spirit* had a ten times bigger budget (around 1 million).

Blockbusters were more common in ex Yugoslavia, where the common market guaranteed much larger number of movie goers. Sometimes the regional orientation prevented some films that were very popular in certain parts of the country to accomplish the same success in the rest of Yugoslavia (Krešo Golik's *Those Who Sing Think no Ill* (1970) is the top grossing film of all times in Zagreb — with more than 220,000 viewers — but in Belgrade, Sarajevo, and even in Rijeka and Split, the success was moderate. But, there were films that knew how to make use of a great number of cinema theaters that were at disposal. The most spectacular among them was *Battle on Neretva* by Veljko Bulajić (1969), planned to be a blockbuster ('super spectacle'), made in collaboration of the biggest producing companies and distributors in ex Yugoslavia, and two foreign co-producers, with famous actors, whose commissions were then estimated at $12 million (today probably around 50 million), and attracted more than 2 million viewers (part of it on so called school screenings). A total opposition to partisan spectacle were low budget Serbian comedies of the 1980s like *Lion in the Heart* (1981) or *Žika's Dinasty* (1985); the predecessor of both is *Shared Apartment* by Dragutin Dobričanin (1960), that used aggressive advertising and wide distribution to make up for the lack of real attractions on the screen.

In contrast with present-day situation, Croatian film was more interesting to the audiences during Yugoslavian period. Some characteristics of a blockbuster may be recognized in the film *The Pine Tree in the Mountain* (1971); the success of his debuting film *When You Hear the Bell* (1969) inspired Antun Vrdoljak to conceptualize his second film as a kind of sequel (making a franchise is typical for blockbusters), with a similar subject matter (vignettes form the war in Banija), but also with a more pronounced exploitational elements (humor, action, sex). The film was extraordinarily well received not only in Croatia (around 300,000 viewers), but also in other Yugoslavian republics. The golden era of Croatian cinematography, when the awareness of attracting the audience was more pronounced, starts with the film *Occupation in 26 Pictures* by Lordan Zafranović (1978), and the trend is continued with films *Honeymoon* by Nikola Babić (1983) as well as *You Only Love Once* by Rajko Grlić (1981), differing only in the fact that the second was more strategically ingenious, because the stars were Serbian actors Miki Manojlović and Vladica Milosavljević, so it attracted more viewers in the whole Yugoslavia.

Why are viewers currently avoiding Croatian films? The problem is not the quality of production, but the problem is that the major group of movie goers is not exploited: most movie goers are aged between 15 and 25, and they consider Croatian film to be too serious and unattractive; and Croatian filmmakers do not aim their work at this group of audience.

ANALITICAL CONTENTS: *The concept of blockbuster*; *Serbian hits and Croatian sleepers*, *Blockbusters of Ex-Yugoslavia*; *The role of Croatian production within Ex-Yugoslavia's market*; *Why the Croatian audience avoids Croatian films?*

Igor Saračević

Strani *blockbusteri* u Hrvatskoj

UDK: 791.65(100):339.15.054.22(497.5)

Iz perspektive kraja listopada 2004. pisanje o stranim *blockbusterima* u Hrvatskoj neizbježno se čini kao otužan posao. Već kratak pogled na aktualnu vikend-listu najgledanijih filmova u hrvatskim kinima obeshrabruje: među trideset naslova na listi, koji su krenuli u prikazivanje u posljednjih nekoliko mjeseci, svega su tri (*Troja* / *Troy*; *Harry Potter i zatočenik Azkabana* / *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* i *Shrek 2*) privukla više od pedeset tisuća gledatelja, a od preostalih 27 do kraja prikazivanja to će, vjerojatno, uspjeti još samo jednom naslovu (*Garfield*). Prenesu li se blokbasterski postoci u hrvatske uvjete, dobit ćemo da bi za ispunjenje kriterija *blockbustera* na hrvatskom tržištu pojedini film u našim kinima morao skupiti više od dvjesto pedeset tisuća gledatelja. Ta *donja granica* za *blockbuster* u nas je danas, međutim, nedostižna *gornja granica*, koju ostvaruju tek pravi svjetski kinofenomeni kao što su serijali *Gospodar prstenova* i *Harry Potter*, ili ovogodišnji hit Mela Gibsona *Pasija (The Passion of the Christ)*. U razdoblju 1998-2003. granicu od dvjesto pedeset tisuća gledatelja u hrvatskim kinima prešlo je ukupno sedam filmova, dok su u SAD u istom razdoblju njihovu blokbastersku granicu od sto milijuna dolara prešla 134 naslova.

Koji su razlozi takva današnjeg stanja u Hrvatskoj? Za moderne *blockbustere* nužna je razvijena mreža multipleks-kina, koja se za jake naslove 'zatrpava' velikim brojem kopija, čime se omogućuje golema gledanost. Hrvatska je prvi pravi multipleks — zagrebački Blitz-Cinestar — dobila tek u prosincu 2003. godine. S iznimkom Zagreba, u Hrvatskoj nema ni dosta dvorana niti ima vrhunskih kinodvorana. Osijek, Rijeka i Split mogu se pohvaliti tek korektnim dvoranama, dok je u ostatku države situacija posve nezadovoljavajuća. U većini zemalja kinoindustrija na sve se načine trudi privući gledatelje u kina, neprestano poboljšavajući udobnost i tehničke uvjete gledanja filma, dok u nas, s iznimkom novijih dvorana u Zagrebu, kino doista ne može privući gledatelje nudeći osobit doživljaj nužan za blokbasterski uspjeh. Jedan od temelja stagnacije hrvatskoga kinotržišta u drugoj polovici 1990-ih svakako je bila i repertoarna politika zagrebačkih Kinematografa, vodeće mreže kina u Hrvatskoj. Prvo, zanemarivali su zahtjeve modernizacije kinodvorana, a i nisu se upustili u izgradnju multipleksa. Drugo, vodili su nefleksibilnu repertoarnu politiku, oslanjajući se odveć na inozemne uspjehe *blockbustera*, bez obzira što neki nisu baš dobro prihvaćani u Hrvatskoj. Treće, počeli su doslovno primjenjivati politiku da se niti jedan naslov ne smije prikazivati u udarnim dvoranama dulje od dva tjedna, te su kod uspjelih *blockbustera* zbunjivali zainteresiranu publiku 'degradacijom' filma njegovim slanjem u neuglednije dvorane. Četvrta je greška bila što filmove u vlastitoj distribuciji, posebno crtanofilmske *blockbustere*, nisu sinkronizirali, i tako nisu iskoristili njihove potencijale. Posljedica takve strategije, odnosno njezina nedostatka, bila je da je važan segment obiteljske publike u Hrvatskoj ostao prilično zanemaren, te se tek u posljednje godine ili dvije na njemu počelo sustavnije raditi. Peti je problem što se zbog stagnacije hrvatskog tržišta distributeri u Hrvatskoj ne mogu upuštati u agresivnija ulaganja u marketing, što je itekako velik problem u svjetlu činjenice da je današnjega gledatelja teže nego ikada privući u kino. Bez ojačavanja kinomreže i agresivnijega marketinga Hrvatska se pokazuje kao zemlja u kojoj *blockbusteri* ne uspijevaju biti *blockbusterima*.

ANALITIČKI SADRŽAJ: *'Slobodni pad' prikazivalaštva u Hrvatskoj*; *Kad je film blockbuster*; *Razlozi 'deblokbasterizacije' u Hrvatskoj*; *Katastrofalna politika zagrebačkih Kinematografa*; *Zanemarenost obiteljske publike*

Igor Saračević

Foreign Blockbusters on Croatian Screens

UDK: 791.65(100):339.15.054.22(497.5)

From the perspective of the end of October 2004, writing about foreign blockbusters in Croatia inevitably seems to be a sad job. Even a short glance at the current weekend-list of top-grossing films in Croatian cinemas is quite discouraging: among thirty titles on the list, that have been screened in the past few months, only three (*Troy*; *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* and *Shrek 2*) have attracted more than 50,000 viewers, and of the remaining 27, the only one that will probably reach that number is *Garfield*. If you transfer the blockbusters percentages into Croatian situation, it would mean that a particular film would have to have more than 250,000 viewers in order to fulfill the criteria of a blockbuster in Croatian market. This *lower limit* for a blockbuster represents, however, the unreachable *upper limit*, which is reached only by real international cinematic phenomena as *Lord of the Rings* trilogy and *Harry Potter* series, or this year's Mel Gibson's hit *The Passion of Christ*. In the period between 1998 and 2003, the number of 250,000 viewers in Croatian cinemas was reached or surpassed by seven films in total, while 134 titles surpassed the blockbuster limit of $100 million in the USA in the same period.

What are the reasons of present-day situation in Croatia? Developed network of multiplex theatres is necessary for modern blockbusters, the one that has great number of copies of hit films and provides huge number of viewers. Croatia's first real multiplex — Blitz-Cinestar in Zagreb — was opened in December 2003. With the exception of Zagreb, there aren't enough cinemas in Croatia, nor are there first-rate cinema theaters. Osijek, Rijeka and Split can boast only average theaters, while in the rest of the country the situation is completely unsatisfactory. In most countries film industry is making huge efforts to attract audience into cinema theaters by incessantly improving comfort and technical conditions, while in Croatia, with the exception of new theaters in Zagreb, cinemas cannot attract audiences by offering a special experience necessary for the blockbuster type success. One of the most important reasons of stagnation of Croatian cinema market in the second half of the 1990s was definitely release policy of Kinematografi Zagreb, a leading network of cinemas in Croatia. First, they neglected calls for modernization of theaters, and did not start building multiplexes. Second, their release policy was inflexible, relying too much on international success of blockbusters, without considering the fact that some of them were not so well accepted in Croatia. Third, they started to apply strange policy saying that none of the films could be screened at major theaters for more than two weeks, and thus confused the audience interested in major blockbusters by 'degrading' films by screening them in second and third-rate theaters. The fourth mistake was that the animated blockbusters were not synchronized, so that their potentials were not fully exploited. The result of such a strategy, or the lack of one, was that the important segment of family audiences in Croatia was quite neglected, and only in the past couple of years has there been systematic effort in this segment. The fifth problem is the fact that, because of the stagnation of Croatian market in general, the distributors cannot afford more aggressive investing into marketing, and that represents a big problem in the light of the fact that today it is harder than ever to attract audience into cinema. Without strengthening the network of cinema theaters and more aggressive marketing, Croatia will stay the country where blockbusters do not succeed to be blockbusters.

ANALITICAL CONTENTS: *The 'free fall' of film release in Croatia*; *When a film is 'blockbuster'?*; *Reasons of 'de-blockbusterization' in Croatia*; *The catastrophic policy of Zagreb theatrical chain Kinematografi*; *The neglect of family audience*.

FESTIVALI

Diana Nenadić

Pogled preko 'ruba'

Zagreb Film Festival, 12-16. listopada

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21/22"2004"

Specifično usmjeren na prve ili druge filmove mahom mladih redatelja diljem svijeta, podjednako otvoren kratkom i cjelovečernjem te igranom i do-

FESTIVALS

Diana Nenadić

A Glance Over the 'Edge'

Zagreb Film Festival, October, 12th-16th

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21/22"2004"

Specifically oriented at the first or second films of predominantly young directors from all over the world, equally open to short and feature-length

kumentarnom filmu, drugi po redu ZFF ponudio je još jedan intrigantan izbor iz panorame svjetskoga filma. U samu središtu hrvatskoga 'festivala festivala' bili su kinematografski 'rubovi', djela nastala izvan dominantnih matrica Hollywooda ili europskoga filma, usmjerena na žarišne teme uglavnom rubnih dijelova svijeta iz kojega dolaze (Azije, Latinske Amerike, Istočne Europe) ili nezavisne produkcije. Festival je ujedno posvjedočio da između te dvije zone svijeta, ma koliko njihov odnos bio nadvijen sjenom 'postkolonijalizma', postoji živa kinematografska razmjena: filmskoga novca, stvaralaca, tema, likova i globalnih problema.

Unatoč šarenilu motiva i pristupa, cjelovečernjim igranim programom dominiralo je nekoliko aktualnih tema, osobito široko shvaćeni problemi tranzicije (*Nedovršena priča* Hassana Yektapanaha, *Slijepo okno* Li Yanga) te položaj i uloga žene u raznim društvima (*Osama* Siddiqa Barmaka; *Marija* Petera Calina Neetzera; *Marija, milosti puna* Joshue Marstona; *En Garde* Ayse Polat). Naprotiv, osim nekih iznimki (rumunjski film *Kava i cigarete,* Cristija Puiua) kratki igrani film, mahom eskapističkog raspoloženja, nije pokazao veće zanimanje za suvremenost i svakodnevicu: autori kratke fikcije uglavnom su izvan vlastita vremena i prostora, u području metafore i metafizike, ilustracije i stilske vježbe, no njihovi filmovi dobro su prihvaćeni kao predigra cjelovečernjeg igranog filma u okviru šarena i izvrsno posjećena festivala.

ANALITIČKI SADRŽAJ: *Uvod; 'Granice' i kako ih prijeći*; *U znaku žena, raznih; Slijepa okna*; *Kratkometražni eskapizam*

films, to feature and documentary film, the second Zagreb film festival offered yet another intriguing choice from the panorama of world film. In the center of Croatian 'festival of the festivals', there were cinema's 'edges', works made out of the dominant model of Hollywood or European film, concentrated at the focal topics of mainly marginal parts of the world they come from (Asia, Latin America, Eastern Europe) or independent productions. The festival also witnessed that there is a lively film exchange: of film money, authors, topics, characters and global problems between these two world zones, regardless the shadow of 'post colonialism' hanging over their relationship.

Despite the variety of motives and approaches, the feature-length film program was dominated by several current topics, particularly by widely understood problems of transition (*Unfinished Story* by Hassan Yektapanah, *Blind pane* by Li Yang) and the position and the role of women in different societies (*Seclusion* by Siddiq Barmak; *Marija* by Peter Calin Neetzer; *Mary, full of grace* by Joshua Marston; *En Garde* by Ayse Polat, etc). On the contrary, apart from a few exceptions (a Romanian film *Coffee and cigarettes,* by Cristi Puiu), short feature film, of predominantly escapist mood, did not show great interest in contemporary time and everyday life: the authors of short fiction are mostly outside their own time and space, in the area of metaphors and metaphysics, illustration and style-exercises, but their films were well accepted as foreplays to feature-length films at the colorful and very well attended festival.

ANALITICAL CONTENTS: *'Borders' and how to cross them*; *Under the sign of women, diverse kinds*; *Blind shafts*; *Short film escapism*; *The filmography of the festival and the awards*

Petar Krelja

Ritam rada

5. dani filma, Široki Brijeg, 9-11. rujna 2004.

UDK: 791.65.079(497.6 Široki Brijeg):791.229.2(4-13)"2004"(049.3)

Širokobriježanin Tomislav Topić i tajnica Hrvatskog filmskog saveza Vera Robić-Škarica osmislili su i od 2000. ostvaruju projekt prezentacije hrvatskih filmskih noviteta u udaljenu hercegovačkom gradiću već gladnu kulturnih događanja s izrazito mirnodopskim predznacima. Iako je to bila prilika da se širokobriješkoj publici pokažu atraktivniji filmovi, program je počeo — uz prethodno kataloško upozorenje — oštro: prikazivani su programi eksperimentalnog filma i neuobičajenijih dokumentaraca. Program je proširen potom na igrani film, na filmove domaćih predstavnika bosanskohercegovačke kinematografije, a ovogodišnji — jubilarni peti Dani — učinjeni su šire internacionalnim uz podnaslov ' Mediteranski festival dokumentarnog filma'. Zdravko Mustać izabrao je devet dokumentaraca iz šest europskih zemalja za natjecateljski program, a uz taj je ostao i 'stari' tip programa kao popratni. U natjecateljskom programu dominirali su dokumentarci koji zatječu čovjeka na poslu (*Osti* Tomislava Šanga o noćnom lovu na hobotnice, *Bunarmen* Branka Ištvančića o izgradnji bunara iz Hrvatske; *Prva i posljednja* Momira Matovića iz Srbije i Crne Gore o pustinjačkom radu u kamenjaru 'božjeg' čovjeka; *Trg heroja* Kalesisa Theodorea iz Grčke o ritualima paljenja; Talijan Carmelo Nicotra s filmom o mukama snimanja filma grčkog autora Thea Angelopoulosa), ali i onih koji ga zatječu na poslu i u dokolici (hrvatski *La strada* Damira Čučića) kao i filmove čiste dokolice (Španjolac Oscar Perez u film *Xavo — Xavi* ima film od jednog kadra duge vožnje tramvajem, te hrvatski film *Život ili san* Mladena Ćapina o sanjarenju školarca). *Grand prix* dobio je ganutljiv bosanskohercegovački dokumentarac *Sarajevski pas* Harisa Prolića o sinovu psu koji je roditeljima bio veza sa u ratu poginulim sinom, a sada ostarjela psa moraju dati uspavati. Raznovrsni su bili i popratni programi festivala. Publika je mogla vidjeti četiri bosanskohercegovačka rada: *Slike sa ugla* Jasmile Žbanić (francuski fotoreporter u ratnom Sarajevu ispucao tri filma na teško ranjenu djevojku, a da joj nije pokušao pomoći), *Bijele ruže* Tomislava Pokrajčića i Riste Osterjovskog (pregršt začudnih prizora), *Svjedok vremena* Žane Mrkonjić (fotograf koji više od pola stoljeća obavlja svoj posao u Mostaru), *Raj za stokilaše* Roberta Bubala (nogometaši koji moraju imati više od stotinu kila). Eksperimentalni program iz produkcije Hrvatskoga filmskog saveza obuhvatio je četiri novija naslova: *Sinaj* Zdravka Mustaća, *Mörder unter uns* Ivana Faktora, *Grad, gradovi* Vedrana Šamanovića i *Arabeska* Damira Čučića. Dugometražni program ponudio je dva dokumentarca (*Sretno dijete* Igora Mirkovića, *Fahrenheit 9/11* Michaela Moorea) i jedan igrani (*Tu* Zrinka Ogreste). A u sklopu festivala predstavljena je i knjiga *Prvi BH pop-*

Petar Krelja

The Rhythm of Work

5th Days of Film — The Mediterranean festival of documentary films, Široki Brijeg, September 9th — 11th 2004

UDK: 791.65.079(497.6 Široki Brijeg):791.229.2(4-13)"2004"(049.3)

Tomislav Topić from Široki Brijeg in Bosnia and Herzegovina, and Croatian Film Clubs' Association general secretary Vera Robić-Škarica, thought out and since 2000 have been organizing a project of presenting Croatian film novelties in a distant small town in Herzegovina, hungry for cultural events with distinctively peaceful omen. Although this was a chance to show the audience in Široki brijeg some attractive films, the program started — with a previous warning in the catalog — sharply: a program of experimental films and unusual documentaries was screened. The program was then widened to include feature film, and then films by the authors from Bosnia and Herzegovina; and this year's — jubilatory fifth Days — were made international in a wider sense, bearing a subtitle 'Mediterranean Festival of Documentary Film'. Zdravko Mustać chose nine documentaries from six European countries for competition program, and along with this, there was the 'old'-type program. The competition was dominated by documentaries about a human work (*Osti*, by Tomislav Šang about a night octopus fishing, and *Bunarmen* by Branko Ištvančić about digging a well, from Croatia; *Prva i posljednja* by Momira Matovića from Serbia and Montenegro about a hermitic kind of work in a 'God's' man quarry; *Trg heroja* by Kalesis Theodore from Greece about the rituals of burning; a film by Italian Carmelo Nicotra about problems that the Greek author Theo Angelopoulos encountered when making his film). There were also films which showed people at work, but also in their leisure time (Croatian film *La strada* by Damir Čučić), as well as films showing people at leisure time exclusively (the Spanish Oscar Perez in his film *Xavo — Xavi,* where there is only one shot of a long tram ride, and Croatian film *Život ili san* by Mladen Ćapin about a teenage boy's day dreaming). *Grand prix* went to a touching documentary *Sarajevski pas* by Haris Prolić from Bosnia and Herzegovina, about a dog that had kept a connection between parents and their son who was eventually killed in the war, and now the dog is very old and has to be put to sleep. Accompanying programs of the festival were also varied. Audience could see four film from Bosnia and Herzegovina: *Slike sa ugla* by Jasmila Žbanić (a French photographer shot pictures of a seriously wounded girl in Sarajevo, without trying to help her); *Bijele ruže* by Tomislav Pokrajčić and Rista Osterjovski (a handful of extraordinary scenes); *Svjedok vremena* by Žana Mrkonjić (a photographer who has been doing his job in Mostar for more than half a century); and *Raj za stokilaše* by Robert Bubalo (footballers who have to weigh more than a hundred

rock leksikon. Festival mediteranskoga dokumentarnog filma u Širokom Brijegu posjeduje odliku tako nedostupnu hrvatskim filmskim manifestacijama — uz dobru organizaciju sa svim elementima svetkovine, festival se odvijao po dobro uravnoteženoj satnici projekcija i relaksirajućih programa (razgledavanje obnovljena mosta u Mostaru, slikovit dio Neretve viđen iz motornih plovila, začudnost izvora Lištice...). Kruna uvijek živahna festivalskog ugođaja zasniva se na brojnim načelnim razgovorima o filmu, na polemikama o viđenim djelima na festivalu, na informacijama o položaju dokumentaristike u Sredozemlju.

ANALITIČKI SADRŽAJ: *Citati, citati*; *Mediteran u Širokom Brijegu*; *Ritam rada; Ritam rada i — nerada*; *Ritam nerada; Sarajevski pas*; *Uspostavljeni ritam*

kilos). Experimental program from the production of Croatian Film Clubs' Association was represented by for new films: *Sinaj* by Zdravko Mustać; *Mörder unter uns* by Ivan Faktor; *Grad, gradovi* by Vedran Šamanović; and *Arabeska* by Damir Čučić. Feature-length program offered two documentaries (*Sretno dijete* by Igor Mirković, and *Fahrenheit 9/11* by Michael Moore) and one feature film (*Tu* by Zrinko Ogresta). During the festival, there was a presentation of the book *The First BH pop-rock lexicon*. The Festival of Mediterranean Documentary Film in Široki Brijeg posses a characteristic that is so rare at Croatian film events — good organization with all elements of a holiday, there was a well balanced schedule of screenings and entertainment programs (sightseeing of the restored bridge in Mostar, a picaresque part of the Neretva river seen from the motor boats, uniqueness of the spring of the Lištica river...). The crown of the ever lively festival atmosphere is based on numerous conversations about film, on polemics on films seen at the festival, on information on the position of documentary film in the Mediterranean.

ANALITICAL CONTENTS: *Quotations, quotations*; *Mediterrane in Široki Brijeg*; *The rhythm of work*; *The rhythm of work and leisure*; *The rhythm of leisure*; *The Sarajevo dog*; *The established rhythm*; *The filmography of the festival and the awards*

Hrvoje Turković

Film sjena bez sjena

Festival animiranoga filma u Chiavariju (*Festival internazionale del cinema d'animazione*, Chiavari, Italija), 21-25. listopada 2004.

UDK: 791.65.079(450 Chiavari):791.228"2004"(049.3)

Giannalberto Bendazzi, jedan od najistaknutijih svjetskih povjesničara filma, pokrenuo je, zajedno sa skupinom znalaca i entuzijasta, novi međunarodni festival animacije u Chiavariju, malom priobalnom gradiću blizu Genove. Festival je ustrojen prema najvišim standardima svjetskih festivala, osobito onih poput zagrebačkoga: riječ je o festivalu okrenutu prikazu stanja u suvremenoj *umjetničkoj animaciji*. Većina je filmova bila pozvana na festival, a kako su pozivi rađeni na temelju dobrog poznavanja najnovije animacije, to je i program konkurencije bio najviše razine. Ali, Bendazzi i njegovi suradnici vide posebnost festivala u njegovu *studijskome*, proučavateljskom krilu, u tematskim retrospektivama koje bi bile praćene publiciranim studijama i okruglim stolovima. Jedna je posebno vrijedna retrospektiva bila u izučavalačkom središtu prvoga ('nultog') izdanja festivala: povijesni pregled *siluetnoga filma,* odnosno *animiranoga siluetnog filma*, podvrste kolažnog filma. Retrospektiva je pokazala da uz općepoznatu Lotte Reiniger postoje i raniji stvaratelji, istodobni i kasniji zaključno s našim suvremenikom Francuzom Michelom Ocelotom, koji danas radi istančane siluetne animacije. Retrospektiva je bila popraćena kapitalnim izdanjem dvojezične knjige francuskoga specijalista Pierrea Jouvanceaua — *Le film de silhouettes / The Silhouette Film* (Le Mani — Festival del cinema d'animazione di Chiavari, Genova, 2004), predstavljanjem te knjige i okruglim stolom s temom *siluetne animacije*. Osim te retrospektive festival su pratile još dvije velike retrospektive: opusa talijanskoga tandema Emanuelea Luzzatija i Giulia Gianinija, majstora kolažne animacije, te istočnjačkoga majstora Takahate Isaa. Po svojoj manifestacijskoj strani festival je očigledno uspio. Bendazzi i njegovi kolege dokazali su kako se entuzijazmom i znalaštvom može *odmah* sastaviti vrhunski festival — barem kad se sudi po izvedenu programu. Problem festivala bile su ograničene financije, slaba reklama festivala i u zemlji i u inozemstvu, te slab odaziv domaće publike. No, kako je jedna od svrha tog festivala da proširi poznavanje animacije u regijama i među publikom koja nije imala priliku upoznati se s umjetničkom animacijom, a kako studijska orijentacija može imati i internacionalnu privlačnost, festival očito ima duboka opravadanja, i nadamo se da će poživjeti.

ANALITIČKI SADRŽAJ: *Uvod*; *Siluetni film*; *Glavni program i ostali popratni programi*; *Izgledi festivala*

Hrvoje Turković

Shadow films without Shadows

Animated Film Festival in Chiavari, Italy (*Festival internazionale del cinema d'animazione*, Chiavari, Italia), October 21st-25th 2004

UDK: 791.65.079(450 Chiavari):791.228"2004"(049.3)

Giannalberto Bendazzi, one of the most prominent film historians in the world, started, together with a group of experts and enthusiasts, a new international festival of animation in Chiavari, a small seaside town near Genoa. The festival is organized according to the highest standards of international festivals, especially those like Zagreb Festival: it is a festival directed at illustrating the situation in contemporary *artistic animation*. Most of the films were invited to the festival, and since the invitation was based on good knowledge of recent animation, the competition program was at the highest level. But Bendazzi and his associates see the trademark of their festival in its research wing, that is, in thematic retrospectives accompanied by published studies and round tables. There was one particularly valuable retrospective in the center of research of the first ('zero') festival: historical review of *silhouette film*, or more precisely *animated silhouette film*, a subcategory of collage film. The retrospective showed that, along with the widely known Lotta Reiniger, there are antecedent authors, as well as contemporaneous and subsequent ones, finishing with our contemporary Michel Ocelot (France) who makes sophisticated silhouette animations. The retrospective was accompanied by the publishing of a capital bilingual book by the French expert Pierre Jouvanceau — *Le film de silhouettes / The Silhouette Film* (Le Mani — Festival del cinema d'animazione di Chiavari, Genova, 2004), the promotion of the book and the round table about *silhouette animation*. Apart from this retrospective, the festival comprised two more retrospectives: the retrospective of the work of Italian tandem Emanuele Luzzati and Giulio Gianini, masters of collage animation, and another by the oriental master Takahate Isao. The festival as an event was an obvious success. Bendazzi and his associates showed that enthusiasm and expertise can organize a first-rate festival *right away* — at least judging by the extraordinary program. The problem of the festival was in limited finances, inadequate marketing both in Italy and abroad, and poor response of local audience. Nevertheless, one of the purpose of this festival is to spread the knowledge of animation in regions and among the audience that hasn't have a chance to become familiar with artistic animation, and since study orientation may have international appeal, the festival obviously has a deep justification, and we hope that it will live.

ANALITICAL CONTENTS: *Silhouette films*; *The main program and the side programs*; *The perspectives of the festival*

KLASICI HRVATSKOG FILMA

Jurica Pavičić

Žudnja vlasti i vlast nad žudnjom: *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića

UDK: 791.231(497.5)"198"

Tekst je podrobna interpretacijska studija filma Rajka Grlića *Samo jednom se ljubi* (1981). Odobren na filmskom natječaju godinu prije Titove smrti 1980. te snimljen i prikazan godinu nakon nje, film Rajka Grlića *Samo jednom se ljubi* naslov je koji u hrvatskoj kinematografiji simbolički razdvaja dva desetljeća i dvije epohe. Dok su se socijalno angažirani filmovi sedamdesetih mahom bavili životom i malformacijama suvremenika, u *Samo jednom se ljubi* Rajko Grlić prvi će put nakon 'crnog vala' kritičku aparaturu uperiti unatrag, te genezu socijalnih defekata potražiti u mitskom djetinjstvu komunističkog poretka — u neposrednom poraću. Dok su dotadašnji 'revizionistički' filmovi progovarali ponajprije o komunističkoj represiji na polju ekonomije i ideologije, Grlićev će film pokazati kako represivno djelovanje sustava ne staje ni na granicama posvemašnje privatnosti — točnije, erosa i seksualnosti. S namjerom da pokaže djelovanje političke represije na područje intimnog, Rajko Grlić će u *Samo jednom se ljubi* fuzionirati politički film i klasičnu melodramu, tvoreći onaj žanrovski hibrid koji je upravo u prethodnim godinama proslavio Fassbindera, Klugea i novi njemački film. Obnavljajući crnovalovsku tradiciju kritičkog filma, ali premještajući je u nove žanrovske okvire i na viši stupanj populističke atraktivnosti, Grlić je napravio film kojim se hrvatska kinematografija oprašta od mršavih sedamdesetih i doba tzv. 'feljtonističkog filma' te ulazi u novo desetljeće. To će desetljeće u ideološkom smislu biti obilježeno nestankom Tita kao fizičke osobe (te dijelom i ideološkog autoriteta), a u filmskom prevlašću autora tzv. 'praške škole', kojoj je Grlić pripadao. Kritična tema i njezin tretman izazvala je političare u nadzornim tijelima — po dovršenju *Samo jednom se ljubi* bio je predmetom cenzorske afere, koja je za dlaku završila zabranom filma. Tek je prikazivanje filma u Cannesu i dobre kritičke reakcije spriječilo da se film ne zabrani. Film je doživio uspješnu distribuciju u Jugoslaviji: samo u Zagrebu film je vidjelo sto tisuća ljudi.

U vrijeme nastanka filma *Samo jednom se ljubi* tzv. praška škola već je zauzela ozbiljne pozicije u tadašnjoj jugoslavenskoj kinematografiji. Već od polovice sedamdesetih 'pražani' su prvim filmovima počeli stjecati ugled i izvan Jugoslavije te osvajati inozemna priznanja. U Srbiji trojac autora praške škole strelovito je uskočio u ispražnjeni prostor nastao nakon što je partijskom čistkom 1973. razjuren 'crni val', dok je u hrvatskoj uključivanje hrvatskih 'pražana' — Lordana Zafranovića i Rajka Grlića — išlo nešto sporije. Grlić je u vrijeme nastanka *Samo jednom se ljubi* imao dva realizirana cjelovečernja filma. *Kud puklo da puklo* (1974) bio je smjesa metafilmskoga 'filma o filmu' i političkoga pamfleta o pobuni mladih protiv društva. Modernističkim pristupom Grlićev je prvenac zainteresirao dio kritike, ali je široj publici bio odveć zakučast, pa je tako u Puli izviždan na otvorenoj sceni. Drugim filmom, *Bravo maestro* (1978), Grlić je napustio metafilmske eksperimente i vratio se tradicionalnijoj dramaturgiji — snimio je društvenokritički film o karijerizmu i nepotizmu u tadašnjim umjetničkim (konkretno — glazbenim) krugovima. Film je dočekan podijeljeno; s jedne strane, film je uvršten u konkurenciju Cannesa, gdje je dobio povoljne kritike, a zagrebačka ga je kritika iskudila. Uočavajući da su korijeni mnogih suvremenih deformacija u inicijalnoj povijesti socijalizma u Jugoslaviji Grlić se odlučio otputiti u *Samo jednom se ljubi* u četrdesete godine i neposredno poraće. Iako je i prije postojao interes — osobito u tzv. 'crnom filmu' — prema izvorima deformacija u ranom poraću, ta se osjetljivost povećala u godinama uoči i (pogotovo) nakon Titove smrti. Tada je interes za prljavo rublje komunističkoga poslijeraća bio svojevrsna kulturna dominanta u jugoslavenskoj publicistici, književnosti, teatru i, nešto kasnije, filmu. Sličnu namjeru ima i Grlićev film. Smješten u neposredno poraće (i to prije događaja '48, koji se u filmu ne spominju), *Samo jednom se ljubi* teži prikazati kako je komunistička vlast u samim začecima iskazala sklonost s jedne strane materijalnoj korupciji, a s druge represiji nad pojedincem, njezinom slobodom, pa i spolnošću. S jedne strane taj je film politički film, s druge, čak i važnije, on je melodrama. Upravo ta melodramska žanrovska orijentacija bitno određuje Grlićev film. Sam film bavi se takoreći arhetipskom melodramskom situacijom — zabranjenom ljubavi dvoje mladih koji pripadaju protustavljenim svjetovima. Na samu početku filma glavni junak filma Tomislav (Miki Manojlović) pobjednik je, vladar, neprijeporni gospodar grada i slijepi vjernik revolucionarne ideologije. On je čovjek od akcije. Juna-

THE CLASSICS OF CROATIAN FILM

Jurica Pavičić

Yearnings of power and power over yearnings: *Samo jednom se ljubi* (*You Only Love Once*) by Rajko Grlić

UDK: 791.231(497.5)"198"

The text is a detailed interpretational study of Rajko Grlić's film *Samo jednom se ljubi* (1981). The film was approved at a competition three years before Tito's death in 1980, and shot and screened a year after that, and it symbolically divides two decades and two epochs of Croatian cinema. While the socially engaged films of the 1970s mainly dealt with life and malformations of their contemporaries, in *Samo jednom se ljubi* Rajko Grlić will, for the first time after 'black wave', direct critical apparatus backwards and looked for a genesis of social defects in mythical childhood of communist system — immediately after the Second World War. While all the 'revisionist' films before this one talked predominantly about communist repression in economy and ideology, Grlić's film will show how repressive actions of the system do not stop even at the borders of extreme privacy — or, more precisely, eros and sexuality. With the intention to show the effect of political repression in the field of intimacy, Rajko Grlić will fuse political film with a classic melodrama, making a genre hybrid that had, in previous years, made Fassbinder, Kluge and new German film famous. By reviving black-wave tradition of critical film, but not removing it into new genre framework or higher level of attractiveness populist, Grlić made a film that represents Croatian cinema's goodbye to the meager 70s and the era of so called 'feuilletonistic film', and entrance into the new decade. The decade that will, in ideological sense, be marked by disappearance of Tito as a physical person (and partly his ideological authority), and in film, by the prevalence of authors of co called 'Prague school', that Grlić belonged to. Critical topic and its treatment provoked politicians in supervisory bodies — after *Samo jednom se ljubi* was finished, it was the object of censorial affair that almost ended with the banning of the film. Only the fact that the film was screened in Cannes and was critically acclaimed saved it from being banned. The film was successfully distributed in Yugoslavia: only in Zagreb it was seen by 100,000 people.

At the time of production of the film *Samo jednom se ljubi*, the so called Prague school had already taken prominent positions in the then Yugoslavian cinematography. Even since the mid seventies the 'Prague students' started getting acclaim abroad and wining international awards. In Serbia, three Prague school authors swiftly jumped into the empty space freed after the Party purge destroyed the 'black wave' in 1973, while in Croatia the involvement of Prague school authors — Lordan Zafranović and Rajko Grlić — was slower. Before *Samo jednom se ljubi*, Grlić had made two feature films. *Kud puklo da puklo* (*Come Hell or High Water*) (1974) was a mixture of meta-film, 'film about film' and a political pamphlet about the youth's rebellion against the society. His modernist approach interested some critics, but general audience found it too complicated, so it was hissed at the Pula Film Festival. In his second film, *Bravo maestro* (1978), Grlić abandoned meta-film experiments and returned to traditional dramaturgy — he made a film that criticizes society, a film about careerism and nepotism in the then artistic (more precisely — musical) circles. The reactions were divided; on the one hand, the film entered the competition in Cannes, where it got critical acclaim, but the critics in Zagreb did not agree. Realizing that the roots of many contemporary deformations lie in the initial history of socialism in Yugoslavia, in his third film, *Samo jednom se ljubi*, Grlić decided to go back into the 1940s and the period directly following the Second World War. Although there was an interest, even before him, — especially in so called 'black film' — in the sources of deformations in the period directly following the Second World War, this sensibility grew in the years before and (particularly) after Tito's death. The interest in the dirty laundry of communist postwar period was then a kind of cultural dominant factor in Yugoslavian publicist writing, literature, theater and, s little later, film. We find the same intention in Grlić's film. It is situated in the postwar period (before the events of 1948, which are not mentioned in the film), and wants to show that the communist government, at the very beginning, displayed tendency toward, on the one hand, material corruption, and on the other, repression over the individual, his freedom, and even sexuality. The film is therefore, a political film, as well as a melodrama. This melodramatic genre orientation defines Grlić's film. The film itself deals with, so to speak, archetypical melodramatic sit-

kovo posrnuće počinje onoga trenutka kad pri prozivci u kazalištu spazi Bebu (Vladica Milosavljević) — balerinu u koju se zaljubi, premda je ta ljubav politički neprihvatljiva i njegovoj i njezinoj sredini. Ta 'grešna' ljubav u filmu je finalizirana teatralnim samoubojstvom, baš nalik sudbini Romea i Julije ili ljubavnika iz Meyerlinga. Isto tako, u filmu važnu ulogu ima glazba, koja u Grlićevu filmu kao i u mnogim melodramama ilustrira, ali i simbolički konotira strast. Sve su to elementi koji *Samo jednom se ljubi* nedvosmisleno identificiraju kao melodramu. Upravo status melodrame kao 'štetne' i 'dekadentne' presudan je za Grlićev film. Kako je melodramsko u rigidnoj socijalističkoj kulturi imalo status 'trula' zapadnoga kulturnog parazita, tema Grlićeva filma upravo i jest 'zatrovanje' komunističkog sustava, koji nakon rata neizbježno biva inficiran, a na kraju i preplavljen plodovima 'dekadentne' kulture. Tako žanrovska postava u Grlićevu filmu postaje metakomentar sustava vrijednosti koji film secira.

ANALITIČKI SADRŽAJ TEKSTA: *1. Uvod / nastanak filma; 2. Kontekst nastanka; 3. Nad Titovim grobom: rekapitulacija četrdesetih; 4. Melodramsko u* Samo jednom se ljubi*; 5. Klasno posrnuće junaka i posrnuće 'nove klase'; 6. Između mačizma i erotskog; 7. Pristup vremenu i prostoru; 8. Glazba kao melodramski i politički znak; 9. Fassbinder i Grlić: melodrama kao politička alegorija; Bibliografija; Bilješke*

uation — forbidden love of two young people that come from the opposite worlds. At the very beginning of the film, the hero, Tomislav (Miki Manojlović) is a winner, a ruler, indisputable master of the city and a blind follower of revolutionary ideology. He is a man of action. The hero's fall begins in the moment he sees Beba (Vladica Milosavljević) — a ballerina he falls in love with, although this love is politically unacceptable to both his and her surroundings. This 'sinful' love finishes with a theatrical suicide, exactly like Romeo and Juliet, or the lovers from Meyerling. The role of music in the film is very important, and it illustrates, but also symbolically indicates passion, as in many other melodramas. These are all elements that unambiguously identify *Samo jednom se ljubi* as a melodrama. It was exactly this status of melodrama as 'harmful' and 'decadent' was decisive for Grlić's film. As the melodramatic had s status of 'rotten' western cultural parasite in a rigid socialist culture, the topic of Grlić's film is precisely this 'poisoning' of the communist system, that inevitably becomes infected after the war, and in the end flooded by products of 'decadent' culture. So, the genre in Grlić's film becomes a meta-commentary of the values of the system dissected in the film.

ANALYTICAL CONTENTS: *1. Introduction / the production of the film; 2. The context of the production; 3.Over Tito's grave: recapitulation of the 40s; 4. The melodramatic in Samo jednom se ljubi; 5. Class stumbling of the hero and stumbling of the 'new class'; 6. Between the machismo and eroticism; 7. Treatment of time and space in the film; 8. Music as melodramatic and political sign; 9. Fassbinder and Grlić: melodrama as a political allegory; Bibliography; Notes*

REPERTOAR

Uredila: Katarina Marić

Osvrti na filmove što su imali premijere u hrvatskim kinima u razdoblju između dvaju brojeva *Ljetopisa*.

REPERTOIRE

The Editor: Katarina Marić

Reviews of all theatrical films released in-between the two Chronicle issues.

ANIMACIJSKE STUDIJE

Midhat Ajanović Ajan

Film s tajnom

Pokušaj čitanja i razumijevanja animiranog filma *Don Kihot* Vladimira Kristla

UDK: 791.228(497.5)(049.3)
791.633-051 Kristl, V.

Kada bi bilo moguće sastaviti objektivnu povijest 'filmskoga stoljeća', knjigu koja bi objedinila najvrednije što je umjetnost (celuloidnoga) filma dala, a pritom izbjeći amerikocentrizam, kao i svojevrstan 'žanrovski rasizam' u prilog igranog i dokumentarnog filma, onda bi posve sigurno u panteonu filmskih remek-djela bilo mjesta i za nekoliko zagrebačkih crtanih filmova. Tu dakako mislim na filmove kakvi su *Surogat* (1961) Dušana Vukotića, *Idu dani* (1969) Nedeljka Dragića, *Satiemanija* (1978) Zdenka Gašparovića, ali prije svih drugih ipak na *Don Kihota* (1961) Vladimira Kristla. Vladimiru Kristl, rođen u Zagrebu 1923, prije i usporedno s bavljenjem animacijom uspješno je djelovao u nekoliko umjetničkih zanimanja. Bio je redatelj, animator, glumac, scenograf, karikaturist i istaknut slikar, jedan od osnivača grupe Exat 51, koja je okupljala zastupnike geometrijske apstrakcije, svojedobno posve nepoćudna shvaćanja umjetnosti. Početkom šezdesetih odlazi u Njemačku, gdje je i umro 2004. U kontakt s animacijom Kristl dolazi 1952, kada je angažiran na nerealiziranom projektu Duga filma *Čarobni zvuci,* za koji je nacrtao detaljnu knjigu snimanja i oko dvije tisuće crteža. Neko vrijeme boravi u Argentini, da bi se 1959. na poziv novoosnovana Studija za crtani film Zagreb filma vratio u Zagreb. Prvo nastupa kao glavni crtač u filmu *Krađa dragulja* (redatelj Mladen Feman), a 1960. dopuštaju mu da u korežiji s Ivom Vrbanićem realizira *Šagrensku kožu*, u kojoj će uporabiti dio materijala rađena za *Čarobne zvuke*. Već na tom filmu Kristl se potvrđuje kao autor koji je ne samo zapanjujuće brzo ovladao tehnologijom crtanoga filma, nego koji razumije medij u svim njegovim aspektima te se odmah nametnuo kao umjetnik osobnoga shvaćanja animacije. Kristl je svaki detalj u procesu nastanka animiranoga filma želio inovirati i individualizirati, uskladiti i prilagoditi vlastitom shvaćanju medija, ne obzirući se odveć na vladajuća pravila zanata. Čitanje scenarija za *Don Kihota* potvrđuje da je i taj, za neke temeljni segment filmske produkcije, Kristl smatrao

ANIMATION STUDIES

Midhat Ajanović Ajan

A Film with a Secret

The attempt of reading and understanding the animated film *Don Quixote* by Vladimir Kristl

UDK: 791.228(497.5)(049.3)
791.633-051 Kristl, V.

If it was possible to create an objective history of 'the century of film', a book that would incorporate the most valuable that the art of (celluloid) film has given, and at the same time avoid American centrism, as a kind of 'genre racism' in favor of feature and documentary film, than it is quite certain that there would be a place for a few animated films form Zagreb in the pantheon of cinematographic works of art. Here I refer to films such as *Surogat* (*Surrogate*) (1961) by Dušan Vukotić, *Idu dani* (*The Days Go By*) (1969) by Nedeljko Dragić, *Satiemania* (1978) by Zdenko Gašparović, but before all others, *Don Quixote* (1961) by Vladimir Kristl. Vladimir Kristl, born in Zagreb in 1923, before and concurrently with animation, was successfully active in several artistic fields. He was a director, an animator, an actor, a production designer, a caricaturist and a prominent painter, one of the founders of group Exat 51, that brought together representatives of geometric abstraction, whose uderstanding of art which was completely opprobrious at the time. At the beginning of the sixties he leaves for Germany, where he died in 2004. Kristl's first contact with a animation was in 1952, when he was involved in an unrealized project of Duga film *Čarobni zvuci* (*Magical Sounds*) for which he drew a detailed continuity and about two thousand drawings. He spent some time in Argentina, but in 1959, after the invitation from Animated Film Studio of Zagreb Film, he returned to Zagreb. He was first the main animator in the film *Krađa dragulja* (*Jewelry Theft*) directed by Mladen Feman, and in 1960 he was allowed to realize *Šagrenska koža* as a co-director with Ivo Vrbanić, in which he will use some of the material made for *Magical Sounds*. This first film already confirmed that Kristl is an author who had not only fascinatingly fast conquered the technology of animated film, but who also understands the media in all its aspects, and immediately imposed himself as the artist with a personal perception of animation. Kristl wanted to innovate and individualize every

nečim posve izlišnim. U nonšalantno napisana 32 retka on, na primjer, piše da će se liku Don Kihota dogoditi 'geg s vodom i konjem' ne nalazeći potrebnim objasniti kakav je sadržaj toga gega. Kristlu je glavna stvar bila sama crtačka izvedba. Ugrađujući narativnu liniju u prostor geometrijski stilizirane vizualizacije, Kristl integrira obje dominantne (europsku i američku) animacijske tradicije koje su prethodile njegovu djelu. Zaustavimo li gotovo bilo koji kvadrat filma *Don Kihot,* dobit ćemo apstraktnu sliku, ali to ipak nije apstraktni film, nego djelo naracije. Gramatika toga filma zasnovana je na logici geometrije i povijesti dvodimenzionalnoga predočavanja prostora, ali njegova narativna struktura konstruirana je u skladu s konvencijama tradicionalnog američkog animiranog filma, prije svega 'crtića jurnjave' (*chase cartoons*). Kristl antropomorfizira najjednostavnije geometrijske znakove, one koji se nalaze na donjoj granici grafičkoga pojednostavnjivanja u kojem još možemo prepoznati stanovit smisao — kvadrate, romboide, pravokutnike. No, Kristla također zanima ritmiziranje tih 'znakova': Kristlovi personificirani kvadratići roje se i pregrupiraju, klize i skakuću, vibriraju i pulsiraju u naizmjeničnim intervalima implozije i eksplozije. Kristlovi likovi ni u nagovještaju nemaju ljudskih anatomskih osobina, nego su predočeni u obliku geometrijskih skica stvari. Precizan aranžman i organizacija pokreta sugerira postojanje sheme u skladu s kojom se figure kreću, *découpage* smješten 'ispod' vidljiva sloja ekrana. Te osobine nose i likovi: Don Kihot je predočen kao vodovodna cijev s bradom i šeširom, a njegov pratilac Sancho Panza obično je jaje, čiji je vrh obrastao dlakama i na koje je nataknut šešir. Oba se lika uklapaju u opću mehaniziranost i geometriziranost svijeta filma. Pritom su događanja u *Don Kihotu* smještena na dvije pozornice, grad i nešto što možemo pretpostaviti da je prirodni okoliš, jer ga obilježuje potpuna odsutnost urbanih indikatora. Prvi je prostor pretrpan automobilima, putokazima, pištaljkama, vatrogascima, topovima, zrakoplovima, putokazima, dok je drugi praktički prazan. Kristl neprestano relativizira prostor, on stvara osjećaj stalne nestabilnosti tako što okreće cijelu scenu 'naglavačke', gornja linija ekrana najednom postane stajaća linija kojom se kreću likovi, tako što jednostavno zavrti cijelu sliku ili horizont predoči kao okomitu liniju na sredini ekrana. Scenografija je važan element u percipiranju filma. Tonska pozadina u *Don Kihotu* kolaž je mehaniziranih zvukova, najčešće kongruentnih dok ilustriraju rojeve personificiranih geometrijskih znakova, koji zuje po 'gradu' u kojem vlada paranoja, stalno ratno stanje, kaos i sveopća uzrujanost, što podcrtava zvučna kulisa kojom odjekuju stalne eksplozije, zvuk pištaljke, škripa automobila i neka vrsta vojničke koračnice, što je jedini glazbeni motiv u filmu. S druge strane Don Kihot je 'ozvučen' uglavnom nekongruentnim zvukovima. Montažno gledano, film je mozaik, kolaž, u stalnu procesu transformacije, sastavljanja djelića vremena, ritmiziranih pokreta i geometrijskih slika. *Don Kihot* je djelo koje slika mehanizirani i dehumanizirani svijet obilježen gubljenjem subjektiviteta, nasilnim brisanjem kulturnih razlika među ljudima, to je, gotovo bi se reklo, slika moderne globalizacije. Kristl je najavio samoživ, ciničan svijet u kojem će individualizam i humanizam vrijediti onoliko koliko i odbačena, zahrđala vodovodna cijev.

ANALITIČKI SADRŽAJ TEKSTA: *1. U panteonu filmskih remek-djela; 2. Uvrijeđeni ekscentrik; 3. Povijesni kontekst; 4. Crtež, pokret, prostor; 5. Percepcija; 6. Jedno tumačenje; Bilješke; Bibliografija*

detail in the process of making an animated film, to coordinate and adjust it to his own perception of the media, not taking into account the rules of the trade. Reading the script for *Don Quixote* confirms that even this, for some the basic segment of film production, was considered to be completely superfluous by Kristl. In the nonchalantly written 32 lines he, for example, says that 'a gag with water and horse' will happen to Don Quixote, but without finding it necessary to explain the content of the gag. Kristl found the animation performance to be the most important thing. By incorporating a narrative line into the space of geometrically stylized visualization, Kristl integrates both dominant (European and American) animation traditions that preceded his work. If we stop any picture of *Don Quixote,* we will get an abstract picture, but it is not an abstract film, but a work of narration. The grammar of the film is based on the logic of geometry and history of two-dimensional presentation of space, but its narrative structure is constructed according to the conventions of a traditional American animated film, above all chase cartoons. Kristl anthropomorphizes the simplest geometrical signs, those that are at the lower limit of graphical simplification in which we can still recognize a certain sense — squares, rhomboids, rectangles. But Kristl is also interested in making these 'signs' rhythmical: Kristl's personified squares swarm and regroup, slide and hop, vibrate and pulsate in intermitting intervals of implosion and explosion. Kristl's characters do not have even an indication of human anatomical characteristics, but are shown in the form of geometrical sketches of things. Precise arrangement and organization of movement suggests existence of a scheme in accordance with which the figures move, a decoupage situated 'under' the visible layer of screen. These characteristics are obvious in the characters: Don Quixote is shown as a water-pipe with a beard and a hat, his companion Sancho Panza is usually an egg, the top of which is hairy and has a hat. Both characters fit into general mechanization and geometrization of the world of film. All the developments in *Don Quixote* are situates on two stages, a city and something that we can assume is nature, because it is characterized by the complete lack of urban indicators. The first set is filled with cars, road signs, whistles, firemen, canons, airplanes, while the other is virtually empty. Kristl relativizes space all the time, he creates the feeling of constant instability by turning the whole scene 'upside-down', the top line of the screen suddenly becomes a standing line that characters walk on, by simply rotating the whole picture or displaying the horizon as a vertical line in the middle of the screen. Set design is an important element in perceiving this film. Sound background in *Don Quixote* is a collage mechanized sounds, most often congruent, while they illustrate swarms of personified geometrical signs, that swarm around the 'city' where the paranoia, constant state of war, chaos and general distress rules, the fact that is emphasized by background sounds of constant explosions, whistling, screeching of cars and a kind of military march, which is the only musical motive in the film. On the other hand, Don Quixote is 'sounded' with mostly incongruent sounds. Editorially speaking, the film is a mosaic, a collage, in the continuous process of transformation, putting together pieces of time, rhythmical movements and geometrical pictures. *Don Quixote* is a work that paints a mechanized and dehumanized world characterized by loss of subjectivity, violent erasing of cultural differences between people, it is, we could almost say, a picture of modern globalization. Kristl announced a self-centered, cynical world in which individualism and humanism will worth as much as the discarded, rotten water-pipe.

ANALYTICAL CONTENTS: *1. In the pantheon of cinematographic works of art; 2. The offended eccentric; 3. Historical context; 4. Drawing, movement, space; 5. Perception; 6. An interpretation; Notes; Bibliography*

Giannalberto Bendazzi

Alexandre Alexéieff

UDK: 791.633-051 Alexéieff, A.
791.228(091)

U ovom eseju autor prati život i karijeru slavnog *pinscreen* umjetnika animacije Alexandra Alexéieffa. Alexandre Alexéieff (Aleksandr Pavlovich Alekseev) rođen je 18. travnja 1901. u Kazanu, u Carskoj Rusiji. Njegov je otac prihvatio mjesto pomorsskog atašea u ruskoj Ambasadi u Constantinopolu, gdje je Alexéieff proveo sretno djetinjstvo. No nakon očeve smrti, obitelj se 1906. vratila u Sant Petersburg. Tamo je polazio Kadetsku Akademiju kako bi postao časnik. Učitelj crtanja na Kadetskoj školi usmjerio ga je da crta iz mašte, a to je kasnije imalo velik utjecaj na Alexéieffov životni put. Zajedno s drugim kadetima bio je izložen strahotama Prvog svjetskog

Giannalberto Bendazzi

Alexandre Alexéieff

UDK: 791.633-051 Alexéieff, A.
791.228(091)

In the essay the author traces the lifeline and the career of the famous pinscreen animation artist Alexandre Alexéieff. Alexandre Alexéieff (Aleksandr Pavlovich Alekseev) was born on 18th April 1901 in Kazan, in Czarist Russia. His father accepted the post of naval attaché at the Russian embassy in Constantinople, where Alexéieff spent a happy childhood. After his father's death, the family returned to Sant Petersburg in 1906. There he trained at Cadet Academy to become an officer. His drawing master at the Cadet school encouraged him to draw from imagination, and that decisively influenced Alexéieff's later life path. Along with other cadets he was

rata, a nakon rata odabrao je život u Parizu. Tamo je povremeno radio kao scenograf i postao dio pariških umjetničkih krugova. 1923. oženio se Alexandrom Grinevsky. Kako je bio u dodiru s pjesnicima nadrealistima i bio sklon njihovoj poeziji, počeo je ilustrirati knjige (prva je bila Soupaultova knjiga o Guillaume Apollinaireu). Alexéieffu je koncept ilustracije značio slobodnu, neovisnu reinterpretaciju literarnog teksta, a uglavnom se bavio tekstovima s kojima je osjećao najjaču povezanost. Alexandrov i Alexandrin brak nije bio sretan. On je 1930. upoznao Amerikanku Claire Parker, i njihova je suradnja završila kao doživotna veza. Inspirativna suradnja s njom postala je skrivena, no moćna sila iza Alexéieffovog rada, naročito kad su se počeli baviti filmom. Inspirirani avangardnim filmovima 30-ih, Alexéieff i Claire stvorili su '*pinscreen*', ploču ('zaslon') gusto napunjenu tisućama pokretljivih čavlića. Uvlačeći i izvlačeći čavliće na različite visine, i osvjetljavajući ih iskosa, dobili su zasjenjenu grafičku površinu velike rafiniranosti. Mijenjajući grafičku ploču minijaturnim pomacima i snimajući svaki od njih animacijskom kamerom, postigli su slikovnu animaciju. Claire Parker je financirala Alexéieffov prvi *pinscreen* animirani film — *Noć na goloj gori*, koji je dobio izvrsne kritike, ali nije bio komercijalno eksploatiran. Film je načinjen u stilu koji je postao Alexéieffov zaštitni znak: bila je to slikovna fantazija zasnovana na glazbi — simfonija Mussorgskog *Noć na goloj gori*. Kako bi preživjeli, Alexéieff i Parkerova su se počeli baviti marketingom i napravili mnogo naručenih animiranih reklama. Tijekom Drugog svjetskog rata, par se preselio u SAD, gdje je Alexéieff radio ilustracije i jednu reklamu pri kojoj je posredovao njegov obožavatelj, Norman McLaren. Nastavili su eksperimentirati nakon povratka u Pariz, 1950. Rezultat je bio 'iluzijska tijela', efekt postignut povezivanjem izvora crteža (kromirana metalna kugla, koja sije kad je snažno osvijetljena) s oscilacijom složenog njihala. Alexéieff je koristio ovaj efekt u reklamama (*Fumées,* 1952). Između dugotrajnog rada na svom osobnom filmu *Nos*, Alexéieff ja napravio uvodnu animaciju za igrani film Orsona Wellesa *Proces*. 1972. Alexéieff se po prvi puta pojavio na festivalu animiranog filma, s filmom *TSlike s izložbe* (Zagrebački festival animiranog filma), ali nije dobio nikakvo priznanje za njega. No, to je bilo remek-djelo ne-narativne animacije, isprepleteno dobro izbrušenim vizualnim natuknicama s nezamislivim dinamičnim izumima. Nakon posljednjeg, najmanje uspješnog filma *Tri teme*, Claire Parker počela je pokazivati prve simptome raka kostiju u proljeće 1981. te je nakon mnogo patnje umrla u Parizu 3. listopada iste godine. Alexandre Alexéieff, shrvan, živio je još manje od godine dana. Umro je 9. kolovoza 1982.

ANALITIČKI SADRŽAJ: *Portret umjetnika u mladosti; Les années de bohème; Ilustrirati ili stvarati; Cherchez la femme; Igličasti ekran; Igličasti ekran (dva); Igličasti ekran (tri); Noć na pustoj gori; Malo ih gleda, mnogi govore o njemu; Život u reklamnom filmu; U Ameriku i natrag; Iluzionistička tijela; Dva diva; Nos; Povratak Musorgskome; Mjesec na zalasku; Alexéieffova filmografija*

exposed to hardship during the First World War, and after the war, he chose to live in Paris. There he occasionally worked as a set designer, becoming the part of Parisian art circles. He married Alexandra Grinevsky in 1923. Being in contact and having affinity with surrealist poets, he started to illustrate a number of books (the first being Soupault's book on Guillaume Apollinaire). To Alexéieff, the concept of illustration was that of free, independent reinterpretation of the literary text, and he mostly dealt with the texts that he felt the strongest bonds with. Alexandre and Alexandra's marriage wasn't happy. In 1930 he met an American, Clare Parker, and their collaboration eventually ended in a lifetime bond. Inspirational collaboration with her became a hidden but powerful engine behind Alexéieff's work, especially when they embarked on filmmaking. Inspired by the avant-garde filmmaking in 30's Alexéieff and Claire constructed a 'pinscreen', a board (a 'screen') densely packed with thousands of moveable pins. Pushing and pulling pins in and out in degrees and lighting them with an oblique light source they could deal with a shaded graphic surface of immense subtlety. And, changing the graphic surface in minute steps and shooting each of them by the animation camera, a pictorial animation could be achieved. Parker financed Alexéieff's first pinscreen animated film — *Une nuit sur le Mont Chauve*, which won a critical acclaim, but not a commercial exploitation. The film was done in a manner that would become an Alexéieff's pattern: it was a pictorial fantasy based on a music piece — a Mussorgsky's symphony *A night on the bare mountain*. To survive, Alexéieff and Parker went into advertising producing a number of commissioned animation commercials. During the Second World War a couple moved to the USA, where Alexéieff did some illustrating job and a commercial mediated by his admirer, Norman McLaren. Further experimentation was undertaken after they returned to Paris, in 1950. The result was 'illusory solids', an effect achieved by connecting a tracing source (a chrome-plated metal sphere, which glowed when strongly illuminated) to an oscillation of a compound pendulum. Alexéieff used the effect in his commercials (*Fumées,* 1952). In between his long-term work on his personal film *The nose*, Alexéieff made a prologue animation for the Orson Welles feature film *TheTrial*. In 1972 Alexéieff appeared for the first time at an animated festival with the film *Tableaux d'une exposition* (Zagreb Animated Film Festival), but gained no recognition for it. But it was a masterpiece of non-narrative animation, interweaved with well-honed visual hints and with unimaginable dynamic inventions. After his last, less successful film *Three themes*, Claire Parker began to show the first symptoms of bone cancer in the spring of 1981, and after a great deal of suffering she died in Paris on October 3rd that year. Alexandre Alexéieff, beaten, survived her less than a year. He died on August 9th 1982.

The article is accompanied by a filmography of Alexéieff's auctorial work as well as with his commercials.

ANALYTICAL CONTENTS: *Portrait of the artist as a young man; Les années de bohème; Illustrate or create; Cherchez la femme; The Pin Screen; The Pin Screen (two); The Pin Screen (three); Une nuit sur le Mont Chauve; Few see it, many talk about it; A life in advertising; America and back; Illusory solids; The two giants; The Nose; Return to Mussorgsky; The Moon Is Down; Notes; Alexéieff's Filmography*

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić

Kronika (rujan-listopad, 2004)

Redovita kronika uz film vezanih zbivanja u Hrvatskoj u razdoblju između dvaju brojeva *Ljetopisa*.

CHRONICLE'S CHRONICLE

Marcella Jelić

Chronicle (September-October, 2004)

A continuous chronicle of cinema events in-between the two Chronicle's issues.

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*, *Gađan*, *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 Götteborgu i animaciju u Eksjöu. Götteborg.

Giannalberto Bendazzi (Ravena, Italija, 1946) Završio pravo na Državnom sveučilištu u Milanu (1971). Suutemeljitelj je Instituta za studij animacije (Istituto per lo studio del cinema d'animazione, Milano, 1970). Slobodan je profesor pri Državnom univerzitetu u Milanu. Organizirao je brojne retrospektive, izradio antologije animiranog filma na videu (Le tour de l'animation en 84 films — Joyaux d'un siecle / The Tour of Animation in 84 Films — Jewels of a Century, Annecy, Francuska, 2001; Dragulji Zagreb filma, Zagreb, Hrvatska, 2001). Objavio je brojne članke i knjige o animaciji, animatorima i komičarima, a najvažnija mu je knjiga povijest svjetskog animiranog filma *Cartoons — Cento anni di cinema d'animazione*. Marsilio, Venice, 1988. i 1992 (francusko izdanje: Liana Lévi, Pariz, 1992; englesko: John Libbey / Indiana University Press, London/Bloomington, 1994. i 1995...). Milano.

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, tamo i magistrirao s filmološkom tezom (2003). Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radi od 1998, trenutno je asistent. Objavljivao rasprave i kritike u više časopisa i na Hrvatskome radiju. 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 prevođenjem filmova. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje sveučilišta u Zagrebu. Suradnik je tjednika *TV Story,* HTV-ove filmske emisije *Savršeni svijet,* mjesečnika *Total film* i dvotjednika *Vijenac* u izdanju Matice hrvatske. 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.

Goran Ivaniš (Rijeka, 1976), student Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike, eseje i intervjue. Stalni suradnik *Vijenca*. Zagreb.

Marcella Jelić (Split, 1974), diplomirala na Grafičkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Surađivala kao novinarka u više novina i časopisa (*Slobodna Dalmacija*, *Jutarnji list*, *Total film*, *TV Story*), često pišući o filmskim temama. Zagreb.

Goran Kovač (Zagreb, 1975), apsolvent komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kao kritičar objavljivao u nekoliko časopisai na filmskom internet portalu vip.movies. Redatelj i scenarist nagrađenog kratkometražnog igranog filma *Studentova žena* (2000). Umjetnički direktor međunarodnog One Take Film Festivala, Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu, magistrirao filmskom temom (2004). Radi kao asistent u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža. S N. Gilićem uredio je *Filmski leksikon* LZ Miroslav Krleža. Suurednik časopisa *15 dana*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940). Filmski redatelj, scenarist i filmski kritičar. Diplomirao je komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je brojnih filmskih i televizijskih dokumentarnih filmova i zapaženih cjelovečernjih igranih filmova. Autor je monografije o Kreši Goliku (*Golik*, 1997), višegodišnji je filmski kritičar urednik filmskih emisija na Hrvatskome radiju (ranije Radio Zagreb). Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. 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*. Objavio knjigu kritika *Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu,* Zagreb, 2004. Zagreb.

Katarina Marić (Šibenik, 1971), diplomirala kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske i književne kritike. Stalna suradnica *Vijenca,* recenzentica filmskoga programa HTV-a. Zagreb. Gostujuća urednica u ovom časopisu. Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na Trećem programu 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. Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965), magistrirao iz književnosti na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Stalni je filmski kritičar i politički komentator u *Jutarnjem listu*, suradnik više časopisa. Objavio romane: *Ovce od gipsa,* 1998; *Nedjeljni prijatelj*, 1999; *Minuta 88,* 2002; studiju *Hrvatski fantastičari: jedna generacija*, 2000. i zbirku kolumna *Vijesti iz Liliputa,* 2001, piše i drame, predaje film na Humanistici Sveučilišta u Splitu. Split

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Piše za *Globus, Vijenac* i *Totalfilm*. Recenzent filmskog programa, te scenarist i novinar emisije o filmu *Kokice* na HTV-u. Voditelj 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* i dr., a bavi se i prevođenjem s engleskog i talijanskog jezika. Opatija.

Vera Robić Škarica (Buševac, 1949), diplomirala upravno pravo na Pravnom fakultetu u Zagrebu. Od 1973. tajnica u Hrvatskom filmskom savezu. Nakladnica ovog časopisa. Voditeljica Škole medijske kulture. Zagreb.

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 (*Između publike i države — Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, Zagreb, 1984; te *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, Zagreb, 1998) te više monografskih knjižica o filmu. Objavio i magisterij (*Samoodređenje i odcjepljenje — Pouke iz nastanka države Bangladeš,* 1997). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967), diplomirao montažu na ADU, bio više godina kritičar i urednik u *Kinoteci*, na Radiju 101, i *Globusu*, suradnik je Hrvatskoga radija. Sada je glavni urednik magazina *TV Story*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao na NYU, New York City. Izvanredni profesor na Akademiji dramske umjetnosti. Objavio više knjiga (*Filmska opredjeljenja,* 1985; *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika,* 1986; *Razumijevanje filma*, 1988; *Teorija filma,* 1994, 2000; *Umijeće filma*, 1996; *Suvremeni film*, 1999; *Razumijevanje perspektive — Teorija likovnog razabiranja*, 2002; *Hrvatska kinematografija*, zajedno s V. Majcenom, 2003). Zagreb.

Saša Vagner-Perić (Zadar, 1959), diplomirala jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Lektorica u Matici hrvatskoj i *Vijencu*. Piše kolumnu o jeziku u *Jet-setu*. Lektorica u ovom časopisu. Zagreb.

Hrvatski filmski LJETOPIS

KUMULATIVNO KAZALO

Br. 1-40 (1995-2004)

Priredili: Vjekoslav Majcen (od 1-20. broja),
Bruno Kragić (od 21-39. broja);
objedinio i dodatno obradio Hrvoje Turković

Hrvatski filmski
LJETOPIS 40/2004.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 10. (2004), br. 40, dodatak
Zagreb, prosinac 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

Prijevodi na engleski:
Snježana 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

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 10 (2004), No 40, appendix
Zagreb, December 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:
Snježana 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 Adress:
Hrvatski filmski ljetopis / Croatian Cinema Chronicle
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association
Dalmatinska 12
10000 Zagreb, Croatia
tel: 385 1/48 48 771
fax: 385 1/48 48 764

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

Sadržaj

I. SADRŽAJI PO BROJEVIMA **135**

II. KAZALO AUTORA **152**
Autori **152**
Prevoditelji **163**

III. PREDMETNO KAZALO **165**
Teorija filma **165**
Poredbenoestetičke teme **165**
Svjetski film — povijest, tendencije, žanrovi, stilske formacije **166**
Svjetski film — interpretacije filmova i autorskih opusa **166**
Hrvatski film — povijest, tendencije, žanrovi, stilske formacije **167**
Hrvatski film — interpretacije filmova i autorskih opusa **168**
Kinematografijske teme **168**
Filmska arhivistika **169**
Tehnologija **169**
Televizija **169**
Festivali, revije, smotre (Hrvatska) **169**
Festivali, revije, smotre (svijet) **170**
Skupovi **170**
Prikazi i komentari knjiga **170**
Eseji, sjećanja, iskustva **171**
Polemike i reagiranja **171**
Nekrolozi **171**
Kazalo recenziranih filmova **172**
Hrvatski filmovi **172**
Strani filmovi **172**

IV. DOKUMENTACIJSKI PRILOZI **185**
Filmografije **185**
Filmografije festivala **185**
Filmografije autora **185**
Bibliografije **185**
Bibliografske obrade knjiga **185**
Leksikoni **186**
Leksikon preminulih **186**
Kronika **187**

V. SURADNICI I UREDNICI **188**
Domaći suradnici **188**
Suradnici iz inozemstva **189**
Urednici **189**
Likovni urednici **190**
Lektorice **190**
Nakladnici **190**
Autori inozemnih prevedenih tekstova **190**
Prevoditelji **190**

I. Sadržaj po brojevima

(God. I), 1-2/1995. — (God. V), 19-20/1999.

(God. I), br. 1-2/1995.

Vjekoslav Majcen: 65 GODINA FILMA *MARTIN U NEBO* —
Ivo Škrabalo: UVODNIK 1

PRILIKE

Dragan Jurak: SMOTRA KOJOJ TREBA KINEMATOGRAFIJA 5
Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJA DANA HRVATSKOG FILMA '95. 7
Josip Visković: HRVATSKI IGRANI FILM — PRVA PETOLJETKA 19
Vlado Ercegović: FILM I VIDEO 24
Vjekoslav Majcen: FILMSKA PODUZEĆA I UDRUGE 27
Vjekoslav Majcen: KRONIKA '95. 29
Mato Kukuljica: HRVATSKI NACIONALNI ODBOR ZA FILM 32

ESEJ LJETOPISA

Petar Krelja: VLADEKOV STOL 34

FILMSKA KRITIKA DANAS

Jurica Pavičić: HRVATSKA FILMSKA KRITIKA DANAS 40
Dario Marković: TKO JE TKO U FILMSKOJ KRITICI DANAS (1) 43
Vjekoslav Majcen, Hrvoje Turković: BIBLIOGRAFSKI LJETOPIS 44

REPERTOAR / PRIGODE

Diana Nenadić: TRIJUMF VOLJE — SMRT PROPAGANDE 47

PREGLED REPERTOARA

Uredio: Igor Tomljanović 52

PORTRET

Mario Sablić: BARRY LEVINSON I NJEGOVI FILMOVI 63

DOKUMENTARNI FILM

Rada Šešić: SHEFFIELDSKI FESTIVAL DOKUMENTARNOG FILMA 8

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Ante Peterlić: FILMSKA UMJETNOST — SEDMA, NOVA, MLADA? 70
Hrvoje Turković: VREDNOVATELJSKI OBRAT: RECEPCIJA KONCERTA, NEKAD I DANAS74

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU

Claudia Gorbman: ZAŠTO GLAZBA? — OD NIJEMOG DO ZVUČNOG FILMA 91

STOGODIŠNJICA FILMA

Vjekoslav Majcen: PRVI ZAGREBAČKI KINEMATOGRAFI 100
Borivoj Dovniković-Bordo: SJEĆANJA / MOJI PRVI SUSRETI S FILMOM 108
Mato Kukuljica: HRVATSKA U SVJETSKOJ PROSLAVI 100-GODIŠNJICE FILMA 110

BIBLIOTEKA LJETOPISA

Vjekoslav Majcen: HRVATSKI FILMSKI TISAK DO 1945. GODINE (I) 115

SURADNICI U OVOM BROJU LJETOPISA 113

(God. I), br. 3-4/1995.

Vjekoslav Majcen: *BRCKO U ZAGREBU* — PREMIJERA PRVOG HRVATSKOG IGRANOG FILMA —
Hrvoje Turković: UVODNA NAPOMENA 1

PULA '95.

Diana Nenadić: CRNI HRVATSKI FILMSKI GRAFITI 5
Josip Visković: SEDAM DANA U SRPNJU 8

NOSTALGIČNI POGLED

Petar Krelja: BIO SAM ČLAN PULSKOG ŽIRIJA 15

KRONIKA PULSKOG FESTIVALA

Vjekoslav Majcen: FILMSKI FESTIVALI — PULA 1991-1995. 26
Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJA PULSKOG FESTIVALA 1991-1995. 28

HRVATSKE FILMSKE NAGRADE

Vjekoslav Majcen: HRVATSKE FILMSKE NAGRADE 31

TKO JE TKO

Dario Marković: MLADI HRVATSKI REDATELJI I. 35

AMERIČKI FILM OTKLONA UREDIO: JURICA PAVIČIĆ

Jurica Pavičić: AMERIČKI NEZAVISNJACI: ZAŠTO SU, ŠTO SU, TKO SU 42
Richard Peña: POVIJESNI PROFIL AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA (preveo: Ivan Dovernić) 49
Vlado Ercegović, Jurica Pavičić: LEKSIKON AMERIČKIH NEZAVISNJAKA 57

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen: KRONIKA — LIPANJ/LISTOPAD 1995. 64
Sanjin Petrović: FILMSKI PROGRAM HRVATSKE TELEVIZIJE 67
Sergej Goran Pristaš: ŠKOLA SCENARIJA — PRIČA KAO CILJ 69
Thomas T. H. Heycock: CENZURA U VELIKOJ BRITANIJI 70

PREGLED REPERTOARA

srpanj/rujan — *uredio: Igor Tomljanović* 72

PORTRET
Damir Radić: PRAZAN POGLED REINHARDA HAUFFA **90**

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU
Patricija Marks Greenfield: FILMSKA I TELEVIZIJSKA PISMENOST **94**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Ante Peterlić: SUBJEKTIVNI KADAR I. **98**
Mladen Milićević: FILMSKI ZVUK IZVAN STVARNOSTI: METADIJEGETSKI ZVUK U NARATIVNOM FILMU **103**
Irena Paulus: GLAZBA U KLASIČNOM HOLIVUDSKOM FILMU I. (VRSTE I TEMELJNE FUNKCIJE — NA PRIMJERU *CASABLANCE*) **109**

BIBLIOTEKA LJETOPISA
Vjekoslav Majcen: HRVATSKI FILMSKI TISAK DO 1945. GODINE (II) **—**

NOVI SURADNICI U OVOM BROJU **—**

(God. II), br. 5/1996.

Vjekoslav Majcen : BRIŠEM I SUDIM **—**
Jurica Pavičić: KINEMATOGRAFIJA KRIZE **3**

BRANKO MARJANOVIĆ (1909-1996)
Ivo Škrabalo: GOSPODIN MARJANOVIĆ — APOLITIČAN FILMOTVORAC U POLITIZIRANOJ KINEMATOGRAFIJI **7**
Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJA BRANKA MARJANOVIĆA **14**
Branko Marjanović: ZAPISI I SJEĆANJA NA MOJ ŽIVOT S FILMOM **18**

KRONIKA
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — LISTOPAD/VELJAČA **28**

PORTRET
Ivo Škrabalo: SLIKOPISNI FILMSKI OPUS ZVONIMIRA BERKOVIĆA **31**

HRVATSKA FILMSKA GLAZBA
Irena Paulus: ŽIVAN CVITKOVIĆ: VOLIM POSAO, VOLIM SE IGRATI... (BIOFILMOGRAFSKI RAZGOVOR) **40**
Irena Paulus: BORIS PAPANDOPULO — SKLADATELJ FILMSKE GLAZBE **56**
Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJE SKLADATELJA FILMSKE GLAZBE **62**
Hrvoje Turković: ZVUK U FILMU — POJMOVNIK **80**

PREGLED REPERTOARA
(listopad/veljača) — *uredio: Igor Tomljanović* **87**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Nikica Gilić: POSTMODERNO I POSTMODERNISTIČKO U SUVREMENOME FILMU **110**

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU
Seymour Chatman: ŠTO JE OPIS NA FILMU **114**

BIBLIOTEKA LJETOPISA
Vjekoslav Majcen: HRVATSKI FILMSKI TISAK DO 1945. GODINE (III) **—**

NOVI SURADNICI U OVOM BROJU LJETOPISA **—**

(God. II), br. 6/1996.

Vjekoslav Majcen: GRIČKA VJEŠTICA **—**

DANI HRVATSKOG FILMA
Diana Nenadić: DANI HRVATSKOG FILMA '96. **3**
***: KAKO SU GLASOVALI KRITIČARI **7**
***: FILMOGRAFIJA DANA HRVATSKOG FILMA **9**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — OŽUJAK/LIPANJ '96. **19**

ZAGREB '96. — 12. SVJETSKI FESTIVAL ANIMIRANIH FILMOVA
Jurica Pavičić: BESKONAČNI PLURALIZAM **23**
***: NAGRADE FESTIVALA ANIMIRANIH FILMOVA **25**
Jurica Pavičić: CAROLINE LEAF — BOLNA PRIPOVJEDAČICA AUTSAJDERSTVA **26**
Diana Nenadić: ANIMACIJA DANAS — RAZGOVOR S IZBORNICIMA: JILL MCGREAL, GUMAR STROEM, IVAN LADISLAV GALETA **28**
***: FILMOGRAFIJA ZAGREBA '96. **32**

OGLED IZ NOSTALGIJE
Goran Tribuson: MIRIS LIZOLA — SJEĆANJA FILMOFILA **35**

FILM U SVIJETU
Rada Šešić: NIZOZEMSKI FILM **46**

PREGLED REPERTOARA
(ožujak/svibanj) — *uredio: Igor Tomljanović* **50**

PORTRETI
Dragan Jurak: CLINT EASTWOOD **69**
***: FILMOGRAFIJA CLINTA EASTWOODA **74**
Janko Heidl: MANJE JE VIŠE — ERIC ROHMER **75**
***: FILMOGRAFIJA ERICA ROHMERA **78**

BIOFILMOGRAFSKI RAZGOVOR
Irena Paulus: RAZGOVOR S TEOM BRUNŠMID **79**

STUDIJE I RASPRAVE
Irena Paulus: FANTAZIJA **88**

TEORIJA U PRIJEVODU
Gloria Withelm: CITAT U FILMU **92**

SURADNICI U OVOM BROJU **104**

(God. II), br. 7/1996.

KREŠO GOLIK 1922-1996.
Ivo Škrabalo: FILMSKI AUTOR KOJI VOLI SVOJU PUBLIKU **3**
P. Krelja, D. Nenadić, D. Ilinčić, H. Turković: KARIZMATSKA LIČNOST — RAZGOVOR **8**
Nenad Polimac: FILMOGRAFIJA KREŠE GOLIKA **12**

PULA '96.
Dražen Ilinčić: OTOCI I STRUJE **15**
***: FILMOGRAFIJA PULE '96. **18**
***: NAGRADE PULE '96. **20**

IZ POVIJESTI NAŠIH NARAVI
Petar Krelja: SREDNJI PLAN: 'DO K...', ILI MALI PRILOG FILMSKOM POJMOVNIKU **21**

SPLIT '96.
Diana Nenadić: FESTIVAL NOVOGA FILMA I VIDEA **24**

***: FILMOGRAFIJA PRIJAVLJENIH RADOVA ZA NATJECATELJSKI PROGRAM **28**
***: NAGRADE — SPLIT '96. **30**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — LIPANJ/RUJAN '96. **31**

PREGLED REPERTOARA
Uredio: Igor Tomljanović **35**

40-A OBLJETNICA SCF ZAGREB FILMA
Ingo Petzke: ČETRDESET GODINA STUDIJA CRTANOG FILMA ZAGREB FILMA **53**
Jadranka Šarin: SVE NAGRADE SCF ZAGREB FILMA **58**
Joško Marušić: ZLATKO GRGIĆ I ZAGREBAČKA ŠKOLA CRTANOG FILMA **64**
Nenad Pata: MINIFILM U ZAGREBAČKOJ ŠKOLI CRTANOG FILMA **69**
Nenad Pata: OPĆA FILMOGRAFIJA MINIFILMOVA ZAGREB FILMA **73**
Nenad Pata: AUTORSKA FILMOGRAFIJA MINIFILMOVA **78**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Irena Paulus: MIROSLAV BELAMARIĆ **79**

PREVEDENI RAZGOVOR
Francois Weyergans: ROBERT BRESSON KAKVOG NISTE ZNALI **83**

BIBLIOTEKA LJETOPISA
Enes Midžić: PROFESIJA SNIMATELJ (POVIJEST SNIMATELJA U HRVATSKOJ) **91**
O SURADNICIMA **126**

(God. II), br. 8/1996.

ZBORNIK U POČAST ANTI PETERLIĆU — Prigodom 60-og rođendana
Hrvoje Turković: UVODNIK **3**
Pavao Pavličić: SCENARIJ KATASTROFE **5**
Jurica Pavičić: SCORSESE **10**
Nikica Gilić: TRAGOVI POETSKOGA REALIZMA **20**
Silvestar Kolbas: ELEKTRONIČKA SLIKA I NJEZIN SNIMATELJ **25**
Hrvoje Turković: IGRE PRISTRANOSTi **41**
Vjekoslav Majcen: FILMSKE ŠKOLE I FILMSKO OBRAZOVANJE **48**
***: KRONOLOGIJA ŽIVOTA ANTE PETERLIĆA **55**
***: BIBLIOGRAFIJA **56**
***: FILMOGRAFIJA **58**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — RUJAN/PROSINAC **59**

PREGLED REPERTOARA
Uredio: Igor Tomljanović
KINOREPERTOAR **63**
VIDEOIZBOR **75**

FESTIVALI
Rada Šešić: AMNESTY INTERNATIONAL FESTIVAL **80**

FILM U SVIJETU
Rada Šešić: INDIJSKI FILM **83**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Ivo Škrabalo: HRVATSKI FILM O RATU **91**
Irena Paulus: MILO CIPRA **99**
***: FILMOGRAFIJA MILE CIPRE **107**
BILJEŠKA O SURADNICIMA **109**
SAŽECI **110**

(God. III), br. 9/1997.

SUVREMENOST U PROŠLOSTI
Ante Peterlić: HRVOJE LISINSKI **3**
Hrvoje Lisinski: HUMANIZAM WILLIAMA WYLERA **10**

DANI HRVATSKOG FILMA
Nikica Gilić: JOŠ JEDAN FILMSKI FESTIVAL BEZ KINEMATOGRAFIJE **19**
***: FILMOGRAFIJA **24**
***: NAGRADE DANA HRVATSKOG FILMA 97. **28**

40.-OBLJETNICA ZAGREB FILMA — REAGIRANJA
Borivoj Dovniković: PROMAŠENE ANALOGIJE **29**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — SIJEČANJ/OŽUJAK **34**
BIBLIOGRAFIJA **37**

RECENZIJA
Damir Radić: NENAD PATA — MAJSTORI ZAGREBAČKOG CRTANOG FILMA **38**

STRUJE U MATICI
Dragan Rubeša: FILMSKI TRENDOVI DEVEDESETIH **40**

PREGLED REPERTOARA
Uredio: Igor Tomljanović
KINOREPERTOAR **46**
VIDEOIZBOR **63**

PORTRET
Tomislav Čegir: WIM WENDERS — IKONOGRAFIJA **68**
***: FILMOGRAFIJA WIMA WENDERSA **74**

VIJESTI O POVIJESTI
Vjekoslav Majcen: 'KINEMATOGRAF' NA HRVATSKOJ POZORNICI **75**

BIOFILMOGRAFSKI RAZGOVOR
Ivo Škrabalo; Igor Tomljanović: GLUMAC ZA SVE MEDIJE **81**
***: FILMOGRAFIJA RELJE BAŠIĆA **97**

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU
Christine Geraghty: NEPREKIDNI SERIJAL: DEFINICIJA **102**
BILJEŠKA O SURADNICIM **106**
SAŽECI **107**

(God. III), br. 10/1997.

JEDNOMINUTNI FILM — POŽEGA
Dario Marković: MINUTA DUGA PET GODINA **3**
Vjekoslav Majcen (priredio): FILMOGRAFIJA JEDNOMINUTNOG FILMA **9**

SPOROVI
Nikica Gilić: TELEVIZIJA I FILM — O JEDNOM GENERIČKOM PROBLEMU HRVATSKE AUDIOVIZUALNE PRODUKCIJE **17**

OGLED IZ NOSTALGIJE
Goran Tribuson: SLANE SJEMENKE — FILMOFILSKO GASTRONOMSKE OPSESIJE **21**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — TRAVANJ/LIPANJ **31**

U ŽARIŠTU: SEDMA KRONIKA
Jurica Pavičić: POTOMAK FILMSKOG PLUSKVAMPERFEKTA **35**
Damir Radić: KOREKTAN I PRIVLAČAN FILM **39**
***: BRUNO GAMULIN — BIOGRAFIJA I FILMOGRAFIJA **40**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **41**
VIDEOIZBOR **58**

PORTRET: YASUJIRO OZU
Živorad Tomić: YASUJIRO OZU **65**
Diana Nenadić: OBITELJSKI ALBUM JOSUJIRA OZUA **71**
Yasujiro Ozu: DNEVNIK **72**
Živorad Tomić (priredio): FILMOGRAFIJA YASUJIRA OZUA **79**

FESTIVALI I PRIGODE
Dragan Rubeša: CANNES U ZNAKU PEDESETE OBLJETNICE **81**
Petar Krelja (priredio): KANSKI LAUREATI **87**
Rada Šešić: CRETEIL — FESTIVAL AUTORICA **89**
Robert Murk: BÉLA TARR I MAĐARSKA RAPSODIJA **93**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Vjekoslav Majcen: KAD JE VJENCESLAV NOVAK IŠAO U KINO **95**
Irena Paulus: VLADIMIR KRAUS-RAJTERIĆ **101**
Vjekoslav Majcen, Irena Paulus (priredili): FILMOGRAFIJA VLADIMIRA KRAUSA-RAJTERIĆA **113**

BIBLIOTEKA LJETOPISA
Hrvatski Leksikon: FILM I TELEVIZIJA **115**
SAŽECI **131**
O SURADNICIMA U OVOM BROJU **136**

(God. III), br. 11/1997.

PULA '97.
Jurica Pavičić: TRENDOVI HRVATSKOG FILMA **3**
***: FILMOGRAFIJA PULE '97. **9**
***: NAGRADE PULE '97. **10**

SPLIT '97.
Diana Nenadić: FESTIVAL BEZ GRANICA — SPLIT '97. **11**
Petar Krelja: STEINA VASULKA — NADAHNUTA POČELIMA **15**
***: FILMOGRAFIJA SPLITA '97. **17**
***: NAGRADE SPLITA '97. **20**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — SRPANJ/LISTOPAD **21**
BIBLIOGRAFIJA KNJIGA **24**
PREMINULI: Fedor Hanžeković, Dražen Movre, Jelena Rajković **25**

FESTIVALI I PRIGODE
Dragan Rubeša: CELULOIDNI MOST IZMEĐU EUROPE I AZIJE — VENECIJA '97. **27**

TRŽIŠTE
Igor Tomljanović: MARKETING U SAD **35**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **43**
VIDEOIZBOR **59**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Dejan Jovović: BRIAN DE PALMA: *OBUČENA DA UBIJE* — ANALIZA SEKVENCE U MUZEJU **65**
Bruno Kragić: SCREWBALL KOMEDIJA **75**
Nikica Gilić: PRIPOVJEDAČ I PODRAZUMIJEVANI AUTOR U TEORIJSKOM MODELU SAYMOURA CHATMANA **83**
Irena Paulus: FRAN LHOTKA — NARODNA GLAZBA U FILMU **93**
Hilmar Hoffman: FUNKCIJE FILMA U TREĆEM REICHU — ZABAVNI FILM **99**

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU
Noël Carrol: ONTOLOGIJA MASOVNE UMJETNOSTI **109**

BIBLIOTEKA LJETOPISA
Petar Krelja: DRAŽEN **121**
Dražen Movre: KRITIKE 1973-1976. **127**
O SURADNICIMA U OVOM BROJU **139**
SAŽECI / ABSTRACTS **143**

(God. III), br. 12/1997.

RIJEKA '97.
Hrvoje Turković: KINEMATOGRAFIJA U SJENI **3**
Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJA I NAGRADE 29. REVIJE **9**
Vera Robić-Škarica: FILMSKE I VIDEO UDRUGE U HRVATSKOJ '97. **12**

FESTIVALI
Janko Heidl: FILMSKI FESTIVAL EUROPSKE UNIJE — ZANIMLJIVO, ALI NEDOVOLJNO KVALITETNO **15**
BIOGRAFIJE **20**

KULTURNA POLITIKA — DOKUMENTI
Mato Kukuljica: KULTURNA POLITIKA I KINEMATOGRAFIJA U REPUBLICI HRVATSKOJ **21**
Ivo Škrabalo: APEL ZA HRVATSKI FILM **29**
Ivo Škrabalo: PRIMJEDBE UZ PREDNACRT ZAKONA O FILMU **31**
***: NACRT PRIJEDLOGA ZAKONA O KINEMATOGRAFIJI **33**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — LISTOPAD/PROSINAC **41**
BIBLIOGRAFIJA **45**
Preminuli: HRVOJE HORVATIĆ **46**

KNJIGE
Damir Radić: PETAR KRELJA — GOLIK **47**

U ŽARIŠTU
Diana Nenadić: STVARNOST NA METI ŽANRA — HRVATSKI FILM NA KINOREPERTOARU **53**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
KINOREPERTOAR **57**
VIDEOPREMIJERE **73**

STUDIJE I RASPRAVE
TEMA: SNIMANJE
Nikola Tanhofer: O BOJI **81**
Boris Popović: FILMSKA RASVJETA IZMEĐU REALIZMA I STILIZACIJE **103**
Silvestar Kolbas: DOBRA, LOŠA, SKUPA... RASVJETA **109**
Mario Sablić: NOVO SNIMATELJSKO DOBA **113**
Krešimir Mikić: CINEMASCOPE — POVIJEST I OSOBINE **119**
Enes Midžić: KINEMATOGRAFSKI FILM U TELEVIZIJSKOM OKVIRU **125**
SAŽECI / ABSTRACTS **152**
O SURADNICIMA U OVOM BROJU **154**
Vjekoslav Majcen: SADRŽAJ HRVATSKOG FILMSKOG LJETOPISA BR. 9-12/1997. **157**

(God. IV), br. 13/1998.

DANI HRVATSKOG FILMA
Nikica Gilić: NASTAVAK AGONIJE **5**
Hrvoje Turković: OMALOVAŽAVAJUĆE REFORME DANA **9**
***: FILMOGRAFIJA I NAGRADE **13**
***: RANGLISTA FILMOVA (GLASOVANJE KRITIČARA) **17**
KULTURNA POLITIKA: UZ PRIJEDLOG ZAKONA O FILMU
Društvo hrvatskih filmskih redatelja: PRILOG RASPRAVI O HRVATSKOM FILMU **19**
Petar Krelja, Hrvoje Hribar, Ivo Škrabalo, Hrvoje Turković: LICEM U LICE — ZAKON O FILMU **23**
Hrvoje Turković: ANALIZA PRIJEDLOGA ZAKONA O FILMU **27**
LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — SIJEČANJ/OŽUJAK '98. **33**
BIBLIOGRAFIJA **38**
PREMINULI: Sulejman Kapić, Drago Krča, Franjo Vodopivec **39**
KNJIGE
Damir Radić: VJEKOSLAV MAJCEN, *HRVATSKI FILMSKI TISAK* **41**
Damir Radić: MARINA VULETIĆ, *OSCAR — IZMEĐU TRADICIONALNOSTI I PROGRESIVNOSTI* **43**
FESTIVALI
Rada Šešić: MEĐUNARODNI FESTIVAL U ROTTERDAMU **47**
SUVREMENI TRENDOVI
Silvestar Kolbas: NE BEZ BOJE, NEGO CRNO-BIJELI **53**
Dragan Rubeša: SERIJSKI UBOJICE I MEDIJI **59**
U ŽARIŠTU : DOMAĆE PREMIJERE
Damir Radić: TREĆA ŽENA **63**
REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
KINOREPERTOAR **69**
VIDEOPREMIJERE **83**
PORTRET
Petar Krelja: JELENA RAJKOVIĆ **93**
***: POSTHUMNA OBRADA FILMOVA JELENE RAJKOVIĆ — RAZGOVOR SA SERGEJOM GORANOM PRISTAŠEM **98**
***: FILMOGRAFIJA JELENE RAJKOVIĆ **103**
PRONAĐENI RUKOPISI
Živko Krstičević: TELEVIZIJA VISOKE REZOLUCIJE **105**
***: BIOGRAFIJA I FILMOGRAFIJA ŽIVKA KRSTIČEVIĆA **113**
STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Irena Paulus: RAPSODIJA U NIJANSAMA PLAVOG — GLAZBA U *TRI BOJE — PLAVO* **115**
Nikica Gilić: *ALIENS* — INTERPRETACIJA **131**
Bruno Kragić: ZNANSTVENOFANTASTIČNI FILM 50-IH **139**
Tomislav Pavlic: PEEPING TOMS **145**
SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU
David Bordwell: TVORBE FILMSKIH ZNAČENJA **151**
BIBLIOTEKA LJETOPISA
Vjekoslav Majcen: OBRAZOVNI FILM (I) **163**
O SURADNICIMA U OVOM BROJU **189**
SAŽECI / ABSTRACTS **191**

(God. IV), br. 14/1998.

SINTEZE I INTERPRETACIJE
Ivo Škrabalo: 101 GODINA FILMA U HRVATSKOJ 1896-1997. **3**
Damir Radić: NEKE VRIJEDNOSNE ORIJENTACIJE U SUVREMENOJ HRVATSKOJ FILMSKOJ KRITICI **23**
ZAGREB '98.
Rada Šešić: SLIKANJE POKRETA I PSIHE — 13. SVJETSKI FESTIVAL ANIMIRANIH FILMOVA **33**
***: FILMOGRAFIJA I NAGRADE 13. SVJETSKOG FESTIVALA ANIMIRANIH FILMOVA **39**
POŽEGA '98.
Ante Peterlić: JEDNA DUGA MINUTA — U POVODU 6. HRVATSKE REVIJE JEDNOMINUTNIH FILMOVA U POŽEGI **43**
***: FILMOGRAFIJA I NAGRADE 6. HRVATSKE REVIJE JEDNOMINUTNIH FILMOVA **46**
FILMSKA PRIČA
Miljan Ivezić: LJETO S NATALIJOM **48**
LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — TRAVANJ/LIPANJ '98. **59**
BIBLIOGRAFIJA KNJIGA **67**
PREMINULI: Dragutin Krencer, Krešimir Zidarić, Dušan Vukotić **67**
KNJIGE
Damir Radić: KNJIGE M. ĆURIĆA, S. HUNDIĆA I J. HEIDLA, D. ILINČIĆA I A. OREMOVIĆA **69**
FESTIVALI
Dragan Rubeša: '*FRENCH CAN-CANNES*' — 51. FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM '98. **74**
U ŽARIŠTU
Damir Radić: *RUSKO MESO* **79**
REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **83**
VIDEOPREMIJERE **95**
STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Boris Vidović: POVIJEST(I) FILMA **101**

Boris Vidović: POVIJEST FILMA — IZABRANA BIBLIOGRAFIJA **110**
Bruno Kragić: POETIKA AMERIČKOG PUSTOLOVNOG FILMA 30-IH **115**
Dunja Krpanec: FILMOVI DAVIDA MAMETA U KONTEKSTU POPULARNIH ŽANROVA **121**

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU
Tom Gunning: 'SAD JE VIDIŠ, SAD JE NE VIDIŠ': TEMPORALNOST FILMA ATRAKCIJE **131**

BIBLIOTEKA LJETOPISA
Vjekoslav Majcen: HRVATSKI OBRAZOVNI FILM (II) **140**
SAŽECI / ABSTRACTS 170
O SURADNICIMA U OVOM BROJU 173

(God. IV), br. 15/1998.

DUŠAN VUKOTIĆ (1927-1998)
Borivoj Dovniković: JEDNA VELIKA KARIJERA — DUŠAN VUKOTIĆ VUD **3**
***: FILMOGRAFIJA I NAGRADE D. VUKOTIĆA **11**

PULA '98.
Janko Heidl: DOMETI — FESTIVAL HRVATSKOGA FILMA PULA '98. **15**
***: FILMOGRAFIJA I NAGRADE PULE '98. **20**

OGLED IZ NOSTALGIJE
Petar Krelja: ISTINITA PRIČA O MILKI ZVANOJ STJUARDESA **23**

IDEOLOGIJA PORICANJA
Ivo Škrabalo: NJIHOV OBRAČUN SA MNOM **39**

KULTURNA POLITIKA
Hrvoje Turković, Vjekoslav Majcen, Ivan Ladislav Galeta: FILMSKI KULTURNI CENTAR **46**
Martina Aničić: IMAGINARNA AKADEMIJA **50**
Ivan Ladislav Galeta: MEDIJSKI STUDIJ NA ALU **53**
Joško Marušić: STUDIJ ANIMACIJE NA ALU **55**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — SRPANJ/LISTOPAD '98. **59**
BIBLIOGRAFIJA **63**
UMRLI: Branko Blažina, Jure Ruljančić, Vjenceslav Orešković, Andro Lušičić **64**

FESTIVALI/PRIREDBE
Jurica Pavičić: TJEDAN ČEŠKOG FILMA U ZAGREBU **65**
Dragan Rubeša: POST FESTUM 55. VENECIJANSKE MOSTRE — VENECIJA ZOVE HOLLYWOOD **68**

U ŽARIŠTU
Damir Radić: DOMAĆE PREMIJERE — *KAD MRTVI ZAPJEVAJU* KRSTE PAPIĆA **75**
***: FILMOGRAFIJA KRSTE PAPIĆA **78**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **79**
VIDEOIZBOR **93**

SUVREMENI TRENDOVI
Jurica Pavičić: DOGMA 95 **97**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Branko Bubenik: DEGRADACIJA VIDEOIZVORNIKA U UPORABI **103**
Krešimir Mikić: SAŽETI PREGLED POVIJESTI SVJETSKOG SNIMATELJSTVA **109**
Krešimir Mikić: BIBLIOGRAFIJA RECENTNIH KNJIGA O SNIMATELJSTVU **122**

PORTRET
Irena Paulus: BIOFILMOGRAFSKI RAZGOVOR S ANĐELKOM KLOBUČAROM **125**
Irena Paulus: ORGULJAŠ U FILMSKOM STUDIJU — ANĐELKO KLOBUČAR I NJEGOVA FILMSKA GLAZBA **133**

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU
Roberto Benedetti: *TRAMVAJ ZVAN ČEŽNJA* — ADAPTIRANJE DRAME U FILM **153**

BIBLIOTEKA LJETOPISA
Vjekoslav Majcen: HRVATSKI OBRAZOVNI FILM (III) **158**
SAŽECI / ABSTRACTS 180
O SURADNICIMA U OVOM BROJU 188

(God. IV), br. 16/1998.

NIKOLA TANHOFER (1926–1998)
Nikola Tanhofer: KNJIGA SNIMANJA IZ 1945. ILI KAKO SAM PRVI PUT OMIRISAO BARUT **3**
Nikola Tanhofer: PROFESIJA — RATNI SNIMATELJ **21**
Ivo Škrabalo: NEDOSTIŽNI FILMSKI DESETOBOJAC **23**
FILMOGRAFIJA NIKOLE TANHOFERA **27**

KULTURNA POLITIKA
Hrvoje Turković: KADA JE FILM NACIONALAN **29**
Svjetski televizijski forum: ZAŠTITA AUDIO-VIZUALNE BAŠTINE **38**

REVIJA FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA
Diana Nenadić: NEŠTO NOVO, NEŠTO OSOBNO, NEŠTO DRUKČIJE **39**
NAGRADE 30. REVIJE HRVATSKOG FILMSKOG STVARALAŠTVA **44**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA **45**
UMRLI **51**
BIBLIOGRAFIJA **52**

SUVREMENI TRENDOVI
Sanja Muzaferija: KOMUNICIRANJE DRUGOSTI KROZ *CAMP* **53**

U ŽARIŠTU
Damir Radić: PREMIJERE HRVATSKIH FILMOVA **61**
Rada Šešić: ROTTERDAMSKI DNEVNIK **67**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **73**
VIDEOPREMIJERE **90**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Nikica Gilić: EKRANIZACIJA *NOTTURNA* KSAVERA ŠANDORA GJALSKOG **97**

Bruno Kragić: LAWRENCE OD ARABIJE — LIKOVI I IDEJE **103**
Irena Paulus: FILMSKA GLAZBA IVANA BRKANOVIĆA **109**
Kostadin Kostov: HRVATSKI FILM U BUGARSKOJ **113**
Silvestar Kolbas: NEOGRANIČENA MOĆ USMJERENOG SVJETLA **117**
Silvio Jasenković: TEHNOLOGIJA RASVJETE **131**

BIBLIOTEKA LJETOPISA
Vjekoslav Majcen: HRVATSKI OBRAZOVNI FILM (IV) **148**

ABSTRACTS **169**

SADRŽAJ IV. GODIŠTA HRVATSKOG FILMSKOG LJETOPISA — BROJEVI 13-16/1998. **175**

(God. V), br. 17/1999.

SUVREMENI TRENDOVI
Vladimir Sever: FILMSKA GLAZBA DEVEDESETIH **3**

TEMA: HRVATSKI FILM I TELEVIZIJA

A. NOVI HRVATSKI FILM
Hrvoje Hribar: NOVI HRVATSKI FILM, STARI PRODUKCIJSKI RITUALI (PRVI PUT) **17**
Ivo Škrabalo: MLADI HRVATSKI FILM **21**

B. DANI HRVATSKOG FILMA '99.
Hrvoje Turković: SMIRIVANJE OČEKIVANJA **28**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE DANA HRVATSKOG FILMA '99. **37**

C. RETROSPEKTIVA
Jurica Pavičić: PO HRVATSKI FILM — U TRST **41**
Sergio Grmek Germani: S DRUGE STRANE KAMENITIH VRATA **47**
FILMOGRAFIJA HRVATSKE RETROSPEKTIVE **54**

D. KULTURNA POLITIKA
Alan Bahorić: HRVATSKA TELEVIZIJA — PROGRAMSKI I TEHNIČKI ASPEKTI **57**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — SIJEČANJ/OŽUJAK '99. **66**
BIBLIOGRAFIJA **70**
UMRLI: Nikola Kostelac, Mladen Šerment **71**

KNJIGE
Damir Radić: 101 GODINA FILMA U HRVATSKOJ, 1896-1997. **73**
U ŽARIŠTU — HRVATSKE PREMIJERE
Diana Nenadić: *BOGORODICA* ILI HRVATSKI FILM REGRESIJE **83**

FESTIVALI
Rada Šešić: BANGLADEŠKI FORUM KRATKOMETRAŽNIH FILMOVA '99. **87**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **91**
VIDEOPREMIJERE **108**

BIOFILMOGRAFSKI RAZGOVOR: ERNEST GREGL
Petar Krelja: VAŽNO JE ZVATI SE ERNEST **117**
Petar Krelja: ERNIJEV POLARNI DAN — razgovor s Ernestom Greglom **119**
ERNEST GREGL — BIOGRAFIJA I FILMOGRAFIJA **132**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Mihovil Pansini: NEKI DRUGI IZVORI FILMSKE TOPOLOGIJE **134**
Stjepko Težak: ZAGREBAČKA KAJKAVSKA RIJEČ U GOLIKOVU FILMU *TKO PJEVA ZLO NE MISLI* **143**
Vjekoslav Majcen: FILMSKO UPRIZORENJE VOJNOVIĆEVE DRAME *GOSPOĐA SA SUNCOKRETOM* **155**
Irena Paulus: FILMSKA GLAZBA IVE TIJARDOVIĆA **163**
Ivan Žaknić: DAVID CRONENBERG — IZMEĐU OKULTNOGA I KULTNOGA **170**

ABSTRACTS **175**

O SURADNICIMA U BROJU 16-17 **182**

(God. V), br. 18/1999.

VIDEOUMJETNOST U HRVATSKOJ
Marijan Susovski: RAZVOJ VIDEOUMJETNOSTI U HRVATSKOJ **3**
Janka Vukmir: GENERACIJA RAZLIKE — NOVI VIDEO U HRVATSKOJ **15**
Aleksandra Orlić: VIDEOINSTALACIJE U HRVATSKOJ OD 1973-1998. **27**
LEKSIKON VIDEOUMJETNIKA **45**
VIDEOGRAFIJA (1971-1999) **69**
BIBLIOGRAFIJA (O VIDEOUMJETNOSTI U HRVATSKOJ) **76**

ENCIKLOPEDIJA ZA FILMOFILE
Željko Luketić: KULT-FILMOVI **77**

OGLEDI IZ NOSTALGIJE
Miljenko Jergović: SVIJET U MRAKU **109**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA — TRAVANJ/LIPANJ '99. **113**
BIBLIOGRAFIJA **118**
UMRLI: Stipe Delić, Ivan Hetrich, Vjekoslav Smetko **118**

KNJIGE
Damir Radić: DRAŽEN MOVRE — *IZ SEDMOG REDA LIJEVO* **119**

FESTIVALI/PRIREDBE
Ante Peterlić: HRVATSKA REVIJA JEDNOMINUTNIH FILMOVA — POŽEGA '99. **122**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE 7. REVIJE JEDNOMINUTNIH FILMOVA **125**
Tomislav Pavlic: F.R.K.A — DRUGI PUT **127**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE 2. FILMSKE REVIJE KAZALIŠNE AKADEMIJE **131**
Dragan Rubeša: POST FESTUM 52. CANNES **133**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **139**
VIDEOPREMIJERE **158**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Vladimir Sever: PULP FANTASY: ALTERNATIVNI KRITIČKI PRISTUPI *RATOVIMA ZVIJEZDA* **165**
Martina Aničić: TEAGEN I ESMERALDA — STAROGRČKI ROMAN I NEPREKIDNI SERIJAL **173**
Irena Paulus: NIKICA KALOGJERA: TEME, EVOLUCIJA I KONSTANTE **180**

ABSTRACTS **189**

O SURADNICIMA **196**

(God. V), br. 19-20/1999.

Hrvoje Turković: PET GODINA IZLAŽENJA **3**

SUVREMENA FILMSKA TEORIJA: KOGNITIVISTIČKI PRISTUP

PROSLOV **6**
David Bordwell: ARGUMENTI U PRILOG KOGNITIVIZMA **7**
Boris Vidović: FILM I JEZIK — METAFORA BEZ POKRIĆA **21**
Virginia Brooks: FILM, PERCEPCIJA I KOGNITIVNA PSIHOLOGIJA **26**
Carl Plantiga: OSJEĆAJI, SPOZNAJA I MOĆ FILMA **38**
Hrvoje Turković: NA ČEMU TEMELJITI KOGNITIVISTIČKI PRISTUP? **49**
BIBLIOGRAFIJA KOGNITIVISTIČKE FILMSKE TEORIJE **59**

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen: KRONIKA — SRPANJ/STUDENI **63**
BIBLIOGRAFIJA **69**
Ivo Škrabalo: DOKUMENTI O TRANZICIJI PULSKOGA FESTIVALA **70**

KNJIGE

Damir Radić: HRVOJE TURKOVIĆ — *SUVREMENI FILM* **77**

FESTIVALI/PRIREDBE

Petar Krelja: POSLJEDNJE KINOPREDSTAVE — U POVODU PULE ’99. **83**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE — PULA ’99. 97

Sanja Muzaferija: PRVI MOTOVUN FILM FESTIVAL **99**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE, MOTOVUN ’99. **104**
Ivo Škrabalo: U TRAGANJU ZA SVOJIM SVJETLOM **105**
Boris Vidović: FILMOGRAFIJA TOMISLAVA PINTERA **107**
Diana Nenadić: SPLIT ’99. **109**
PROGRAM 4. MEĐUNARODNOG FESTIVALA NOVOG FILMA I VIDEA — SPLIT ’99. **113**
Vladimir Sever: OD KUBRICKA FINCHERU — VENECIJA ’99. **117**

U ŽARIŠTU: DOMAĆE PREMIJERE

Diana Nenadić: *CRVENA PRAŠINA* — ODRAZ JEDNOG RAZDOBLJA **125**

REPETOAR

KINOREPERTOAR **129**
VIDEOREPERTOAR **147**

SUVREMENI TRENDOVI

Dragan Rubeša: ’KAMERA IZ LIJEVE RUKE’ **154**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: Film i književnost

Tatjana Jukić: TIJELA I KORPUSI: VIZUALNA JANE AUSTEN **157**
Vjekoslav Majcen: KINEMATOGRAFSKI OBZOR TINA UJEVIĆA **164**
Tin Ujević: FILM I AUTO U DJELU ILJE ERENBURGA **176**
Tin Ujević: PRONALAZAK I DISANJE BIOSKOPA **181**
Bruno Kragić: FRANCUSKI FILM U SVJETLU KNJIŽEVNE TRADICIJE **184**

BIBLIOTEKA LJETOPISA

Daniel J. Goulding: RASPAD JUGOSLAVIJE: FILMSKI ODRAZI **189**

ABSTRACTS **209**

DODATAK UZ BR. 19-21/1999 (separat)

KUMULATIVNA KAZALA HRVATSKOG FILMSKOG LJETOPISA 1-20/1995-1999

(God. VI), br. 21/2000

PORTRET AUTORA: ANTE BABAJA

Ivo Škrabalo: ANTE BABAJA: PASIVNI JUNAK HRVATSKOGA FILMA **3**
Damr Radić, Vladimir Sever: RAZGOVOR S ANTOM BABAJOM **7**
Damir Radić: FILMOVI ANTE BABAJE **37**
Vladimir Sever: ZAGUBLJENA LJEPOTA: FILMSKO STVARALAŠTVO ANTE BABAJE **49**
ANTE BABAJA — FILMOGRAFIJA **51**

FILM 90-IH

Jurica Pavičić: KONTROVERZE I TRENDOVI DESETLJEĆA **53**
Nikica Gilić: NOSTALGIČNI MODUS POSTMODERNE I NOSTALGIJA KAO TEMA I ZNAČAJKA KRAJA (FILMSKOG) STOLJEĆA **60**
Bruno Kragić: AMERIČKI FILMSKI POSTMODERNIZAM — NOVA EPOHA ILI ZABLUDA **65**
Irena Paulus: FILMSKA GLAZBA U DEVEDESETIMA: *SONG* I *SCORE* — BITKA ZA PREVLAST? **69**
Tomislav Čegir: OSVOJENA PROSTRANSTVA: VESTERN DEVEDESETIH **78**
Jurica Pavičić: LEKSIKON REDATELJA ZA 21. STOLJEĆE 83

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen: KRONIKA prosinac 1999/ožujak 2000. 87
BIBLIOGRAFIJA **92**
UMRLI **92**

U ŽARIŠTU — HRVATSKE FILMSKE PREMIJERE

Diana Nenadić: PRESTROJAVANJE **93**

PORTRET

Jasna Posarić: PORTRETNI KOLAŽ: ZRINKO OGRESTA **99**
ZRINKO OGRESTA: BIOGRAFIJA I FILMOGRAFIJA **104**

REPERTOAR

Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **105**
VIDEOPREMIJERE **123**

FESTIVALI/PRIREDBE

Diana Nenadić: STARA PRAVILA I NOVE IZNIMKE **129**
DANI HRVATSKOG FILMA2000. (FILMOGRAFIJA — NATJECATELJSKI PROGRAM) **137**
NAGRADE 9. DANA HRVATSKOG FILMA **137**
Sanja Muzaferija: HITCHCOCKIANA **140**
BIBLIOGRAFIJA KNJIGA O HITCHCOCKU **144**
Rada Šešić: SVIJET U INDIJI I INDIJA U SVIJETU **145**
Andrea Radak: HRVATSKI FILMOVI NA FESTU **150**
Marin Lukanović: DIGITALNA BUDUĆNOST I FILM **154**

REPERTOAR

Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **139**
VIDEOPREMIJERE **158**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Irena Paulus: WILLIAM VERSUS WAGNER ILI: POKUŠAJ POVEZIVANJA GLAZBENIH EPOVA **157**
Davorka Perić: POLUSUBJEKTIVNI KADAR I LIK S LED A — U SLIKARSTVU, FILMU I STRIPU **172**

PRONAĐENI RUKOPISI
Gordan Lederer: TEHNIKA SNIMANJA CRTANOG FILMA **181**
KRONOLOGIJA CRTANOG/ANIMIRANOG FILMA **196**
BIOFILMOGRAFIJA GORDANA LEDERERA **197**
ABSTRACTS **198**
O SURADNICIMA U BROJU **206**

(God. VI), br. 22/2000

TEMA: FILMSKI ŽANR

O ŽANRU — OPĆENITO
Rick Altman: KINEMATOGRAFIJA I ŽANR **3**
Hrvoje Turković: KAD JE FILM ŽANROVSKI? — SVJETOTVORNA TEORIJA ŽANRA **9**
FILMSKI ŽANR: BIBLIOGRAFIJA **31**

O ŽANRU — POJEDINAČNO
Jurica Pavičić: USILJENA UČITAVANJA : FILMSKA I KNJIŽEVNA KRITIKA O ŽANROVSKOJ PROIZVODNJI **35**
Ante Peterlić: KLASIČNI MUSICAL 3 **9**
Tonči Valentić: ŽANROVI U FILMSKOM POSTMODERNIZMU **45**
Tomislav Čegir: MANIRISTIČKI VESTERN SERGIA LEONEA **57**

OSOBNI POGLED (PARANOIA-VIEW ART)
Tomislav Gotovac: *MJESTO POD SUNCEM* **61**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA ožujak/lipanj 2000. **67**
UMRLI **72**
BIBLIOGRAFIJA **72**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKIREPERTOAR **73**
VIDEOPREMIJERE **95**

FESTIVALI/PRIREDBE
Rada Šešić: ANIMAVIZIJA — ZAGREB 2000. **99**
Steve Montale: FESTIVAL IZ VIZURE SELEKTORA **105**
FILMOGRAFIJA ZAGREBA 2000. **107**
Tomislav Pavlic: F.R.K.A. 2000. **109**
Petar Krelja: DRAŽI I POUKE POŽEŠKE MINUTE **113**
FILMOGRAFIJA POŽEGE 2000. **107**
Joško Marušić: ZANIMLJIVO! — 38. REVIJA FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA **119**
FILMOGRAFIJA 38. REVIJE **124**
Dragan Rubeša: OFF CANNES **126**
Sanja Muzaferija: FESTIVAL KRIMIĆA **130**
BIBLIOGRAFIJA O KRIMINALISTIČKOM FILMU **132**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Sanja Kovačević: PATRIJARHALNOST U FILMOVIMA ZVONIMIRA BERKOVIĆA **133**
Ante Škrabalo: 'KRUPNI PLAN' ABBASA KIAROSTAMIJA **147**
BIOFILMOGRAFIJA ABBASA KIAROSTAMIJA **154**
Alen Hajnal: SLIKOVNO LICE STVARNOSTI (BILJEŠKA O DOKUMENTARIZMU) **155**
Irena Paulus: GLAZBENIK U DUŠI: ARSEN DEDIĆ I NJEGOVA FILMSKA GLAZBA **159**
ABSTRACTS **180**
O SURADNICIMA U BROJU **187**

(God. VI), br. 23/2000

PORTRETAUTORA: VATROSLAV MIMICA
Damir Radić: NAJLJEPŠI I NAJUZBUDLJIVIJI POSAO **3**
Damir Radić: FILMOVI VATROSLAVA MIMICE **39**
FILMOGRAFIJA VATROSLAVA MIMICE **52**

POLITIKATELEVIZIJSKOG PROGRAMIRANJA
Clare Kitson: CHANNEL 4: JEDINSTVEN TELEVIZIJSKI EKSPERIMENT **55**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA lipanj/listopad 2000. **59**
BIBLIOGRAFIJA **64**
UMRLI **64**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
KINOREPERTOAR **66**
VIDEOPREMIJERE **92**

FESTIVALI/PRIREDBE
Tomislav Jagec: PULA, 2000. **96**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE **103**
Diana Nenadić: TRANZICIJA I NAPUKNUTI VIDEOEKRAN **105**
Tomislav Gotovac: ZONA (Iz bilježnice člana žirija za film) **109**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE 5. FESTIVALA NOVOG FILMA **113**
Igor Tomljanović: MOTOVUN 2000. **116**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE MOTOVUN FILM FESTIVALA **119**
Dragan Rubeša: VELIKI MALI FILMOVI, Venecija 2000. **120**
Marin Lukanović: NOVOOTKRIVENE OSOBINE STARIH FILMOVA, Bologna 2000 **124**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: DISKUSIJA O POSTMODERNIZMU
Mladen Milićević: DODATNA SMUTNJA U RASPRAVI ŠTO JEST A ŠTO NIJE POSTMODERNI FILM **127**
Nikica Gilić: PERIODIZACIJSKA PROBLEMATIKA FILMSKOG POSTMODERNIZMA **132**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: PRILOZI O ZAGREBAČKOM CRTANOM FILMU
Midhat Ajanović: MALI ČOVJEK NA RAZMEDU SVJETOVA **142**
Marijan Susovski: ANIMIRANE FILMSKE REKLAME ZAGREB FILMA (1967-1977) **160**
Marijan Susovski: POPIS ANIMIRANIH REKLAMNIH FILMOVA ZAGREB FILMA 1967-1977. **172**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: DIGITALNI FILM
Lev Manovich: ŠTO JE DIGITALNI FILM? **177**
Jonathan Romney: GRAFITI OD MILIJUN DOLARA: BILJEŠKE IZ DIGITALNE DOMENE **186**
ABSTRACTS **194**
O SURADNICIMA **199**

(God. VI), br. 24/2000

FABIJAN ŠOVAGOVIĆ (1932–2001)
Ivo Škrabalo: FABIJAN ŠOVAGOVIĆ I FILM **3**
FILMOGRAFIJA FABIJANA ŠOVAGOVIĆA **16**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen: KRONIKA, listopad/prosinac 2000. **20**
SUFINANCIRANJE FILMSKE PROIZVODNJE 2000. **24**
BIBLIOGRAFIJA **26**
UMRLI **26**

POLEMIKE/ISPRAVCI
Joško Marušić: DVOJBE I ZABLUDE **27**
Damir Radić: PERIODIZACIJSKA PROBLEMATIKA FILMSKOG POSTMODERNIZMA **29**
Damir Radić: ISPRAVAK (uz Portret autora: Vatroslav Mimica) **29**

KINEMATOGRAFIJE SVIJETA
Dragan Rubeša: STRPLJENJEM DO REMEK-DJELA — NOVI-NOVI TAJVANSKI FILM **31**

FESTIVALI/PRIREDBE
Diana Nenadić: STARI I NOVI REZOVI — 32. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva **35**
Janko Hajdl: TJEDAN SUVREMENOG ČEŠKOG FILMA **40**
Janko Hajdl: 4. REVIJA FILMOVA EUROPSKE UNIJE **43**
Tomislav Jagec: FESTIVAL DODIRA — Cottbus 2000. **47**
Tomislav Jagec: VAŽAN JE EHO U VLASTITOJ SREDINI — Razgovor s Rolandom Rustom **49**

U ŽARIŠTU
Damir Radić: FILMOVI LORDANA ZAFRANOVIĆA **51**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **76**
VIDEOPREMIJERE **94**

STUDIJE I RASPRAVE
Midhat Ajanović: DOBRI VOJNIK ŠVEJK U CIVILNOM ODIJELU **97**
Ante Peterlić: KROĆENJE ZVUKA — POČECI ZVUČNOGA FILMA **115**
Igor Tomljanović: NIJEMI DIJALOZI U ZVUČNOM FILMU **121**
Hrvoje Turković: FUNKCIJA STILISTIČKIH OTKLONA **129**

FILMSKA GLAZBA
Irena Paulus: ALFI KABILJO — IME SKLADATELJA MJUZIKLA NA FILMSKOM PLATNU **143**
Irena Paulus: LUD ZA GLAZBOM — RAZGOVOR SA SKLADATELJEM ALFIJEM KABILJOM **158**

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU
Noel Carroll: FILMSKA FORMA: U OBRANU FUNKCIONALNE TEORIJE STILA **163**

ABSTRACTS **171**
O SURADNICIMA U BROJU **177**

(God. VII), br. 25/2001

SUVREMENA TEORIJA MONTAŽE
Noël Carroll: PREMA TEORIJI MONTAŽE **3**
Paul Messaris: POJMOVNA MONTAŽA **13**
David Bordwell: NARACIJA I PROSTOR **17**

OGLEDI IZ NOSTALGIJE
Ivo Škrabalo: *SLAMARKE DIVOJKE:* TRIDESET GODINA KASNIJE **21**
Dražen Žarković: KAKO SAM IZGUBIO NEVINOST (NA FILMU)... **24**

LJETOPIS LJETOPISA
Vjekoslav Majcen: KRONIKA **34**
BIBLIOGRAFIJA **41**

REAGIRANJA
Ivo Škrabalo: MEMORIJA DAMIRA RADIĆA PONEKAD POPUSTI **42**
Jurica Pavičić: NEKRITIČNA KRITIČNOST **43**

KNJIGE
Boris Vidović: IZ NIČEGA NEŠTO: OKTAVIJAN MILETIĆ I HRVATSKI FILM **45**

U ŽARIŠTU: 10. DANI HRVATSKOG FILMA
Vladimir C. Sever: A GDJE JE EROS? **49**
Vjekoslav Majcen, Ozren Milat: FILMOGRAFIJA I NAGRADE DANA HRVATSKOG FILMA 2001. **56**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
KINOREPERTOAR **61**
VIDEOPREMIJERE **86**

SUVREMENI TRENDOVI
Elvis Lenić: MISIJA NA MARS — DE PALMINA POSVETA STANLEYJU KUBRICKU **93**

FESTIVALI/PRIREDBE
Petar Krelja: DANI IRANSKOG FILMA **97**
Janko Heidl: SUVREMENI NJEMAČKI FILM (II) **104**
Janko Heidl: DANI VELŠKOG FILMA U ZAGREBU **107**
Goran Blagus: GETOIZACIJA GETA — 26. SALON MLADIH **110**
Midhat Ajanović: GÖTEBORŠKI FESTIVAL 2000. **114**

DIGITALNE TEHNOLOGIJE
Sergej Ivasović: UTJECAJ NOVIH DIGITALNIH TEHNOLOGIJA NA PROMJENU FILMSKE PRODUKCIJE **116**
Miran Krčadinac: TIMECODE **120**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Hrvoje Turković: ILUZIJA KRETANJA NA FILMU — MITOVI I TUMAČENJA **133**
Ante Peterlić: UROTA KAO ŽANR **149**
Midhat Ajanović: NA MARGINI FILMSKOG REALIZMA **161**
Bruno Kragić: VIDLJIVO I NEVIDLJIVO U FILMOVIMA JOHNA FORDA **167**

FILMSKA GLAZBA
Irena Paulus: MILJENKO PROHASKA: GLAZBOM OD EKSPERIMENTALNOG DO CRTANOG FILMA **173**
Irena Paulus: SKLADAM SVOJU GLAZBU, ONAKVU KAKVU JE OSJEĆAM — RAZGOVOR S MILJENKOM PROHASKOM **188**
FILMOGRAFIJA MILJENKA PROHASKE **189**

ABSTRACTS **197**
O SURADNICIMA U BROJU **203**

(God. VII), br. 26/2001

PORTRET AUTORA: BORIVOJ DOVNIKOVIĆ

Petar Krelja, Hrvoje Turković: RAZGOVOR S BORIVOJEM DOVNIKOVIĆEM BORDOM **3**
Petar Krelja: STILSKA KOHERENTNOST DOVNIKOVIĆEVA OPUSA **38**
KRONOLOGIJA, FILMOGRAFIJA I STRIPOGRAFIJA BORIVOJA DOVNIKOVIĆA **50**

OGLED IZ NOSTALGIJE

Zoran Tadić: VELIKO POSPREMANJE **55**

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen: KRONIKA — travanj/lipanj 2001. **70**
BIBLIOGRAFIJA **78**

POLEMIKE/REAGIRANJA

Damir Radić: U POVODU REAGIRANJA IVE ŠKRABALA I JURICE PAVIČIĆA **79**

FESTIVALI I PRIREDBE

Nikica Gilić: BOGATSTVO IZLAGAČKIH METODA **81**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE 9. HRVATSKE REVIJE JEDNOMINUTNIH FILMOVA — POŽEGA 2001. **85**
Stjepko Težak: S DNA MORA I DRUŠTVA U SVEMIRSKE VISINE **87**
Rada Šešić: ROTTERDAMSKI FESTIVAL **93**

SUVREMENI TRENDOVI

Vladimir Cvetković Sever: O GRČENJU TIGROVA I SKRIVANJU ZMAJEVA **98**
Elvis Lenić: *TRAFFIC* — TUROBNA SLIKA AMERIČKOG DRUŠTVA **102**

REPERTOAR

Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **105**
VIDEOPREMIJERE **127**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Mato Kukuljica: NOVE ELEKTRONSKE TEHNOLOGIJE — POMOĆ U RESTAURIRANJU FILMSKOG GRADIVA **132**
Sergej Ivasović: DIGITALNA MONTAŽA **151**
Midhat Ajanović: BLISTAVE NIJANSE MRAKA — FILMSKE ANIMACIJE PIOTRA DUMALE **161**
Tomislav Čegir: MOTIVI U FILMOVIMA DEJANA ŠORKA **168**
Irena Paulus: VEĆINOM 'NACRTANA' GLAZBA **177**

ABSTRACTS **200**

O SURADNICIMA **205**

DODATAK

Vjekoslav Majcen: HRVATSKA FILMOGRAFIJA 1991-2000. **207**

(God. VII), br. 27-28/2001

Hrvoje Turković: UVODNIK **3**

VJEKOSLAV MAJCEN (1941-2001)

Vjekoslav Majcen: FILMSKOPOVIJESNE CRTICE **5**
Boris Vidović: BAŠTINA ČUVARA BAŠTINE **18**
Mato Kukuljica: NATUKNICE UZ BIOGRAFIJU DR. MAJCENA **22**
VJEKOSLAV MAJCEN — KRONOLOGIJA **26**
BIBLIOGRAFIJA VJEKOSLAVA MAJCENA **29**

OGLEDI IZ NOSTALGIJE

Petar Krelja: REŽISERI I KRITIČARI **32**
Hanibal Dundović: SJEĆANJE NA RUDOLFASREMECA **50**

KINEMATOGRAFSKA POLITIKA: STANJE I PROBLEMI

Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen: HRVATSKA KINEMATOGRAFIJA (ISTRAŽIVANJE) **52**
RASPRAVA O KINEMATOGRAFIJI **96**
Zoran Tadić: HVATSKA U RIJEČI I SLICI — PITANJE SUKCESIJE I ENDEHAŠKI FILMSKI ŽURNALI **107**

U POVODU KNJIGA

Hrvoje Turković: OBRAZOVNI FILM — ŠTO JE TO, I ŠTO ON SVE JEST **113**
Boris Popović: BOJA I SVJETLO **132**

LJETOPISOV LJETOPIS

Daniel Rafelić: KRONIKA srpanj-listopad 2001. **135**
FILMSKI CENTAR U ZAGREBU — PROJEKT I PROGRAM **139**
FESTIVALSKA DOKUMENTACIJA: Dubrovnik, Pula, Motovun, Split **141**
BIBLIOGRAFIJA **149**
LEKSIKON PREMINULIH: Drobnić, Knežević, Majcen, Markić **150**

UVOD U FESTIVALE

Jurica Pavičić: OTRESANJE OD PROŠLOSTI — EUROPSKI TRENUTAK **151**

FESTIVALI/KONFERENCIJA

Damir Radić: PULSKI DNEVNIK (Pula 2001) **161**
Vladimir C. Sever: PULSKI POKUSNI LABORATORIJ (Pula 2001) **175**
Diana Nenadić: ŠIFRA: BOGATO (filmska konkurencija, Split 2001) **180**
Iva Rada Janković: STARE TEME U DUHU NOVE GENERACIJE (videokonkurencija, Split 2001) **187**
Irena Paulus: KLIŠE ILI NOVI JEZIK, NEW YORK '2001. **190**

REPERTOAR

Uredio: Igor Tomljanović KINOREPERTOAR **201**
VIDEOPREMIJERE **223**

SUVREMENE TEME

Tatjana Jukić: VIDLJIVO I NEVIDLJIVO U FILMU *DNEVNIK BRIDGET JONES* **227**
Željka Vukajlović: PORNOGRAFSKI UMOVI I REAKCIJE NA FILM *RASTURI ME* **234**
Kristi Brown: KULTURNI UBOJICE ILI SMRTONOSNI BACH **241**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJE

Silvestar Kolbas: SEDAM FILMOVA ANTE BABAJE — STILSKE ANALIZE FILMSKE SLIKE **247**
Midhat Ajanović: CRTANI REALIZAM I WALT DISNEY **273**
Aldo Tardozzi: BOG NA FILMU **291**

ABSTRACTS **303**

O SURADNICIMA **312**

(God. VIII), br. 29/2002

ŽANR

Kristijan Milić: NOVI FILM STRAVE **3**
KRONOLOGIJA NOVOG FILMA STRAVE (IZBOR) **18**

AUTORI NOVOG FILMA STRAVE (IZBOR) **19**

LJETOPISOV RAZGOVOR

Midhat Ajanović: RAZGOVOR S JURIJEM NORSTEINOM: ANIMACIJA JE REALISTIČNA KAO I SAN **28**

KINEMATOGRAFSKA POLITIKA: MARKETING, PRODUKCIJA

Damir Primorac: MARKETING U FILMSKOJ INDUSTRIJI **37**
Vedran Mihletić: STUDIJ FILMSKE PRODUKCIJE **58**

ISPRAVCI 70

LJETOPISOV LJETOPIS

Daniel Rafaelić: KRONIKA studeni 2001 — siječanj 2002. **71**
BIBLIOGRAFIJA **74**

FESTIVALI/CIKLUSI

Diana Nenadić: INTIMA I KREACIJA PROTIV TRADICIJE I IMITACIJE — DARUVAR 2001 **75**
FILMOGRAFIJA REVIJE 33/2001 **80**
Rada Šešić: AMSTERDAMSKI FESTIVAL DOKUMENTARNOG FILMA **84**

REPERTOAR

Uredio: Igor Tomljanović
KINOREPERTOAR **89**
VIDEOPREMIJERE **114**

TUMAČENJA, TUMAČILAČKA NESLAGANJA

Diana Nenadić: TARROVA PROKLETSTVA **117**
TARROVA FILMOGRAFIJA **122**
Tomislav Brlek: FILM, KRITIKA, KONTEKST: *SAMI* **123**
Damir Radić: PORNOGRAFSKA SEKSUALNOST NA UDARU FEMINISTIČKE KRITIKE **130**
Bruno Kragić: O KUPUSU I KRALJEVIMA... — RAZMIŠLJANJA UZ FILM *GOSPODAR PRSTENOVA* **134**
Marijan Krivak: ONO MALO DUŠE — FASSBINDER (1945-1982) DVORANA KINOTEKE, ZAGREB **137**
FASSBINDEROVA FILMOGRAFIJA **141**
Elvis Lenić: FILMOVI KENNETHA ANGERA **142**
FILMOGRAFIJA KENNETHA ANGERA **146**

SUVREMENE KINEMATOGRAFIJE

Dragan Rubeša: SUVREMENI JAPANSKI FILM **147**
Dragan Rubeša: SHINJI AOYAMA: JAPANAC KOJI VOLI JOHNA FORDA **151**
AOYAMINA FILMOGRAFIJA **152**

KNJIGE

Bruno Kragić: KREŠIMIR MIKIĆ. *FILM U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE* **153**
Nikica Gilić: KRITIČKA NARATOLOGIJA NA DJELU (SASHA VOJKOVIC: *SUBJECTIVITY IN THE NEW HOLLYWOOD CINEMA*) **155**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Nataša Govedić: IGRE BEZ OBJEKTA: GLUMA U RAZLIČITIM MEDIJIMA I GLUMAČKA INTERMEDIJALNOST **160**
Domagoj Lozina: POLAZIŠTE SNIMANJA: SVJETLO **170**
Vladimir Gojun: ELIPSE I NJIHOVA RETORIČNOST U FILM *KONCERT* BRANKA BELANA **181**

MAJCENOVA OSTAVŠTINA

UVODNA NAPOMENA **188**
Vjekoslav Majcen: HRVATSKI NEPROFESIJSKI FILM (1928-1998) **189**
Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJA ZVONIMIRA ROGOZA **204**
Vjekoslav Majcen: BIBLIOGRAFIJA LJUBOMIRA MARAKOVIĆA **206**

ABSTRACTS **209**

O SURADNICIMA **220**

(God. VIII), br. 30/2002

BRANKO BAUER (1921-2002)

Hrvoje Hribar: ŠESTA ROLA, KRAJ — USPOMENI BRANKA BAUERA **3**
Hrvoje Turković: KARIJERA NA PRIJELOMU STILSKIH RAZDOBLJA **8**
FILMOGRAFIJA BRANKA BAUERA **25**

FILM I EMOCIJE

Hrvoje Turković: UVODNA NAPOMENA **29**
Greg M. Smith: LOKALNE EMOCIJE, GLOBALNA RASPOLOŽENJA I FILMSKA STRUKTURA **30**
Ed S. H. Tan, Nico H. Frijda: SENTIMENT U GLEDANJU FILMA **42**
Jeff Smith: EMOCIJA, KOGNICIJA I FILMSKA SKLADBA **51**
Per Persson: PREMA PSIHOLOŠKOJ TEORIJI KRUPNOGA PLANA **63**
Carl Plantiga: SCENE EMPATIJE I LJUDSKO LICE NA FILMU **70**

LJETOPISOV RAZGOVOR

Irena Paulus: THOMAS BURIĆ — FILMSKA GLAZBA: TEMA S VARIJACIJOM **79**

KULTURNA POLITIKA

Adam Marko Nord: ŠVEDSKA KINEMATOGRAFIJA — PREGLED PROBLEMA I RJEŠENJA **85**
Hrvoje Turković: TREBA LI HRVATSKOJ CJELOVEČERNJI FILM? **87**

LJETOPISOV LJETOPIS

Daniel Rafaelić: KRONIKA ožujak-svibanj 2002. **97**
BIBLIOGRAFIJA FILMSKIH IZDANJA **100**
PREMINULI: Branko Bauer **102**

FESTIVALI

A. DANI HRVATSKOG FILMA, ZAGREB 2002

Igor Tomljanović: IGRANI FILM: KONSOLIDACIJSKI KOKTEL **103**
Bruno Kragić: DOKUMENTARNI FILM: RADA LI KVANTITETA KVALITETU? **106**
Diana Nenadić: EKSPERIMENTALNI FILM: *DER EXPERIMENT IST NICHT AUS* **109**
Nikica Gilić: NAMJENSKI FILM I VIDEOSPOT: PREDRASUDNE MARGINALIZACIJE **112**
Hrvoje Turković: ANIMIRANI FILM: PROIZVODNO PRIBIRANJE **114**
FILMOGRAFIJA DANA 2002 **117**
NAGRADE DANA 2002 **125**
KAKO SU GLASALI KRITIČARI NA DANIMA 2002 **126**

B. REVIJA JEDNOMINUTNOG FILMA, POŽEGA 2002

Staša Ćelan: TRADICIJA I OTKLONI **128**
FILMOGRAFIJA POŽEGE 2002 **132**
NAGRADE POŽEGE 2002 **134**

REPERTOAR

Gostujući urednik: Zlatko Vidačković
KINOREPERTOAR **135**

VIDEOPREMIJERE **169**

TUMAČENJA/TUMAČILAČKA SPORENJA

Nikica Gilić: UBOJICE MEĐU NAMA **191**
Elvis Lenić: TELEVIZIJSKA SERIJA *NOVO DOBA* **193**
Damir Radić: ROMANTIČARSKI FILM EKSCESNE KONSTRUKCIJSKE STRATEGIJE — *OSTANI KRAJ MENE* **195**
Željka Vukajlović: (NE)USPJESI PORNOGRAFSKIH TEŽNJI — FEMINISTIČKA PERSPEKTIVA **199**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Midhat Ajanović: UGROŽENI MEGALOPOLIS JAPANSKIH *ANIME* FILMOVA **205**
Dejan Kosanović: *DURMITOR* — JEDNO ZNAČAJNO OSTVARENJE IZ PROŠLOSTI HRVATSKOG FILMA **226**
Željka Matijašević: *U POSLJEDNJOJ FAZI*; ALI ZAŠTO POSLJEDNJA FAZA MORA BITI TAKO KONAČNA? — PSIHOANALIZA NA FILMU **230**

BIBLIOTEKA LJETOPISA: SRPSKA I CRNOGORSKA KINEMATOGRAFIJA

UVODNA NAPOMENA **237**
Dragan Milinković: FILMOGRAFIJA SRPSKIH I CRNOGORSKIH CJELOVEČERNJIH FILMOVA (1990-2002) **238**
Andrija Dimitrijević: FILMOGRAFIJA SRPSKIH I CRNOGORSKIH KRATKOMETRAŽNIH FILMOVA (1990-2002) **261**
Andrija Dimitrijević: BIBLIOGRAFIJA FILMSKIH KNJIGA IZDANIH U SRBIJI (1990-2002) **295**
KAZALO NASLOVA I AUTORA IGRANIH FILMOVA **307**

ABSTRACTS **309**

O SURADNICIMA **319**

SADRŽAJ PROŠLOG BROJA (29/2002) **322**

(God. VIII), br. 31-32/2001

UREDNIČKA NAPOMENA / EDITORIAL NOTE **3**

ANIMACIJA / ANIMATION (Croatian / English

Uredio / Edited by: Midhat Ajanović

A. 30. GODIŠNJICA / ZAGREB 2002 / 30TH YEAR

Olivier Cotte: ZAJEDNICA DUHA / Olivier Cotte: THE COMMUNITY OF THE MIND **5**
Gunnar Strom: PREGLED / Gunnar Strom: AN OVERVIEW **9**
Giannalberto Bendazzi: TRI IZNIMNA FILMA / Giannalberto Bendazzi: THREE OUTSTANDING FILMS **16**
Rada Šešić: U ZNAKU AUTORSKOG FILMA / Rada Šešić: UNDER THE SIGN OF AUCTORIAL CREATIVITY (extracts) **20**
FILMOGRAFIJA FILMOVA U NATJECANJU / ZAGREB 2002 / FILMOGRAPHY OF FILMS IN COMPETITION **30**
NAGRADE / ZAGREB 2002 / AWARDS **33**

B. MAJSTORI / MASTERS

Clare Kitson: MALI SIVI VUK: JURIJ NORSTEIN I *BAJKA NAD BAJKAMA* / Clare Kitson: THE LITTLE GREY WOLF: YURI NORSTEIN AND *TALE OF TALES* **35**
Midhat Ajanović: *DRUKČIJA VRSTA ŽIVOTA* — RAZGOVOR S CAROLINE LEAF / Midhat Ajanović: *IT'S ABOUT ANOTHER KIND OF LIFE* — AN INTERVIEW WITH CAROLINE LEAF **49**

C. TEME / TOPICS

Paul Wells: PAMĆENJE, GUBITAK I OSJEĆAJ PROŠLOSTI U ANIMIRANOM FILMU / Paul Wells: MEMORY, LOSS AND THE SENSE OF PAST IN ANIMATED FILM **63**

D. TEHNOLOGIJA ANIMACIJE / TECHNOLOGY OF ANIMATION

Joško Marušić: TEHNOLOGIJA ANIMIRANOG FILMA (THE TECHNOLOGY OF ANIMATED FILM PRODUCTION) **75**

LJETOPISOV LJETOPIS / CHRONICLE'S CHRONICLE

Daniel Rafaelić: KRONIKA srpanj-listopad 2002. (CHRONICLE July-September 2002) **105**
BIBLIOGRAFIJA (PUBLISHED BOOKS AND MAGAZINES) **108**
LEKSIKON PREMINULIH (LEXICON OF THE DECEASED): Baldo Čupić, Irena Kolesar, Aleksandar Marks **112**

FESTIVALI/FESTIVALS

Jurica Pavičić: BEZ POVODA ZA EUFORIJU — PULA 2002. (NO REASON FOR EUPHORIA — PULA 2002) **113**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE PULA 2002 (FILMOGRAPHY AND AWARDS, PULA 2002) **120**
Elvis Lenić: MOTOVUNSKI FILMSKI FESTIVAL 2002 (MOTOVUN FILM FESTIVAL 2002) **122**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE MOTOVUN 2002 (FILMOGRAPHY AND AWARDS MOTOVUN 2002) **127**
Josip Jurčić: MRŠAVA GODINA SPAŠENA FILMSKOM KONKURENCIJOM, FILM I VIDEO — SPLIT 2002. (THE MEAGER YEAR SAVED BY FILM COMPETITION, FILM AND VIDEO IN SPLIT 2002) **129**
Branko Franceschi: KRIZA PRODUKCIJE, KRIZA PREZENTACIJE — NOVI MEDIJI, SPLIT 2002 (CRISIS OF PRODUCTION, CRISIS OF PRESENTATION — NEW MEDIA IN SPLIT 2002) **132**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE SPLIT 2002 (FILMOGRAPHY AND AWARDS, SPLIT 2002) **135**
Joško Marušić: PAŠKE FILMSKE ČIPKE — 40. REVIJA HRVATSKOG DJEČJEG FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA (PAG'S LACES — CHILDREN'S FILM FESTIVAL) **138**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE PAGA 2002. (FILMOGRAPHY AND AWARDS, PAG 2002) **148**
Marijan Krivak: FORUM EKSPERIMENTALNOG FILMA, DUBROVNIK 2002 (FORUM OF EXPERIMENTAL FILMMAKING, DUBROVNIK 2002) **155**

REPERTOAR / FILM REPERTOIRE

Gost urednik / Guest Editor: Zlatko Vidačković

KINOREPERTOAR srpanj-listopad 2002. (THEATRICAL REPERTOIRE July-September 2002) **161**
VIDEOPREMIJERE (VIDEO EDITIONS) **199**

U POVODU KNJIGA / DISCUSSING BOOKS

Boris Vidović: KRATKI SPOJ IZMEĐ U LACANA I AUTORSKE KRITIKE — SLAVOJ ŽIŽEK (THE SHORT CIRCUIT BETWEEN LACAN AND AUTEURISM — SLAVOJ ZIZEK) **217**

TUMAČENJA, TUMAČILAČKA NESLAGANJA / INTEPRETATIONS, INTEPRETATIVE CONTESTS

Marijan Krivak: WERNER HERZOG — PLAIDOYER ZA DRUGO (WERNER HERZOG — PLAIDOYER FOR OTHERNESS) **225**
Damir Radić: DEKADENTNI UŽITAK TEORIJSKOG ORGIJANJA (A DECADENT PLEASURE OF THEORETICAL ORGY) **228**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA / STUDIES AND RESEARCH

Ante Peterlić: SUSTAV ZVIJEZDA — U STAROM I NOVOM HOLLYWOODU (SLUČAJ JUDIE FOSTER) (STAR SYSTEM — IN OLD AND NEW HOLLYWOOD /THE JUDIE FOSTER CASE STUDY/) **235**

Željka Matijašević: CIVILIZACIJA ŽENSKOG PREDZNAKA, A NIJE MATRIJARHAT — *PETI ELEMENT* (FEMALE MARKED CIVILIZATION, BUT NOT MATRIARCHATE — *THE FIFTH ELEMENT*) **247**
Meredith Goldsmith: FILMSKE GRANICE I LIK TRAGIČNE MULATKINJE: *IMITACIJA ŽIVOTA* I *MALI CRNI ANĐELI* / Meredith Goldsmith: CINEMATIC BORDERS AND THE TRAGIC MULATTA: *IMITATION OF LIFE* AND *LOS ANGELITOS NEGROS* (Croatian / English) **253**
Ljubo Lasić: ZVUK PODSVJESNOGA — ZVUK U IGRANIM FILMOVIMA DAVIDA LYNCHA / Ljubo Lasić: THE SOUND OF THE SUBCONSCIOUS — SOUND IN THE FEATURE FILMS BY DAVID LYNCH (Croatian / English) **266**
Irena Paulus: KULTURALNI STUDIJI I FILMSKA GLAZBA (CULTURAL STUDIES AND FILM MUSIC) **288**
Bruno Kragić: SKICA ZA POVIJEST JEDNE RECEPCIJE: JOHN FORD (AN OUTLINE OF A CASE HISTORY OF RECEPTION: JOHN FORD) **297**
Sanja Kovačević: LICA I NALIČJA TRAGIČNE STRUKTURE U FILMU *LOMEĆI VALOVE* (THE TWO SIDES TO TRAGIC STRUCTURE OF FILM *BRAKING THE WAVES*) **301**
SAŽECI / ABSTRACTS 309
O SURADNICIMA / ON CONTRIBUTORS 329

(God. IX), br. 33/2003

DOKUMENTARNI FILM

A. DOKUMENTARAC: TRENDOVI POSLJEDNJEGA DESETLJEĆA 3
Rada Šešić: SVIJET GORI, A JESU LI U VATRI I DOKUMENTARISTI? **9**
DESET NAJBOLJIH SVJETSKIH DOKUMENTARACA (devedesete) **10**
Jurica Pavičić: HRVATSKI DOKUMENTARAC DEVEDESETIH
ANKETA: DESET NAJBOLJIH HRVATSKIH DOKUMENTARACA (devedesete) **15**

B. DOKUMENTARAC: DOKUMENTARISTIČKO ISKUSTVO
Hrvoje Hribar: STVARNO, LAŽNO, ULOVLJENO **19**
Katarina-Zrinka Matijević Veličan: ZAŠTO BITI DOKUMENTARIST? **23**
Silvestar Kolbas: DOKUMENTARNI FILM DO KRAJA **34**
Zoran Tadić: ZAPISI S PUTOVANJA **8**
Petar Krelja: MALI OGLASI (ili neuhvatljivost dokumentarca) **49**

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

LJETOPISOV LJETOPIS
Daniel Rafaelić: KRONIKA (listopad 2002-sijeČanj 2003). **83**
BIBLIOGRAFIJA **86**
LEKSIKON PREMINULIH: Leopold Fabiani, Zlatko Sačer **89**
ISPRAVCI, HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKE STRANICE **90**

FESTIVALI
Diana Nenadić: BEZ BUKE, PRAŠINE I BIJESA — SPLITSKA REVIJA 2002 **91**
NAGRADE, FILMOGRAFIJA — REVIJA 2002 **95**

REPERTOAR
Gošća urednica: Katarina Marić
KINOREPERTOAR **101**
VIDEOREPERTOAR **142**

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

U POVODU KNJIGA
Igor Tomljanović: ANALIZE KLASIKA (A. Peterlić, *Studije o 9 autora*) **175**
Ivan Žaknić: MODERNIZAM I ISTINA (*Ante Babaja*) **178**
Ante Peterlić: SLIČICE IZ FILMSKE POVIJESTI (M. Tortora, *Cinema fondente*; M. Tortora, *Au Pays Noir — film Pathé en pochette: 1903-1905*) **180**

TUMAČENJA
Damir Radić: *PSIHO* — VERZIJA GUSA VAN SANTA **183**
Marijan Krivak: FILMOVI O STRANCIMA — TJEDAN AUSTRIJSKOGA ANGAŽIRANOG FILMA **187**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Vjeran Pavlinić: REALNOST IREALNOG — *Odvratnost, Priviđanja* **191**
Dejan Kosanović: IMITACIJA I STVARALAŠTVO U RANOM FILMU NA JUŽNOSLAVENSKOM PODRUČJU **203**
Željka Matijašević: ISUS U MREŽASTIM ČARAPAMA **213**
Tomislav Čegir: NOVIJA ROMANTIČNA KOMEDIJA **221**
SAŽECI / ABSTRACTS 227
O SURADNICIMA 243
UPUTE SURADNICIMA 246

(God. IX), br. 34/2003

PORTRET: FADIL HADŽIĆ
Gostujući urednik: Jurica Pavičić
Jurica Pavičić: IGRANI FILMOVI FADILA HADŽIĆA **3**
Dean Šoša: RAZGOVOR S FADILOM HADŽIĆEM — FILMOVI ZA PUBLIKU **39**
Vjeran Pavlinić: *PROTEST* **59**
FADIL HADŽIĆ — FILMOGRAFIJA I ŽIVOTOPIS **62**

LJETOPISOV LJETOPIS
Marcella Jelić: KRONIKA (veljača — sredina lipnja, 2003) **65**
BIBLIOGRAFIJA **73**
HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKE STRANICE **79**
LEKSIKON PREMINULIH (Marijan Arhanić) **80**

FESTIVALI
Katarina Marić: NA GRANICAMA ŽANROVA, Dani hrvatskoga filma, Zagreb 2003 **81**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE DANA 2003 86
KAKO SU GLASALI KRITIČARI ZA OKTAVIJANA 2003 **93**
Dario Marković: PROSTOR JEDNE MINUTE, POŽEGA 2003. **95**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE, POŽEGA 2003 **98**

REPERTOAR
Gostujuća urednica: Katarina Marić
KINOREPERTOAR **102**
VIDEOPREMIJERE **132**

U POVODU KNJIGA
Željka Matijašević: ŽIŽEK SAM PROTIV SVIH **151**

Nikica Gilić: KINEMATOGRAFIJA I KULTURNA POLITIKA **156**

TUMAČENJA

Marijan Krivak: MURNAU — JEDNA NJEMAČKA 'SIMFONIJA SJETE' **159**

Elvis Lenić: VIZUALNA SLOŽENOST U FILMU *SRETNI ZAJEDNO* **162**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Midhat Ajanović: GRIERSON I ANIMIRANI FILM **165**

Silvestar Kolbas: VIZUALNI STIL U *IZGUBLJENOM ZAVIČAJU* ANTE BABAJE **205**

SAŽECI / ABSTRACTS 221

O SURADNICIMA 229

(God. IX), br. 35/2003

KULTURALNI STUDIJI I FILM

Borislav Knežević: HRVATSKA FILMSKA ŠUTNJA: *BLAGAJNICA* DALIBORA MATANIĆA I *TRGOVCI* KEVINA SMITHA **3**

Tomislav Šakić: REPREZENTACIJA VIJETNAMSKOGA SUBJEKTA U HOLIVUDSKOM FILMU 1 **4**

Nikica Gilić: FILMOLOŠKI FORMALIZAM I VELIKE TEORIJE (prilog polemici o kulturalnim studijima) **32**

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić: KRONIKA **40**

BIBLIOGRAFIJA **49**

HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKE STRANICE **53**

LEKSIKON PREMINULIH (Budiščak, Petek) **54**

FESTIVALI

Damir Radić: NACIONALNI PROGRAM U PULI — SOLIDNOST PROSJEKA **55**

Dragan Rubeša: UNA STORIA POLESANA — MEDUNARODNI PROGRAM PULE 2003. **68**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE PULSKOGA FESTIVALA **74**

Elvis Lenić: JUBILARNO FESTIVALSKO IZDANJE — MOTOVUN 2003. **77**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE MOTOVUNSKOGA FESTIVALA **81**

Maja Flego: KINO U GOMBAONICI — REVIJA HRVATSKOGA FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA DJECE I MLADEŽI **83**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE REVIJE **90**

REPERTOAR

Gostujuća urednica: Katarina Marić

KINOREPERTOAR **97**

VIDEOPREMIJERE **120**

U POVODU KNJIGA

Jasna Galjer: PREZENTACIJA EKSCESNOGA OPUSA (*Tomislav Gotovac*) **145**

Slaven Zečević: VRSNA URBANA PROZA (Z. Tadić: *100 godina filma i nogometa*) **150**

TUMAČENJA

Zoran Tadić: FILM I TELEVIZIJA — SELEKTORSKE DVOJBE **153**

Damir Radić: BIOGRAFSKI MODERNIZAM: *MALCOLM X* SPIKEA LEEJA **156**

Elvis Lenić: NEKE SASTAVNICE FILMA *VELIKI LEBOWSKI* **161**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Dejan Kosanović: *KOPAČ BLAGA OD BLAGAJA* ILI ISKOPAVAMO IZ ZABORAVA JEDAN STARI FILM **164**

Hrvoje Turković: OPISNOST NARACIJE — TEMELJNA OPISNA NAČELA **168**

Irena Paulus: TKO SPASI JEDAN ŽIVOT SPASIO JE CIJELI SVIJET — *SCHINDLEROVA LISTA* **178**

Midhat Ajanović Ajan: VIKING EGGELING ILI ANIMACIJA KAO UNIVERZALNI JEZIK **187**

SAŽECI / ABSTRACTS 193

O SURADNICIMA I UREDNICIMA 214

(God. IX), br. 36/2003

TEMA: SCENOGRAFIJA

Dario Marković: FILMSKA SCENOGRAFIJA **3**

Lukas Nola: REDATELJ I SCENOGRAF **15**

Damir Gabelica: LEKSIKON SCENOGRAFA U HRVATSKOJ **26**

U SPOMEN: VLADIMIR PETEK (1940-2003)

Milka Ganza: SVI FILMOVI — JEDAN FILM **31**

FILMOGRAFIJA VLADIMIRA PETEKA **33**

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić: KRONIKA **41**

BIBLIOGRAFIJA **48**

HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKE STRANICE **51**

LEKSIKON PREMINULIH (S. Pavić) **52**

ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE

Nikica Gilić: SUSTAV MEDIJSKOG OBRAZOVANJA **53**

PROGRAM, SUDIONICI I PREDAVAČI (Škola medijske kulture 1999-2003) **55**

FESTIVALI

Damir Radić: FESTIVAL POD MARJANOM, SPLIT 2003. **67**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE, SPLIT 2003. **72**

Katarina Marić: NOVI POČETAK (Zagreb Film Festival) **77**

Josip Grozdanić: BOGATSTVO RAZNOVRSNOSTI **83**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE PRVOGA ZAGREB FILM FESTIVALA **86**

IZ POVIJESTI ANIMACIJE

Radovan Ivančević: SAŠA SRNEC I ANIMIRANO APSTRAKTNO SLIKARSTVO **89**

Joško Marušić: *PINSCREEN* **98**

REPERTOAR

Gostujuća urednica: Katarina Marić

KINOREPERTOAR **103**

VIDEOIZBOR **131**

U POVODU KNJIGA

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

TUMAČENJA

Petar Krelja: ŽIVOTVORNA MOĆ DOKUMENTARCA (*Sve o Evi* S. Kolbasa) **151**

Damir Radić: *FARGO:* FILM SLUTNJE **156**

Tanja Vrvilo: DUGO PROLJEĆE YASUJIRA OZUA **158**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: KULTURALNI STUDIJI I TELEVIZIJA
Gostujući urednik: Dean Duda
Stuart Hall: KODIRANJE I DEKODIRANJE U TELEVIZIJSKOME DISKURSU **169**
Jim McGuigan: POPULARNA TELEVIZIJA **175**
David Morley: RODNI OKVIR OBITELJSKOG GLEDANJA TELEVIZIJE **196**
John Fiske: POPULARNA EKONOMIJA **206**
SAŽECI / ABSTRACTS 215
O SURADNICIMA I UREDNICIMA 230
IZDANJA HRVATSKOGA FILMSKOG SAVEZA 233

(God. X), br. 37/2004

TEMA: FILMSKA NARACIJA
Hrvoje Turković: RAZLIKA IZMEDU OPISA I NARACIJE **3**
Nikica Gilić: NARATOLOGIJA I FILMSKA PRIČA **13**
Josep LLuís Fecé: FOKALIZACIJA I TOČKA GLEDIŠTA U FIKCIJSKOM FILMU **29**

FESTIVALI
Hrvoje Turković: IZAZOVI STEGE **35**
Diana Nenadić: POTREBA, MODA ILI UMIJEĆE DUGOGA KADRA? **48**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE ONE TAKE FILM FESTIVALA **51**
Nikica Gilić: STRUKTURE I DOJMOVI, POETIKE I RODOVI **56**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE 35. REVIJE FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA **56**

KLASICI HRVATSKOGA FILMA
Jurica Pavičić: ŽANR I IDEOLOGIJA U FILMU *NE OKREĆI SE SINE* **63**

TUMAČENJA
Damir Radić: *BARTON FINK* — KAFKIJANSKA PRIČA **73**
Elvis Lenić: *JEDAN DAN ANDREJA ARSENIJEVIČA* (dok. film C. Markera) **78**

REPERTOAR
Gostujuća urednica: Katarina Marić
KINOREPERTOAR **81**
VIDEOIZBOR **121**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Miroslav Sikavica: U TRAGANJU ZA VLASTITIM IZRAZOM **139**
Midhat Ajanović: CRTANA 'PERESTROJKA' PRIITA PÄRNA **154**
Saša Vojković: ŠTO ONA MOŽE ZNATI I KAMO MOŽE OTIĆI? (serijal *Alien*) **162**

U POVODU KNJIGA
Nenad Polimac: POVRŠNOST I NEDOSTATAK UREDNIČKE DISCIPLINE (*Filmski leksikon*) **175**
Vladimir C. Sever: FILMSKA GLAZBA — RIJEČ STRUČNJAKINJE (I. Paulus: *Brainstorming*) **181**

LJETOPISOV LJETOPIS
Marcella Jelić: KRONIKA **183**
BIBLIOGRAFIJA **192**
HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKE STRANICE **196**
LEKSIKON PREMINULIH (Hubek, Ivančević, Krstulović, Lhotka, Marti, Millot) **198**
ISPRAVAK **199**
SAŽECI / ABSTRACTS 201
O SURADNICIMA I UREDNICIMA 221

(God. X), br. 38/2004.

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

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

FESTIVALI: 13. Dani hrvatskoga filma (2004)
Dario Marković: IGRANI FILM: PROBLEMI PRODUKCIJE I DRAMATURGIJE **67**
Dario Marković: DOKUMENTARCI: DEVET VELIČANSTVENIH? **71**
Katarina Marić: BOGATO NASLJEĐE — KREATIVNOST ILI TERET? (ANIMIRANI, EKSPERIMENTALNI I NAMJENSKI FILM, GLAZBENI SPOT) **75**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE 13. DANA HRVATSKOGA FILMA **80**

KULTURNA POLITIKA
Igor Koršič: O GLOBALIZACIJI **89**

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

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

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Midhat Ajanović: TEX AVERY — DIZNIJEVSKA NEGACIJA DISNEYJA **181**
FILMOGRAFIJA TEXA AVERYJA **193**

U POVODU KNJIGA

Milan Pelc: TRAKTAT O PERSPEKTIVI (H. Turković: *Razumijevanje perspektive*) **195**

Jelena Šesnić: WOODY U DRUGOM MEDIJU (W. Allen: *Milo za drago*) **198**

Nikica Gilić: O INOVATIVNOJ ANIMACIJI (L. Faber, H. Walters: *Animation Unlimited*) **201**

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić: KRONIKA **203**

BIBLIOGRAFIJA **213**

HRVATSKE INTERNETSKE STRANICE **217**

SAŽECI / ABSTRACTS 219

O SURADNICIMA I UREDNICIMA 231

(God. X), br. 39/2004.

SUVREMENI JAPANSKI FILM

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 KAO OSNOVE STRUKTURE (*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. dio **183**

U POVODU KNJIGA

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

Marijan Krivak: 11 GODINA AUTORSKOG STUDIJA (monografija i DVD) **191**

LJETOPISOV LJETOPIS

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

BIBLIOGRAFIJA **199**

LEKSIKON PREMINULIH (R. Karabelj, V. Kristl, R. Kursar) **205**

Ozren Milat: OKTAVIJAN — KAKO SU GLASALI KRITIČARI **205**

ISPRAVCI **207**

SAŽECI / ABSTRACTS 208

O SURADNICIMA I UREDNICIMA 223

(God. X), br. 40/2004.

UVODNIK

TEMA: BLOCKBUSTERI

Sheldon Hall: RODOSLOVLJE MODERNOG BLOCKBUSTERA **5**

Nenad Polimac. HRVATSKI BLOCKBUSTERI **17**

Igor Saračević: STRANI BLOCKBUSTERI U HRVATSKOJ **21**

FESTIVALI

Diana Nenadić: POGLED PREKO 'RUBA', Zagrebački filmski festival, 2004. **25**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE ZAGREBA, 2004. **30**

Petar Krelja: RITAM RADA, Široki Brijeg, 2004. **32**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE, ŠIROKI BRIJEG 2004. **39**

Hrvoje Turković: FILM SJENA BEZ SJENA, Chiavari, 2004. **41**

KLASICI HRVATSKOGA FILMA

Jurica Pavičić: ŽUDNJA VLASTI I VLAST NAD ŽUDNJOM: *SAMO JEDNOM SE LJUBI* RAJKA GRLIĆA **45**

REPERTOAR

Uredila: Katarina Marić

KINOREPERTOAR **57**

ANIMACIJSKE STUDIJE

Midhat Ajanović: FILM S TAJNOM — *DON KIHOT* VLADE KRISTLA **93**

Giannalberto Bendazzi: ALEXANDRE ALEXÉIEFF **105**

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić: KRONIKA (rujan-listopad, 2004) **115**

LEKSIKON PREMINULIH (Z. Lončarić) **117**

SAŽECI 119

O SURADNICIMA I UREDNICIMA U OVOM BROJU 129

KUMULATIVNO KAZALO *HRVATSKOG FILMSKOG LJETOPISA* 1-40 / 1995-2004 135

II. Kazalo autora

Autori:

Ajanović, Midhat: Drukčija vrsta života — razovor s Caroline Leaf, 31-32/2002
Ajanović, Midhat: John Grierson i animirani film, 34/2003
Ajanović, Midhat: Na margini 'filmskog realizma', 25/2001
Ajanović, Midhat: Viking Eggeling ili animacija kao univerzalni jezik, 35/2003
Ajanović, Midhat: Blistave nijanse mraka — filmske animacije Piotra Dumale, 26/2001
Ajanović, Midhat: Crtana perestrojka Priita Pärna, 37/2004
Ajanović, Midhat: Crtani realizam Walta Disneya, 27-28/2001
Ajanović, Midhat: Dobri vojnik Švejk u civilnom odijelu, 24/2000
Ajanović, Midhat: Film s tajnom: *Don Kihot* Vladimira Kristla, 40/2004
Ajanović, Midhat: Göteborški festival 2000, 25/2001
Ajanović, Midhat: Jurij Norstein — Animacija je realistična kao san, 29/2002
Ajanović, Midhat: Mali čovjek na razmeđi svjetova (o Zgb školi), 23/2000
Ajanović, Midhat: Medij kulturne homogenizacije (Animafest 2004), 39/2004
Ajanović, Midhat: Tex Avery — diznijevska negacija Disneyja, 38/2004
Ajanović, Midhat: Ugroženi megalopolis japanskih *anime* filmova, 30/2002
Altman, Rick: Kinematografija i žanr /prevela Mirela Škarica/, 22/2000
Aničić, Martina: Imaginarna akademija /Grožnjan/, 15/1998
Aničić, Martina: Teagen i Esmeralda — Starogrčki roman i neprekidni serijal, 18/1999

Bahorić, Alan: Hrvatska televizija — programski i tehnički aspekti, 17/1999
Bendazzi, Giannalberto: Alexandre Alexéieff /preveo Ivan Lupić/, 40/2004
Bendazzi, Giannalberto: Tri iznimna filma /prevela Snježana Grljušić-Kordić/, 31-32/2002
Benedetti, Roberto: *Tramvaj zvan čežnja* — adaptiranje drame u film /prevela: Dunja Krpanec/, 15/1998
Blagus, Goran: Getoizacija geta, 25/2001
Bordwell, David: Argumenti u prilog kognitivizma, /preveo Vladimir C. Sever/, 19-20/1999
Bordwell, David: Naracija i prostor, /prevela Mirela Škarica/, 25/2001
Bordwell, David: Tvorbe filmskih značenja /prevela: Diana Nenadić/, 13/1998
Brlek, Tomislav: Film, kritika, kontekst: Sami, 29/2002
Brlek, Tomislav (*recenzije*): *Sanjari*, 38/2004; *Soba panike*, 31-32/2002
Brooks, Virginia: Film, percepcija i kognitivna psihologija /preveo Hrvoje Turković/, 19-20/1999
Brown, Kristi: Kulturni ubojice ili smrtonosni Bach /prevela Irena Paulus/, 27-28/2001
Bubenik, Branko: Degradacija videoizvornika u uporabi 15/1998

Carroll, Noel: Filmska forma — u obranu funkcionalne teorije stila, /prevela Diana Nenadić/, 24/2000
Carrol, Noël: Ontologija masovne umjetnosti /preveo: Hrvoje Turković/, 11/1997
Carroll, Noël: Prema teoriji montaže /prevela Mirela Škarica/, 25/2001
Chatman, Seymour: Što je opis na filmu /preveo Hrvoje Turković/, 5/1996
Cotte, Olivier: Zajednica uma, /prevela Snježana Grljušić Kordić/, 31-32/2002

Čegir, Tomislav: Dokumentarni filmovi Bogdana Žižića, 38/2004
Čegir, Tomislav: Filmografija Wima Wendersa, 9/1997
Čegir, Tomislav: Manirističći vestern Sergia Leonea, 22/2000
Čegir, Tomislav: Motivi u filmovima Dejana Šorka, 26/2001
Čegir, Tomislav: Novija romantična komedija, 33/2003
Čegir, Tomislav: Osvojena prostranstva: vestern devedesetih, 21/2000
Čegir, Tomislav: Wim Wenders — Ikonografija, 9/1997
Čegir, Tomislav (*recenzije*): *Animatrix*, 35/2003; *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (V), 37/2004; *Dosje Doušnik*, 31-32/2002; *Pijanist*, 34/2003; *Pobuna*, 33/2003; *Potisnuta divljina*, 29/2002; *Sati*, 36/2003; *Studengora*, 38/2004; *Sylvia*, 38/2004; *Terminal*, 40/2004; *Thelma i Louise*, 37/2004; *Točno u podne*, 39/2004; *Zapravo ljubav*, 38/2004; *Zatoichi samuraj*, 38/2004; *Združena braća*, 33/2003
Čelan, Staša: *Tradicija i otkloni* (Revija jednominutnog filma Požega 2002), 30/2002
Čelan, Staša (*recenzije*): *Braća Newton*, 17/1999; *Harry Potter i kamen mudraca*, 29/2002; *Mumford — psihić za sve probleme*, 23/2000; *Put samuraja*, 22/2000; *101 dalmatinac*, 1-2/1995; *Noćni čuvar*, 5/1996; *Svatko je najvažniji*, 23/2000; *Veliki Lebowski*, 21/2000; Čelan, Staša: *X Men*, 24/2000

Dimitrijević, Andrija: Bibliografija filmskih knjiga izdanih u Srbiji 1990-2002, 30/2002
Dimitrijević, Andrija: Filmografija srpskih i crnogorskih kratkometražnih filmova 1990-2002, 30/2002
Dovniković, Borivoj: Jedna velika karijera — Dušan Vukotić Vud, 15/1998
Dovniković, Borivoj: Promašene analogije, 9/1997
Dovniković-Bordo, Borivoj: Sjećanja — moji prvi susreti s filmom, 1-2/1995
Društvo hrvatskih filmskih redatelja: Prilog raspravi o hrvatskom filmu, 13/1998

Dundović, Hanibal: Sjećanje na Rudiku — Rudolfa Sremeca (1909-1999), 27-28/2001

Ercegović, Vlado, Pavičić, Jurica: Leksikon američkih nezavisnjaka, 3-4/1995
Ercegović, Vlado: Film i video, 1-2/1995

Fecé, Josep Lluís: Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu, /prevela Maja Tančik/, 37/2004
Fiske, John: Popularna ekonomija, /prevela Snježana Grljušić-Kordić/, 36/2003
Flego, Maja: Kino u gombaonici — Revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži, 35/2003
Franceschi, Branko: Kriza produkcije, kriza prezentacije, 31-32/2002

Gabelica, Damir: Leksikon scenografa u Hrvatskoj, 36/2003
Galeta, Ivan Ladislav: Medijski studij na ALU, Zagreb, 15/1998
Galeta, Ivan Ladislav; Hrvoje Turković; Vjekoslav Majcen: Filmski kulturni centar, 15/1998
Galjer, Jasna: Prezentacija ekscesnoga opusa,Tomislav Gotovac, 35/2003
Galjer, Jasna: Šest lakih komada Željka Kipkea, 38/2004
Ganza, Milka: Svi filmovi — jedan film (nekrolog Peteku), 36/2003
Geraghty, Christine: Neprekidni serijal: definicija /prevela Diana Nenadić/, 9/1997
Germani, Sergio Grmek: S druge strane kamenitih vrata /preveo: Igor Grbić/, 17/1999
Gilić, Nikica: Aliens — Interpretacija, 13/1998
Gilić, Nikica: Ekranizacija *Notturna* Ksavera Šandora Gjalskog, 16/1998
Gilić, Nikica: Još jedan filmski festival bez kinematografije /Dani hrvatskog filma/ 9/1997
Gilić, Nikica: Nastavak agonije, 13/1998
Gilić, Nikica: Bogatstvo izlagačkih metoda, 26/2001
Gilić, Nikica: Filmološki formalizam i velike teorije (prilog polemici o kulturalnim studijima), 35/2003
Gilić, Nikica: Kinematografija i kulturna politika, 34/2003
Gilić, Nikica: Kritička naratologija na djelu, 29/2002
Gilić, Nikica: Namjenski film i videospot — predrasude marginalizacije, 30/2002
Gilić, Nikica: Naratologija i filmska priča, 37/2004
Gilić, Nikica: Nostalgični modus postmoderne i nostalgija kao tema i značajka kraja (filmskog), stoljeća, 21/2000
Gilić, Nikica: O inovativnoj animaciji (*Animation Unlimited* L. Fabera i H. Waltersa), 38/2004
Gilić, Nikica: Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma, 23/2000
Gilić, Nikica: Postmoderno i postmodernističko u suvremenome filmu, 5/1996
Gilić, Nikica: Pripovjedač i podrazumijevani autor u teorijskom modelu Saymoura Chatmana, 11/1997
Gilić, Nikica: Strukture i dojmovi, poetike i rodovi (35. revija), 37/2004
Gilić, Nikica: Sustav medijskog obrazovanja, 36/2003
Gilić, Nikica: Televizija i film — O jednom generičkom problemu hrvatske audio vizualne produkcije, 10/1997
Gilić, Nikica: Tragovi poetskoga realizma, 8/1996
Gilić, Nikica (*recenzije*): *Highlander — Čarobnjak; Pakao ljubomore*, 1-2/1995; *Dobar čovjek u Africi; Zadatak: Dovedi je živu*, 3-4/1995; *Carlitov način; Superodlikaši; Yankee Zulu*, 5/1996; *Casino*, 6/1996; *Dvanaest majmuna*, 6/1996; *Dobar, loš i... lova; Posljednji ples; Ukradena srca*, 7/1996; *Potpuna pomrčina*, 8/1996; *Drakula, veseli mrtvac; Matilda*, 9/1997; *Američki bizon; Sjeme zla; 101 dalmatinac; Zvjezdane staze: Prvi kontakt*, 10/1997; *Ismijavanje; Iz džungle u džunglu; Izgubljena cesta*, 11/1997; *Djed i baka se rastaju; Ljudi u crnom; Mržnja*, 12/1997; *Čovjek u željeznoj maski; Kralj svih glavonja; Loveći Amy*, 14/1998; *Austin Powers; Opasna šifra*, 15/1998; *Mravi; Razarajući Harry; Život je lijep*, 17/1999; *Rane*, 18/1999; *Bure baruta; Prijevara stoljeća; Svemoguća misija*, 19-20/1999; *Dečki nikad ne plaču, Erin Brockovich, Život iz anđeoskih snova, Kraj ljubavne priče*, 22/2000; *Hvala za čokoladu, Ubojice među nama*, 30/2002
Gojan, Vladimir: Elipse i njihova retoričnost u filmu *Koncert* Branka Belana, 29/2002
Goldsmith, Meredith: Filmske granice i lik tragične mulatkinje: *Imitacija života i Mali crni anđeli*, / Cinematic Borders and the Tragic Mulatta: *Imitation of Life* and *Los Angelitos Negros,* 31-32/2002
Gorbman, Claudia: Zašto glazba? — Od nijemog do zvučnog filma /prevela Irena Paulus/, 1-2/1995
Gotovac, Tomislav: *Mjesto pod suncem* (rubrika Osobni pogled), 22/2000
Gotovac, Tomislav: Zona (Iz bilježnice člana žirija za film), 23/2000
Göttler, Fritz: Život u ljepoti (retrospektiva V. Kristla), /preveo Marko Lehpamer/, 38/2004
Goulding, Daniel J.: Raspad Jugoslavije: Filmski odrazi /prevela Nella Popović/, 19-20/1999
Govedić, Nataša: Igra bez objekta: gluma u različitim medijima i glumačka intermedijalnost, 29/2002
Greenfield, Patricija Marks: Filmska i televizijska pismenost /preveo Hrvoje Turković/, 3-4/1995
Grozdanić, Josip: Bogatstvo raznolikosti (dokumentarni filmovi 1. Zagreb Film Festivala), 36/2003
Grozdanić, Josip (*recenzije*): *Ja špijun, Sretan bijeg, Zujanje u glavi*, 33/2003; *Izgubljeni bataljun, Krv i sol, Mafijaši početnici, Musa ratnik, Opsjednutost, Šangajski vitezovi, T.T. sindrom, Transporter*, 34/2003; *1 na 1, Ecks protiv Severa: konačni obračun, Kako se riješiti frajera u 10 dana, Lilo i Stitch, Od kolijevke pa do groba, Prljavi poslovi, Raspad sistema, Remake, Tit Andronik, U Kini jedu pse, Upravo vjenčani, Wasabi*, 35/2003; *8 žena, Bilo jednom u Meksiku, Bulevar sumraka, Harrisonovo cvijeće, Ispod crte, Kuća izazova, Tu, 36/2003; Izgubljeni u prijevodu, Narc, Osmijeh Mona Lise, Ledina, Piknik u Hanging; Pogrešno skretanje, Povjerljivo, Razvedi me, zavedi me, Zbogom, Lenjine!*, 37/2004; *Božji grad, Deset minuta stariji: truba, Hidalgo — nebeski jahač, Kuća pijeska i magle, Lovina, Ljeto u zlatnoj dolini, Ljilja zauvijek, Onaj koji će ostati neprimijećen, Ruby i Quentin, Tajnica, U tuđoj koži, Vraćanje duga*, 38/2004; *Blues — glazbeno putovanje, Buffalo soldiers, Harry Potter i zatočenik Azkabana, Kill Bill 2, Stepfordske supruge, Uvećanje, Zora živih mrtvaca, Zatamnjenje*, 39/2004; *Dugi prsti, Fahrenheit 9/11, Mali svijet, Razbijač, Riddickove kronike, Shrek 2, Sjena, Spiderman 2, Zaboravljeni*, 40/2004
Gunning, Tom: 'Sad je vidiš, sad je ne vidiš': temporalnost filma atrakcije /preveo Boris Vidović/, 14/1998

Hajnal, Alen: Slikovno lice stvarnosti (bilješka o dokumentarizmu), 22/2000
Hall, Sheldon: Rodoslovlje modernog blockbustera, /prevela Dunja Krpanec/, 40/2004
Hall, Stuart: Kodiranje i dekodiranje u televizijskome diskursu, /prevela Jelena Šesnić/, 36/2003
Heidl, Janko: Biografije (autora filmova na festivalu Europske Unije, 12/1997
Heidl, Janko: 4. revija filmova Europske Unije, 24/2000
Heidl, Janko: Dani velškog filma u Zagrebu, 25/2001

Heidl, Janko: Dometi — Festival hrvatskoga filma Pula '98, 15/1998
Heidl, Janko: Filmografija Ericka Rohmera, 6/1996
Heidl, Janko: Filmski festival Europske Unije — Zanimljivo, ali nedovoljno kvalitetno, 12/1997
Heidl, Janko: Manje je više — Erick Rohmer, 6/1996
Heidl, Janko: Suvremeni njemački film (II), 25/2001
Heidl, Janko: Tjedan suvremenog češkog filma, 24/2000
Heidl, Janko *(recenzije): Frankenstein; Ljubav u troje; Napojnica od dva milijuna dolara; Neukrćeno srce; Samot ti; Slobodni pad; Sugar Hill*, 1-2/1995; *Nezaboravni travanj; Priča iz Bronxa; Prije svitanja; Siguran prolaz; Sve što želiš; Tommy boy; Život na selu*, 3-4/1995; *Djevojka i smrt; Miami; Poštar; Preljubnica*, 5/1996; *Čudovište; Iznenadna smrt; Izvršenje; Možda dam, možda ne dam, možda hoću, možda neću, otkačeni do kraja; Žena za koju se umire*, 6/1996; *Kući za praznike; Luđaci iz podmornice; Mrtav umoran*, 7/1996; *Kako je počeo rat na mom otoku; Mrtav čovjek; Zlatni zmaj*, 8/1996; *Istok je istočno, Kad bi zidovi mogli govoriti 2, Oluja svih oluja, Romansa, Tito drugi put među Srbima, Točkovi*, 23/2000; *Bijelo odijelo, Illuminata, Kako smo se smijali, Majstori, majstori, Otvori oči, Sibirski brijač*, 24/2000; *Ćelija, Detektiv Shaft, Diže se do kraja, Lovac, Neslomljivi, Otrovno pero markiza de Sadea, Put u El Dorado, S kojeg si ti planeta?, Taj vražji telefon, Vruća linija*, 25/2001; *Bolničarka Betty, Karta svijeta, Meksikanac, Pljačka stoljeća, Predsjedničke boje, Rekvijem za snove, Srećom postoji laž*, 26/2001; *Američki makro, A Hard Day's Night, Generacija buntovnika, General, Mansfield Park, Nezaustavljivi*, 27-28/2001; *Zakletva*, 29/2002; *Čovjek zvan dijamant, Divlji blues, Opasan oglas, Sjene iz dubine*, 30/2002; *Gospodar planina, O, Ponovo rođen, Osmoza Jones, Utjerivač dugova, Zeleni zmaj*, 31-32/2002; *Amadeus — redateljska verzija*, 33/2003; *Dva tjedna za ljubav, Gangsteri, Ja sam Sam, Razmjena gluposti, Ukradeno ljeto*, 34/2003; *Božanstvene tajne sestrinstva ya-ya, Bubnjevi pobjede, Krvavi zločin, Kuća na stijeni, Nicholasov dar, Odluka života, Sklonište straha, Usred prijevare*, 35/2003; *Ispod površine, Na ničijoj zemlji, Zbog jedne Francuskinje*, 36/2003; *Blanche, Druga strana ljubavi, Istina o Charlieju, Izgubljeni u L. A.-u, Nepovratno*, 37/2004; *Još jedan dan u Raju, Pet lopova u Chicagu, Tajna paralakse, Wendigo*, 38/2004; *Cecil je poludio, Obitelj iz pakla, Pauk, Samo poljubac*, 39/2004;
Heycock, Thomas T. H.: Cenzura u Velikoj Britaniji /prevela Mirjana Peremin/, 3-4/1995
Hoffman, Hilmar: Funkcije filma u Trećem Reichu — Zabavni film /preveo: Ante Zadrović,/ 11/1997
Hribar, Hrvoje: Ekranizacija, 39/2004
Hribar, Hrvoje: Novi hrvatski film, stari produkcijski rituali (prvi put), 17/1999
Hribar, Hrvoje: Stvarno, lažno, ulovljeno, 33/2003
Hribar, Hrvoje: Šest rola, kraj — uspomeni Branka Bauera, 30/2002
Hribar, Hrvoje; Petar Krelja; Ivo Škrabalo; Hrvoje Turković: Licem u lice: Zakon o filmu 13/1998

Ilinčić, Dražen: Otoci i struje 7/1996
Ilinčić, Dražen; Petar Krelja; Diana Nenadić; Hrvoje Turković: Karizmatska ličnost — razgovor /o Kreši Goliku/ 7/1996
Ilinčić, Dražen (*recenzije*): Barcelona; Iskupljenje u Shawshanku; Rođeni ubojice 1-2/1995
Ilinčić, Dražen: Iskoristi svaku minutu! (Požega 2004), 39/2004
Ivančević, Radovan: Avangardni zagrebački animirani film 50-ih — bilješke, 39/2004
Ivančević, Radovan: Saša Srnec i animirano apstraktno slikarstvo, 36/2003
Ivaniš, Goran (*recenzije*): *Crossroads, Leteći ljubimac 3, Mravci u gaćama, Petar Pan u Nigdjezemskoj, Slučajni milijunaš, Stuart Mali 2, Sve za ljubav, Yamakasi, Upomoć! Ja sam riba*, 31-32/2002; *Hedviga i bijesni inč*, 35/2003; *Besmrtna ljubav, Fokus*, 36/2003; *Hotel Splendid, Trinaest priča o istoj stvari, Žigolo*, 37/2004; *Dok me moje noge nose; Mrak film 3*, 38/2004; *Hellboy*, 40/2004
Ivasović, Sergej: Digitalna montaža, 26/2001
Ivasović, Sergej: Utjecaj novih digitalnih tehnologija na promjenu filmske produkcije, 25/2001
Ivezić, Miljan: Ljeto s Natalijom, 14/1998
Iwamoto, Kenji: Estetika japanskog filma, 39/2004
Iwamoto, Kenji: Predočavanje kulture i društva u suvremenom japanskom filmu, 39/2004

Jagec, Tomislav: Festival dodira — Cottbus 2000, 24/2000
Jagec, Tomislav (priredio): Ima li nekomercijalna mreža šansu?, 39/2004
Jagec, Tomislav: Pula 2000, 23/2000
Jagec, Tomislav: Važan je eho u vlastitoj sredini — razgovor s Rolandom Rustom, 24/2000
Jasenković, Silvio: Tehnologija rasvjete 16/1998
Janković, Iva R.: Stare teme u duhu nove generacije — Split 2001, 27-28/2001
Jelić, Igor (*recenzije*): *Power Rangers*, 5/1996
Jelić, Marcella: Kronika, 34/2003 — 40/2004
Jergović, Miljenko: Svijet u mraku 18/1999
Jindra, Jelena (*recenzije*): *Goli špijun; Od sutona do zore*, 7/1996; *Bijeg iz L. A; Vrijeme ubijanja*, 8/1996; *Dobitnik; To Wong Foo. Thanks for Everything! Julie Newmar; Narod protiv Larryja Flynta; Space Jam; Zemlja i sloboda*, 9/1997; *Nina traži ljubavnika*, 10/1997; *Kralj etera; Muževi i žene; Obitelj Kretenko; Sutra nikada ne umire*, 12/1997
Jovetić, Goran (*recenzije*): *Odjek smrti, Priča iz Balimorea, Put bez povratka, Začaran*, 25/2001; *Dungeons & Dragons, Glavni frajer, Grimizne rijeke, Hamlet, Povratak mumija*, 26/2001; *Austin Powers u Goldmemberu*, 31-32/2002; *Brzi i žestoki, Duhovi Marsa, Krojač Paname, Operacija Swordfish*, 29/2002; *Banditi, Dan obuke, Ovo nije glupi film za mlade, Pollock, Pravi romantičari, Torrente 2*, 30/2002; *Glasnici vjetra, Sad je dosta!, Spider-man, Čovjek-pauk, Tulum film*, 31-32/2002; *Uljez, Završeni rez*, 31-32/2002; Jovetić, Goran: *Moramo si pomagati, Nevjerna, Noć vještica: Uskrsnuće, Savršena, Zvuk mora*, 33/2003
Jovović, Dejan: Brian De Palma: *Obučena da ubije* — Analiza sekvence u muzeju, 11/1997
Jukić, Tatjana: Gospodin Darcy i Pemberley Press — Vidljivo i nevidljivo u filmu *Dnevnik Bridget Jones*, 27-28/2001
Jukić, Tatjana: Tijela i korpusi: Vizualna Jane Austen, 19-20/1999
Jurčić, Josip (*recenzije*): *Mršava godina spašena filmskom konkurencijom*, 31-32/2002; *Dan poslije sutra, Ljudska priroda*, 39/2004
Jurak, Dragan: Clint Eastwood, 6/1996
Jurak, Dragan: Filmografija Clinta Eastwooda, 6/1996
Jurak, Dragan: Smotra kojoj treba kinematografija, 1-2/1995
Jurak, Dragan (*recenzije*): *Interview s vampirom; Kviz; Maska*, 1-2/1995; *Exotica; Grimizna plima; Mladi gazda prve lige*, 3-4/1995; *Isprani*, 5/1996; *Četiri sobe*, 6/1996; *Svjetlost dana*, 9/1997; *Lažljivac; Michael; Twin Town*, 11/1997

Kitson, Clare: Channel 4 — jedinstven televizijski eksperiment, 23/2000
Kitson, Clare: Mali sivi vuk: Jurij Norstein i *Bajka nad bajkama*, 31-32/2002
Knežević, Borislav: Hrvatska filmska šutnja — *Blagajnica* Dalibora Matanića i *Trgovci* Kevina Smitha, 35/2003

Kolbas, Silvestar: Analiza filmske snimke: *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje, 34/2003
Kolbas, Silvestar: Biografija i filmografija Živka Krstičevića, 13/1998
Kolbas, Silvestar: Dobra, loša, skupa... rasvjeta, 12/1997
Kolbas, Silvestar: Dokumentarni film — do kraja ili što snimatelj može reći o *Životu na svježem zraku*, 33/2003
Kolbas, Silvestar: Elektronička slika i njezin snimatelj, 8/1996
Kolbas, Silvestar: Ne bez boje, nego crno bijeli, 13/1998
Kolbas, Silvestar: Neograničena moć usmjerenog svjetla, 16/1998
Kolbas, Silvestar: Sedam filmova Ante Babaje: stilske analize filmske slike, 27-28/2001
Koršić, Igor: O globalizaciji, 38/2004
Kosanović, Dejan: Da li je bilo filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?, 33/2003
Kosanović, Dejan: *Durmitor* — jedno značajno ostvarenje iz prošlosti hrvatskog filma, 30/2002
Kosanović, Dejan: *Kopač blaga od Blagaja* ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film, 35/2003
Kosanović, Dejan: Rudolf Marinković — zaboravljeni pionir hrvatskog filma, 38/2004
Kosanović, Jakov: Identitet, 36/2003
Kostov, Kostadin: Hrvatski film u Bugarskoj /prevela Emilija Leopold/, 16/1998
Kovač, Goran (*recenzije*): *Čudni dani*, 7/1996; *Klub prvih supruga*, 9/1997; *Istina o mačkama i psima; Posljednja večera* 10/1997; *Flert sa sudbinom; Sinovi i ratnici; Šetnja kroz priču Skidajte se do kraja* 13/1998; *Doktor Doolittle; Gattaca; Slom Vampiri* 16/1998; *50 prvih poljubaca, Eksperiment, Isplata, Kajmak i marmelada, Španjolski apartman*, 38/2004; *Domino efekt, Michel Vaillant, Smijeh i kazna, Talijanski za početnike*, 39/2004; *Ta divna splitska noć*, 40/2004
Kovačević, Sanja: Lica i naličja tragične strukture u filmu *Lomeći valove*, 31-32/2002
Kovačević, Sanja: Patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića, 22/2000
Kragić, Bruno: Američki filmski postodernizam — nova epoha ili zabluda, 21/2000
Kragić, Bruno: Dokumentarni film — rađa li kvantiteta kvalitetu?, 30/2002
Kragić, Bruno: Francuski film u svjetlu književne tradicije 19-20/1999
Kragić, Bruno: Krešimir Mikić: Film u nastavi medijske kulture, 29/2002
Kragić, Bruno: Kumulativno kazalo *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (21-39), 40/2004
Kragić, Bruno: *Lawrence od Arabije* — Likovi i ideje 16/1998),
Kragić, Bruno: O kupusu i kraljevima..., 29/2002
Kragić, Bruno: Poetika američkog pustolovnog filma 30-ih 14/1998
Kragić, Bruno: Screwball komedija 11/1997
Kragić, Bruno: Skica za povijest jedne recepcije, John Ford, 31-32/2002
Kragić, Bruno: Vidljivo i nevidljivo u filmovima Johna Forda, 25/2001
Kragić, Bruno: Znanstvenofantastični film 50-ih 13/1998
Kragić, Bruno (*recenzije*): *Zanimanje špijun*, 30/2002; *Vidocq*, 31-32/2002; *Bande New Yorka*, 34/2003
Krčadinac, Miran: Timecode, 25/2001
Krelja, Petar: Animirani film na dlanu (Animafest 2004), 39/2004
Krelja, Petar: Bio sam član pulskog žirija 3-4/1995
Krelja, Petar: Dok ptičice cvrkuću i sunce sja 17/1999
Krelja, Petar: Dražen /Dražen Movre/ 11/1997
Krelja, Petar: Draži i pouke požeške minute, 22/2000
Krelja, Petar: Ernest Gregl — biografija i filmografija 17/1999
Krelja, Petar: Ernijev polarni dan /Ernest Gregl/ 17/1999
Krelja, Petar: Filmografija Jelene Rajković 13/1998
Krelja, Petar: Istinita priča o Milki zvanoj Stjuardesa 15/1998
Krelja, Petar: Jelena Rajković 13/1998
Krelja, Petar: Kanski laureati 10/1997
Krelja, Petar: *Mali oglasi* ili (ne)uhvatljivost dokumentaraca, 33/2003
Krelja, Petar: Posljednje kinopredstave — U povodu Pule '99, 18/1999
Krelja, Petar: Posthumna Obrada filmova Jelene Rajković — Razgovor sa Sergejom Goranom Pristašem 13/1998
Krelja, Petar: Režiseri i kritičari, 27-28/2001
Krelja, Petar: Ritam rada, Široki Brijeg, 2004, 40/2004
Krelja, Petar: Srednji plan: 'Do K. ...', ili mali prilog filmskom pojmovniku 7/1996
Krelja, Petar: Steina Vasulka — Nadahnuta počelima 11/1997
Krelja, Petar: Važno je zvati se Ernest /Ernest Gregl/ 17/1999
Krelja, Petar: Vladekov stol 1-2/1995
Krelja, Petar: Stilska koherentnost Dovnikovićeva opusa, 26/2001
Krelja, Petar: Za pohvalu!, 25/2001
Krelja, Petar: Životvorna moć dokumentarca (*Sve o Evi* S. Kolbasa), 36/2003
Krelja, Petar; Hrvoje Hribar; Ivo Škrabalo; Hrvoje Turković: Licem u lice: Zakon o filmu 13/1998
Krelja, Petar; Diana, Nenadić; Dražen, Ilinčić; Hrvoje, Turković: Karizmatska ličnost — razgovor o Kreši Goliku 7/1996
Krelja, Petar i Hrvoje Turković: Razgovor s Borivojem Dovnikovićem Bordom, 26/2001
Krivak, Marijan: 11 godina autorskog studija, 39/2004
Krivak, Marijan: *Endart* — ili, slatki trijumf hrvatskoga 'drugog' filma, 38/2004
Krivak, Marijan: Filmovi o strancima, 33/2003
Krivak, Marijan: Murnau — jedna njemačka 'simfonija sjete', 34/2003
Krivak, Marijan: Ono malo duše ili stotinjak kilometara od Bad Wörishofena do Münchena, 29/2002
Krivak, Marijan: Prvi međunarodni forum eksperimentalnog filma, videa i novih medijskih tehnologija, 31-32/2002
Krivak, Marijan: Werner Herzog — plaidoyer za Drugo, 31-32/2002
Krpanec, Dunja: Filmovi Davida Mameta u kontekstu popularnih žanrova 14/1998
Krstičević, Živko: Televizija visoke rezolucije 13/1998
Kukoč, Juraj (*recenzije*): *Palača s rešetkama, Planet tame*, 22/2000; *Kritična točka (V), Mifune, Muza, Prekinuta mladost, Samo igra*, 23/2000; *Dan zvijeri, Sitni lopovi, Zauvijek neprijatelji*, 24/2000; *Gospodar prstenova: Prstenova družina, Ničija zemlja*, 29/2002; *Sinova soba*, 30/2002; *Kate i Leopold, Neustrašivi Spirit*, 31-32/2002; *Misteriozni znakovi*, 33/2003; *Daleko od raja*, 34/2003; *Vampirova sjena*, 35/2003; *Gori vatra, Gospodar i ratnik, Gospodin Schmidt*, 37/2004; *Pasija*, 38/2004; *24 sata, Kurva*, 39/2004
Kukuljica, Mato: Hrvatska u svjetskoj proslavi 100-godišnjice filma 1-2/1995
Kukuljica, Mato: Hrvatski nacionalni odbor za film 1-2/1995
Kukuljica, Mato: Kulturna politika i kinematografija u Republici Hrvatskoj 12/1997
Kukuljica, Mato: Natuknice uz radnu, stručnu i znanstvenu biografiju dr. Vjekoslava Majcena, 27-28/2001
Kukuljica, Mato: Nove elektronske tehnologije — pomoć u restauriranju filmskog gradiva, 26/2001
Kukuljica, Mato: Projekt zaštite, restauracije i rekonstrukcije Nacionalne filmske zbirke (1995-2002), 33/2003

Kurelec, Tomislav (*recenzije*): *Bogataš; Pucanj; Rođeni komičar* 3-4/1995; *Moj prijatelj Willy* 2 5/1996; *Smrtonosna bitka* 5/1996; *Mostovi okruga Madison; Nausikaja; Razum i osjećaji* 6/1996; *Hrid; Jefferson u Parizu; Konačna odluka; Pukovnik Chaabert* 7/1996; *Aljaska; Michael Collins; Moćna Afrodita* 10/1997; *Herkul; Svi kažu volim te; Vulkan* 12/1997; *Kolja; Na rubu horizonta; Outsider; Zemlja policajaca* 13/1998; *Daleki rođaci 2; Godzilla* 15/1998; *Blade; Živo meso* 16/1998; *Gore ne može; Pomajka; Zmijske oči* 17/1999; *Španjolski zatočenik; Upucati ribu* 18/1999; *Afera Thomasa Crownea; Moj najdraži Marsovac; Mumija* 19-20/1999; *Cookie, Kuća debele mame*, 23/2000; *Ispod površine*, 24/2000; *15 minuta slave*, 26/2001; *Munje, Što žene vole*, 29/2002; *Ugriz u zoru*, 30/2002; *Lagaan: Bilo jednom u Indiji*, 31-32/2002; Ne *dao Bog većeg zla, Serafin, svjetioničarev sin*, 33/2003; *8 milja*, 34/2003; *Mistična rijeka, Zona Zamfirova*, 37/2004; *Amarov zločin, Nepobjedivi, Život Davida Galea*, 38/2004; *Američka rapsodija, Nepodnošljivi gnjavatori*, 39/2004; *Collateral, Kordon*, 40/2004

Lasić, Ljubo: Zvuk podsvjesnoga — zvuk u igranim filmovima Davida Lyncha, 31-32/2002
Lederer, Goran: Kronologija crtanog/animiranog filma, 21/2000
Lederer, Gordan: Tehnika snimanja crtanog filma, 21/2000
Lenić, Elvis: 6. motovunski filmski festival, 39/2004
Lenić, Elvis: Filmovi Kennetha Angera, 29/2002
Lenić, Elvis: Filmovi Terrencea Malicka, 38/2004
Lenić, Elvis: *Jedan dan Andreja Arsenijeviča* (dokumentarni film C. Markera), 37/2004 Lenić, Elvis: Jubilarno festivalsko izdanje — Motovun 2003, 35/2003
Lenić, Elvis: *Misija na Mars* — De Palmina posveta Stanleyu Kubricku, 25/2001
Lenić, Elvis: Motovunski filmski festival 2002, 31-32/2002
Lenić, Elvis: Neke sastavnice filma *Veliki Lebowski*, 35/2003
Lenić, Elvis: Suvremeni slovenski film (Pula), 39/2004
Lenić, Elvis: Televizijska serija *Novo doba*, 30/2002
Lenić, Elvis: *Traffic* — turobna slika američkog društva, 26/2001
Lenić, Elvis: Vizualna složenost filma *Sretni zajedno* Wonga Karwaija, 34/2003
Lisinski, Hrvoje: Humanizam Williama Wylera 9/1997
Lozina, Domagoj: Polazište snimatelja: svjetlo, 29/2002
Lukanović, Marin: Digitalna budućnost i film? (Future film festival), 21/2000
Lukanović, Marin: Novootkrivene osobine starih filmova, Bologna 2000, 23/2000
Luketić, Željko: Kult filmovi 18/1999
Luketić, Željko (*recenzije*): *Junior; Zvjezdana vrata* 1-2/1995; *Brzi i mrtvi; Pakost; Rob Roy* 3-4/1995; *Congo; Drvo snova; Kuća odvažnih; Zlatna muda* 5/1996; *Nebeska stvorenja; Othello; Showgirls* 6/1996; *Diabolique; Gdje ljubav živi; Narednik Bilko; Tri boje: crveno* 7/1996; *Goli ručak* 8/1996; *Velika iščekivanja* 14/1998

Majcen, Vjekoslav (priredio filmografije): *Filmografija Branka Marjanovića* 5/1996; *Relje Bašića* 9/1997; *Dušana Vukotića* 15/1998; *Nikole Tanhofera* 16/1998; (priredio filmografije i nagrade), *Dani hrvatskog filma* 1-2/1995; 6/1996; 9/1997; 13/1998; 17/1999; *Hrvatski festival jednominutnih filmova u Požegi* 10/1997; 14/1998; 18/1999; *Hrvatski filmski festival u Puli* 3-4/1995; 7/1996; 11/1997; 15/1998; 19-20/1999; *Svjetski festival animiranih filmova* 6/1996; 14/1998; *Filmska revija Kazališne akademije* 18/1999; *Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva* 12/1997; 16/1998; *Filmski festival u Motovunu* 19-20/1999; *Međunarodni festival novog filma i videa u Splitu* 7/1996; 11/1997; 19-20/1999; *Hrvatska retrospektiva* (u Trstu), 17/1999
Majcen, Vjekoslav (priredio sadržaje): Sadržaj Hrvatskog filmskog ljetopisa 9-12/1997; 13-16/1998
Majcen, Vjekoslav: *Brcko u Zagrebu* — Premijera prvog hrvatskog igranog filma 3-4/1995
Majcen, Vjekoslav: *Brišem i sudim* 5/1996 Majcen, Vjekoslav: Filmografija Zvonimira Rogoza, 29/2002
Majcen, Vjekoslav: Filmografije skladatelja filmske glazbe 5/1996
Majcen, Vjekoslav: Filmska poduzeća i udruge 1-2/1995
Majcen, Vjekoslav: Filmske škole i filmsko obrazovanje 8/1996
Majcen, Vjekoslav: Filmski festivali — Pula 1991-1995, 3-4/1995
Majcen, Vjekoslav: Filmsko uprizorenje Vojnovićeve drame *Gospođa sa Suncokretom* 17/1999
Majcen, Vjekoslav: Filmskopovijesne crtice, 27-28/2001
Majcen, Vjekoslav: *Grička vještica* 6/1996
Majcen, Vjekoslav: Hrvatska filmografija (1991-2000), (separat), Dodatak uz broj 26/2001
Majcen, Vjekoslav: Hrvatske filmske nagrade 3-4/1995
Majcen, Vjekoslav: Hrvatski filmski tisak do 1945. godine 1-2/1995; 3-4/1995; 5/1996
Majcen, Vjekoslav: Hrvatski neprofesijski film, 29/2002
Majcen, Vjekoslav: Hrvatski obrazovni film 13/1998-16/1998
Majcen, Vjekoslav: Kad je Vjenceslav Novak išao u kino 10/1997
Majcen, Vjekoslav: 'Kinematograf' na hrvatskoj pozornici 9/1997
Majcen, Vjekoslav: Kinematografski obzor Tina Ujevića 19-20/1999
Majcen, Vjekoslav: Kronika, 21/2000-26/2001
Majcen, Vjekoslav: Kronologija života i filmografija Ante Peterlića 8/1996
Majcen, Vjekoslav: Ljubomir Maraković — bibliografija članaka, 29/2002
Majcen, Vjekoslav: Prvi zagrebački kinematografi 1-2/1995
Majcen, Vjekoslav: 65 godina filma *Martin u nebo* 1-2/1995
Majcen, Vjekoslav; Paulus, Irena (priredili): Filmografija Vladimira Krausa-Rajterića 10/1997
Majcen, Vjekoslav; Turković, Hrvoje: Bibliografski ljetopis 1-2/1995
Majcen, Vjekoslav; Hrvoje Turković; Ivan Ladislav Galeta: Filmski kulturni centar 15/1998
Manovich, Lev: Što je digitalni film? /prevela Diana Nenadić/, 23/2000
Marc-Nord, Adam: Švedska kinematografija — pregled problema i rješenja, /preveo Hrvoje Turković/ 30/2002
Marić, Katarina: Bogato nasljeđe — kreativnost ili teret? (animirani, eksperimentalni i namjenski film, glazbeni spot), 38/2004
Marić, Katarina: Na granicama žanrova, 34/2003
Marić, Katarina: Novi početak (Zagreb Film Festival), 36/2003
Marić, Katarina (*recenzije*): *Crveni planet, Dinosaur, Istok-zapad, Vertikalna granica, Zdrpi i briši*, 25/2001; *Cura sa zadatkom, Časni ljudi, Dokaz života, Plešimo zajedno, Zlatni dečki*, 26/2001; *Moulin Rouge, Pasja ljubav, Paukova zavjera, Taxi 2, Valentinovo*, 27-28/2001; *Legenda o vitezu, Ljubimica Amerike, Mali špijuni, Mliječni put, Nebo boje vanilije, Plavuša s Harvarda, Zoolander*, 29/2002; *Britannic, 40 dana bez komada, Chico, Izgubljene duše, Posljednja jesen, Showtime, Staklena kuća, Uljezi*, 30/2002; *Baby Boy, I tvoju mamu također, Ja, ja i ja, Kralj škorpiona, Krivo optužena, Ljudi u crnom 2, Najslađe stvorenje, Monty Python u potrazi za Svetim Gralom, Slučajni svjedok, Sve za slavu, Zakon zatvora*, 31-32/2002; *Iris, Juha s tortiljom, Sve ili ništa*, 33/2003; *Na udaru, Pinokio*, 35/2003; *Holivudski murjaci, Pirati s Kariba — prokletstvo crnog bisera*, 36/2003; *Doktor ludosti, Sretno dijete*, 37/2004; *Bitka za školu, Kći mog bossa, Kockar, Teksaški masakr motornom pilom*, 38/2004; *Četiri pera*, 39/2004
Marjanović, Branko: Zapisi i sjećanja na moj život s filmom 5/1996

Marković, Dario: Filmska scenografija, 36/2003
Marković, Dario: Dokumentarni film — devet veličanstvenih?, 38/2004
Marković, Dario: Igrani film, problemi produkcije i dramaturgije, 38/2004
Marković, Dario: Minuta duga pet godina 10/1997
Marković, Dario: Mladi hrvatski redatelji I, 3-4/1995
Marković, Dario: Tko je tko u filmskoj kritici danas (1), 1-2/1995),
Marković, Dario (*recenzije*): *Boja noći; Legenda o jeseni; Razotkrivanje* 1-2/1995; *Asterix osvaja Ameriku; Francuskinja*; Nell 3-4/1995; *Pod opsadom* 2 5/1996; *Anđeli čuvari* 6/1996; *Savršen par; Šiljine zgode* 7/1996; *Engleski pacijent* 10/1997; *Genijalac; Instinkt*, 19-20/1999; *Amelie, Boksačica, K-pax, Ljeto na brodu*, 30/2002; *Čovjek kojeg nije bilo*, 31-32/2002; *Fine mrtve djevojke, Gospodar prstenova*: *Dvije kule*, 33/2003; *Chicago, Dobro došli gospodine Chance, Prostor jedne minute*, 34/2003; *Quo vadis*, 36/2003; *Dogville, Kill Bill*, 37/2004; *Konjanik, Stanar V*, 38/2004
Marković, Dejan: Rock' n' roll na filmu, 39/2004
Marušić, Joško: Dvojbe i zablude — uz tekst Midhata Ajanovića o zagrebačkoj školi crtanog filma, 24/2000
Marušić, Joško: Knjiga za sladokusce animacije, 39/2004
Marušić, Joško: Paške filmske čipke — Pag 2002, 31-32/2002
Marušić, Joško: Pinscreen, 36/2003
Marušić, Joško: Razumjeli smo se, domine..., 33/2003
Marušić, Joško: Studij animacije na ALU 15/1998
Marušić, Joško: Tehnologija animiranog filma, 31-32/2002
Marušić, Joško: Zanimljivo! — 38. revija filmskog i videostvaralaštva, 22/2000
Marušić, Joško: Zlatko Grgić i zagrebačka škola crtanog filma 7/1996
Matijašević, Željka: Civilizacija ženskog predznaka, a nije matrijarhat — *Peti element*, 31-32/2002
Matijašević, Željka: Isus u mrežastim čarapama, 33/2003
Matijašević, Željka: Strogo kontrolirano prosvjetljenje — *Igra* Davida Finchera, 39/2004
Matijašević, Željka: *U posljednjoj fazi*; ali zašto posljednja faza mora biti tako konačna? — psihoanaliza na filmu, 30/2002
Matijašević, Željka: Žižek sam protiv svih, 34/2003
Matijević-Veličan, Katarina-Zrinka; Zašto biti dokumentarist?, 33/2003
McGuigan, Jim: Popularna televizija, 36/2003
Messaris, Paul: Pojmovna montaža, /preveo: Hrvoje Turković/ 25/2001
Midžić, Enes: Kinematografski film u televizijskom okviru 12/1997
Midžić, Enes: Profesija snimatelj — (povijest snimatelja u Hrvatskoj) 7/1996
Mihletić, Vedran: Studij produkcije (projekt), 29/2002
Mikić, Krešimir: Bibliografija recentnih knjiga o snimateljstvu 15/1998
Mikić, Krešimir: *Cinemascope* — Povijest i osobine 12/1997
Mikić, Krešimir: Sažeti pregled povijesti svjetskog snimateljstva 15/1998
Milat, Ozren: Kako su glasovali kritičari (nagrada *Oktavijan*), 6/1996
Milat, Ozren: Ranglista filmova (glasovanje kritičara za nagradu *Oktavijan*), 13/1998
Milat, Ozren: Kako su glasali kritičari na Danima hrvatskog filma 2004, 39/2004
Milić, Kristijan: Novi film strave, 29/2002
Milićević, Mladen: Dodatna smutnja u raspravi što jest a što nije postmoderni film, 23/2000
Milićević, Mladen: Filmski zvuk izvan stvarnosti: metadijegetski zvuk u narativnom filmu 3-4/1995
Milinković, Dragan: Filmografija srpskih i crnogorskih cjelovečernjih filmova 1990-2002, 30/2002
Milinković, Martin (*recenzije*): *Batman zauvijek; Djevojke s Beverly Hillsa; Ludo zaljubljeni; Zaboravi Paris* 5/1996; *Pravi trenutak* 6/1996; *Caable Guy — Nepodnošljivi; Francuski poljubac; Meci nad Broadwayom* 7/1996; *Luckasti profesor; Nemoguća misija* 8/1996; *Luda božićna zvona; Sasvim malo ubojstvo, Svi vole Jeffreyja* 9/1997; *Joeov stan* 10/1997; *Donnie Brasco; Vrisak* 11/1997; *Ludilo kralja Georgea, Peti element, Zgodne djevojke* 12/1997; *Alien uskrsnuće* 13/1998; *Bolje ne može* 13/1998; *Žestoki udar* 14/1998; *Beavis i Butt — Head, Glava iznad vode, Grad anđela* 15/1998; *Dosje- i X, Posrnuli* 16/1998; *Državni neprijatelj* 17/1999; *Imaš poruku; Osam milimetara* 18/1999; *Bogovi i čudovišta, Građani opasnih namjera*, 19-20/1999; *Američka pita*, 21/2000; *Plava munja*, 21/2000; *Deveti krug pakla, Priča o igračkama 2*, 22/2000; *Kuća straha, Patriot*, 23/2000; *Osveta, Traffic*, 25/2001; *Čovječe, gdje mi je auto?, Večera s idiotom*, 26/2001; *Lara Croft: Tomb Rider, Pearl Harbor*, 27-28/2001; *Final Fantasy, Jednostavan plan*, 29/2002
Montale, Steve: Festival iz vizure selektora, 22/2000
Morley, Robert: Rodni okvir obiteljskog gledanja televizije, 36/2003
Movre, Dražen: Kritike 1973-1976. 11/1997
Murk, Robert: Béla Tárr i mađarska rapsodija 10/1997
Muzaferija, Sanja: Festival krimića, 22/2000
Muzaferija, Sanja: Hitchcockiana, 21/2000
Muzaferija, Sanja: Komuniciranje drugosti kroz *camp* 16/1998
Muzaferija, Sanja: Prvi Motovun Film Festival 19-20/1999

Nacrt prijedloga Zakona o kinematografiji 12/1997
Nagrade Dana 2002, 30/2002
Nagrade Požege 2002, 30/2002
Nenadić, Diana: Animacija danas — razgovor s izbornicima: Jill Mcgreal, Gumar Stroem, Ivan Ladislav Galeta 6/1996
Nenadić, Diana: Bez buke, prašine i bijesa, Splitska revija, 2002, 33/2003
Nenadić, Diana: *Bogorodica* ili hrvatski film regresije 17/1999
Nenadić, Diana: Crni hrvatski filmski grafiti 3-4/1995
Nenadić, Diana: *Crvena prašina* 19-20/1999
Nenadić, Diana: Dani hrvatskog filma '96 6/1996
Nenadić, Diana: Eksperimentalni film — Der Experiment Ist Nicht Aus, 30/2002
Nenadić, Diana: Festival bez granica — Split '97, 11/1997
Nenadić, Diana: Festival novoga filma i videa /Split/ 7/1996
Nenadić, Diana: Intima i kreacija protiv tradicije i imitacije, 29/2002
Nenadić, Diana: O fragmentima mozaika ili 'dijalektici' na splitski način, 39/2004
Nenadić, Diana: Pogled preko 'ruba', Zagrebački filmski festival, 2004, 40/2004
Nenadić, Diana: Potreba ili umijeće dugoga kadra?, 37/2004
Nenadić, Diana: Prestrojavanje: *Četverored, Maršal, Da mi je biti morski pas,* 21/2000
Nenadić, Diana: Nešto novo, nešto osobno, nešto drukčije /Split/ 16/1998
Nenadić, Diana: Obiteljski album Josujira Ozua 10/1997
Nenadić, Diana: Split '99 19-20/1999
Nenadić, Diana: Stara pravila i nove iznimke, 21/2000
Nenadić, Diana: Stari i novi rezovi — 32. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, 24/2000

Nenadić, Diana: Stvarnost na meti žanra — Hrvatski film na kinorepertoaru, / *Djed i baka se rastaju; Božić u Beču; Mondo Bobo; Puška za uspavljivanje; Prepoznavanje* / 12/1997
Nenadić, Diana: Tarrova prokletstva, 29/2002
Nenadić, Diana: Tranzicija i napuknuti videokran, 23/2000
Nenadić, Diana: Trijumf volje — smrt propagande /*Prije kiše; Kika; S druge strane tunela; Farinelli; Leon; Mladi Amerikanci; Gospa*/ 1-2/1995
Nenadić, Diana; Krelja, Petar; Ilinčić, Dražen; Turković, Hrvoje: Karizmatska ličnost — razgovor/ Krešo Golik/ 7/1996
Nenadić, Diana (*recenzije*): *Don Juan De Marco; Muriel se udaje; Tri boje: plavo* 5/1996; *Dim; Sabrina; Tri boje: bijelo* 6/1996; *Ne zaboravi me; San zimske noći* 8/1996; *Tajne i laži* 9/1997; *Sjaj* 10/1997; *Šifra: bogato*, 27-28/2001; *Pričaj s njom*, 33/2003; *Čovjek bez prošlosti, Djevojka na mostu, Prisluškivanje, Ghost Dog: Put samuraja*, 34/2003; *Adamovo rebro*, 36/2003; *21 gram, Svjedoci*, 38/2004; *Humphrey Bogart kolekcija*, 39/2004; *Loš odgoj*, 40/2004
Nola, Lukas: Redatelj i scenograf, 36/2003

Orlić, Aleksandra: Videoinstalacije u Hrvatskoj Od 1973-1998, 18/1999
Ozu, Yasujiro: Dnevnik /prevela: Mirela Pintarić/ 10/1997

Paljan, Jelena (*recenzije*): *Specijalist* 1-2/1995; *Dok si spavao; Pret-a porter* 5/1996; *Kućni pritvor; Zvonar crkve Notre Dame* 8/1996; *Labirint zločina; Obnovljena ljubav; Pod svaku cijenu* 9/1997; *Brak 'na brzaka', Priscilla, kraljica pustinje* 10/1997; *Bean* 12/1997; *L. A. povjerljivo; Sedam godina u Tibetu* 13/1998); *Buffalo '66; Ubojstvo vrana* 17/1999; *Na prvi pogled; Taxi* 18/1999; *Analiziraj ovo*, 19-20/1999; *Lomeći valove, Sve o mojoj majci*, 21/2000; *Pokaži mi ljubav*, 22/2000; *Pobuna u kokošinjcu, Sunčana strana ulice*, 24/2000; *South Park: Film*, 29/2002; *Genijalni um, Obitelj čudaka*, 30/2002; *Kletva Škorpiona*, 33/2003; *Frida*, 34/2003; *K vragu i ljubav*, 36/2003; *U potrazi za Nemom*, 37/2004; *Holivudski svršetak*, 38/2004; *Ljubav i sve ostalo*, 39/2004
Pansini, Mihovil: Neki drugi izvori filmske topologije 17/1999
Pata, Nenad: Minifilm u zagrebačkoj školi crtanog filma 7/1996
Pata, Nenad: Opća filmografija minifilmova Zagreb filma 7/1996
Pata, Nenad: Autorska filmografija minifilmova 7/1996
Paulus, Irena: Alfi Kabiljo — ime skladatelja mjuzikla na filmskom platnu, 24/2000
Paulus, Irena: Biofilmografski razgovor s Anđelkom Klobučarom 15/1998
Paulus, Irena: Boris Papandopulo — skladatelj filmske glazbe 5/1996
Paulus, Irena: Fantazija /Walt Disney/ 6/1996
Paulus, Irena: Filmografija Mile Cipre 8/1996
Paulus, Irena: Filmska glazba Ivana Brkanovića 16/1998
Paulus, Irena: Filmska glazba u devedesetima: *song* i *score* — bitka za prevlast?, 21/2000
Paulus, Irena: Filmska glazba Ive Tijardovića 17/1999
Paulus, Irena: Fran Lhotka — Narodna glazba u filmu 11/1997
Paulus, Irena: Glazba u klasičnom holivudskom filmu I. (Vrste i temeljne funkcije — na primjeru *Casablance*), 3-4/1995
Paulus, Irena: Glazbenik u duši: Arsen Dedić i njegova filmska glazba, 22/2000
Paulus, Irena: Kliše ili novi jezik?, 27-28/2001
Paulus, Irena: Kulturalni studiji i filmska glazba, 31-32/2002
Paulus, Irena: Lud za glazbom — razgovor sa skladateljem Alfijem Kabiljom, 24/2000
Paulus, Irena: Milo Cipra 8/1996
Paulus, Irena: Miljenko Prohaska: Glazbom od eksperimentalnog do crtanog filma, 25/2001
Paulus, Irena: Miroslav Belamarić 7/1996
Paulus, Irena: Nikica Kalogjera: Teme, evolucija i konstante 18/1999
Paulus, Irena: Orguljaš u filmskom studiju — Anđelko Klobučar i njegova filmska glazba 15/1998
Paulus, Irena: Rapsodija u nijansama plavoga — Glazba u *Tri boje — Plavo* 13/1998
Paulus, Irena: Razgovor s Teom Brunšmid 6/1996
Paulus, Irena: Sjećanje na Afriku — glazba u filmu *Moja Afrika*, 38/2004
Paulus, Irena: Skladam svoju glazbu, onakvu kakvu je osjećam, 25/2001
Paulus, Irena: Thomas Burić — filmska glazba: tema s varijacijom, 30/2002
Paulus, Irena: Tko spasi jedan život spasio je cijeli svijet — *Schindlerova lista*, 35/2003
Paulus, Irena: Većinom 'nacrtana' glazba, 26/2001
Paulus, Irena: Vladimir Kraus-Rajterić 10/1997
Paulus, Irena: William versus Wagner ili pokušaj povezivanja glazbenih epova, 21/2000
Paulus, Irena: Živan Cvitković — Volim posao, volim se igrati... (biofilmografski razgovor), 5/1996
Paulus, Irena, Majcen, Vjekoslav (priredili): Filmografija Vladimira Krausa-Rajterića 10/1997
Pavičić, Jurica: Američki nezavisnjaci — Zašto su, što su, tko su 3-4/1995
Pavičić, Jurica: Beskonačni pluralizam /Zagrebački festival animiranog filma/ 6/1996
Pavičić, Jurica: Bez povoda za euforiju — Pula 2002, 31-32/2002
Pavičić, Jurica: Caroline Leaf — bolna pripovjedačica autsajderstva 6/1996
Pavičić, Jurica: Dogma 95 15/1998
Pavičić, Jurica: Hrvatska filmska kritika danas 1-2/1995
Pavičić, Jurica: Hrvatski dokumentarac devedesetih, 33/2003
Pavičić, Jurica: Igrani filmovi Fadila Hadžića, 34/2003
Pavičić, Jurica: Kinematografija krize /Suvremeni hrvatski film/ 5/1996
Pavičić, Jurica: Kontroverze i trendovi desetljeća, 21/2000
Pavičić, Jurica: Kuga u komunističkoj Tebi (*Treći ključ* Z. Tadića), 38/2004
Pavičić, Jurica: Lantana, 31-32/2002
Pavičić, Jurica: Leksikon redatelja za 21. stoljeće, 21/2000
Pavičić, Jurica: Nekritična kritičnost, 25/2001
Pavičić, Jurica: Otresanje od prošlosti — europski trenutak, 27-28/2001
Pavičić, Jurica: Po hrvatski film — u Trst /Retrospektiva hrvatskog filma u Trstu/ 17/1999
Pavičić, Jurica: Potomak filmskog pluskvamperfekta /*Sedma kronika*/ 10/1997
Pavičić, Jurica: Scorcese 8/1996
Pavičić, Jurica: Tjedan češkog filma u Zagrebu 15/1998
Pavičić, Jurica: Trendovi hrvatskog filma /Pulski festival/ 11/1997
Pavičić, Jurica: Usiljena učitavanja: filmska i književna kritika o žanrovskoj proizvodnji, 22/2000
Pavičić, Jurica: Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*, 37/2004
Jurica Pavičić: Žudnja vlasti i vlast nad žudnjom: *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića, 40/2004
Pavičić, Jurica; Vlado Ercegović: Leksikon američkih nezavisnjaka 3-4/1995
Pavlic, Tomislav: F.R.K.A — Drugi put /Filmska revija kazališne akademije/ 18/1999
Pavlic, Tomislav, F.R.K.A. 2000, 22/2000
Pavlic, Tomislav: Peeping Toms 13/1998
Pavličić, Pavao: Scenarij katastrofe 8/1996

Pavlinić, Vjeran: *Protest*, 34/2003
Pavlinić, Vjeran: Realnost irealnog, 33/2003
Pelc, Milan: Traktat o perspektivi, 38/2004
Peña, Richard: Povijesni profil američkog nezavisnog filma /preveo: Ivan Dovernić/ 3-4/1995
Perić, Davorka: Polusubjektivni kadar i lik s leđa — u slikarstvu, filmu i stripu, 21/2000
Persson, Per: Prema psihološkoj teoriji krupnoga plana, 30/2002
Peterlić, Ante: Filmska umjetnost — sedma, nova, mlada? 1-2/1995
Peterlić, Ante: Hrvatska revija jednominutnih filmova — Požega '99, 18/1999
Peterlić, Ante: Hrvoje Lisinski 9/1997
Peterlić, Ante: Jedna duga minuta — U povodu 6. hrvatske revije jednominutnih filmova u Požegi 14/1998
Peterlić, Ante: Klasični musical, 22/2000
Peterlić, Ante: Kroćenje zvuka — počeci zvučnoga filma, 24/2000
Peterlić, Ante: Sličice iz filmske povijesti, 33/2003
Peterlić, Ante: Subjektivni kadar I, 3-4/1995
Peterlić, Ante: Sustav zvijezda — u starom i novom Hollywoodu (slučaj Jodie Foster), 31-32/2002
Peterlić, Ante: Urota kao žanr, 25/2001
Petrović, Sanjin: Filmski program Hrvatske televizije 3-4/1995
Petrović, Sanjin (*recenzije*): *Dolores Claiborne* 3-4/1995; *Casper; Hrabro srce; Sol na koži; Vodeni svijet* 5/1996; *Ace Ventura: Kad priroda zove; Sada i nekada; Virtuoznost; Zlatno oko* 6/1996; *Pakleno more; Ujka Vanja u New Yorku* 7/1996; *Ja i moji dvojnici; Trgovci* 8/1996; *Čekajući izdisaj; Moja zabava Obožavatelj; Vrana II*, 9/1997; *Frankie, Ništa zajedničko, Opasan let, Ovisan o ljubavi; Vrtlog, Starlight* 11/1997; *Santa Fe; That Thing you do!; U potrazi za Richardom* 12/1997; *G. I. Jane; Lovac i ubojica; Odvjetnik zla; Osmi dan* 13/1998; *Braća Blues* 2000; *Ponoć u vrtu dobra i zla* 14/1998; *Gnjavatorica; Igra na poljanama Božjim; Mala sirena; Preljubnica, Varalica* 15/1998; *Ana Karenjina; Ljubav na jednu noć; Preko svake mjere; Suprotno od sexa* 17/1999; *In & out, zaluđeni mladoženja; Poruka u boci; Školska groznica; Torrente — glupa ruka pravde; Varalice; Vraćanje duga* 18/1999; *Divlji zapad; Leteći ljubimac; Hollywood u plamenu; Prikriveno ludilo*, 19-20/1999; *Skupljač kostiju, Tunel, Ulaznica za Raj*, 21/2000; *Djevojka mojih snova, Legenda o pijanistu, Ljubav jedne žene, Uragan*, 22/2000; *Kocka, Kriv, Paklena noć*, 25/2001; *Prava životinja, Doktor Dolitlle 2, Evolucija, Mrak mrak film, Susjedi*, 27-28/2001; *Američka pita 2, Atlantida: Izgubljeno carstvo, Bijeli prah, O mačkama i psima, Prvi grijeh, Tko je kome smjestio*, 29/2002; Picula, Boško: *(Od),jednom agent*, Picula, Boško: *10. stepenica*, 31-32/2002
Petzke, Ingo: Četrdeset godina Studija crtanog filma Zagreb filma /preveo: Hrvoje Turković/ 7/1996
Picula, Boško (*recenzije*): *Igra sudbine, Osveta*, 30/2002; *Asterix i Obelix: Misija Kleopatra, John Q., Blade 2, Mothmanova proročanstva, Rollerball*, 31-32/2002; *Ali G u parlamentu, Ledeno doba*, 33/2003; *Cijena straha, Djed Mraz se ženi, Faca poput Mikea (frajerske tenisice), Kobno prestrojavanje, Luda zabava, Kraljica prokletih, Mentalna eksplozija, Mušketir, Na prvi pogled, Opasni stroj, Orange County, Seks guru*, 33/2003; *101 dalmatinac II: Patchova avantura u Londonu, Enigma, Ivica i Marica, Daredevil — Čovjek bez straha, Knjiga o džungli 2, Krug, Pipi Duga Čarapa, Početnik, Poljubi ili pucaj, Poziv za Saru, Probuđeni život, Srcolomke, Svježa krv*, 34/2003; *Banger sestre, Charlijevi anđeli 2: punom brzinom, Hej Arnold, Jackass: film, Klokan Jack, Krvna slika, Ljubav na mjesečini, Matrix Reloaded, Nepobjedivi, Prebrzi prežestoki, Suze boga Sunca, Swimfan, Veliko plavetnilo*, 35/2003; *Čudesni grm, Equilibrium, Hulk, Izgubljena moć, Plavuša uzvraća udarac, Praščićeva avantura, Pula povjerljivo, Simone, Sinbad — legenda o sedam mora, Spy Kids 3-D: Game Over, Šibicari, Tata u akciji, Ubojita osveta, Zvjezdane staze Nemesis*, 36/2003; *Antwone Fisher, Dobrodošli u džunglu, Kocja 2: Hiperkocka, Mladi Adam, Nacionalna sigurnost, Pogled s neba, Roger Dodger, Šašavi petak, Važno je zvati se Ernest, Zaštitnik*, 37/2004; *Agent Cody Banks, Boemski dani, Djevojke s duplerice, Dobra djevojka, Duga mračna noć, Fanfan la Tulipe, Legenda o medvjedu, Ludo krstarenje, Moje prvo bogatstvo, Napokon Polly, Popust na količinu, Skandal, Snovolovka, Torque, bijes na dva kotača, Tragovi na duši, U potjeri za zavodnikom, Veličanstvena avantura Mortadela i Filemona, Začarana kuća, Zauvijek zajedno, Zločesti dečki*, 38/2004; *Američki san, Divlja prostranstva, Djevojke iz visokog društva, Kellyjeva banda, Kraljević i ja, Legenda o tri muškarca, Opasne djevojke, Pobuna na farmi, Priča o Veronici Guerin, Punisher, Starsky i Hutch, Troja*, 39/2004; *Anakonde: lov na krvavu orhideju, Bogomdan, Crveno svjetlo, Djevojka iz Jerseya, Kralj Artur, Mali veliki Cezar, Prljavi ples 2, Od klinke do komada, Pazi, lopta, Povratak ubojice mekog srca, Pučina straha, Super veliki ja, Van Helsing*, 40/2004
Piršić, Jasminka (*recenzije, video*): *Priručnik trovanja za početnike* 13/1998; *Grad zločina; Ne tako običan život; Pogrešno skretanje; Veliki kanjon* 14/1998; *Elitni ubojice; Johns; Na rubu divljine* 15/1998
Plantiga, Carl: Osjećaji, spoznaja i moć filma /prevela: Diana Nenadić/ 19-20/1999
Plantiga, Carl: Scene empatije i ljudsko lice na filmu, /prevela Dunja Krpanec/ 30/2002
Polimac, Nenad: Filmografija Kreše Golika, 7/1996
Polimac, Nenad: Hrvatski blockbusteri, 40/2004
Polimac, Nenad: Nakupci filmova - distribucija u Hrvatskoj, 39/2004
Polimac, Nenad: Površnost i nedostatak uredničke discipline — *Filmski leksikon*, 37/2004
Polimac, Nenad: *Posljednji dani Marilyn Monroe*; *Svijet duhova*, 31-32/2002; *Anđeli i demoni*; *Đavolja nit*; *Majestic* 33/2003; *Ispovijedi opasnog uma*; *Sve zbog ljubavi* 34/2003
Popović, Boris: Boja i svjetlo, 27-28/2001
Popović, Boris: Filmska rasvjeta između realizma i stilizacije 12/1997
Posarić, Jasna: Portretni kolaž: Zrinko Ogresta, 21/2000
Posarić, Jasna (*recenzije*): *Napuštajući Las Vegas* 6/1996; *Cvijet moje tajne*; *Fled* 8/1996; *Hrabrost ratnika; Kazaam; Najveći rizik* 9/1997; *Evita; Svetac* 10/1997; *Dama i skitnica; Kontakt; Moj dečko se ženi; Neograničena moć* 11/1997; *Klinci iz kvarta; Ogledalo ima dva lica* 12/1997; *Boksač; Mirotvorac; Svemirski vojnici* 13/1998; *Pakleni udar; Predsjedničke laži* 15/1998; *Ciklon; Sjajne zeznute godine* 16/1998; *Karakter; Život buba* 17/1999; *Ljubavnica Venecije; Zvjezdane staze — Pobuna* 18/1999; *Slučajna avantura*, 21/2000
Primorac, Damir: Marketing u filmskoj distribuciji, 29/2002
Pristaš, Sergej Goran: Škola scenarija — priča kao cilj /Filmska škola u Grožnjanu/ 3-4/1995

Radak, Andrea: Hrvatski filmovi na FEST-u, 21/2000
Radić, Damir: *Barton Fink* — kafkijanska priča, 37/2004
Radić, Damir: Binarno načelo i ljubavna motivacija (*Meso i krv*), 39/2004
Radić, Damir: Biografski modernizam: *Malcom X* Spikea Leeja, 35/2003
Radić, Damir: Dekadentni užitak teorijskog orgijanja, 31-32/2002
Radić, Damir: Domaće premijere — *Kad mrtvi zapjevaju* Krste Papića 15/1998
Radić, Damir: Dražen Movre — *Iz sedmog reda lijevo* 18/1999

Radić, Damir: *Fargo* — film slutnje, 36/2003
Radić, Damir: Festival pod Marjanom, Split 2003, 36/2003
Radić, Damir: Filmografija Krste Papića 15/1998
Radić, Damir: Filmovi Ante Babaje, 21/2000
Radić, Damir: Filmovi Lordana Zafranovića, 24/2000
Radić, Damir: Filmovi Vatroslava Mimice, 23/2000
Radić, Damir: Knjige M. Ćurića, S. Hundića i J. Heidla, D. Ilinčića i A. Oremovića 14/1998
Radić, Damir: Korektan i privlačan film /*Sedma kronika*/ 10/1997
Radić, Damir: Marina Vuletić — *Oscar — Između tradicionalnosti i progresivnosti* 13/1998
Radić, Damir: Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici 14/1998
Radić, Damir: Nacionalni program u Puli — solidnost prosjeka, 35/2003
Radić, Damir: Nenad Pata — Majstori zagrebačkog crtanog filma 9/1997
Radić, Damir: Petar Krelja — Golik 12/1997
Radić, Damir: Pornografska seksualnost na udaru feminističke kritike, 29/2002
Radić, Damir: Prazan pogled Reinharda Hauffa 3-4/1995
Radić, Damir: Premijere hrvatskih filmova /*Agonija; Tri muškarca Melite Žganjer; Transatlantik*/ 16/1998
Radić, Damir: *Psiho (Psycho),* — verzija Gusa Van Santa, 33/2003
Radić, Damir: Pula, 22-30. lipnja 2001. — Sasvim osoban dnevnik, 27-28/2001
Radić, Damir: Romantičarski film ekscesne konstrukcijske strategije — *Ostani kraj mene*, 30/2002
Radić, Damir: *Rusko meso* 14/1998
Radić, Damir: *Treća žena* 13/1998
Radić, Damir: *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997.* /recenzija knjige Ive Škrabala / 17/1999
Radić, Damir: Turković, Hrvoje — *Suvremeni film* 19-20/1999
Radić, Damir: U povodu reagiranja Ive Škrabala i Jurice Pavičića na tekst, 26/2001
Radić, Damir: Uz tekst Nikice Gilića Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma, 24/2000
Radić, Damir: Vjekoslav Majcen — *Hrvatski filmski tisak* 13/1998
Radić, Damir (*recenzije*): *Psi iz rezervoara* 1-2/1995; *Lisica i pas; Loše društvo; Paklena igra; Urođeni strah*; *Zločin* 3-4/1995; *Al Capone; Jadnici; Prvi vitez; Trnoružica; Udovice s tajnom; Žena pod ucjenom* 5/1996; *Anđele moj dragi* 6/1996; *D'Artagnanova kći; Prije i poslije* 6/1996; *Brisač; Fenomen; Opasne čini; Twister* 7/1996; *Amater; Jack* 8/1996; *Djevojka iz Spitfire Grilla; Okus Minnesote; Šestica; Zavodljiva ljepota* 9/1997; *Autobus za Washington, Godine s Picassom; Nešto posve osobno;; Zla krv* 10/1997; *Bar za lijenčine; Portret jedne dame; Tamno srce; Ubojstvo iz zasjede; Ubojstvo u Bijeloj kući* 11/1997; *Air Force One; Čovjek bez lica; Mrtvi predsjednici; Probuđene strasti; Oštrica zločina; Zavjera* 12/1997; *Basquiat; Šakal; Tako je slatka* 13/1998; *Dobri Will Hunting; Jackie Brown; Gospodar života i smrti; Kolekcionar; Probuđene strasti 2* 14/1998; *Baraba; Čovjek koji je premalo znao* 15/1998; *Daleko od očiju; Gummo; Mafija; Mali vojnici; Odgoj djevojaka u Češkoj; Savršeno ubojstvo; Spašavanje vojnika Ryana* 16/1998; *Pimp(l),ek; Pobjednik; Šangajska trijada, Zaljubljeni Shakespeare; Zlatni baršun* 17/1999; *Crni bombarder Kockari; Lolita; Opsadno stanje; Trgovci bez srama; Znam što si radila i ovog ljeta; Živjeti na sav glas* 18/1999; *Deset razloga zašto te mrzim; Dosje Alien; Gloria; Okrutne namjere; Pobjednici; Potkupljivač*, 19-20/1999; *Dvostruka opasnost, Elizabeth, Generalova kći, Klub boraca, Ona je sve to*, 21/2000; *Biti John Malkovich, Duboko modro more, Gladijator, Glavni kolodvor, Nebeska udica, Ovisnost, Posljednji dani diska, Sanjiva dolina*, 22/2000; *Buena Vista Social Club, Hotel od milijun dolara, Kućna pravila, Misija na Mars, Najljepši i najuzbudljiviji posao, Stigmata, Ubijajući gđu Tingle*, 23/2000; *Američki psiho, Nestali za 60 sekundi, Podmornica U-571, Romeo mora umrijeti, Varljivo sunce*, 24/2000; *Ples u tami, Prava frekvencija, Tko je ovdje lud?*, 25/2001; *Čokolada, Egzorcist: Istjerivač đavola, Neprijatelj pred vratima, Projekt: Vještica iz Blaira 2, Sve njegove žene, Zajahati s vragom*, 26/2001; *Rasturi me, Shrek — Zeleno čudovište, Zajedno*, 27-28/2001; *Gosford Park, Isijavanje, Zlatni pehar, 30/2002; Hartov rat*, 31-32/2002; *Apokalipsa sada — Redux, Bili smo vojnici, Moje grčko vjenčanje*, 33/2003; *Samoubojstva nevinih, 34/2003; Bijes pod kontrolom, Telefonska govornica*, 35/2003; *Krug, Sve što djevojka može poželjeti, 36/2003; Bazen, Dobar posao u Italiji, Looney Tunes, ponovno u akciji, Profesionalac, Underworld, Utrka života*, 37/2004; *Koliba straha, Krupna riba*, 38/2004; *Trinaest*, 39/2004; *Presuda, Bourneova nadmoć 40/2004*
Radić, Damir i Vladimir Sever: Razgovor s Antom Babajom, 21/2000
Rafaelić, Daniel: Kronika 27-28/2001 — 33/2003
Robić-Škarica, Vera: Filmske i video udruge u Hrvatskoj '97. 12/1997
Romney, Jonathan: Grafiti od milijun dolara: bilješke iz digitalne domene /prevela Diana Nenadić/, 23/2000
Rubeša, Dragan: 'Kamera iz lijeve ruke' 19-20/1999
Rubeša, Dragan: '*French Can-Cannes*' — 51. Festival international du film '98. 14/1998
Rubeša, Dragan: Cannes u znaku pedesete obljetnice 10/1997
Rubeša, Dragan: Celuloidni most između Europe i Azije — Venecija '97. 11/1997
Rubeša, Dragan: Filmski trendovi devedesetih 9/1997
Rubeša, Dragan: Post festum 52. Cannes 18/1999
Rubeša, Dragan: Post festum 55. venecijanske Mostre — Venecija zove Hollywood 15/1998
Rubeša, Dragan: Serijski ubojice i mediji 13/1998
Rubeša, Dragan: Shinji Aoyama: Japanac koji voli Johna Forda, 29/2002
Rubeša, Dragan: Strpljenjem do remek-djela — novi-novi tajvanski film, 24/2000
Rubeša, Dragan: Suvremeni japanski film, 29/2002
Rubeša, Dragan: *Una storia polesana* — međunarodni program Pule 2003, 35/2003
Rubeša, Dragan: Veliki mali filmovi, 23/2000
Rubeša, Dragan (*recenzije*): *Kandidat, Grof Monte Cristo, Ljubav prije svega, Ubiti je lako, Ubojstvo po brojevima*, 31-32/2002; *Intimnost, Put do uništenja*, 33/2003; *Mirni Amerikanac, Pljačka*, 34/2003; *Adaptacija, Revolucija*, 35/2003; *Oko kamere, Opasni životi ministranata, Pijani od ljubavi, Projekt Laramie*, 36/2003; *Nicholas Nickleby, U krugu smrti*, 37/2004; *Čudovište, Slatke prljave stvari*, 38/2004; *San o Americi, Vjernik*, 39/2004; *Heroj*, 40/2004

Sablić, Mario: Barry Levinson i njegovi filmovi 1-2/1995
Sablić, Mario: Novo snimateljsko doba 12/1997
Sablić, Mario (*recenzije*): *Đavolje utočište; Izvan kontrole; Majmunske nevolje; Odlučujuća bitka* 3-4/1995; *Englez koji se popeo na brdo, a sišao s planine; Opasne misli; Putovanje tamnom polutkom; Sedam; Ubojice* 5/1996; *Barb Wire — Anđeo pravde; Čuvar prolaza; Hakeri; Iskonski strah; Porotnica* 7/1996; *Duh i tama; Restoration; Tajanstveni otok doktora Moreaua* 9/1997; *Danteov vrh; Jerry Maguire; Pakleni poljubac; Posljednji preživjeli; Serum istine; Velika bijela nada* 10/1997; *Batman i Robin; Dream Team; Gangsterska četvorka; Na kraju ljubav; Teksaški masakr — Nova generacija* 11/1997; *Brzina 2: Izvan kontrole; Miris love; Ništa za izgubiti; Sam u kući 3; Zastrašivači*

12/1997; *Dobro došli u Sarajevo; Rajski put; Spawn; Znam što si radio prošlog ljeta* 13/1998; *Čuvari zakona; Hladno srce; Igra; Poštar; Swingers* 14/1998; *Divlja igra; Ludi grad; Palmetto; Phoenix; Šest dana, sedam noći; Vrsta 2* 15/1998; *Armageddon; Grad tame; Drugi građanski rat; Milenij; Nasilju je kraj; Zorro maskirani osvetnik* 16/1998; *Gradske legende; Noć vještica: H20; Otmica Pelhama 123; Ronin; Svi su ludi za Mary* 17/1999; *Generacija X; Magija; Studio 54; Teška kiša; Tihi spavač* 18/1999; *Cijena pravde; Otok boje krvi; Progonjeni; Strah i prezir u Las Vegasu; Ubojica sudnjeg dana*, 19-20/1999; *13. ratnik, Austin Powers: špijun koji me hvatao, Odbjegla nevjesta, Početak kraja, Svijet nije dovoljan*, 21/2000; *Dogma, Ivana Orleanska, Između života i smrti, Kontrolori leta, Predsjednikove cure, Tri kralja, Zelena milja*, 22/2000; *28 dana, Ana i kralj, Naša priča, Obitelj Kremenko — avanture u Rock Vegasu, Šangajsko podne*, 23/2000; *Djevojke iz Coyote bara, Kako je Grinch ukrao Božić, Luckasti professor 2, Samo tu ne, Vrisak 3*, 24/2000; *Charlievi anđeli, Doberman, Magnolija, Princeza Mononoke, Šesti dan, Tigar i zmaj*, 25/2001; *Daj mi sve, Ljubav kao sudbina, U potrazi za Forresterom, Ubojice od zanata*, 26/2001; *Dar, Do kraja, Jurski park 3, Put kući, U ime pravde*, 27-28/2001; *A.I. — Umjetna inteligencija, Anđeoske oči, Hannibal, Iza neprijateljskih linija, Ljubav bez izlaza, Ne reci ni riječ, Vjenčanje iz vedra neba, Zmajev poljubac*, 29/2002; *E. T. Došljak iz svemira, Gangster No 1, Gas do daske 2, Igra s nepoznatim, Jedan jedini, Jay i Silent Bob uzvraćaju udarac, Oceanovih jedanaest*, 30/2002; *Posljednja pljačka, Divlja vožnja, Sam protiv svih, Vremeplov*, 31-32/2002; *Crveni zmaj, Daleki rođaci, Harry Potter i odaja tajni, Pauci napadaju, Planet s blagom, Potonulo groblje, Scooby — Doo, Spy kids 2: Otok izgubljenih snova, Šminkerica sa sela, Tajna podmornice K-19, Umri drugi dan, 3*, 33/2003; *Jezgra, 28 dana kasnije, Analiziraj ono, Bez povratka 2, Carstvo vatre, Dogodilo se na Manhattanu, Grad na obali*, 34/2003; *Bijeli oleandar, Licem u lice, Pravila privlačnosti, Pričam ti priču, Smrt Smoochyju, Vatel*, 35/2003; *Američka pita 3 — vjenčanje, Četiri ratnika, Družba pravih gentlemena, Kartel, Lara Croft — kolijevka života, Princeza Blade, Solaris, Svemogući Bruce*, 36/2003; *Biti najbolji, Divlja trka, Matrix Revolutions, Obiteljske veze, Rezervni dijelovi, Specijalci, Taksi 3, Ubojite namjere*, 37/2004; *Ljubav nema pravila, Mačak, ne diraj mu šešir, Odmetnuta porota, Petar Pan, Posljednji samuraj, Rock' n' roll škola, Scooby Doo 2 — čudovišta su puštena*, 38/2004; *Ali 30, Dani nogometa; Korak ispred, Luda kuća, Nikad se neću zaljubiti, Razvod na francuski način, Tajni prozor, Willard*, 39/2004; *Gangsterska petorka, Ja, robot; Tjelesna straža, Žena mačka, Garfield, Put oko svijeta u 80 dana*, 40/2004

Sačer, Zlatka (*recenzije*): *Divlja rijeka* 1-2/1995; *Gospodari lutaka; Put za Wellville* 3-4/1995; *Kraljica Margot; Operacija slon; Šetnja u oblacima* 5/1996; *Nixon; Praščić Babe* 6/1996;

Salečić, Ivan Jr. (*recenzije*): *Bili jednom ratnici; Forrest Gump; Palčica*, 1-2/1995; *Iznenađenje; Knjiga o džungli* 3-4/1995; *Desperado; Johnny Mnemonic; Otac moje nevjeste 2; Pocahontas*; Vrsta 5/1996; *Gradonačelnik; Poštena igra; Slomljena strijela* 6/1996; *Povjerljive priče* 7/1996; *Fargo; Trainspotting* 8/1996; *Georgia; Moja ubojita mama* 9/1997; *Dvostruki zavodnik* 10/1997; *Jaguar; Komora; U ljubavi i ratu* 11/1997

Saračević, Igor (*recenzije*): *Kola na istok* 5/1996; *Grozna cura*, 30/2002

Sever, Vladimir C.: Aliteracije na P, 39/2004

Sever, Vladimir C.: A gdje je eros?, Dani hrvatskog filma 2001, 25/2001

Sever, Vladimir: Filmska glazba devedesetih 17/1999

Sever, Vladimir C.: Filmska glazba — riječ stručnjakinje, 37/2004

Sever, Vladimir: Od Kubricka Fincheru — Venecija '99. 19-20/1999

Sever, Vladimir: Pulp Fantasy: Alternativni kritički pristupi *Ratovima zvijezda* 18/1999

Sever, Vladimir C.: Pulski pokusni laboratorij, 27-28/2001

Sever, Vladimir C.: Stanley Kubrick — život u filmovima, 30/2002

Sever, Vladimir C.: Zagubljena ljepota: filmsko stvaralaštvo Ante Babaje, 21/2000

Sever, Vladimir Cvetković: O grčenju tigrova i skrivanju zmajeva, 26/2001

Sever, Vladimir C. (*recenzije*): *Barry Lyndon*, 30/2002; *Princeza i ratnik*, 29/2002; *Mulholland Drive, Pad Crnog jastreba*, 30/2002; *Monster's Ball*, 31-32/2002; *Bourneov identitet, Nesanica*, 33/2003; *Femme fatale, X-man 2*, 34/2003; *25. sat, Vrata neba*, 35/2003; *Terminator 3 — pobuna mašina*, 36/2003; *Gospodar prstenova, Povratak kralja*, 37/2004; *Barbarske invazije, Donnie Darko, Gotika*, 38/2004; *Avanture male Chihiro, Baš kao Beckham, Glavom kroz zid*, 39/2004; *Djevojka s biserom naušnicom, Povratak*, 40/2004

Sikavica, Miroslav: U traganju za vlastitim izrazom — očitovanje hrvatskog inganofilmskog modernizma, 37/2004

Smith, Greg M.: Lokalne emocije, globalna raspoloženja i filmska struktura, /prevela Mirela Škarica/, 30/2002

Smith, Jeff: Emocija, kognicija i filmska skladba, /prevela Mirela Škarica/, 30/2002

Strom, Gunnar: Pregled, /prevela: Snježana Grljušić Kordić/, 31-32/2002

Susovski, Marijan: Animirane filmske reklame Zagreb filma (1967-1977), 23/2000

Susovski Marijan: Razvoj videoumjetnosti u Hrvatskoj 18/1999

Susovski, Marijan: Popis animiranih reklamnih filmova Zagreb filma 1967-1977, 23/2000

Šakić, Tomislav: Hrvatski film klasičnog razdoblja — ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona, 38/2004

Šakić, Tomislav: Reprezentacija vijetnamskoga subjekta u holivudskom filmu, 35/2003

Šarin, Jadranka: Sve nagrade SCF Zagreb filma 7/1996

Šesnić, Jelena: Woody u drugom mediju, 38/2004

Šešić, Rada: Amnesty International Festival 8/1996

Šešić, Rada: Amsterdamski festival dokumentarnog filma, 29/2002

Šešić, Rada: Animavizija — Zagreb 2000, 22/2000

Šešić, Rada: Bangladeški forum kratkometražnih filmova '99. 17/1999

Šešić, Rada: Creteil — Festival autorica 10/1997

Šešić, Rada: Indijski film 8/1996

Šešić, Rada: Međunarodni festival u Rotterdamu 13/1998 Šešić, Rada: Nizozemski film 6/1996

Šešić, Rada: Rotterdamski dnevnik /Retrospektiva hrvatskog filma u Rotterdamu/ 16/1998

Šešić, Rada: Rotterdamski festival, 26/2001

Šešić, Rada: Sheffieldski festival dokumentarnog filma 1-2/1995

Šešić, Rada: Slikanje pokreta i psihe — 13. svjetski festival animiranih filmova, Zagreb 14/1998

Šešić, Rada: Svijet gori, a jesu li u vatri i dokumentaristi?, 33/2003

Šešić, Rada: Svijet u Indiji i Indija u svijetu, 21/2000

Šešić, Rada: U znaku autorskog filma, 31-32/2002

Škrabalo, Ante: *Krupni plan* Abbasa Kiarostamija, 22/2000

Škrabalo, Ante: Czesław Miłosz i Ted Bundy, kako ih je ukuhao Thomas Harris, 38/2004

Škrabalo, Ivo: Ante Babaja, pasivni junak hrvatskoga filma, 21/2000

Škrabalo, Ivo: Apel za hrvatski film 12/1997

Škrabalo, Ivo: Dokumenti o tranziciji pulskoga festivala 19-20/1999

Škrabalo, Ivo: Fabijan Šovagović i film, 24/2000
Škrabalo, Ivo: Filmski autor koji voli svoju publiku /Krešo Golik/ 7/1996
Škrabalo, Ivo: Gospodin Marjanović — Apolitičan filmotvorac u politiziranoj kinematografiji 5/1996
Škrabalo, Ivo: Hrvatski film o ratu 8/1996
Škrabalo, Ivo: Memorija Damira Radića ponekad popusti, 25/2001
Škrabalo, Ivo: Mladi hrvatski film 17/1999
Škrabalo, Ivo: Nedostižni filmski desetobojac /Nikola Tanhofer/ 16/1998
Škrabalo, Ivo: Njihov obračun sa mnom 15/1998
Škrabalo, Ivo: Primjedbe uz prednacrt Zakona o filmu 12/1997
Škrabalo, Ivo: Slamarke djevojke: trideset godina kasnije, 25/2001
Škrabalo, Ivo: Slikopisni filmski opus Zvonimira Berkovića 5/1996
Škrabalo, Ivo: 101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997. 14/1998
Škrabalo, Ivo: U traganju za svojim svjetlom /Tomislav Pinter/ 19-20/1999
Škrabalo, Ivo: Uvodnik 1-2/1995
Škrabalo, Ivo; Petar Krelja; Hrvoje Hribar; Hrvoje Turković: Licem u lice: Zakon o filmu 13/1998
Škrabalo, Ivo; Tomljanović, Igor: Glumac za sve medije 9/1997
Šoša, Dejan: Razgovor: Fadil Hadžić — filmovi za publiku, 34/2003
Šoša, Dean (*recenzije*): Brianov život, Demoni, 35/2003

Tadić, Zoran: Film i televizija — selektorske dvojbe, 35/2003
Tadić, Zoran: Hrvatska u riječi i slici, 1941, 1942..., 27-28/2001
Tadić, Zoran: Veliko pospremanje, 26/2001
Tadić, Zoran: Zapisi s putovanja, 33/2003
Tan, Ed S. H. i Nico H. Frijda: Sentiment u gledanju filma /prevela Diana Nenadić/, 30/2002
Tanhofer, Nikola: Knjiga snimanja iz 1945, ili kako sam prvi put omirisao barut 16/1998
Tanhofer, Nikola: O boji 12/1997
Tanhofer, Nikola: Profesija — Ratni snimatelj 16/1998
Tardozzi, Aldo: Bog na filmu, 27-28/2001
Težak, Stjepko: Zagrebačka kajkavska riječ u Golikovu filmu *Tko pjeva zlo ne misli* 17/1999
Težak, Stjepko: S dna mora i društva u svemirske visine, 26/2001
Tomić, Živorad: Filmografija Yasujira Ozua 10/1997
Tomić, Živorad: Yasujiro Ozu 10/1997
Tomić, Živorad (*recenzije*): *Besmrtna ljubav; Corrina; Ed Wood* 3-4/1995; *Čudesan Božić; Jumanji; Mreža; Privedite osumnjičene; Umri muški III; Vrućina* 6/1996
Tomljanović, Igor: Analize klasika, 33/2003
Tomljanović, Igor: Igrani film, konsolidacijski koktel, 30/2002
Tomljanović, Igor: Marketing u SAD 11/1997
Tomljanović, Igor: Motovun 2000, 23/2000
Tomljanović, Igor: Nijemi dijalozi u zvučnom filmu, 24/2000
Tomljanović, Igor (*recenzije*): *Specijalna obuka; Zvjezdane staze: Generacije* 1-2/1995; *Lovina; Privatni istražitelj* 3-4/1995; *Ljubavna ucjena; Ničija budala; Predsjednik* 5/1996; *Krug veselih prijatelja; Vlak pun love* 6/1996; *Oko za oko; Opus gospodina Hollanda* 7/1996; *Breme bijelog čovjeka; Divlji Bill* 8/1996; *Moj najdraži dnevnik; Tijelo kao knjiga* 9/1997; *Kansas City; Usamljena zvijezda* 10/1997; *Potpuni kolaps; Pucala sam u Andyja Warhola; Tin Cup* 11/1997; *Dan očeva; Izgubljeni svijet — Jurski park 2; Mikro svijet* 12/1997; *Anastasia; Dugi oproštaj; Sfera* 14/1998; *Smrtonosna bitka 2* 15/1998; *Izgubljeni u svemiru* 16/1998; *Pregovarač* 17/1999; *Gore dolje; Sile prirode; Viša sila* 18/1999; *Matrix*, 19-20/1999; *Trči Lola, trči, Projekt vještica iz Blaira*, 21/2000; *Djeca raja, Neka druga ljubav*, 22/2000; *Tajno društvo, Tigar traži obitelj, Žigolo*, 23/2000; *Shiri*, 24/2000; *Brodolom života, Porno film*, 25/2001; *Careva nova ćud, Murjak i lažljivac, Zaljubljen preko ušiju*, 27-28/2001; *Nataša*, 29/2002; *Čudovišta iz ormara, Iz pakla*, 30/2002; *Resident Evil*, 31-32/2002; *Dobro došli u Collinwood, XXX*, 33/2003; *Uhvati me ako možeš, Zabranjene fotografije*, 34/2003; *Ludi za oružjem*, 37/2004; *Chopper*, 38/2004
Tomljanović, Igor; Ivo Škrabalo: Glumac za sve medije /Relja Bašić/ 9/1997
Tribuson, Goran: Miris lizola — sjećanja filmofila 6/1996
Tribuson, Goran: Slane sjemenke — filmofilsko gastronomske opsesije 10/1997
Turković, Hrvoje: Analiza prijedloga Zakona o filmu 13/1998
Turković, Hrvoje: Animirani film — proizvodno pribiranje, 30/2002
Turković, Hrvoje: Bibliografija (o videoumjetnosti u Hrvatskoj), 18/1999
Turković, Hrvoje: Bibliografija kognitivističke filmske teorije 19-20/1999
Turković, Hrvoje: Bruno Gamulin — biografija i filmografija 10/1997
Turković, Hrvoje: Film sjena bez sjena — Chiavari 2004, 40/2004
Turković, Hrvoje: Funkcija stilističkih otklona, 24/2000
Turković, Hrvoje: Igre pristranosti 8/1996
Turković, Hrvoje: Iluzija pokreta u filmu — mitovi i tumačenja, 25/2001
Turković, Hrvoje: Izazovi stege, 37/2004
Turković, Hrvoje: Kad je film žanrovski? — svjetotvorna teorija žanra, 22/2000
Turković, Hrvoje: Kada je film nacionalan 16/1998
Turković, Hrvoje: Kinematografija u Hrvatskoj — Izvještaj o stanju, 27-28/2001
Turković, Hrvoje: Kinematografija u sjeni /Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva/ 12/1997
Turković, Hrvoje: Karijera na prijelomu stilskih razdoblja, 30/2002
Turković, Hrvoje: Leksikon videoumjetnika 18/1999
Turković, Hrvoje: Na čemu temeljiti kognitivistički pristup? 19-20/1999
Turković, Hrvoje: Obrazovni film — što je to, i što on sve jest, 27-28/2001
Turković, Hrvoje: Omalovažavajuće reforme Dana /hrvatskog filma/ 13/1998
Turković, Hrvoje: Opisnost naracije — temeljna opisna načela, 35/2003
Turković, Hrvoje: Ostavština Vjekoslava Majcena, 29/2002
Turković, Hrvoje: Pojmovni film, 39/2004
Turković, Hrvoje: Proslov 19-20/1999
Turković, Hrvoje: Razlika između opisa i naracije, 37/2004
Turković, Hrvoje: Smirivanje očekivanja /Dani hrvatskog filma/ 17/1999
Turković, Hrvoje: Što jest i što nije, 27-28/2001
Turković, Hrvoje: Treba li Hrvatskoj cjelovečernji film, 30/2002
Turković, Hrvoje: Uvodna napomena 3-4/1995), Turković, Hrvoje: Uvodna napomena (o tematu Film i emocije), 30/2002
Turković, Hrvoje: Uvodnik — Pet godina izlaženja 19-20/1999
Turković, Hrvoje: Uvodnik 8/1996
Turković, Hrvoje: Videografija (1971-1999), 18/1999
Turković, Hrvoje: Vrednovateljski obrat: recepcija *Koncerta*, nekad i danas 1-2/1995
Turković, Hrvoje: Zvuk u filmu — Pojmovnik 5/1996
Turković, Hrvoje (*recenzije*): *Memento*, 30/2002; *Ratovi zvijezda: Epizoda 2 — Klonovi napadaju*, 31-32/2002
Turković, Hrvoje; Petar Krelja; Hrvoje Hribar; Ivo Škrabalo: Licem u lice: Zakon o filmu 13/1998
Turković, H; Krelja, P; Nenadić, D; Ilinčić, D.: Karizmatska ličnost — razgovor /Krešo Golik/ 7/1996

Turković, Hrvoje; Vjekoslav Majcen: Bibliografski ljetopis 1-2/1995
Turković, Hrvoje, Vjekoslav Majcen, Ivan Ladislav Galeta: Filmski kulturni centar 15/1998

Ujević, Tin: Film i auto u djelu Ilje Erenburga 19-20/1999
Ujević, Tin: Pronalazak i disanje bioskopa — Tin Ujević o bioskopu 19-20/1999

Valentić, Tonči: Žanrovi u filmskom postmodernizmu, 22/2000
Valentić, Tonči (*recenzije*): *Ratna pravila, RKO 281, Vjeruj u ljubav*, 23/2000; *Deveta vrata, Prava priča, Svemirski kauboji, Čovjek bez tijela*, 24/2000; *Full Metal Jacket, Paklena naranča, U zamci*, 30/2002; *8 1/2 žena, Atentat na Reagana, Specijalni izvještaj*, 31-32/2002; *Monsunsko vjenčanje, Nigdje u Africi*, 38/2004; *Sestre Marije Magdalene*, 39/2004
Vidović, Boris: Baština čuvara baštine, 27-28/2001
Vidović, Boris: Film i jezik — metafora bez pokrića 19-20/1999
Vidović, Boris: Filmografija Tomislava Pintera 19-20/1999
Vidović, Boris: Iz ničega nešto: Oktavijan Miletić i hrvatski film, 25/2001
Vidović, Boris: Kratki spoj između Lacana i autorske kritike, 31-32/2002
Vidović, Boris: Povijest filma — Izabrana bibliografija 14/1998
Vidović, Boris: Povijest(i), filma 14/1998
Visković, Josip: Hrvatski igrani film — Prva petoljetka 1-2/1995
Visković, Josip: Sedam dana u srpnju /Pulski festival/ 3-4/1995
Visković, Josip (*recenzije*): *Opasna zona; Osvetnik iz sjenke; Rođeni optimisti* 1-2/1995; *Andre; Gospodar snova; U tuđem tijelu* 3-4/1995; *Devet mjeseci; Ljubavna afera; Priča iz Lisabona; Rangoon — Iza vatrene crte* 5/1996; *Imitator; Odlazak u smrt; Uhvatite maloga* 6/1996; *Dan nezavisnosti; Klinci; Zagonetna smrt; Zmajevo srce* 8/1996; *Fantom; Netko za ljubav; Vrijeme osvete* 9/1997; *Čudnovate zgode šegrta Hlapića; Emma; Muzej straha; Romeo i Julija* 10/1997; *Kaos; Mars napada; Marvinova soba; Plaćenik; Prijateljice* 11/1997; *Amistad; Hamlet; Pogreb; Titanic* 13/1998; *Čudotvorac; Grudi i mjesec; Kralj pornića; Leptirov poljubac; Mimic; Plavuša* 15/1998; *Akumulator; Mulan; Osvetnici; Smrtonosno oružje 4; Šaptač konjima* 16/1998; *Praščić u gradu; Pleasantville; Upoznajte Joea Blacka; Uvijek postoji nada; Velika noć* 17/1999; *Ed TV; Fantomska prijetnja; Ljeto kada je ubijao Sam; Volim te budalo mala; Ledena oluja*, 19-20/1999
Vojković, Saša: Što ona može znati i kamo može otići? (serijal *Alien*), 37/2004
Vončina, Nikola: Iz povijesti hrvatske televizije (2), 39/2004
Vončina, Nikola: Iz povijesti hrvatske televizije, 38/2004
Vrvilo, Tanja: Dugo proljeće Yasujira Ozua, 36/2003
Vrvilo, Tanja: O suvremenom japanskom filmu, 39/2004
Vukajlović, Željka: (Ne),uspjesi pornografskih težnji — feministička perspektiva (polemika), 30/2002
Vukajlović, Željka: Pornografski umovi i reakcije na film Rasturi me, 27-28/2001
Vukmir, Janka: Generacija razlike — novi video u Hrvatskoj 18/1999
Vukoja, Denis (*recenzije*): *Čekajući smrt u Denveru; Striptease* 8/1996; *Gimnazija za divljake; Krtica; Lančana reakcija; Langoljeri* 9/1997; *Lažni, slučajni špijuni; Metro; Strašna stvorenja* 10/1997; *Anaconda; Dolazak; Ninja s Beverly Hillsa Policijsko pseto* 11/1997; *Grad kriminala; Ona je jedina; Palookaville* 12/1997; *Čudesan izum; Pritajena vatra; Dva paklena dana; Teška osmica* 13/1998; *Bio jednom lopov; Crveni ugao; Mišolovka; Sve ostaje u obitelji* 14/1998; *Blackjack; Spice World; Vrisak 2* 15/1998; *James i divovska breskva; Pinocchio; Za Roseannu* 16/1998; *Ja ću budan sanjati; Jednom zauvijek; Volim, ne volim* 17/1999; *Do posljednjeg trenutka; Princ od Egipta* 18/1999; *Bullworth; Istinit zločin; Klopka; Prave face; Psycho; Sumrak; Superstar*, 19-20/1999; *Asterix i Obelix protiv Cezara, Šesto čulo, Tito i ja*, 21/2000; *Dvorac, Nebo u listopadu, Luda igra u Texasu*, 22/2000; *Fantazija* 2000, *Neženja, Oko špijuna, Prijatelji i ljubavnici*, 23/2000; *Dečki i cure*, 24/2000; *Galaktička pustolovina, Jesen u New Yorku, Mrak film, Od ljubavi do igre, Ubojica mekog srca*, 25/2001; *102 Dalmatinca, Highlander — Završna verzija, Odvažni klinci, Vjerna žena*, 26/2001; *Izabranica tame, Legenda o Baggeru Vanceu, Vražji Nicky*, 27-28/2001; *Mandolina kapetana Corellija, Zavjera*, 29/2002

Wells, Paul: Pamćenje, gubitak i osjećaj prošlosti u animiranom filmu, 31-32/2002
Weyergans, Francois: Robert Bresson kakvog niste znali /prevela: Ingrid Šafranek/ 7/1996
Withelm, Gloria: Citat u filmu /preveo: Sead Mustedanagić/ 6/1996

Zečević, Slaven: Hitchcock kao činovnik, 36/2003
Zečević, Slaven: Miris mora, 39/2004
Zečević, Slaven: Vrsna urbana proza, 35/2003
Zečević, Slaven (*recenzije*): *Blues kaubojki; Glup i gluplji; Iznad obruča; Male žene; Opravdana sumnja; Zločesti dečki* 3-4/1995; *Apollo 13; Judge Dredd: Posljednji sudac* 5/1996; *Orangutan iz hotela Majestic; Velika gužva u Bronxu* 7/1996

Žaknić, Ivan: David Cronenberg — Između okultnoga i kultnoga 17/1999
Žaknić, Ivan (*recenzije*): *Mr. Nice Guy; Nadja; Perdita Durango; Trumanov show* 16/1998; *Blackout; Braća Mcmullen; Gas do daske; Tango; Zamka za roditelje* 17/1999; *Ljubav snova; Mali glasovi; Predgrađa Beverly Hillsa; Simon Birch; 187: Šifra za ubojstvo; Tri muškarca i jedna noga; Zlato Uleeja Jacksona* 18/1999; *Graceland; Lopovi ubojice i 2 nabijene puške; Lulu na mostu; Savršen učenik; Sreća*; 19-20/1999; *Bowfinger — kralj Hollywooda, Među tvojim nogama, Čovjek na Mjesecu*, 21/2000; *Glazba mog srca, Mali od palube, Velika pustolovina Stuarta Malog, Talentirani gospodin Ripley*, 22/2000; *Hi-Fi dućan snova, Nemoguća misija 2, Sveti dim*, 23/2000; *Ja, ja & Irena, Odrastanje*, 24/2000; *Billy Elliot, Oči širom otvorene*, 25/2001; *Dnevnik Bridget Jones, Maléna, Dracula 2000, Pornografske slike, Tajna mirnog jezera, Vučje bratstvo*, 27-28/2001; *Čovjek koji je tužio Boga, Sve zbog jednog dječaka*, 31-32/2002; *Kung-fu nogomet, Modernizam i istina*, 33/2003; *Johnny English, Prezimiti u Riju*, 34/2003
Žarković, Dražen: Kako sam izgubio nevinost (na filmu), ili proces sazrijevanja filmskog redatelja, 25/2001

Prevoditelji

Dovernić, Ivan: Peña, Richard: Povijesni profil američkog nezavisnog filma 3-4/1995

Grbić, Igor: Germani, Sergio Grmek: S druge strane kamenitih vrata 17/1999
Grljušić-Kordić, Snježana: Bendazzi, Giannalberto: Tri iznimna filma; Cotte, Olivier: Zajednica uma; Strom, Gunnar: Pregled, 31-32/2002; Fiske, John: Popularna ekonomija, 36/2003; Abstracts, 39/2004; 40/2004

Lehpamer, Marko: Göttler, Fritz: Život u ljepoti (retrospektiva V. Kristla), 38/2004
Leopold, Emilija: Kostov, Kostadin: Hrvatski film u Bugarskoj 16/1998
Lupić, Ivan; Bendazzi, Giannalberto: Alexandar Alexéieff, 40/2004

Krpanec, Dunja: Benedetti, Roberto: *Tramvaj zvan čežnja* — adaptiranje drame u film 15/1998; Plantiga, Carl: Scene empatije i ljudsko lice na filmu, 30/2002; Hall, Sheldom: Rodoslovlje modernog blockbustera, 40/2004

Mustedanagić, Sead: Withelm, Gloria: Citat u filmu 6/1996

Nenadić, Diana: Geraghty, Christine: Neprekidni serijal: definicija 9/1997; Bordwell, David: Tvorbe filmskih značenja, 13/1998; Plantiga, Carl: Osjećaji, spoznaja i moć filma, 19-20/1999; Manovich, Lev: Što je digitalni film?; Romney, Jonathan: Grafiti od milijun dolara: bilješke iz digitalne domene, 23/2000; Carroll, Noël: Filmska forma — u obranu funkcionalne teorije stila, 24/2000; Tan, Ed S. H. i Nico H. Frijda: Sentiment u gledanju filma, 30/2002;

Paulus, Irena: Gorbman, Claudia: Zašto glazba? — Od nijemog do zvučnog filma /prevela: Irena Paulus/ 1-2/1995; Brown, Kristi: Kulturni ubojice ili smrtonosni Bach, 27-28/2001

Peremin, Mirjana: Heycock, Thomas T. H. : Cenzura u Velikoj Britaniji 3-4/1995

Pintarić, Mirela v. Škarica, Mirela

Popović, Nella: Goulding, Daniel J. : Raspad Jugoslavije: Filmski odrazi 19-20/1999

Sever, Vladimir C: Bordwell, David: Argumenti u prilog kognitivizma, 19-20/1999

Šafranek, Ingrid: Weyergans, Francois: Robert Bresson kakvog niste znali 7/1996

Šesnić, Jelena: Hall, Stuart: Kodiranje i dekodiranje u televizijskome diskursu, 36/2003

Škarica (Pintarić), Mirela: Ozu, Yasujiro: Dnevnik /prevela: Mirela Pintarić/ 10/1997; Altman, Rick: Kinematografija i žanr, 22/2000; Bordwell, David: Naracija i prostor; Carroll, Noël: Prema teoriji montaže, 25/2001; Smith, Greg M.: Lokalne emocije, globalna raspoloženja i filmska struktura; Smith, Jeff: Emocija, kognicija i filmska skladba, 30/2002

Tančik, Maja: Fecé, Josep Lluís: Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu, 37/2004

Turković, Hrvoje: Greenfield, Patricija Marks: Filmska i televizijska pismenost, 3-4/1995; Chatman, Seymour: Što je opis na filmu 5/1996; Petzke, Ingo: Četrdeset godina Studija crtanog filma Zagreb filma 7/1996; Carrol, Noël: Ontologija masovne umjetnosti 11/1997; Brooks, Virginia: Film, percepcija i kognitivna psihologija 19-20/1999; Messaris, Paul: Pojmovna montaža, 25/2001; Marc-Nord, Adam: Švedska kinematografija — pregled problema i rješenja, 30/2002

Vidović, Boris: Gunning, Tom: 'Sad je vidiš, sad je ne vidiš': temporalnost filma atrakcije 14/1998

Zadrović, Ante: Hoffman, Hilmar: Funkcije filma u Trećem Reichu — Zabavni film 11/1997

III. Predmetno kazalo

Teorija filma

Ajanović Ajan, Midhat: Na margini 'filmskog realizma', 25/2001
Altman, Rick: Kinematografija i žanr, 22/2000
Bordwell, David: Argumenti u prilog kognitivizma 19-20/1999
Bordwell, David: Naracija i prostor, 25/2001
Bordwell, David: Tvorbe filmskih značenja (prevela Diana Nenadić), 13/1998
Brlek, Tomislav: Film, kritika, kontekst: *Sami*, 29/2002
Brooks, Virginia: Film, percepcija i kognitivna psihologija (preveo Hrvoje Turković), 19-20/1999
Carrol, Noël: Ontologija masovne umjetnosti (preveo Hrvoje Turković), 11/1997
Carroll, Noël: Filmska forma — u obranu funkcionalne teorije stila, 24/2000
Carroll, Noël: Prema teoriji montaže, 25/2001
Chatman, Seymour: Što je opis na filmu (preveo Hrvoje Turković), 5/1996
Fecé, Josep Lluís: Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu, 37/2004
Geraghty, Christine: Neprekidni serijal: definicija (prevela Diana Nenadić), 9/1997
Gilić, Nikica: Filmološki formalizam i velike teorije (prilog polemici o kulturalnim studijima), 35/2003
Gilić, Nikica: Naratologija i filmska priča, 37/2004
Gilić, Nikica: Postmoderno i postmodernističko u suvremenome filmu 5/1996
Gilić, Nikica: Pripovjedač i podrazumijevani autor u teorijskom modelu Saymoura Chatmana 11/1997
Gorbman, Claudia: Zašto glazba? — Od nijemog do zvučnog filma (prevela Irena Paulus), 1-2/1995
Greenfield, Patricija Marks: Filmska i televizijska pismenost (preveo Hrvoje Turković), 3-4/1995
Gunning, Tom: 'Sad je vidiš, sad je ne vidiš': temporalnost filma atrakcije (preveo Boris Vidović), 14/1998
Kolbas, Silvestar: Dobra, loša, skupa... rasvjeta 12/1997
Kolbas, Silvestar: Elektronička slika i njezin snimatelj 8/1996
Kolbas, Silvestar: Ne bez boje, nego crno bijeli 13/1998
Kolbas, Silvestar: Neograničena moć usmjerenog svjetla 16/1998
Messaris, Paul: Pojmovna montaža, 25/2001
Mikić, Krešimir: Cinemascope — Povijest i osobine 12/1997
Milićević, Mladen: Filmski zvuk izvan stvarnosti: metadijegetski zvuk u narativnom filmu 3-4/1995
Pansini, Mihovil: Neki drugi izvori filmske topologije 17/1999
Paulus, Irena: Glazba u klasičnom holivudskom filmu I. (Vrste i temeljne funkcije — na primjeru *Casablanke*), 3-4/1995
Persson, Per: Prema psihološkoj teoriji krupnoga plana, 30/2002
Peterlić, Ante: Filmska umjetnost — sedma, nova, mlada?, 1-2/1995
Peterlić, Ante: Subjektivni kadar I. 3-4/1995
Plantiga, Carl: Osjećaji, spoznaja i moć filma (prevela Dijana Nenadić), 19-20/1999
Plantiga, Carl: Scene empatije i ljudsko lice na filmu, 30/2002
Popović, Boris: Filmska rasvjeta između realizma i stilizacije 12/1997
Smith, Greg M.: Lokalne emocije, globalna raspoloženja i filmska struktura, 30/2002
Smith, Jeff: Emocija, kognicija i filmska skladba, 30/2002
Tan, Ed S. H. i Nico H. Frijda: Sentiment u gledanju filma, 30/2002
Tanhofer, Nikola: O boji, 12/1997
Tomljanović, Igor: Nijemi dijalozi u zvučnom filmu, 24/2000
Turković, Hrvoje: Funkcija stilističkih otklona, 24/2000
Turković, Hrvoje: Igre pristranosti, 8/1996
Turković, Hrvoje: Iluzija pokreta u filmu — mitovi i tumačenja, 25/2001
Turković, Hrvoje: Kad je film žanrovski? — svjetotvorna teorija žanra, 22/2000
Turković, Hrvoje: Na čemu temeljiti kognitivistički pristup? 19-20/1999
Turković, Hrvoje: Opisnost naracije — temeljna opisna načela, 35/2003
Turković, Hrvoje: Pojmovni film, 39/2004
Turković, Hrvoje: Razlika između opisa i naracije, 37/2004
Turković, Hrvoje: Uvodna napomena (o tematu Film i emocije), 30/2002
Turković, Hrvoje: Zvuk u filmu — Pojmovnik, 5/1996
Vidović, Boris: Povijest(i), filma, 14/1998
Vidović, Boris: Film i jezik — metafora bez pokrića, 19-20/1999
Wells, Paul: Pamćenje, gubitak i osjećaj prošlosti u animiranom filmu, 31-32/2002
Withelm, Gloria: Citat u filmu (preveo Sead Mustedanagić), 6/1996

Poredbenoestetičke teme

Aničić, Martina: Teagen i Esmeralda — Starogrčki roman i neprekidni serijal, 18/1999
Benedetti, Roberto: *Tramvaj zvan čežnja* — adaptiranje drame u film (prevela Dunja Krpanec), 15/1998
Brown, Kristi: Kulturni ubojice ili smrtonosni Bach, 27-28/2001
Govedić, Nataša: Igra bez objekta: gluma u različitim medijima i glumačka intermedijalnost, 29/2002
Ivančević, Radovan: Saša Srnec i animirano apstraktno slikarstvo, 36/2003
Paulus, Irena: William versus Wagner ili pokušaj povezivanja glazbenih epova, 21/2000
Pavičić, Jurica: Usiljena učitavanja: filmska i književna kritika o žanrovskoj proizvodnji, 22/2000

Perić, Davorka: Polusubjektivni kadar i lik s leđa — u slikarstvu, filmu i stripu, 21/2000
Peterlić, Ante: Urota kao žanr, 25/2001
Škrabalo, Ante: Czesław Miłosz i Ted Bundy, kako ih je ukuhao Thomas Harris, 38/2004

Svjetski film — povijest, tendencije, žanrovi, stilske formacije

Ajanović, Midhat: John Grierson i animirani film, 34/2003
Ajanović, Midhat: Dobri vojnik Švejk u civilnom odijelu, 24/2000
Ajanović, Midhat: Ugroženi megalopolis japanskih *anime* filmova, 30/2002
Čegir, Tomislav: Novija romantična komedija, 33/2003
Čegir, Tomislav: Osvojena prostranstva: vestern devedesetih, 21/2000
Čegir, Tomislav: Potisnuta divljina, 29/2002
Gilić, Nikica: Nostalgični modus postmoderne i nostalgija kao tema i značajka kraja (filmskog), stoljeća, 21/2000
Gilić, Nikica: Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma, 23/2000
Gilić, Nikica: Tragovi poetskoga realizma 8/1996
Hajnal, Alen: Slikovno lice stvarnosti (bilješka o dokumentarizmu), 22/2000
Hall, Sheldon: Rodoslovlje modernog *blockbustera*, /prevela Dunja Krpanec/, 40/2004
Hoffman, Hilmar: Funkcije filma u Trećem Reichu — Zabavni film (preveo Ante Zadrović), 11/1997
Iwamoto, Kenji: Estetika japanskog filma, 39/2004
Iwamoto, Kenji: Predočavanje kulture i društva u suvremenom japanskom filmu, 39/2004
Kosanović, Dejan: Da li je bilo filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?, 33/2003
Kragić, Bruno: Američki filmski posmodernizam — nova epoha ili zabluda, 21/2000
Kragić, Bruno: Francuski film u svjetlu književne tradicije 19-20/1999
Kragić, Bruno: Poetika američkog pustolovnog filma 30-ih 14/1998
Kragić, Bruno: *Screwball* komedija 11/1997
Kragić, Bruno: Znanstvenofantastični film 50-ih 13/1998
Luketić, Željko: Kult filmovi 18/1999
Marković, Dario: Filmska scenografija, 36/2003
Marković, Dejan: Rock' n' roll na filmu, 39/2004
Mikić, Krešimir: Sažeti pregled povijesti svjetskog snimateljstva 15/1998
Milić, Kristijan: Novi film strave, 29/2002
Milićević, Mladen: Dodatna smutnja u raspravi što jest a što nije postmoderni film, 23/2000
Nenadić, Diana: Animacija danas — razgovor s izbornicima: Jill Mcgreal, Gumar Stroem, Ivan Ladislav Galeta 6/1996
Paulus, Irena: Filmska glazba u devedesetima: song i score — bitka za prevlast?, 21/2000
Pavičić, Jurica: Američki nezavisnjaci — Zašto su, što su, tko su, 3-4/1995),
Pavičić, Jurica: Dogma, 95 15/1998
Pavičić, Jurica: Kontroverze i trendovi desetljeća, 21/2000
Pavičić, Jurica: Otresanje od prošlosti — europski trenutak, 27-28/2001
Pavičić, Jurica: Tjedan češkog filma u Zagrebu, 15/1998
Pavlic, Tomislav: Peeping Toms, 13/1998
Peña, Richard: Povijesni profil američkog nezavisnog filma (preveo Ivan Dovernić), 3-4/1995
Peterlić, Ante: Klasični *musical*, 22/2000
Peterlić, Ante: Kroćenje zvuka — počeci zvučnoga filma, 24/2000
Peterlić, Ante: Sustav zvijezda — u starom i novom Hollywoodu (slučaj Jodie Foster), 31-32/2002
Rubeša, Dragan: 2002: Odiseja u japanskom filmu, 29/2002
Rubeša, Dragan: Filmski trendovi devedesetih, 9/1997
Rubeša, Dragan: 'Kamera iz lijeve ruke', 19-20/1999
Rubeša, Dragan: Serijski ubojice i mediji, 13/1998
Rubeša, Dragan: Strpljenjem do remek-djela — novi-novi tajvanski film, 24/2000
Sablić, Mario: Novo snimateljsko doba, 12/1997
Sever, Vladimir: Filmska glazba devedesetih, 17/1999
Šakić, Tomislav: Reprezentacija vijetnamskoga subjekta u holivudskom filmu, 35/2003
Šešić, Rada: Nizozemski film, 6/1996
Šešić, Rada: Indijski film, 8/1996
Šešić, Rada: Svijet gori, a jesu li u vatri i dokumentaristi? (sadašnji trenutak dokumentarnoga filma u svijetu), 33/2003
Tardozzi, Aldo: Bog na filmu, 27-28/2001
Tomljanović, Igor: Marketing u SAD, 11/1997
Valentić, Tonči: Žanrovi u filmskom postmodernizmu, 22/2000
Vrvilo, Tanja: O suvremenom japanskom filmu, 39/2004

Svjetski film — interpretacije filmova i autorskih opusa

Ajanović Ajan, Midhat: Viking Eggeling ili animacija kao univerzalni jezik, 35/2003
Ajanović, Midhat: Blistave nijanse mraka — filmske animacije Piotra Dumale, 26/2001
Ajanović, Midhat: Crtana perestrojka Priita Pärna, 37/2004
Ajanović, Midhat: Crtani realizam Walta Disneyja, 27-28/2001
Ajanović, Midhat: Jurij Norstein — Animacija je realistična kao san, 29/2002
Ajanović, Midhat: Drukčija vrsta života — razovor s Caroline Leaf, 31-32/2002
Ajanović, Midhat: Tex Avery — diznijevska negacija Disneyja, 38/2004
Bendazzi, Giannalberto: Alexandre Alexéieff, 40/2004
Čegir, Tomislav: Maniristički vestern Sergia Leonea, 22/2000
Čegir, Tomislav: Wim Wenders — Ikonografija, 9/1997
Gilić, Nikica: *Aliens* — Interpretacija, 13/1998
Goldsmith, Meredith: Filmske granice i lik tragične mulatkinje: *Imitacija života i Mali crni anđeli*, 31-32/2002
Heidl, Janko: Manje je više — Erick Rohmer, 6/1996
Jovović, Dejan: Brian De Palma: *Obučena da ubije* — Analiza sekvence u muzeju, 11/1997
Jukić, Tatjana: Gospodin Darcy i Pemberley Press: Vidljivo i nevidljivo u filmu *Dnevnik Bridget Jones*, 27-28/2001
Jukić, Tatjana: Tijela i korpusi: Vizualna Jane Austen, 19-20/1999
Jurak, Dragan: Clint Eastwood, 6/1996
Kitson, Clare: Mali sivi vuk: Jurij Norstein i *Bajka nad bajkama*, 31-32/2002
Kosanović, Dejan: *Kopač blaga od Blagaja* ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film, 35/2003
Kovačević, Sanja: Lica i naličja tragične strukture u filmu *Lomeći valove*, 31-32/2002
Kragić, Bruno: *Lawrence od Arabije* — Likovi i ideje, 16/1998
Kragić, Bruno: O kupusu i kraljevima..., 29/2002
Kragić, Bruno: Skica za povijest jedne recepcije: John Ford, 31-32/2002
Kragić, Bruno: Vidljivo i nevidljivo u filmovima Johna Forda, 25/2001
Krelja, Petar: Steina Vasulka — Nadahnuta počelima, 11/1997

Krivak, Marijan: Murnau — jedna njemačka 'simfonija sjete', 34/2003
Krivak, Marijan: Ono malo duše ili stotinjak kilometara od Bad Wörishofena do Münchena (o Fassbinderu), 29/2002
Krivak, Marijan: Werner Herzog — *plaidoyer* za Drugo, 31-32/2002
Krpanec, Dunja: Filmovi Davida Mameta u kontekstu popularnih žanrova, 14/1998
Lasić, Ljubo: Zvuk podsvjesnoga — zvuk u igranim filmovima Davida Lyncha, 31-32/2002
Lenić, Elvis: Filmovi Kennetha Angera, 29/2002
Lenić, Elvis: Filmovi Terrencea Malicka, 38/2004
Lenić, Elvis: *Jedan dan Andreja Arsenijeviča* (dokumentarni film C. Markera), 37/2004
Lenić, Elvis: *Misija na Mars* — De Palmina posveta Stanleyu Kubricku, 25/2001
Lenić, Elvis: Neke sastavnice filma *Veliki Lebowski*, 35/2003
Lenić, Elvis: Traffic — turobna slika američkog društva, 26/2001
Lenić, Elvis: Vizualna složenost filma *Sretni zajedno* Wonga Karwaija, 34/2003
Lisinski, Hrvoje: Humanizam Williama Wylera, 9/1997
Matijašević, Željka: Civilizacija ženskog predznaka, a nije matrijarhat — *Peti element*, 31-32/2002
Matijašević, Željka: Isus u mrežastim čarapama, 33/2003
Matijašević, Željka: Strogo kontrolirano prosvjetljenje — Igra Davida Finchera, 39/2004
Matijašević, Željka: *U posljednjoj fazi*; ali zašto posljednja faza mora biti tako konačna? — psihoanaliza na filmu, 30/2002
Murk, Robert: Béla Tárr i mađarska rapsodija, 10/1997
Muzaferija, Sanja: Komuniciranje drugosti kroz *camp* /Ed Wood/, 16/1998
Nenadić, Diana: Obiteljski album Josujira Ozua, 10/1997
Nenadić, Diana: Tarrova prokletstva, 29/2002
Paulus, Irena: *Fantazija*, 6/1996
Paulus, Irena: Kulturalni studiji i filmska glazba (elitna glazba u popularnom filmu *Tvrtka* i njezino »značenje«), 31-32/2002
Paulus, Irena: Rapsodija u nijansama plavog — Glazba u *Tri boje — Plavo*, 13/1998
Paulus, Irena: Sjećanje na Afriku — glazba u filmu *Moja Afrika*, 38/2004
Paulus, Irena: Tko spasi jedan život spasio je cijeli svijet — *Schindlerova lista*, 35/2003
Pavičić, Jurica: Caroline Leaf — bolna pripovjedačica autsajderstva, 6/1996
Pavičić, Jurica: Scorcese, 8/1996
Pavlinić, Vjeran: Realnost irealnog, 33/2003
Radić, Damir: *Barton Fink* — kafkijanska priča, 37/2004
Radić, Damir: Binarno načelo i ljubavna motivacija (Meso i krv), 39/2004
Radić, Damir: Biografski modernizam: *Malcom X* Spikea Leeja, 35/2003
Radić, Damir: *Fargo* — film slutnje, 36/2003
Radić, Damir: Prazan pogled Reinharda Hauffa, 3-4/1995
Radić, Damir: *Psiho* (*Psycho*), — verzija Gusa Van Santa, 33/2003
Radić, Damir: Romantičarski film ekscesne konstrukcijske strategije — *Ostani kraj mene*, 30/2002
Rubeša, Dragan: Shinji Aoyama: Japanac koji voli Johna Forda, 29/2002
Sablić, Mario: Barry Levinson i njegovi filmovi, 1-2/1995
Sever, Vladimir C.: O grčenju tigrova i skrivanju zmajeva, 26/2001
Sever, Vladimir: *Pulp Fantasy*: Alternativni kritički pristupi *Ratovima zvijezda*, 18/1999
Škrabalo, Ante: *Krupni plan* Abbasa Kiarostamija, 22/2000
Tomić, Živorad: Yasujiro Ozu, 10/1997),
Vojković, Saša: Što ona može znati i kamo može otići? (serijal *Alien*), 37/2004
Vrvilo, Tanja: Dugo proljeće Yasujira Ozua, 36/2003
Vukajlović, Željka: Pornografski umovi i reakcije na film *Rasturi me*, 27-28/2001
Weyergans, Francois: Robert Bresson kakvog niste znali (prevela Ingrid Šafranek), 7/1996
Žaknić, Ivan: David Cronenberg — Između okultnoga i kultnoga, 17/1999

Hrvatski film — povijest, tendencije, žanrovi, stilske formacije

Ajanović, Midhat: Mali čovjek na razmeđi svjetova, (o zagrebačkoj školi), 23/2000
Dovniković, Borivoj: Promašene analogije, 9/1997
Ercegović, Vlado: Film i video 1-2/1995
Germani, Sergio Grmek: S druge strane kamenitih vrata /u povodu retrospektive hrvatskog filma u Trstu/ (preveo Igor Grbić), 17/1999
Gilić, Nikica: Ekranizacija *Notturna* Ksavera Šandora Gjalskog, 16/1998
Kostov, Kostadin: Hrvatski film u Bugarskoj (prevela Emilija Leopold), 16/1998
Midžić, Enes: Profesija snimatelj — povijest snimatelja u Hrvatskoj, 7/1996
Majcen, Vjekoslav: *Brcko u Zagrebu* — Premijera prvog hrvatskog igranog filma, 3-4/1995
Majcen Vjekoslav: *Brišem i sudim* 5/1996
Majcen, Vjekoslav: Filmskopovijesne crtice, 27-28/2001
Majcen, Vjekoslav: Filmsko uprizorenje Vojnovićeve drame *Gospođa sa Suncokretom*, 17/1999
Majcen, Vjekoslav: *Grička vještica* 6/1996 Majcen, Vjekoslav: Hrvatski filmski tisak do 1945. godine 1-2/1995; 3-4/1995; 5/1996
Majcen, Vjekoslav: Hrvatski neprofesijski film, 29/2002
Majcen, Vjekoslav: Kad je Vjenceslav Novak išao u kino 10/1997
Majcen, Vjekoslav: 'Kinematograf' na hrvatskoj pozornici 9/1997
Majcen, Vjekoslav: Kinematografski obzor Tina Ujevića 19-20/1999
Majcen, Vjekoslav: Obrazovni film 13/1998; 14/1998; 15/1998; 16/1998
Majcen, Vjekoslav: Prvi zagrebački kinematografi, 1-2/1995
Majcen, Vjekoslav: 65 godina filma *Martin u nebo*, 1-2/1995
Marušić, Joško: Zlatko Grgić i zagrebačka škola crtanog filma, 7/1996
Midžić, Enes: Profesija snimatelj — povijest snimatelja u Hrvatskoj, 7/1996
Orlić, Aleksandra: Videoinstalacije u Hrvatskoj 1973-1998, 18/1999
Pavičić, Jurica: Hrvatska filmska kritika danas, 1-2/1995
Pavičić, Jurica: Hrvatski dokumentarac devedesetih, 33/2003
Pavičić, Jurica: Kinematografija krize, 5/1996
Pavičić, Jurica: Trendovi hrvatskog filma, 11/1997
Pavličić, Pavao: Scenarij katastrofe, 8/1996
Pata, Nenad: Mini film u zagrebačkoj školi crtanog filma, 7/1996
Petzke, Ingo: Četrdeset godina Studija crtanog filma Zagreb filma (preveo Hrvoje Turković), 7/1996
Polimac, Nenad: Hrvatski *blockbusteri*, 40/2004
Radić, Damir: Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici, 14/1998
Susovski, Marijan: Animirane filmske reklame Zagreb filma (1967-1977), 23/2000
Susovski, Marijan: Razvoj videoumjetnosti u Hrvatskoj, 18/1999

Sikavica, Miroslav: U traganju za vlastitim izrazom — očitovanje hrvatskog igranofilmskog modernizma, 37/2004
Šakić, Tomislav: Hrvatski film klasičnog razdoblja — ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona, 38/2004
Škrabalo, Ivo: Hrvatski film o ratu, 8/1996
Škrabalo, Ivo: Mladi hrvatski film, 17/1999
Škrabalo, Ivo: 101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997, 14/1998
Visković, Josip: Hrvatski igrani film — Prva petoljetka, 1-2/1995
Vukmir, Janka: Generacija razlike — novi video u Hrvatskoj, 18/1999
Tadić, Zoran: Hrvatska u riječi i slici, 1941, 1942..., 27-28/2001
Tanhofer, Nikola: Profesija — ratni snimatelj, 16/1998
Težak, Stjepko: Zagrebačka kajkavska riječ u Golikovu filmu *Tko pjeva zlo ne misli*, 17/1999
Turković, Hrvoje: Vrednovateljski obrat: recepcija *Koncerta*, nekad i danas, 1-2/1995

Hrvatski film — interpretacije filmova i autorskih opusa

Ajanović, Midhat: Film s tajnom: *Don Kihot* Vladimira Kristla, 40/2004
Čegir, Tomislav: Dokumentarni filmovi Bogdana Žižića, 38/2004
Čegir, Tomislav: Motivi u filmovima Dejana Šorka, 26/2001
Dovniković, Borivoj: Jedna velika karijera — Dušan Vukotić Vud, 15/1998
Galjer, Jasna: Šest lakih komada Željka Kipkea, 38/2004
Gilić, Nikica: Ubojice među nama, 30/2002
Gojan, Vladimir: Elipse i njihova retoričnost u filmu *Koncert* Branka Belana, 29/2002
Göttler, Fritz: Život u ljepoti (retrospektiva V. Kristla), 38/2004
Ivančević, Radovan: Avangardni zagrebački animirani film 50-ih — bilješke, 39/2004
Knežević, Borislav: Hrvatska filmska šutnja — *Blagajnica* Dalibora Matanića i *Trgovci* Kevina Smitha, 35/2003
Kolbas, Silvestar: Analiza filmske snimke: *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje, 34/2003
Kolbas, Silvestar: Sedam filmova Ante Babaje: stilske analize filmske slike, 27-28/2001
Kosanović, Dejan: *Durmitor* — jedno značajno ostvarenje iz prošlosti hrvatskog filma, 30/2002
Kosanović, Dejan: Rudolf Marinković — zaboravljeni pionir hrvatskog filma, 38/2004
Kovačević, Sanja: Patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića, 22/2000
Krelja, Petar: Dok ptičice cvrkuću i sunce sja (razgovor s Ernestom Greglom), 17/1999
Krelja, Petar: Dražen (Dražen Movre), 11/1997
Krelja, Petar: Stilska koherentnost Dovnikovićeva opusa, 26/2001
Krelja, Petar: Važno je zvati se Ernest, 17/1999
Krelja, Petar: Jelena Rajković, 13/1998
Krelja, Petar: Životvorna moć dokumentarca (*Sve o Evi* S. Kolbasa), 36/2003
Krelja, Petar; Diana Nenadić; Dražen Ilinčić; Hrvoje Turković: Karizmatska ličnost — razgovor 7/1996
Krelja, Petar i Hrvoje Turković: Razgovor s Borivojem Dovnikovićem Bordom, 26/2001
Krivak, Marijan: *Endart* — ili, slatki trijumf hrvatskoga 'drugog' filma, 38/2004
Nenadić, Diana: Prestrojavanje (hrvatske filmske premijere), 21/2000
Paulus, Irena: Alfi Kabiljo — ime skladatelja mjuzikla na filmskom platnu, 24/2000
Paulus, Irena: Biofilmografski razgovor s Anđelkom Klobučarom, 15/1998
Paulus, Irena: Boris Papandopulo — skladatelj filmske glazbe, 5/1996
Paulus, Irena: Glazbenik u duši: Arsen Dedić i njegova filmska glazba, 22/2000
Paulus, Irena: Filmska glazba Ivana Brkanovića, 16/1998
Paulus, Irena: Filmska glazba Ive Tijardovića, 17/1999
Paulus, Irena: Fran Lhotka — Narodna glazba u filmu, 11/1997
Paulus, Irena: Lud za glazbom — razgovor sa skladateljem Alfijem Kabiljom, 24/2000
Paulus, Irena: Milo Cipra, 8/1996
Paulus, Irena: Miljenko Prohaska: Glazbom od eksperimentalnog do crtanog filma, 25/2001
Paulus, Irena: Miroslav Belamarić, 7/1996
Paulus, Irena: Nikica Kalogjera: Teme, evolucija i konstante, 18/1999
Paulus, Irena: Orguljaš u filmskom studiju — Anđelko Klobučar i njegova filmska glazba, 15/1998
Paulus, Irena: Razgovor s Teom Brunšmid, 6/1996
Paulus, Irena: Skladam svoju glazbu, onakvu kakvu je osjećam (razgovor s Miljenkom Prohaskom), 25/2001
Paulus, Irena: Thomas Burić — filmska glazba: tema s varijacijom, 30/2002
Paulus, Irena: Većinom 'nacrtana' glazba, 26/2001
Paulus, Irena: Vladimir Kraus-Rajterić, 10/1997
Pavičić, Jurica: Igrani filmovi Fadila Hadžića, 34/2003
Pavičić, Jurica: Kuga u komunističkoj Tebi (*Treći ključ* Z. Tadića), 38/2004
Pavičić, Jurica: Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*, 37/2004
Pavičić, Jurica: Žudnja vlasti i vlast nad žudnjom: *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića, 40/2004
Paulus, Irena: Živan Cvitković: Volim posao, volim se igrati... (biofilmografski razgovor), 5/1996
Pavlinić, Vjeran: Protest, 34/2003
Peterlić, Ante: Hrvoje Lisinski, 9/1997
Posarić, Jasna: Portretni kolaž: Zrinko Ogresta, 21/2000
Radić, Damir i Vladimir Sever: Razgovor s Antom Babajom, 21/2000
Radić, Damir: Filmovi Ante Babaje, 21/2000
Radić, Damir: Filmovi Lordana Zafranovića, 24/2000
Radić, Damir: Filmovi Vatroslava Mimice, 23/2000
Radić, Damir: Najljepši i najuzbudljiviji posao (razgovor s Vatroslavom Mimicom), 23/2000
Sever, Vladimir: Zagubljena ljepota: filmsko stvaralaštvo Ante Babaje, 21/2000
Škrabalo, Ivo: Ante Babaja: pasivni junak hrvatskoga filma, 21/2000
Škrabalo, Ivo: Fabijan Šovagović i film, 24/2000
Škrabalo, Ivo: Gospodin Marjanović — apolitičan filmotvorac u politiziranoj kinematografiji, 5/1996
Škrabalo, Ivo: Krešo Golik — filmski autor koji voli svoju publiku, 7/1996
Škrabalo, Ivo: Nedostižni filmski desetobojac, 16/1998
Škrabalo, Ivo: Slikopisni filmski opus Zvonimira Berkovića, 5/1996
Škrabalo, Ivo: Tomislav Pinter — u traganju za svojim svjetlom, 19-20/1999
Škrabalo, Ivo; Tomljanović, Igor: Glumac za sve medije (razgovor s Reljom Bašićem), 9/1997
Šoša, Dejan: Razgovor: Fadil Hadžić — filmovi za publiku, 34/2003
Turković, Hrvoje: Karijera na prijelomu stilskih razdoblja, 30/2002

Kinematografijske teme

Filmski centar — projekt i program, 27-28/2001
Gilić, Nikica: Sustav medijskog obrazovanja, 36/2003
Hall, Sheldon: Rodoslovlje modernog *blockbustera*, 40/2004
Jagec, Tomislav (priredio): Ima li nekomercijalna mreža šansu? (rasprava), 39/2004
Koršić, Igor: O globalizaciji, 38/2004
Marc-Nord, Adam: Švedska kinematografija — pregled problema i rješenja, 30/2002
Mihletić, Vedran: Studij produkcije (projekt), 29/2002
Polimac, Nenad: Hrvatski *blockbusteri*, 40/2004
Polimac, Nenad: Nakupci filmova — distribucija u Hrvatskoj, 39/2004
Primorac, Damir: Marketing u filmskoj distribuciji, 29/2002
Robić-Škarica, Vera: Program, sudionici i predavači (Škola medijske kulture 1999-2003), 36/2003
Saračević, Igor: Strani *blockbusteri* u Hrvatskoj, 40/2004
Tomljanović, Igor: Marketing u SAD 11/1997
Turković, Hrvoje: Kinematografija u Hrvatskoj — Izvještaj o stanju, 27-28/2001
Turković, Hrvoje: Što jest i što nije, 27-28/2001
Turković, Hrvoje: Treba li Hrvatskoj cjelovečernji film, 30/2002

Filmska arhivistika

Bubenik, Branko: Degradacija videoizvornika u uporabi 15/1998
Kukuljica, Mato: Nove elektronske tehnologije — pomoć u restauriranju filmskog gradiva, 26/2001
Kukuljica, Mato: Projekt zaštite, restauracije i rekonstrukcije Nacionalne filmske zbirke (1995-2002), 33/2003

Tehnologija

Ivasović, Sergej: Digitalna montaža, 26/2001
Ivasović, Sergej: Utjecaj novih digitalnih tehnologija na promjenu filmske produkcije, 25/2001
Jasenković, Silvio: Tehnologija rasvjete, 16/1998
Krstičević, Živko: Televizija visoke rezolucije, 13/1998
Krčadinac, Miran: Timecode, 25/2001
Lederer, Gordan: Tehnika snimanja crtanog filma, 21/2000
Lozina, Domagoj: Polazište snimatelja: svjetlo, 29/2002
Midžić, Enes: Kinematografski film u televizijskom okviru, 12/1997
Manovich,Lev: Što je digitalni film?, 23/2000
Marušić, Joško: Tehnologija animiranog filma, 31-32/2002
Romney, Jonathan: Grafiti od milijun dolara: bilješke iz digitalne domene, 23/2000

Televizija

Fiske, John: Popularna ekonomija, 36/2003
Hall, Stuart: Kodiranje i dekodiranje u televizijskome diskursu, 36/2003
Kitson, Clare: Channel 4 — jedinstven televizijski eksperiment, 23/2000
Lenić, Elvis: Televizijska serija *Novo doba*, 30/2002
McGuigan, Jim: Popularna televizija, 36/2003
Morley, Robert: Rodni okvir obiteljskog gledanja televizije, 36/2003
Vončina, Nikola: Iz povijesti hrvatske televizije, 38/2004
Vončina, Nikola: Iz povijesti hrvatske televizije (2), 39/2004

Festivali, revije, smotre (Hrvatska)

ANIMAFEST, ZAGREB
Pavičić, Jurica: Beskonačni pluralizam — 12. svjetski festival animiranih filmova 6/1996
Šešić, Rada: Animavizija — Zagreb 2000, 22/2000
Montale, Steve: Festival iz vizure selektora, 22/2000
Bendazzi, Giannalberto: Tri iznimna filma, 31-32/2002
Cotte, Olivier: Zajednica uma, 31-32/2002
Strom, Gunnar: Pregled, 31-32/2002
Šešić, Rada: U znaku autorskog filma, 31-32/2002
Ajanović, Midhat: Medij kulturne homogenizacije, 39/2004
Krelja, Petar: Animirani film na dlanu, 39/2004

DANI HRVATSKOG FILMA
Jurak, Dragan: Dani hrvatskog filma — Smotra kojoj treba kinematografija, 1-2/1995
Nenadić, Diana: Dani hrvatskog filma '96, 6/1996
Gilić, Nikica: Još jedan filmski festival bez kinematografije, 9/1997
Gilić, Nikica: Dani hrvatskog filma — Nastavak agonije, 13/1998
Turković, Hrvoje: Omalovažavajuće reforme Dana, 13/1998
Turković, Hrvoje: Dani hrvatskog filma — Smirivanje očekivanja, 17/1999
Nenadić, Diana: Stara pravila i nove iznimke, 21/2000
Gilić, Nikica: Namjenski film i videospot — predrasude marginalizacije, 30/2002
Tomljanović, Igor: Igrani film, konsolidacijski koktel, 30/2002
Kragić, Bruno: Dokumentarni film — rađa li kvantiteta kvalitetu?, 30/2002
Turković, Hrvoje: Animirani film — proizvodno pribiranje, 30/2002
Nenadić, Diana: Eksperimentalni film — Der Experiment Ist Nicht Aus, 30/2002
Marić, Katarina: Na granicama žanrova, 34/2003
Marić, Katarina: Bogato naslijeđe — kreativnost ili teret? (animirani, eksperimentaln i namjenski film, glazbeni spot), 38/2004
Marković, Dario: Dokumentarni film — devet veličanstvenih?, 38/2004

DUBROVAČKI FESTIVAL
Krivak, Marijan: Prvi međunarodni forum eksperimentalnog filma, videa i novih medijskih tehnologija (Dubrovnik 2002), 31-32/2002

EUROPSKI FILM U ZAGREBU:
Heidl, Janko: Filmski festival Europske Unije — Zanimljivo, ali nedovoljno kvalitetno, 12/1997
Pavičić, Jurica: Tjedan češkog filma u Zagrebu, 15/1998
Heidl, Janko: 4. revija filmova europske unije, 24/2000
Heidl, Janko: Tjedan suvremenog češkog filma, 24/2000
Heidl, Janko: Dani velškog filma u Zagrebu, 25/2001
Heidl, Janko: Suvremeni njemački film (II), 25/2001
Krelja, Petar: Za pohvalu! (o Tjednu iranskog filma), 25/2001
Krivak, Marijan: Filmovi o strancima (o tjednu austrijskog angažiranog filma), 33/2003

MOTOVUNSKI FESTIVAL
Tomljanović, Igor: Motovun 2000, 23/2000
Lenić, Elvis: Motovunski filmski festival 2002, 31-32/2002
Lenić, Elvis: Jubilarno festivalsko izdanje — Motovun 2003, 35/2003
Lenić, Elvis: 6. motovunski filmski festival, 39/2004

F. R. K. A.
Pavlic, Tomislav: F. R. K. A — Drugi put /Filmska revija kazališne akademije/, 18/1999
Pavlic, Tomislav, F.R.K.A.. 2000, 22/2000

NEPROFESIJSKE REVIJE
Turković, Hrvoje: Kinematografija u sjeni — 29. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, 12/1997

Nenadić, Diana: Nešto novo, nešto osobno, nešto drukčije — 30. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, 16/1998
Marušić, Joško: Zanimljivo! (o Reviji filmskog i video stvaralaštva djece i mladeži), 22/2000
Nenadić, Diana: Stari i novi rezovi — 32. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, 24/2000
Nenadić, Diana: Intima i kreacija protiv tradicije i imitacije (o Reviji hrvatskoga filmskog i video stvaralaštva), 29/2002
Marušić, Joško: Paške filmske čipke — Pag 2002. (o Reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži), 31-32/2002
Flego, Maja: Kino u gombaonici — Revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži, 35/2003
Nenadić, Diana: Bez buke, prašine i bijesa, (o Reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva), 33/2003
Gilić, Nikica: Strukture i dojmovi, poetike i rodovi (o Reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva), 37/2004
Zečević, Slaven: Miris mora (o Reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži), 39/2004

ONE-TAKE FILM FESTIVAL
Turković, Hrvoje: Izazovi stege, 37/2004 Nenadić, Diana: Potreba ili umiječe dugoga kadra?, 37/2004

POŽEŠKI FESTIVAL JEDNOMINUTNOG FILMA
Marković, Dario: Minuta duga pet godina — revije jednominutnih filmova u Požegi 1993-1997, 10/1997
Peterlić, Ante: Jedna duga minuta — U povodu 6. hrvatske revije jednominutnih filmova, 14/1998
Peterlić, Ante: Hrvatska revija jednominutnih filmova — Požega '99, 18/1999
Krelja, Petar: Draži i pouke požeške minute, 22/2000
Gilić, Nikica: Bogatstvo izlagačkih metoda, 26/2001
Težak, Stjepko: S dna mora i društva u svemirske visine, 26/2001
Čelan, Staša: Tradicija i otkloni, 30/2002
Marković, Dario: Prostor jedne minute, 34/2003
Ilinčić, Dražen: Iskoristi svaku minutu!, 39/2004

PULSKI FESTIVAL
Nenadić, Diana: Pula '95. — Crni hrvatski filmski grafiti, 3-4/1995
Visković, Josip: Pula '95. — Sedam dana u srpnju, 3-4/1995
Ilinčić, Dražen: Pula '96. — Otoci i struje, 7/1996
Pavičić, Jurica: Pula '97. — Trendovi hrvatskog filma, 11/1997)
Heidl, Janko: Dometi — Festival hrvatskoga filma Pula '98, 15/1998
Jagec, Tomislav: Pula 2000, 23/2000
Radić, Damir: Pula, 22-30. lipnja 2001. — Sasvim osoban dnevnik, 27-28/2001
Pavičić, Jurica: Bez povoda za euforiju — Pula 2002, 31-32/2002
Radić, Damir: Nacionalni program u Puli — solidnost prosjeka, 35/2003
Rubeša, Dragan: Una storia polesana — međunarodni program Pule 2003, 35/2003
Sever, Vladimir C.: Aliteracije na P, 39/2004
Lenić, Elvis: Suvremeni slovenski film, 39/2004

SPLITSKI FESTIVAL NOVOG FILMA
Nenadić, Diana: Festival novoga filma i videa — Split '96, 7/1996
Nenadić, Diana: Festival bez granica — Split '97, 11/1997
Nenadić, Diana: Split '99, 19-20/1999
Nenadić, Diana. Tranzicija i napuknuti videokran, 23/2000 Gotovac, Tomislav: Zona (Iz bilježnice člana žirija za film), 23/2000
Nenadić, Diana: Šifra: bogato, 27-28/2001
Janković, Iva R.: Stare teme u duhu nove generacije — Split 2001, 27-28/2001
Franceschi, Branko: Kriza produkcije, kriza prezentacije — novi mediji, 31-32/2002
Jurčić, Josip: Mršava godina spašena filmskom konkurencijom, film i video, 31-32/2002
Radić, Damir: Festival pod Marjanom, 36/2003
Nenadić, Diana: O fragmentima mozaika ili 'dijalektici' na splitski način, 39/2004

SALON MLADIH
Blagus, Goran: Getoizacija geta (o 26. salonu mladih), 25/2001

ZAGREBAČKI FILMSKI FESTIVAL
Marić, Katarina: Novi početak, 36/2003
Grozdanić, Josip: Bogatstvo raznolikosti (dokumentarni filmovi 1. Zagreb Film Festivala), 36/2003
Nenadić, Diana: Pogled preko ruba (drugi Zagreb film festival, 2004), 40/2004

Festivali, revije, smotre (svijet)

Ajanović, Midhat: Göteborški festival 2000, 25/2001
Jagec, Tomislav: Festival dodira — Cottbus 2000, 24/2000
Krelja, Petar: Ritam rada, Široki Brijeg, 2004, 40/2004
Lukanović, Marin: Digitalna budućnost i film? (Future film festival), 21/2000
Lukanović, Marin: Novootkrivene osobine starih filmova, Bologna 2000, 23/2000
Muzaferija, Sanja: Festival krimića, 22/2000
Pavičić, Jurica: Po hrvatski film — u Trst 17/1999
Radak, Andrea: Hrvatski filmovi na FESTU, 21/2000
Rubeša, Dragan: Cannes u znaku pedesete obljetnice 10/1997
Rubeša, Dragan: Celuloidni most između Europe i Azije — Venecija '97, 11/1997
Rubeša, Dragan: '*French Can-Cannes*' — 51. Festival international du film '98, 14/1998
Rubeša, Dragan: Off Cannes, 22/2000
Rubeša, Dragan: Post festum 52. Cannes, 18/1999
Rubeša, Dragan: Post festum 55. venecijanske Mostre — Venecija zove Hollywood, 15/1998
Rubeša, Dragan: Veliki mali filmovi, Venecija 2000, 23/2000
Sever, Vladimir: Od Kubricka Fincheru — Venecija '99, 19-20/1999
Šešić, Rada: Amnesty International Festival, 8/1996
Šešić, Rada: Amsterdamski festival dokumentarnog filma, 29/2002
Šešić, Rada: Bangladeški forum kratkometražnih filmova '99. 17/1999
Šešić, Rada: Creteil — Festival autorica, 10/1997
Šešić, Rada: Rotterdamski festival, 26/2001
Šešić, Rada: Međunarodni festival u Rotterdamu 13/1998),
Šešić, Rada: Rotterdamski dnevnik 16/1998
Šešić, Rada: Sheffieldski festival dokumentarnog filma 1-2/1995
Šešić, Rada: Svijet u Indiji i Indija u svijetu, 21/2000
Turković, Hrvoje: Film sjena bez sjena — Chiavari 2004, 40/2004

Skupovi

Muzaferija, Sanja: Hitchcockiana, 21/2000
Paulus, Irena: Kliše ili novi jezik?, 27-28/2001

Prikazi i komentari knjiga

Galjer, Jasna: Prezentacija ekscesnoga opusa (monografija *Tomislav Gotovac*), 35/2003
Gilić, Nikica: Kinematografija i kulturna politika, 34/2003
Gilić, Nikica: Kritička naratologija na djelu, 29/2002

Gilić, Nikica: O inovativnoj animaciji (o knjizi *Animation Unlimited* L. Fabera i H. Waltersa), 38/2004
Kragić, Bruno: Krešimir Mikić, *Film u nastavi medijske kulture*, 29/2002
Krivak, Marijan: 11 godina autorskog studija, 39/2004
Marušić, Joško: Knjiga za sladokusce animacije (o knjizi M. Ajanoviću *Animacija i realizam*), 39/2004
Matijašević, Željka: Žižek sam protiv svih (o knjizi S. Žižeka *Sublimni objekt ideologije*), 34/2003
Pelc, Milan: Traktat o perspektivi (o knjizi H. Turkovića *Razumijevanje perspektive*), 38/2004
Peterlić, Ante: Sličice iz filmske povijesti (o knjigama M. Tortora *Cinema fondente* i *Au Pays noir — film Pathé en pochette 1903-1905*), 33/2003
Polimac, Nenad: Površnost i nedostatak uredničke discipline (*Filmski leksikon*), 37/2004
Popović, Boris: Boja i svjetlo, 27-28/2001
Radić, Damir: *101 godina filma u Hrvatskoj*, 1896-1997, 17/1999
Radić, Damir: Dražen Movre: *Iz sedmog reda lijevo*, 18/1999
Radić, Damir: HrvojeTurković: *Suvremeni film*, 19-20/1999
Radić, Damir: Knjige M. Ćurića, S. Hundića i J. Heidla, D. Ilinčića i A. Oremovića, 14/1998
Radić, Damir: Marina Vuletić, *Oscar — Između tradicionalnosti i progresivnosti*, 13/1998
Radić, Damir: Nenad Pata — *Majstori zagrebačkog crtanog filma*, 9/1997
Radić, Damir: Petar Krelja — *Golik*, 12/1997
Radić, Damir: Vjekoslav Majcen, *Hrvatski filmski tisak*, 13/1998
Sever, Vladimir C.: Filmska glazba — riječ stručnjakinje (o knjizi I. Paulus *Brainstorming*), 37/2004
Šesnić, Jelena: Woody u drugom mediju (o knjizi W. Allena *Milo za drago*), 38/2004
Tomljanović, Igor: Analize klasika (o knjizi A. Peterlića *Studije o 9 filmova*), 33/2003
Turković, Hrvoje: Obrazovni film — što je to, i što on sve jest, 27-28/2001
Vidović, Boris: Iz ničega nešto, Oktavijan Miletić i hrvatski film, 25/2001
Vidović, Boris: Kratki spoj između Lacana i autorske kritike (o knjizi S. Žižeka *The Fright of Real Tears: Krzystof Kieolowski between Theory and Post-Theory*), 31-32/2002
Zečević, Slaven: Hitchcock kao činovnik (*Hitchcock o Hitchcocku*), 36/2003
Zečević, Slaven: Vrsna urbana proza (*100 godina filma i nogometa Z. Tadića*), 35/2003
Žaknić, Ivan: Modernizam i istina (o monografiji o A. Babaji), 33/2003

Eseji, sjećanja, iskustva

Dovniković, Borivoj-Bordo: Sjećanja / Moji prvi susreti s filmom, 1-2/1995
Dundović, Hanibal: Sjećanje na Rudiku — Rudolfa Sremeca (1909-1999), 27-28/2001
Gotovac, Tomislav: Mjesto pod suncem (rubrika Osobni pogled), 22/2000
Hribar, Hrvoje: Ekranizacija, 39/2004
Hribar, Hrvoje: Stvarno, lažno, ulovljeno, 33/2003
Jergović, Miljenko: Svijet u mraku, 18/1999
Kolbas, Silvestar: Dokumentarni film — do kraja ili što snimatelj može reći o *Životu na svježem zraku*, 33/2003
Krelja, Petar: Bio sam član pulskog žirija, 3-4/1995
Krelja, Petar: Istinita priča o Milki zvanoj Stjuardesa, 15/1998
Krelja, Petar: *Mali oglasi* ili (ne)uhvatljivost dokumentaraca, 33/2003
Krelja, Petar: Posljednje kinopredstave — U povodu Pule '99, 18/1999
Krelja, Petar: Režiseri i kritičari, 27-28/2001
Krelja, Petar: Srednji plan: 'Do K. ...', ili mali prilog filmskom pojmovniku, 7/1996
Krelja, Petar: Vladekov stol, 1-2/1995
Marjanović, Branko: Zapisi i sjećanja na moj život s filmom, 5/1996
Marušić, Joško: Pinscreen, 36/2003
Matijević Veličan, Katarina — Zrinka: Zašto biti dokumentarist?, 33/2003
Nola, Lukas: Redatelj i scenograf, 36/2003
Ozu, Yasujiro: Dnevnik (prevela: Mirela Pintarić), 10/1997
Polimac, Nenad: Nakupci filmova — distribucija u Hrvatskoj, 39/2004
Škrabalo, Ivo: Slamarke djevojke: trideset godina kasnije, 25/2001
Tadić, Zoran: Film i televizija — selektorske dvojbe, 35/2003
Tadić, Zoran: Veliko pospremanje, 26/2001
Tadić, Zoran: Zapisi s putovanja, 33/2003
Škrabalo, Ivo: Njihov obračun sa mnom 15/1998
Tanhofer, Nikola: Knjiga snimanja iz 1945. ili kako sam prvi put omirisao barut, 16/1998
Tribuson, Goran: Miris lizola — sjećanja filmofila, 6/1996
Tribuson, Goran: Slane sjemenke — filmofilsko gastronomske opsesije, 10/1997
Žarković, Dražen: Kako sam izgubio nevinost (na filmu), ili proces sazrijevanja filmskog redatelja, 25/2001

Polemike i reagiranja

Marušić, Joško: Dvojbe i zablude — uz tekst Midhata Ajanovića o zagrebačkoj školi crtanog filma, 24/2000
Pavičić, Jurica: Nekritična kritičnost, 25/2001
Radić, Damir: Dekadentni užitak teorijskog orgijanja, 31-32/2002
Radić, Damir: Pornografska seksualnost na udaru feminističke kritike, 29/2002
Radić, Damir: U povodu reagiranja Ive Škrabala i Jurice Pavičića na tekst, 26/2001
Radić, Damir: Uz tekst Nikice Gilića *Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma*, 24/2000
Škrabalo, Ivo: Memorija Damira Radića ponekad popusti, 25/2001
Vukajlović, Željka: (Ne)uspjesi pornografskih težnji — feministička perspektiva, 30/2002

Nekrolozi

Ganza, Milka: Svi filmovi — jedan film (nekrolog Peteku), 36/2003
Hribar, Hrvoje: Šest rola, kraj — uspomeni Branka Bauera, 30/2002
Kukuljica, Mato: Natuknice uz radnu, stručnu i znanstvenu biografiju dr. Vjekoslava Majcena, 27-28/2001
Marušić, Joško: Razumjeli smo se, domine..., 33/2003
Vidović, Boris: Baština čuvara baštine, 27-28/2001

Kazalo recenziranih filmova

Hrvatski filmovi

1. **A**gonija (Radić, Damir), 16/1998
2. Anđele moj dragi (Radić, Damir), 6/1996

3. **B**ogorodica (Nenadić, Diana), 17/1999
4. Božiću Beču (Nenadić, Diana), 12/1997

5. **C**rvena prašina (Nenadić, Diana), 19-20/1999

6. **Č**udnovate zgode Šegrta Hlapića (Visković, Josip), 10/1997

7. **D**jed i baka se rastaju (Nenadić, Diana; Gilić, Nikica), 12/1997
8. Doktor ludosti (Marić, Katarina), 37/2004

9. **F**ine mrtve djevojke (Marković, Dario), 33/2003

10. **G**ospa (Nenadić, Diana), 1-2/1995

11. **I**spod crte (Grozdanić, Josip), 36/2003
12. Isprani (Jurak, Dragan), 5/1996

13. **K**ako je počeo rat na mom otoku (Heidl, Janko), 8/1996
14. Kad mrtvi zapjevaju (Radić, Damir), 15/1998
15. Konjanik (Marković, Dario), 38/2004

16. **M**ondo Bobo (Nenadić, Diana), 12/1997

17. **N**ausikaja (Kurelec, Tomislav), 6/1996
18. Ne dao Bog većeg zla (Kurelec, Tomislav), 33/2003

19. **P**otonulo groblje (Sablić, Mario), 33/2003
20. Prepoznavanje (Nenadić, Diana), 12/1997
21. Puška za uspavljivanje (Nenadić, Diana), 12/1997
22. Putovanje tamnom polutkom (Sablić, Mario), 5/1996

23. **R**usko meso (Radić, Damir), 14/1998

24. **S**edma kronika (Pavičić, Jurica; Radić, Damir), 10/1997
25. Serafin, svjetioničarev sin (Kurelec, Tomislav), 33/2003
26. Slučajni svjedok (Marić, Katarina), 31-32/2002
27. Sretno dijete (Marić, Katarina), 37/2004
28. Svjedoci (Nenadić, Diana), 38/2004

29. **T**a divna splitska noć (Kovač, Goran), 40/2004
30. Transatlantik (Radić, Damir), 16/1998
31. Treća žena (Radić, Damir), 13/1998
32. Tri muškarca Melite Žganjer (Radić, Damir), 16/1998
33. Tu (Grozdanić, Josip), 36/2003

Strani filmovi

1. 1 na 1 (Grozdanić, Josip), 35/2003
2. 10. stepenica (Picula, Boško), 31-32/2002
3. 101 dalmatinac (Čelan, Staša), 1-2/1995
4. 101 dalmatinac (Gilić, Nikica), 10/1997
5. 101 dalmatinac II: Patchova avantura u Londonu (Picula, Boško), 34/2003
6. 102 Dalmatinca (Vukoja, Denis), 26/2001
7. 13. ratnik (Sablić, Mario), 21/2000
8. 13. ratnik (Sablić, Mario), 21/2000
9. 15 minuta slave (Kurelec, Tomislav), 26/2001
10. 187: Šifra za ubojstvo (Žaknić, Ivan), 18/1999
11. 21 gram (Nenadić, Diana), 38/2004
12. 24 sata (Kukoč, Juraj), 39/2004
13. 25. sat (Sever, Vladimir C.), 35/2003
14. 28 dana (Sablić, Mario), 23/2000
15. 28 dana kasnije (Sablić, Mario), 34/2003
16. 40 dana bez komada (Marić, Katarina), 30/2002
17. 50 prvih poljubaca (Kovač, Goran), 38/2004
18. 8 1/2 ena (Valentić, Tonči), 31-32/2002
19. 8 milja (Kurelec, Tomislav), 34/2003
20. 8 žena (Grozdanić, Josip), 36/2003

21. **A** Hard Day's Night (Heidl, Janko), 27-28/2001
22. A. I. — Umjetna integlicija (Sablić, Mario), 29/2002
23. Ace Ventura: Kad priroda zove (Petrović, Sanjin), 6/1996
24. Adamovo rebro (Nenadić, Diana), 36/2003
25. Adaptacija (Rubeša, Dragan), 35/2003
26. Afera Thomasa Crownea (Kurelec, Tomislav), 19-20/1999
27. Agent Cody Banks (Picula, Boško), 38/2004
28. Air Force One (Radić, Damir), 12/1997
29. Akumulator (Visković, Josip), 16/1998
30. Al Capone (Radić, Damir), 6/1996
31. Ali (Sablić, Mario), 39/2004
32. Ali G u parlamentu (Picula, Boško), 33/2003
33. Alien — Uskrsnuće (Milinković, Martin), 13/1998
34. Aljaska (Kurelec, Tomislav), 10/1997
35. Amadeus - redateljska verzija (Heidl, Janko), 33/2003
36. Amarov zločin (Kurelec, Tomislav), 38/2004
37. Amater (Radić, Damir), 8/1996
38. Amelie (Marković, Dario), 30/2002
39. Američka pita (Milinković, Martin), 21/2000
40. Američka pita 2 (Petrovic, Sanjin), 29/2002
41. Američka pita 3 - vjenčanje (Sablić, Mario), 36/2003
42. Američka rapsodija (Kurelec, Tomislav), 39/2004
43. Američki bizon (Gilić, Nikica), 10/1997
44. Američki makro (Heidl, Janko), 27-28/2001
45. Američki psiho (Radić, Damir), 24/2000
46. Američki san (Picula, Boško), 39/2004
47. Amistad (Visković, Josip), 13/1998
48. Ana i kralj (Sablić, Mario), 23/2000
49. Ana Karenjina (Petrović, Sanjin), 17/1999
50. Anaconda (Vukoja, Denis), 11/1997
51. Anakonde: Lov na krvavu orhideju (Picula, Boško), 40/2004
52. Analiziraj ono (Sablić, Mario), 34/2003
53. Analiziraj ovo (Paljan, Jelena), 19-20/1999
54. Anastasia (Tomljanović, Igor), 14/1998
55. Andre (Visković, Josip), 3-4/1995
56. Anđele moj dragi (Radić, Damir), 6/1996
57. Anđeli čuvari (Marković, Dario), 6/1996
58. Anđeli i demoni (Polimac, Nenad), 33/2003
59. Anđeoske oči (Sablić, Mario), 29/2002
60. Animatrix (Čegir, Tomislav), 35/2003
61. Antwone Fisher (Picula, Boško), 37/2004
62. Apokalipsa sada - Redux (Radić, Damir), 33/2003
63. Apollo 13 (Zečević, Slaven), 5/1996
64. Apostol (Žaknić, Ivan), 21/2000
65. Armageddon (Sablić, Mario), 16/1998
66. Asterix i Obelix protiv Cezara (Vukoja, Denis), 21/2000
67. Asterix i Obelix: Misija Kleopatra (Picula, Boško), 31-32/2002
68. Asterix osvaja Ameriku (Marković, Dario), 2 5/1996
69. Atentat na Reagana (Valentić, Tonči), 31-32/2002
70. Atlantida: Izgubljeno carstvo (Petrovic, Sanjin), 29/2002
71. Austin Powers (Gilić, Nikica), 14/1998
72. Austin Powers u Goldmemberu (Jovetić, Goran), 31-32/2002
73. Austin Powers: Špijun koji me hvatao (Sablić, Mario), 21/2000
74. Autobus za Washington (Radić, Damir), 11/1997
75. Avanture male Chihiro (Sever, Vladimir C.), 39/2004

76. **B**aby Boy (Marić, Katarina), 31-32/2002
77. Bande New Yorka (Kragić, Bruno), 34/2003

78. Banditi (Jovetić, Goran), 30/2002
79. Banger sestre (Picula, Boško), 35/2003
80. Bar za lijenčine (Radić, Damir), 11/1997
81. Baraba (Radić, Damir), 15/1998
82. Barb Wire -Anđeo pravde (Sablić, Mario), 7/1996
83. Barbarske invazije (Sever, Vladimir C.), 38/2004
84. Barcelona (Ilinčić, Dražen), 1-2/1995
85. Barry Lyndon (Sever, Vladimir C.), 30/2002
86. Basquiat (Radić, Damir), 13/1998
87. Baš kao Beckham (Sever, Vladimir C.), 39/2004
88. Batman i Robin (Sablić, Mario), 11/1997
89. Batman zauvijek (Milinković, Martin), 5/1996
90. Bazen (Radić, Damir), 37/2004
91. Bean (Paljan, Jelena), 12/1997
92. Beavis i Butt - Head (Milinković, Martin), 15/1998
93. Besmrtna ljubav (Ivaniš, Goran), 36/2003
94. Besmrtna ljubav (Tomić, Živorad), 3-4/1995
95. Bez povratka (Sablić, Mario), 2, 34/2003
96. Bijeg iz L. A. (Jindra, Jelena), 8/1996
97. Bijeli oleandar (Sablić, Mario), 35/2003
98. Bijeli prah (Petrovic, Sanjin), 29/2002
99. Bijelo odijelo (Heidl, Janko), 24/2000
100. Bijes pod kontrolom (Radić, Damir), 35/2003
101. Bili jednom ratnici (Salečić, Ivan Jr.), 1-2/1995
102. Bili smo vojnici (Radić, Damir), 33/2003
103. Billy Elliot (Žaknić, Ivan), 25/2001
104. Bilo jednom u Meksiku (Grozdanić, Josip), 36/2003
105. Bio jednom lopov (Vukoja, Denis), 14/1998
106. Biti John Malkovich (Radić, Damir), 22/2000
107. Biti najbolji (Sablić, Mario), 37/2004
108. Bitka za školu (Marić, Katarina), 38/2004
109. Blackjack (Vukoja, Denis), 15/1998
110. Blackout (Žaknić, Ivan), 17/1999
111. Blade (Kurelec, Tomislav), 16/1998
112. Blade 2 (Picula, Boško), 31-32/2002
113. Blanche (Heidl, Janko), 37/2004
114. Blues - glazbeno putovanje (Grozdanić, Josip), 39/2004
115. Blues kaubojki (Zečević, Slaven), 3-4/1995
116. Boemski dani (Picula, Boško), 38/2004
117. Bogataš (Kurelec, Tomislav), 3-4/1995
118. Bogomdan (Picula, Boško), 40/2004
119. Bogovi i čudovišta (Milinković, Martin), 19-20/1999
120. Boja noći (Marković, Dario), 1-2/1995
121. Boksač (Posarić, Jasna), 13/1998
122. Boksačica (Marković, Dario), 30/2002
123. Bolničarka Betty (Heidl, Janko), 26/2001
124. Bolje ne može (Milinković, Martin), 13/1998
125. Bourneov identitet (Sever, Vladimir C.), 33/2003
126. Bourneova nadmoć (Radić, Damir), 40/2004
127. Bowfinger - kralj Hollywooda (Žaknić, Ivan), 21/2000
128. Božanstvene tajne sestrinstva ya-ya (Heidl, Janko), 35/2003
129. Božji grad (Grozdanić, Josip), 38/2004
130. Braća Blues 2000 (Petrović, Sanjin), 14/1998
131. Braća Mcmullen (Žaknić, Ivan), 17/1999
132. Braća Newton (Čelan, Staša), 17/1999
133. Brak na brzaka (Paljan, Jelena), 10/1997
134. Breme bijelog čovjeka (Tomljanović, Igor), 8/1996
135. Brianov život (Šoša, Dean), 35/2003
136. Brisač (Radić, Damir), 7/1996
137. Britannic (Marić, Katarina), 30/2002
138. Brodolom života (Tomljanović, Igor), 25/2001
139. Brzi i mrtvi (Luketić, Željko), 3-4/1995
140. Brzi i žestoki (Jovetić, Goran), 29/2002
141. Brzina 2: Izvan kontrole (Sablić, Mario), 3 12/1997
142. Bubnjevi pobjede (Heidl, Janko), 36/2003
143. Buena Vista Social Club (Radić, Damir), 23/2000
144. Buffalo ž66 (Paljan, Jelena), 17/1999
145. Buffalo soldiers (Grozdanić, Josip), 39/2004
146. Bulevar sumraka (Grozdanić, Josip), 36/2003
147. Bullworth (Vukoja, Denis), 19-20/1999
148. Bure baruta (Gilić, Nikica), 19-20/1999

149. Cable Guy - Nepodnošljivi (Milinković, Martin), 7/1996
150. Careva nova ćud (Tomljanović, Igor), 27-28/2001
151. Carlitov način (Gilić, Nikica), 3-4/1995
152. Carstvo vatre (Sablić, Mario), 34/2003
153. Casino (Gilić, Nikica), 6/1996
154. Casper (Petrović, Sanjin), 5/1996
155. Cecil je poludio (Heidl, Janko), 39/2004
156. Charlijevi anđeli (Sablić, Mario), 25/2001
157. Charlijevi anđeli 2: punom brzinom (Picula, Boško), 35/2003
158. Chicago (Marković, Dario), 34/2003
159. Chico (Marić, Katarina), 30/2002
160. Chopper (Tomljanović, Igor), 38/2004
161. Cijena pravde (Sablić, Mario), 19-20/1999
162. Cijena straha (Picula, Boško), 33/2003
163. Ciklon (Posarić, Jasna), 16/1998
164. Congo (Luketić, Željko), 5/1996
165. Cookie (Kurelec, Tomislav), 21/2000
166. Collateral (Kurelec, Tomislav), 40/2004
167. Corrina (Tomić, Živorad), 3-4/1995
168. Crni bombarder (Radić, Damir), 19-20/1999
169. Crossroads (Ivaniš, Goran), 31-32/2002
170. Crveni planet (Marić, Katarina), 25/2001
171. Crveni ugao (Vukoja, Denis), 14/1998
172. Crveni zmaj (Sablić, Mario), 33/2003
173. Crveno svjetlo (Picula, Boško), 40/2004
174. Cura sa zadatkom (Marić, Katarina), 26/2001
175. Cvijet moje tajne (Posarić, Jasna), 8/1996

176. Časni ljudi (Marić, Katarina), 26/2001
177. Čekajući izdisaj (Petrović, Sanjin), 9/1997
178. Čekajući smrt u Denveru (Vukoja, Denis), 8/1996
179. Četiri pera (Marić, Katarina), 39/2004
180. Četiri ratnika (Sablić, Mario), 36/2003
181. Četiri sobe (Jurak, Dragan), 6/1996
182. Čokolada (Radić, Damir), 26/2001
183. Čovječe, gdje mi je auto? (Milinković, Martin), 26/2001
184. Čovjek bez lica (Radić, Damir), 12/1997
185. Čovjek bez prošlosti (Nenadić, Diana), 34/2003
186. Čovjek bez tijela (Valentić, Tonči), 24/2000
187. Čovjek kojeg nije bilo (Marković, Dario), 31-32/2002
188. Čovjek koji je premalo znao (Radić, Damir), 15/1998
189. Čovjek koji je tužio Boga (Žaknić, Ivan), 31-32/2002
190. Čovjek koji je ubio Liberty Valancea (Čegir, Tomislav), 37/2004
191. Čovjek na Mjesecu (Žaknić, Ivan), 21/2000
192. Čovjek u željeznoj maski (Gilić, Nikica), 14/1998
193. Čovjek zvan dijamant (Heidl, Janko), 30/2002
194. Čudesan Božić (Tomić, Živorad), 6/1996
195. Čudesan izum (Vukoja, Denis), 13/1998
196. Čudesni grm (Picula, Boško), 36/2003
197. Čudni dani (Kovač, Goran), 7/1996
198. Čudnovate zgode šegrta Hlapića (Visković, Josip), 10/1997
199. Čudotvorac (Visković, Josip), 15/1998
200. Čudovišta iz ormara (Tomljanović, Igor), 30/2002
201. Čudovište (Heidl, Janko), 6/1996
202. Čudovište (Rubeša, Dragan), 38/2004

203. Čuvar prolaza (Sablić, Mario), 7/1996
204. Čuvari zakona (Sablić, Mario), 14/1998

205. **Ć**elija (Heidl, Janko), 25/2001

206. **D**'Artagnanova kći (Radić, Damir), 6/1996
207. Daj mi sve (Sablić, Mario), 26/2001
208. Daleki rođaci (Sablić, Mario), 3, 33/2003
209. Daleki rođaci 2 (Kurelec, Tomislav), 15/1998
210. Daleko od očiju (Radić, Damir), 16/1998
211. Daleko od raja (Kukoč, Juraj), 34/2003
212. Dama i skitnica (Posarić, Jasna), 11/1997
213. Dan nezavisnosti (Visković, Josip), 8/1996
214. Dan obuke (Jovetić, Goran), 30/2002
215. Dan očeva (Tomljanović, Igor), 12/1997
216. Dan poslije sutra (Jurčić, Josip), 39/2004
217. Dan zvijeri (Kukoč, Juraj), 24/2000
218. Dani nogometa (Sablić, Mario), 39/2004
219. Danteov vrh (Sablić, Mario), 10/1997
220. Dar (Sablić, Mario), 27-28/2001
221. Daredevil - Čovjek bez straha (Picula, Boško), 34/2003
222. Dečki i cure (Vukoja, Denis), 24/2000
223. Dečki nikad ne plaču (Gilić, Nikica), 22/2000
224. Demoni (Šoša, Dean), 35/2003
225. Deset minuta stariji: truba (Grozdanić, Josip), 38/2004
226. Deset razloga zašto te mrzim (Radić, Damir), 19-20/1999
227. Desperado (Salečić, Ivan Jr.), 5/1996
228. Detektiv Shaft (Heidl, Janko), 25/2001
229. Devet mjeseci (Visković, Josip), 5/1996
230. Deveta vrata (Valentić, Tonči), 24/2000
231. Deveti krug pakla (Milinković, Martin), 22/2000
232. Diabolique (Luketić, Željko), 7/1996
233. Dim (Nenadić, Diana), 6/1996
234. Dinosaur (Marić, Katarina), 25/2001
235. Divlja igra (Sablić, Mario), 15/1998
236. Divlja noć (Vukoja, Denis), 21/2000
237. Divlja prostranstva (Picula, Boško), 39/2004
238. Divlja rijeka (Sačer, Zlatka), 1-2/1995
239. Divlja trka (Sablić, Mario), 37/2004
240. Divlja vožnja (Sablić, Mario), 31-32/2002
241. Divlji Bill (Tomljanović, Igor), 8/1996
242. Divlji blues (Heidl, Janko), 30/2002
243. Divlji zapad (Petrović, Sanjin), 19-20/1999
244. Diže se do kraja (Heidl, Janko), 25/2001
245. Djeca raja (Tomljanović, Igor), 22/2000
246. Djed Mraz se ženi (Picula, Boško), 33/2003
247. Djevojka i smrt (Heidl, Janko), 5/1996
248. Djevojka iz Jerseyja (Picula, Boško), 40/2004
249. Djevojka iz Spitfire Grilla (Radić, Damir), 9/1997
250. Djevojka mojih snova (Petrovic, Sanjin), 22/2000
251. Djevojka na mostu (Nenadić, Diana), 34/2003
252. Djevojka s bisernom naušnicom (Sever, Vladimir C.), 40/2004
253. Djevojke iz Coyote bara (Sablić, Mario), 24/2000
254. Djevojke iz visokog društva (Picula, Boško), 39/2004
255. Djevojke s Beverly Hillsa (Milinković, Martin), 5/1996
256. Djevojke s duplerice (Picula, Boško), 38/2004
257. Dnevnik Bridget Jones (Žaknić, Ivan), 27-28/2001
258. Do kraja (Sablić, Mario), 27-28/2001
259. Do posljednjeg trenutka (Vukoja, Denis), 18/1999
260. Dobar čovjek u Africi (Gilić, Nikica), 1-2/1995
261. Dobar posao u Italiji (Radić, Damir), 37/2004
262. Dobar, loš i... lova (Gilić, Nikica), 7/1996
263. Doberman (Sablić, Mario), 25/2001
264. Dobitnik (Jindra, Jelena), 9/1997
265. Dobra djevojka (Picula, Boško), 38/2004
266. Dobri Will Hunting (Radić, Damir), 14/1998
267. Dobro došli gospodine Chance (Marković, Dario), 34/2003
268. Dobro došli u Collinwood (Tomljanović, Igor), 33/2003
269. Dobro došli u Sarajevo (Sablić, Mario), 13/1998
270. Dobrodošli u džunglu (Picula, Boško), 37/2004
271. Dogma (Sablić, Mario), 22/2000
272. Dogodilo se na Manhattanu (Sablić, Mario), 34/2003
273. Dogville (Marković, Dario), 37/2004
274. Dok me moje noge nose (Ivaniš, Goran), 38/2004
275. Dok si spavao (Paljan, Jelena), 5/1996
276. Dokaz života (Marić, Katarina), 26/2001
277. Doktor Doolittle (Kovač, Goran), 16/1998
278. Doktor Doolitlle 2 (Petrovic, Sanjin), 27-28/2001
279. Dolazak (Vukoja, Denis), 11/1997
280. Dolores Claiborne (Petrović, Sanjin), 3-4/1995
281. Domino efekt (Kovač, Goran), 39/2004
282. Don Juan De Marco (Nenadić, Diana), 5/1996
283. Donnie Brasco (Milinković, Martin), 11/1997
284. Donnie Darko (Sever, Vladimir C.), 38/2004
285. Dosje Alien (Radić, Damir), 19-20/1999
286. Dosje Doušnik (Čegir, Tomislav), 31-32/2002
287. Dosjei X (Milinković, Martin), 16/1998
288. Dracula 2000 (Žaknić, Ivan), 27-28/2001
289. Drakula, veseli mrtvac (Gilić, Nikica), 9/1997
290. Dream Team (Sablić, Mario), 11/1997
291. Druga strana ljubavi (Heidl, Janko), 37/2004
292. Drugi građanski rat (Sablić, Mario), 16/1998
293. Družba pravih gentlemena (Sablić, Mario), 36/2003
294. Drvo snova (Luketić, Željko), 5/1996
295. Državni neprijatelj (Milinković, Martin), 17/1999
296. Duboko modro more (Radić, Damir), 22/2000
297. Duga mračna noć (Picula, Boško), 38/2004
298. Dugi prsti (Grozdanić, Josip), 40/2004
299. Dugi oproštaj (Tomljanović, Igor), 14/1998
300. Duh i tama (Sablić, Mario), 9/1997
301. Duhovi Marsa (Jovetić, Goran), 29/2002
302. Dungeons & Dragons (Jovetić, Goran), 26/2001
303. Dva paklena dana (Vukoja, Denis), 13/1998
304. Dva tjedna za ljubav (Heidl, Janko), 34/2003
305. Dvanaest majmuna (Gilić, Nikica), 6/1996
306. Dvorac (Vukoja, Denis), 22/2000
307. Dvostruka opasnost (Radić, Damir), 21/2000
308. Dvostruki zavodnik (Salečić, Ivan Jr.), 10/1997
309. Đavolja nit (Polimac, Nenad), 33/2003
310. Đavolje utočište (Sablić, Mario), 3-4/1995

311. **E**. T. Došljak iz svemira (Sablić, Mario), 30/2002
312. Ecks protiv Severa: konačni obračun (Grozdanić, Josip), 35/2003
313. Ed TV (Visković, Josip), 19-20/1999
314. Ed Wood (Tomić, Živorad), 3-4/1995
315. Egzorcist: Istjerivač đavola (Radić, Damir), 26/2001
316. Eksperiment (Kovač, Goran), 38/2004
317. Elitni ubojice (Piršić, Jasminka), 15/1998
318. Elizabeth (Radić, Damir), 21/2000
319. Emma — Muzej straha (Visković, Josip), 10/1997
320. Engleski pacijent (Marković, Dario), 10/1997
321. Englez koji se popeo na brdo, a sišao s planine (Sablić, Mario), 5/1996
322. Enigma (Picula, Boško), 34/2003
323. Equilibrium (Picula, Boško), 36/2003
324. Erin Brockovich (Gilić, Nikica), 22/2000
325. Evita (Posarić, Jasna), 10/1997
326. Evolucija (Petrovic, Sanjin), 27-28/2001

327. Exotica (Jurak, Dragan), 3-4/1995

328. **F**aca poput Mikea (frajerske tenisice), (Picula, Boško), 33/2003
329. Fahrenheit 9/11 (Grozdanić, Josip), 40/2004
330. Fanfan la Tulipe (Picula, Boško), 38/2004
331. Fantazija 2000 (Vukoja, Denis), 23/2000
332. Fantom (Visković, Josip), 9/1997
333. Fantomska prijetnja (Visković, Josip), 19-20/1999
334. Fargo (Salečić, Ivan Jr.), 8/1996
335. Farinelli (Nenadić, Diana), 1-2/1995
336. Femme fatale (Sever, Vladimir C.), 34/2003
337. Fenomen (Radić, Damir), 7/1996
338. Final Fantasy (Milinković, Martin), 29/2002
339. Fled (Posarić, Jasna), 8/1996
340. Flert sa sudbinom (Kovač, Goran), 13/1998
341. Fokus (Ivaniš, Goran), 36/2003
342. Forrest Gump (Salečić, Ivan Jr.), 1-2/1995
343. Francuski poljubac (Milinković, Martin), 7/1996
344. Francuskinja (Marković, Dario), 2 5/1996
345. Frankenstein (Heidl, Janko), 1-2/1995
346. Frankie Starlight (Petrović, Sanjin), 11/1997
347. Frida (Paljan, Jelena), 34/2003
348. Full Metal Jacket (Valentić, Tonči), 30/2002

349. **G**. I. Jane (Petrović, Sanjin), 13/1998
350. Galaktička pustolovina (Vukoja, Denis), 25/2001
351. Gangster No 1. (Sablić, Mario), 30/2002
352. Gangsteri (Heidl, Janko), 34/2003
353. Gangsterska četvorka (Sablić, Mario), 11/1997
354. Gangsterska petorka (Sablić, Mario), 40/2004
355. Garfield (Sablić, Mario), 40/2004
356. Gas do daske (Žaknić, Ivan), 17/1999
357. Gas do daske 2 (Sablić, Mario), 30/2002
358. Gattaca Slom (Kovač, Goran), 16/1998
359. Gdje ljubav živi (Luketić, Željko), 7/1996
360. Generacija buntovnika (Heidl, Janko), 27-28/2001
361. Generacija X (Sablić, Mario), 18/1999
362. Generacije (Tomljanović, Igor), 1-2/1995
363. General (Heidl, Janko), 27-28/2001
364. Generalova kći (Radić, Damir), 21/2000
365. Genijalac (Marković, Dario), 19-20/1999
366. Genijalni um (Paljan, Jelena), 30/2002
367. Georgia (Salečić, Ivan Jr.), 9/1997
368. Ghost Dog: Put samuraja (Nenadić, Diana), 34/2003
369. Gimnazija za divljake (Vukoja, Denis), 9/1997
370. Gladijator (Radić, Damir), 22/2000
371. Glasnici vjetra (Jovetić, Goran), 31-32/2002
372. Glava iznad vode (Milinković, Martin), 15/1998
373. Glavni frajer (Jovetić, Goran), 26/2001
374. Glavni kolodvor (Radić, Damir), 22/2000
375. Glavom kroz zid (Sever, Vladimir C.), 39/2004
376. Glazba mog srca (Žaknić, Ivan), 22/2000
377. Gloria (Radić, Damir), 19-20/1999
378. Glup i gluplji (Zečević, Slaven), 3-4/1995
379. Gnjavatorica (Petrović, Sanjin), 15/1998
380. Godine s Picassom (Radić, Damir), 10/1997
381. Godzilla (Kurelec, Tomislav), 15/1998
382. Goli ručak (Luketić, Željko), 8/1996
383. Goli špijun (Jindra, Jelena), 7/1996
384. Gore dolje (Tomljanović, Igor), 18/1999
385. Gore ne može (Kurelec, Tomislav), 17/1999
386. Gori vatra (Kukoč, Juraj), 37/2004
387. Gosford Park (Radić, Damir), 30/2002
388. Gospodar i ratnik (Kukoč, Juraj), 37/2004
389. Gospodar planina (Heidl, Janko), 31-32/2002
390. Gospodar prstenova: Povratak kralja (Sever, Vladimir C.), 37/2004
391. Gospodar prstenova: Dvije kule (Marković, Dario), 33/2003
392. Gospodar prstenova: Prstenova družina (Kukoč, Juraj), 29/2002
393. Gospodar snova (Visković, Josip), 3-4/1995
394. Gospodar života i smrti (Radić, Damir), 14/1998
395. Gospodari lutaka (Sačer, Zlatka), 3-4/1995
396. Gospodin Schmidt (Kukoč, Juraj), 37/2004
397. Gotika (Sever, Vladimir C.), 38/2004
398. Grabežljivci (Sablić, Mario), 21/2000
399. Graceland (Žaknić, Ivan), 19-20/1999
400. Grad anđela (Milinković, Martin), 15/1998
401. Grad kriminala (Vukoja, Denis), 12/1997
402. Grad na obali (Sablić, Mario), 34/2003
403. Grad tame (Sablić, Mario), 16/1998
404. Grad zločina (Piršić, Jasminka), 14/1998
405. Gradonačelnik (Salečić, Ivan Jr.), 6/1996
406. Gradske legende (Sablić, Mario), 17/1999
407. Građani opasnih namjera (Milinković, Martin), 19-20/1999
408. Grimizna plima (Jurak, Dragan), 3-4/1995
409. Grimizne rijeke (Jovetić, Goran), 26/2001
410. Grof Monte Cristo (Rubeša, Dragan), 31-32/2002
411. Grozna cura (Saračević, Igor), 30/2002
412. Grudi i mjesec (Visković, Josip), 15/1998
413. Gummo (Radić, Damir), 16/1998

414. **H**akeri (Sablić, Mario), 7/1996
415. Hamlet (Jovetić, Goran), 26/2001
416. Hamlet (Visković, Josip), 13/1998
417. Hannibal (Sablić, Mario), 29/2002
418. Harrisonovo cvijeće (Grozdanić, Josip), 36/2003
419. Harry Potter i kamen mudraca (Čelan, Staša), 29/2002
420. Harry Potter i odaja tajni (Sablić, Mario), 33/2003
421. Harry Potter i zatočenik Azkabana (Grozdanić, Josip), 39/2004
422. Hartov rat (Radić, Damir), 31-32/2002
423. Hedviga i bijesni inč (Ivaniš, Goran), 35/2003
424. Hej Arnold (Picula, Boško), 35/2003
425. Herkul (Kurelec, Tomislav), 12/1997
426. Heroj (Rubeša, Dragan), 40/2004
427. Hidalgo - nebeski jahač (Grozdanić, Josip), 38/2004
428. Hi-fi dućan snova (Žaknić, Ivan), 23/2000
429. Highlander - Čarobnjak (Gilić, Nikica), 1-2/1995
430. Highlander - Završna verzija (Vukoja, Denis), 26/2001
431. Hladno srce (Sablić, Mario), 14/1998
432. Holivudski murjaci (Marić, Katarina), 36/2003
433. Holivudski svršetak (Paljan, Jelena), 38/2004
434. Hollywood u plamenu (Petrović, Sanjin), 19-20/1999
435. Hotel od milijun dolara (Radić, Damir), 23/2000
436. Hotel Splendid (Ivaniš, Goran), 37/2004
437. Hrabro srce (Petrović, Sanjin), 5/1996
438. Hrabrost ratnika (Posarić, Jasna), 9/1997
439. Hrid (Kurelec, Tomislav), 7/1996
440. Hulk (Picula, Boško), 36/2003
441. Humphrey Bogart kolekcija (Nenadić, Diana), 39/2004
442. Hvala za čokoladu (Gilić, Nikica), 30/2002

443. **I** tvoju mamu također (Marić, Katarina), 31-32/2002
444. Identitet (Kosanović, Jakov), 36/2003
445. Igra (Sablić, Mario), 14/1998
446. Igra na poljanama Božjim (Petrović, Sanjin), 15/1998
447. Igra s nepoznatim (Sablić, Mario), 30/2002

448. Igra sudbine (Picula, Boško), 30/2002
449. Illuminata (Heidl, Janko), 24/2000
450. Imaš poruku (Milinković, Martin), 18/1999
451. Imitator (Visković, Josip), 6/1996
452. In & out, zaluđeni mladoženja (Petrović, Sanjin), 18/1999
453. Instinkt (Marković, Dario), 19-20/1999
454. Interview s vampirom (Jurak, Dragan), 1-2/1995
455. Intimnost (Rubeša, Dragan), 33/2003
456. Iris (Marić, Katarina), 33/2003
457. Isijavanje (Radić, Damir), 30/2002
458. Iskonski strah (Sablić, Mario), 7/1996
459. Iskupljenje u Shawshanku (Ilinčić, Dražen), 1-2/1995
460. Ismijavanje (Gilić, Nikica), 10/1997
461. Isplata (Kovač, Goran), 38/2004
462. Ispod površine (Heidl, Janko), 36/2003
463. Ispod površine (Kurelec, Tomislav), 24/2000
464. Ispovijedi opasnog uma (Polimac, Nenad), 34/2003
465. Istina o Charlieju (Heidl, Janko), 37/2004
466. Istina o mačkama i psima (Kovač, Goran), 10/1997
467. Istinit zločin (Vukoja, Denis), 19-20/1999
468. Istok je istočno (Heidl, Janko), 23/2000
469. Istok-zapad (Marić, Katarina), 25/2001
470. Ivana Orleanska (Sablić, Mario), 22/2000
471. Ivica i Marica (Picula, Boško), 34/2003
472. Iz džungle u džunglu (Gilić, Nikica), 10/1997
473. Iz pakla (Tomljanović, Igor), 30/2002
474. Iza neprijateljskih linija (Sablić, Mario), 29/2002
475. Izabranica tame (Vukoja, Denis), 27-28/2001
476. Izborni dani (Milinković, Martin), 21/2000
477. Izgubljena cesta (Gilić, Nikica), 10/1997
478. Izgubljena moć (Picula, Boško), 36/2003
479. Izgubljene duše (Marić, Katarina), 30/2002
480. Izgubljeni bataljun (Grozdanić, Josip), 34/2003
481. Izgubljeni svijet - Jurski park 2 (Tomljanović, Igor), 12/1997
482. Izgubljeni u L. A.-u (Heidl, Janko), 37/2004
483. Izgubljeni u prijevodu (Grozdanić, Josip), 37/2004
484. Izgubljeni u svemiru (Tomljanović, Igor), 16/1998
485. Između života i smrti (Sablić, Mario), 22/2000
486. Iznad obruča (Zečević, Slaven), 3-4/1995
487. Iznenadna smrt (Heidl, Janko), 6/1996
488. Iznenađenje (Salečić, Ivan Jr.), 3-4/1995
489. Izvan kontrole (Sablić, Mario), 3-4/1995
490. Izvršenje (Heidl, Janko), 6/1996

491. **J**a ću budan sanjati (Vukoja, Denis), 17/1999
492. Ja i moji dvojnici (Petrović, Sanjin), 8/1996
493. Ja sam Sam (Heidl, Janko), 34/2003
494. Ja špijun (Grozdanić, Josip), 33/2003
495. Ja, ja & Irena (Žaknić, Ivan), 24/2000
496. Ja, ja i ja (Marić, Katarina), 31-32/2002
497. Ja, robot (Sablić, Mario), 40/2004
498. Jack (Radić, Damir), 8/1996
499. Jackass: film (Picula, Boško), 35/2003
500. Jackie Brown (Radić, Damir), 14/1998
501. Jadnici (Radić, Damir), 6/1996
502. Jaguar (Salečić, Ivan Jr.), 11/1997
503. James i divovska breskva (Vukoja, Denis), 16/1998
504. Jay i Silent Bob uzvraćaju udarac (Sablić, Mario), 30/2002
505. Jedan jedini (Sablić, Mario), 30/2002
506. Jedina prava stvar (Radić, Damir), 21/2000
507. Jednom zauvijek (Vukoja, Denis), 17/1999
508. Jednostavan plan (Milinković, Martin), 29/2002
509. Jefferson u Parizu (Kurelec, Tomislav), 7/1996
510. Jerry Maguire (Sablić, Mario), 10/1997
511. Jesen u New Yorku (Vukoja, Denis), 25/2001
512. Jezgra (Sablić, Mario), 34/2003
513. Joeov stan (Milinković, Martin), 10/1997
514. John Q. (Picula, Boško), 31-32/2002
515. Johnny English (Žaknić, Ivan), 34/2003
516. Johnny Mnemonic (Salečić, Ivan Jr.), 5/1996
517. Johns (Piršić, Jasminka), 15/1998
518. Još jedan dan u Raju (Heidl, Janko), 38/2004
519. Judge Dredd: Posljednji sudac (Zečević, Slaven), 5/1996
520. Juha s tortiljom (Marić, Katarina), 33/2003
521. Jumanji (Tomić, Živorad), 6/1996
522. Junior (Luketić, Željko), 1-2/1995
523. Jurski park 3 (Sablić, Mario), 27-28/2001

524. **K** vragu i ljubav (Paljan, Jelena), 36/2003
525. Kad bi zidovi mogli govoriti 2 (Heidl, Janko), 25/2001
526. Kajmak i marmelada (Kovač, Goran), 38/2004
527. Kako je Grinch ukrao Božić (Sablić, Mario), 24/2000
528. Kako se riješiti frajera u 10 dana (Grozdanić, Josip), 35/2003
529. Kako smo se smijali (Heidl, Janko), 24/2000
530. Kandidat (Rubeša, Dragan), 31-32/2002
531. Kansas City (Tomljanović, Igor), 10/1997
532. Kaos (Visković, Josip), 11/1997
533. Karakter (Posarić, Jasna), 17/1999
534. Karta svijeta (Heidl, Janko), 26/2001
535. Kartel (Sablić, Mario), 36/2003
536. Kate i Leopold (Kukoč, Juraj), 31-32/2002
537. Kazaam (Posarić, Jasna), 9/1997
538. Kći mog bossa (Marić, Katarina), 38/2004
539. Kellyjeva banda (Picula, Boško), 39/2004
540. Kika (Nenadić, Diana), 1-2/1995
541. Kill Bill (Marković, Dario), 37/2004
542. Kill Bill 2 (Grozdanić, Josip), 39/2004
543. Kletva Škorpiona (Paljan, Jelena), 33/2003
544. Klinci (Visković, Josip), 8/1996
545. Klinci iz kvarta (Pasarić, Jasna), 12/1997
546. Klokan Jack (Picula, Boško), 35/2003
547. Klopka (Vukoja, Denis), 19-20/1999
548. Klub boraca (Radić, Damir), 21/2000
549. Klub prvih supruga (Kovač, Goran), 9/1997
550. Knjiga o džungli (Salečić, Ivan Jr.), 3-4/1995
551. Knjiga o džungli 2 (Picula, Boško), 34/2003
552. Kobno prestrojavanje (Picula, Boško), 33/2003
553. Kocja 2: Hiperkocka (Picula, Boško), 37/2004
554. Kocka (Petrovic, Sanjin), 25/2001
555. Kockar (Marić, Katarina), 38/2004
556. Kockari (Radić, Damir), 18/1999
557. Kola na istok (Saračević, Igor), 5/1996
558. Kolekcionar (Radić, Damir), 14/1998
559. Koliba straha (Radić, Damir), 38/2004
560. Kolja (Kurelec, Tomislav), 13/1998
561. Komora (Salečić, Ivan Jr.), 11/1997
562. Konačna odluka (Kurelec, Tomislav), 7/1996
563. Kontakt (Posarić, Jasna), 11/1997
564. Kontrolori leta (Sablić, Mario), 22/2000
565. Korak ispred (Sablić, Mario), 39/2004
566. Kordon (Kurelec, Tomislav), 40/2004
567. K-pax (Marković, Dario), 30/2002
568. Kraj ljubavne priče (Gilić, Nikica), 22/2000
569. Kralj Artur (Picula, Boško), 40/2004
570. Kralj etera (Jindra, Jelena), 12/1997
571. Kralj pornića (Visković, Josip), 15/1998
572. Kralj svih glavonja (Gilić, Nikica), 14/1998
573. Kralj škorpiona (Marić, Katarina), 31-32/2002
574. Kraljevi ringa (Radić, Damir), 21/2000

575. Kraljević i ja (Picula, Boško), 39/2004
576. Kraljica Margot (Sačer, Zlatka), 5/1996
577. Kraljica prokletih (Picula, Boško), 33/2003
578. Kritična točka (Kukoč, Juraj), 23/2000
579. Kriv (Petrović, Sanjin), 25/2001
580. Krivo optužena (Marić, Katarina), 31-32/2002
581. Krojač Paname (Jovetić, Goran), 29/2002
582. Krtica (Vukoja, Denis), 9/1997
583. Krug (Picula, Boško), 34/2003
584. Krug (Radić, Damir), 36/2003
585. Krug veselih prijatelja (Tomljanović, Igor), 6/1996
586. Krupna riba (Radić, Damir), 38/2004
587. Krv i sol (Grozdanić, Josip), 34/2003
588. Krvavi zločin (Heidl, Janko), 35/2003
589. Krvna slika (Picula, Boško), 35/2003
590. Kuća debele mame (Kurelec, Tomislav), 23/2000
591. Kuća izazova (Grozdanić, Josip), 36/2003
592. Kuća na stijeni (Heidl, Janko), 35/2003
593. Kuća odvažnih (Luketić, Željko), 5/1996
594. Kuća pijeska i magle (Grozdanić, Josip), 38/2004
595. Kuća straha (Milinković, Martin), 23/2000
596. Kući za praznike (Heidl, Janko), 7/1996
597. Kućna pravila (Radić, Damir), 23/2000
598. Kućni pritvor (Paljan, Jelena), 8/1996
599. Kung-fu nogomet (Žaknić, Ivan), 33/2003
600. Kurva (Kukoč, Juraj), 39/2004
601. Kviz (Jurak, Dragan), 1-2/1995

602. **L**. A. povjerljivo (Paljan, Jelena), 13/1998
603. Labirint zločina (Paljan, Jelena), 9/1997
604. Lagaan: Bilo jednom u Indiji (Kurelec, Tomislav), 31-32/2002
605. Lančana reakcija (Vukoja, Denis), 9/1997
606. Langoljeri (Vukoja, Denis), 9/1997
607. Lantana (Pavičić, Jurica), 31-32/2002
608. Lara Croft - kolijevka života (Sablić, Mario), 36/2003
609. Lara Croft: Tomb Rider (Milinković, Martin), 27-28/2001
610. Laži i šaputanja (Petrovic, Sanjin), 21/2000
611. Lažljivac (Jurak, Dragan), 11/1997
612. Lažni, slučajni špijuni (Vukoja, Denis), 10/1997
613. Ledena oluja (Visković, Josip), 19-20/1999
614. Ledeno doba (Picula, Boško), 33/2003
615. Ledina (Grozdanić, Josip), 37/2004
616. Legenda o Baggeru Vanceu (Vukoja, Denis), 27-28/2001
617. Legenda o jeseni (Marković, Dario), 1-2/1995
618. Legenda o medvjedu (Picula, Boško), 38/2004,
619. Legenda o pijanistu (Petrovic, Sanjin), 22/2000
620. Legenda o tri muškarca (Picula, Boško), 39/2004
621. Legenda o vitezu (Marić, Katarina), 29/2002
622. Leon (Nenadić, Diana), 1-2/1995
623. Leptirov poljubac (Visković, Josip), 15/1998
624. Leteći ljubimac (Petrović, Sanjin), 19-20/1999
625. Leteći ljubimac 3 (Ivaniš, Goran), 31-32/2002
626. Licem u lice (Sablić, Mario), 35/2003
627. Lilo i Stitch (Grozdanić, Josip), 33/2003
628. Lisica i pas (Radić, Damir), 3-4/1995
629. Lolita (Radić, Damir), 18/1999
630. Lomeći valove (Paljan, Jelena), 21/2000
631. Looney Tunes, ponovno u akciji (Radić, Damir), 37/2004
632. Lopovi, ubojice i 2 nabijene puške (Žaknić, Ivan), 19-20/1999
633. Loš odgoj (Nenadić, Diana), 40/2004
634. Loše društvo (Radić, Damir), 3-4/1995
635. Lovac (Heidl, Janko), 25/2001
636. Lovac i ubojica (Petrović, Sanjin), 13/1998
637. Loveći Amy (Gilić, Nikica), 14/1998
638. Lovina (Grozdanić, Josip), 38/2004
639. Lovina (Tomljanović, Igor), 3-4/1995
640. Luckasti profesor (Milinković, Martin), 8/1996
641. Luckasti profesor 2 (Sablić, Mario), 24/2000
642. Luda božićna zvona (Milinković, Martin), 9/1997
643. Luda igra u Texasu (Vukoja, Denis), 22/2000
644. Luda kuća (Sablić, Mario), 39/2004
645. Luda zabava (Picula, Boško), 33/2003
646. Ludi grad (Sablić, Mario), 15/1998
647. Ludi za oružjem (Tomljanović, Igor), 37/2004
648. Ludilo kralja Georgea (Milinković, Martin), 12/1997
649. Ludo krstarenje (Picula, Boško), 38/2004
650. Ludo zaljubljeni (Milinković, Martin), 5/1996
651. Luđaci iz podmornice (Heidl, Janko), 7/1996
652. Lulu na mostu (Žaknić, Ivan), 19-20/1999

653. **Lj**eto kada je ubijao Sam (Visković, Josip), 19-20/1999
654. Ljeto na brodu (Marković, Dario), 30/2002
655. Ljeto u zlatnoj dolini (Grozdanić, Josip), 38/2004
656. Ljilja zauvijek (Grozdanić, Josip), 38/2004
657. Ljubav bez izlaza (Sablić, Mario), 29/2002
658. Ljubav i sve ostalo (Paljan, Jelena), 39/2004
659. Ljubav je slijepa (Marić, Katarina), 30/2002
660. Ljubav jedne žene (Petrovic, Sanjin), 22/2000
661. Ljubav kao sudbina (Sablić, Mario), 26/2001
662. Ljubav na jednu noć (Petrović, Sanjin), 17/1999
663. Ljubav na mjesečini (Picula, Boško), 35/2003
664. Ljubav nema pravila (Sablić, Mario), 38/2004
665. Ljubav prije svega (Rubeša, Dragan), 31-32/2002
666. Ljubav snova (Žaknić, Ivan), 18/1999
667. Ljubav u troje (Heidl, Janko), 1-2/1995
668. Ljubavna afera (Visković, Josip), 5/1996
669. Ljubavna ucjena (Tomljanović, Igor), 5/1996
670. Ljubavnica Venecije (Posarić, Jasna), 18/1999
671. Ljubimica Amerike (Marić, Katarina), 29/2002
672. Ljudi u crnom (Gilić, Nikica), 12/1997
673. Ljudi u crnom 2 (Marić, Katarina), 31-32/2002
674. Ljudska priroda (Jurčić, Josip), 39/2004

675. **M**ačak, ne diraj mu šešir (Sablić, Mario), 38/2004
676. Mafija (Radić, Damir), 16/1998
677. Mafijaši početnici (Grozdanić, Josip), 34/2003
678. Magija (Sablić, Mario), 18/1999
679. Magnolija (Sablić, Mario), 25/2001
680. Majestic (Polimac, Nenad), 33/2003
681. Majmunske nevolje (Sablić, Mario), 3-4/1995
682. Majstori, majstori (Heidl, Janko), 24/2000
683. Mala sirena (Petrović, Sanjin), 15/1998
684. Male žene (Zečević, Slaven), 3-4/1995
685. Maléna (Žaknić, Ivan), 27-28/2001
686. Mali glasovi (Žaknić, Ivan), 18/1999
687. Mali od palube (Žaknić, Ivan), 22/2000
688. Mali svijet (Grozdanić, Josip), 40/2004
689. Mali špijuni (Marić, Katarina), 29/2002
690. Mali veliki Cezar (Picula, Boško), 40/2004
691. Mali vojnici (Radić, Damir), 16/1998
692. Mandolina kapetana Corellija (Vukoja, Denis), 29/2002
693. Mansfield Park (Heidl, Janko), 27-28/2001
694. Mars napada (Visković, Josip), 11/1997
695. Marvinova soba (Visković, Josip), 11/1997
696. Maska (Jurak, Dragan), 1-2/1995
697. Matilda (Gilić, Nikica), 9/1997
698. Matrix (Tomljanović, Igor), 19-20/1999
699. Matrix Reloaded (Picula, Boško), 35/2003

700. Matrix Revolutions (Sablić, Mario), 37/2004
701. Meci nad Broadwayom (Milinković, Martin), 7/1996
702. Među tvojim nogama (Žaknić, Ivan), 21/2000
703. Meksikanac (Heidl, Janko), 26/2001
704. Memento (Turković, Hrvoje), 30/2002
705. Mentalna eksplozija (Picula, Boško), 33/2003
706. Metro (Vukoja, Denis), 10/1997
707. Miami (Heidl, Janko), 5/1996
708. Michael (Jurak, Dragan), 11/1997
709. Michael Collins (Kurelec, Tomislav), 10/1997
710. Michel Vaillant (Kovač, Goran), 39/2004
711. Mifune (Kukoč, Juraj), 23/2000
712. Mikro svijet (Tomljanović, Igor), 12/1997
713. Milenij (Sablić, Mario), 16/1998
714. Mimic (Visković, Josip), 15/1998
715. Miris love (Sablić, Mario), 3 12/1997
716. Mirni Amerikanac (Rubeša, Dragan), 34/2003
717. Mirotvorac (Posarić, Jasna), 13/1998
718. Misija na Mars (Radić, Damir), 23/2000
719. Misteriozni znakovi (Kukoč, Juraj), 33/2003
720. Mistična rijeka (Kurelec, Tomislav), 37/2004
721. Mišolovka (Vukoja, Denis), 14/1998
722. Mladi Adam (Picula, Boško), 37/2004
723. Mladi Amerikanci (Nenadić, Diana), 1-2/1995
724. Mladi gazda prve lige (Jurak, Dragan), 3-4/1995
725. Mliječni put (Marić, Katarina), 29/2002
726. Moćna Afrodita (Kurelec, Tomislav), 10/1997
727. Moj dečko se ženi (Posarić, Jasna), 11/1997
728. Moj najdraži dnevnik (Tomljanović, Igor), 9/1997
729. Moj najdraži Marsovac (Kurelec, Tomislav), 19-20/1999
730. Moj prijatelj Willy (Kurelec, Tomislav), 2 5/1996
731. Moja ubojita mama (Salečić, Ivan Jr.), 9/1997
732. Moja zabava (Petrović, Sanjin), 9/1997
733. Moje grčko vjenčanje (Radić, Damir), 33/2003
734. Moje prvo bogatstvo (Picula, Boško), 38/2004
735. Monster's Ball (Sever, Vladimir C.), 31-32/2002
736. Monsunsko vjenčanje (Valentić, Tonči), 38/2004
737. Monty Python u potrazi za Svetim Gralom (Marić, Katarina), 31-32/2002
738. Moramo si pomagati (Jovetić, Goran), 33/2003
739. Mostovi okruga Madison (Kurelec, Tomislav), 6/1996
740. Mothmanova proročanstva (Picula, Boško), 31-32/2002
741. Moulin Rouge (Marić, Katarina), 27-28/2001
742. Možda dam, možda ne dam, možda hoću, možda neću, otkačeni do kraja (Heidl, Janko), 6/1996
743. Mr. Nice Guy (Žaknić, Ivan), 16/1998
744. Mrak film (Vukoja, Denis), 25/2001
745. Mrak film 3 (Ivaniš, Goran), 38/2004
746. Mrak mrak film (Petrovic, Sanjin), 27-28/2001
747. Mravci u gaćama (Ivaniš, Goran), 31-32/2002
748. Mravi (Gilić, Nikica), 17/1999
749. Mreža (Tomić, Živorad), 6/1996
750. Mrtav čovjek (Heidl, Janko), 8/1996
751. Mrtav umoran (Heidl, Janko), 7/1996
752. Mrtvi predsjednici (Radić, Damir), 12/1997
753. Mržnja (Gilić, Nikica), 12/1997
754. Mulan (Visković, Josip 16/1998),
755. Mulholland Drive (Sever, Vladimir C.), 30/2002
756. Mumford — psihić za sve probleme (Čelan, Staša), 23/2000
757. Mumija (Kurelec, Tomislav), 19-20/1999
758. Munje (Kurelec, Tomislav), 29/2002
759. Muriel se udaje (Nenadić, Diana), 5/1996
760. Murjak i lažljivac (Tomljanović, Igor), 27-28/2001
761. Musa ratnik (Grozdanić, Josip), 34/2003
762. Mušketir (Picula, Boško), 33/2003
763. Muza (Kukoč, Juraj), 23/2000
764. Muževi i žene (Jindra, Jelena), 12/1997

765. **N**a kraju ljubav (Sablić, Mario), 11/1997
766. Na ničijoj zemlji (Heidl, Janko), 36/2003
767. Na prvi pogled (Picula, Boško), 33/2003
768. Na prvi pogled (Paljan, Jelena), 18/1999
769. Na rubu divljine (Piršić, Jasminka), 15/1998
770. Na rubu horizonta (Kurelec, Tomislav), 13/1998
771. Na udaru (Marić, Katarina), 35/2003
772. Nacionalna sigurnost (Picula, Boško), 37/2004
773. Nadja (Žaknić, Ivan), 16/1998
774. Najslađe stvorenje (Marić, Katarina), 31-32/2002
775. Najveći rizik (Posarić, Jasna), 9/1997
776. Napojnica od dva milijuna dolara (Heidl, Janko), 1-2/1995
777. Napokon Polly (Picula, Boško), 38/2004
778. Napuštajući Las Vegas (Posarić, Jasna), 6/1996
779. Narc (Grozdanić, Josip), 37/2004
780. Narednik Bilko (Luketić, Željko), 7/1996
781. Narod protiv Larryja Flynta (Jindra, Jelena), 9/1997
782. Nasilju je kraj (Sablić, Mario), 16/1998
783. Naša priča (Sablić, Mario), 23/2000
784. Nataša (Tomljanović, Igor), 29/2002
785. Ne reci ni riječ (Sablić, Mario), 29/2002
786. Ne tako običan život (Piršić, Jasminka), 14/1998
787. Ne zaboravi me (Nenadić, Diana), 8/1996
788. Nebeska stvorenja (Luketić, Željko), 6/1996
789. Nebeska udica (Radić, Damir), 22/2000
790. Nebo boje vanilije (Marić, Katarina), 29/2002
791. Nebo u listopadu (Vukoja, Denis), 22/2000
792. Neka druga ljubav (Tomljanović, Igor), 22/2000
793. Nell (Marković, Dario), 3-4/1995), 2 5/1996
794. Nemoguća misija (Milinković, Martin), 8/1996
795. Nemoguća misija 2 (Žaknić, Ivan), 23/2000
796. Neograničena moć (Posarić, Jasna), 11/1997
797. Nepobjedivi (Kurelec, Tomislav), 38/2004
798. Nepobjedivi (Picula, Boško), 35/2003
799. Nepodnošljivi gnjavatori (Kurelec, Tomislav), 39/2004
800. Nepovratno (Heidl, Janko), 37/2004
801. Neprijatelj pred vratima (Radić, Damir), 26/2001
802. Nesanica (Sever, Vladimir C.), 33/2003
803. Neslomljivi (Heidl, Janko), 25/2001
804. Nestali za 60 sekundi, (Radić, Damir), 24/2000
805. Nešto posve osobno (Radić, Damir), 10/1997
806. Netko za ljubav (Visković, Josip), 9/1997
807. Neukroćeno srce (Heidl, Janko), 1-2/1995
808. Neustrašivi Spirit (Kukoč, Juraj), 31-32/2002
809. Nevjerna (Jovetić, Goran), 33/2003
810. Nezaboravni travanj (Heidl, Janko), 3-4/1995
811. Nezaustavljivi (Heidl, Janko), 27-28/2001
812. Neženja (Vukoja, Denis), 23/2000
813. Nicholas Nickleby (Rubeša, Dragan), 37/2004
814. Nicholasov dar (Heidl, Janko), 35/2003
815. Ničija budala (Tomljanović, Igor), 5/1996
816. Ničija zemlja (Kukoč, Juraj), 29/2002
817. Nigdje u Africi (Valentić, Tonči), 38/2004
818. Nikad se neću zaljubiti (Sablić, Mario), 39/2004
819. Nina traži ljubavnika (Jindra, Jelena), 10/1997
820. Ninja s Beverly Hillsa (Vukoja, Denis), 11/1997
821. Ništa za izgubiti (Sablić, Mario), 3 12/1997
822. Ništa zajedničko (Petrović, Sanjin), 11/1997
823. Nixon (Sačer, Zlatka), 6/1996
824. Noć vještica: H20 (Sablić, Mario), 17/1999
825. Noć vještica: Uskrsnuće (Jovetić, Goran), 33/2003

826. Noćni čuvar (Čelan, Staša), 5/1996

827. **O** (Heidl, Janko), 31-32/2002
828. O mačkama i psima (Petrovic, Sanjin), 29/2002
829. Obitelj čudaka (Paljan, Jelena), 30/2002
830. Obitelj iz pakla (Heidl, Janko), 39/2004
831. Obitelj Kremenko — avanture u Rock Vegasu (Sablić, Mario), 23/2000
832. Obitelj Kretenko (Jindra, Jelena), 12/1997
833. Obiteljske veze (Sablić, Mario), 37/2004
834. Obnovljena ljubav (Paljan, Jelena), 9/1997
835. Obožavatelj (Petrović, Sanjin), 9/1997
836. Oceanovih jedanaest (Sablić, Mario), 30/2002
837. Oči širom otvorene (Žaknić, Ivan), 25/2001
838. Od klinke do komada (Picula, Boško), 40/2004
839. Od kolijevke pa do groba (Grozdanić, Josip), 35/2003
840. Od ljubavi do igre (Vukoja, Denis), 25/2001
841. Od sutona do zore (Jindra, Jelena), 7/1996
842. Odbjegla nevjesta (Sablić, Mario), 21/2000
843. Odgoj djevojaka u Češkoj (Radić, Damir), 16/1998
844. (Od)jednom agent (Picula, Boško), 31-32/2002
845. Odjek smrti (Jovetić, Goran), 25/2001
846. Odlazak u smrt (Visković, Josip),
847. Odlučujuća bitka (Sablić, Mario), 3-4/1995
848. Odluka života (Heidl, Janko), 36/2003
849. Odmetnuta porota (Sablić, Mario), 38/2004
850. Odrastanje (Žaknić, Ivan), 24/2000
851. Odvažni klinci (Vukoja, Denis), 26/2001
852. Odvjetnik zla (Petrović, Sanjin), 13/1998
853. Ogledalo ima dva lica (Pasarić, Jasna), 12/1997
854. Oko kamere (Rubeša, Dragan), 36/2003
855. Oko špijuna (Vukoja, Denis), 23/2000
856. Oko za oko (Tomljanović, Igor), 7/1996
857. Okrutne namjere (Radić, Damir), 19-20/1999
858. Okus Minnesote (Radić, Damir), 9/1997
859. Oluja svih oluja (Heidl, Janko), 23/2000
860. Ona je jedina (Vukoja, Denis), 12/1997
861. Ona je sve to (Radić, Damir), 21/2000
862. Onaj koji će ostati neprimijećen (Grozdanić, Josip), 38/2004
863. Opasan let (Petrović, Sanjin), 11/1997
864. Opasan oglas (Heidl, Janko), 30/2002
865. Opasna šifra (Gilić, Nikica), 14/1998
866. Opasna zona (Visković, Josip), 1-2/1995
867. Opasne čini (Radić, Damir), 7/1996
868. Opasne djevojke (Picula, Boško), 39/2004
869. Opasne misli (Sablić, Mario), 5/1996
870. Opasni stroj (Picula, Boško), 33/2003
871. Opasni životi ministranata (Rubeša, Dragan), 36/2003
872. Operacija slon (Sačer, Zlatka), 5/1996
873. Operacija Swordfish (Jovetić, Goran), 29/2002
874. Opravdana sumnja (Zečević, Slaven), 3-4/1995
875. Opsadno stanje (Radić, Damir), 18/1999
876. Opsjednutost (Grozdanić, Josip), 34/2003
877. Opus gospodina Hollanda (Tomljanović, Igor), 7/1996
878. Orange County (Picula, Boško), 33/2003
879. Orangutan iz hotela Majestic (Zečević, Slaven), 7/1996
880. Osam milimetara (Milinković, Martin), 18/1999
881. Osmi dan (Petrović, Sanjin), 13/1998
882. Osmijeh Mona Lise (Grozdanić, Josip), 37/2004
883. Osmoza Jones (Heidl, Janko), 31-32/2002
884. Osveta (Milinković, Martin), 25/2001
885. Osveta (Picula, Boško), 30/2002
886. Osvetnici (Visković, Josip), 16/1998
887. Osvetnik iz sjenke (Visković, Josip), 1-2/1995
888. Oštrica zločina (Radić, Damir), 12/1997
889. Otac moje nevjeste 2 (Salečić, Ivan Jr.), 5/1996
890. Othello (Luketić, Željko), 6/1996
891. Otmica Pelhama 123 (Sablić, Mario), 17/1999
892. Otok boje krvi (Sablić, Mario), 19-20/1999
893. Otrovno pero markiza de Sadea (Heidl, Janko), 25/2001
894. Otvori oči (Heidl, Janko), 24/2000
895. Outsider (Kurelec, Tomislav), 13/1998
896. Ovisan o ljubavi (Petrović, Sanjin), 11/1997
897. Ovisnost (Radić, Damir), 22/2000
898. Ovo nije glupi film za mlade (Jovetić, Goran), 30/2002

899. **P**ad Crnog jastreba (Sever, Vladimir C.), 30/2002
900. Pakao ljubomore (Gilić, Nikica), 1-2/1995
901. Paklena igra (Radić, Damir), 3-4/1995
902. Paklena naranča (Valentić, Tonči), 30/2002
903. Paklena noć (Petrović, Sanjin), 25/2001
904. Pakleni poljubac (Sablić, Mario), 10/1997
905. Pakleni udar (Posarić, Jasna), 15/1998
906. Pakleno more (Petrović, Sanjin), 7/1996
907. Pakost (Luketić, Željko), 3-4/1995
908. Palača s rešetkama (Kukoč, Juraj), 22/2000
909. Palčica (Salečić, Ivan Jr.), 1-2/1995
910. Palmetto (Sablić, Mario), 15/1998
911. Palookaville (Vukoja, Denis), 12/1997
912. Pasija (Kukoč, Juraj), 38/2004
913. Pasja ljubav (Marić, Katarina), 27-28/2001
914. Patriot (Milinković, Martin), 23/2000
915. Pauci napadaju (Sablić, Mario), 33/2003
916. Pauk (Heidl, Janko), 39/2004
917. Paukova zavjera (Marić, Katarina), 27-28/2001
918. Pazi, lopta (Picula, Boško), 40/2004
919. Pearl Harbor (Milinković, Martin), 27-28/2001
920. Perdita Durango (Žaknić, Ivan), 16/1998
921. Pet lopova u Chicagu (Heidl, Janko), 38/2004
922. Petar Pan (Sablić, Mario), 38/2004
923. Petar Pan u Nigdjezemskoj (Ivaniš, Goran), 31-32/2002
924. Peti element (Milinković, Martin), 12/1997
925. Phoenix (Sablić, Mario), 15/1998
926. Pijani od ljubavi (Rubeša, Dragan), 36/2003
927. Pijanist (Čegir, Tomislav), 34/2003
928. Piknik u Hanging Rocku (Grozdanić, Josip), 37/2004
929. Pimp(l)ek (Radić, Damir), 17/1999
930. Pinocchio (Vukoja, Denis), 16/1998
931. Pinokio (Marić, Katarina), 35/2003
932. Pipi Duga Čarapa (Picula, Boško), 34/2003
933. Pirati s Kariba - prokletstvo crnog bisera (Marić, Katarina), 36/2003
934. Plaćenik (Visković, Josip), 11/1997
935. Planet s blagom (Sablić, Mario), 33/2003
936. Planet tame (Kukoč, Juraj), 22/2000
937. Plava munja (Milinković, Martin), 21/2000
938. Plavuša (Visković, Josip), 15/1998
939. Plavuša s Harvarda (Marić, Katarina), 29/2002
940. Plavuša uzvraća udarac (Picula, Boško), 36/2003
941. Pleasantville (Visković, Josip), 17/1999
942. Ples u tami (Radić, Damir), 25/2001
943. Plešimo zajedno (Marić, Katarina), 26/2001
944. Pljačka (Rubeša, Dragan), 34/2003
945. Pljačka stoljeća (Heidl, Janko), 26/2001
946. Pobjednici (Radić, Damir), 19-20/1999
947. Pobjednik (Radić, Damir), 17/1999
948. Pobuna (Čegir, Tomislav), 33/2003
949. Pobuna na farmi (Picula, Boško), 39/2004
950. Pobuna u kokošinjcu (Paljan, Jelena), 24/2000

951. Pocahontas (Salečić, Ivan Jr.), 5/1996
952. Početak kraja (Sablić, Mario), 21/2000
953. Početnik (Picula, Boško), 34/2003
954. Pod opsadom (Marković, Dario), 2 5/1996
955. Pod svaku cijenu (Paljan, Jelena), 9/1997
956. Podmornica U-571 (Radić, Damir), 24/2000
957. Pogled s neba (Picula, Boško), 37/2004
958. Pogreb (Visković, Josip), 13/1998
959. Pogrešno skretanje (Grozdanić, Josip), 37/2004
960. Pogrešno skretanje (Piršić, Jasminka), 14/1998
961. Pokaži mi ljubav (Paljan, Jelena), 22/2000
962. Policijsko pseto (Vukoja, Denis), 11/1997
963. Pollock (Jovetić, Goran), 30/2002
964. Poljubi ili pucaj (Picula, Boško), 34/2003
965. Pomajka (Kurelec, Tomislav), 17/1999
966. Ponoć u vrtu dobra i zla (Petrović, Sanjin), 14/1998
967. Ponovo rođen (Heidl, Janko), 31-32/2002
968. Popust na količinu (Picula, Boško), 38/2004
969. Porno film (Tomljanović, Igor), 25/2001
970. Pornografske slike (Žaknić, Ivan), 27-28/2001
971. Porotnica (Sablić, Mario), 7/1996
972. Portret jedne dame (Radić, Damir), 11/1997
973. Poruka u boci (Petrović, Sanjin), 18/1999
974. Posljednja jesen (Marić, Katarina), 30/2002
975. Posljednja pljačka (Sablić, Mario), 31-32/2002
976. Posljednja večera (Kovač, Goran), 10/1997
977. Posljednji dani diska (Radić, Damir), 22/2000
978. Posljednji dani Marilyn Monroe (Polimac, Nenad), 31-32/2002
979. Posljednji ples (Gilić, Nikica), 7/1996
980. Posljednji preživjeli (Sablić, Mario), 10/1997
981. Posljednji samuraj (Sablić, Mario), 38/2004
982. Posrnuli (Milinković, Martin), 16/1998
983. Poštar (Heidl, Janko), 5/1996
984. Poštar (Sablić, Mario), 14/1998
985. Poštena igra (Salečić, Ivan Jr.), 6/1996
986. Potkupljivač (Radić, Damir), 19-20/1999
987. Potpuna pomrčina (Gilić, Nikica), 8/1996
988. Potpuni kolaps (Tomljanović, Igor), 11/1997
989. Povjerljive priče (Salečić, Ivan Jr.), 7/1996
990. Povjerljivo (Grozdanić, Josip), 37/2004
991. Povratak (Sever, Vladimir C.), 40/2004
992. Povratak mumija (Jovetić, Goran), 26/2001
993. Povratak ubojice mekog srca (Picula, Boško), 40/2004
994. Power Rangers (Jelić, Igor), 5/1996
995. Poziv za Saru (Picula, Boško), 34/2003
996. Praščić Babe (Sačer, Zlatka), 6/1996
997. Praščić u gradu (Visković, Josip), 17/1999
998. Praščićeva avantura (Picula, Boško), 36/2003
999. Prava frekvencija (Radić, Damir), 25/2001
1000. Prava priča (Valentić, Tonči), 24/2000
1001. Prava životinja (Petrovic, Sanjin), 27-28/2001
1002. Prave face (Vukoja, Denis), 19-20/1999
1003. Pravi romantičari (Jovetić, Goran), 30/2002
1004. Pravi trenutak (Milinković, Martin), 6/1996
1005. Pravila privlačnosti (Sablić, Mario), 35/2003
1006. Prebrzi prežestoki (Picula, Boško), 35/2003
1007. Predgrađa Beverly Hillsa (Žaknić, Ivan), 18/1999
1008. Predsjedničke boje (Heidl, Janko), 26/2001
1009. Predsjedničke laži (Posarić, Jasna), 15/1998
1010. Predsjednik (Tomljanović, Igor), 5/1996
1011. Predsjednikove cure (Sablić, Mario), 22/2000
1012. Pregovarač (Tomljanović, Igor), 17/1999
1013. Prekinuta mladost (Kukoč, Juraj), 23/2000
1014. Preko svake mjere (Petrović, Sanjin), 17/1999
1015. Preljubnica (Heidl, Janko), 5/1996
1016. Preljubnica (Petrović, Sanjin), 15/1998
1017. Presuda (Radić, Damir), 40/2004
1018. Pret-a porter (Paljan, Jelena), 5/1996
1019. Prezimiti u Riju (Žaknić, Ivan), 34/2003
1020. Priča iz Balimorea (Jovetić, Goran), 25/2001
1021. Priča iz Bronxa (Heidl, Janko), 3-4/1995
1022. Priča iz Lisabona (Visković, Josip), 5/1996
1023. Priča o igračkama 2 (Milinković, Martin), 22/2000
1024. Priča o Veronici Guerin (Picula, Boško), 39/2004
1025. Pričaj s njom (Nenadić, Diana), 33/2003
1026. Pričam ti priču (Sablić, Mario), 35/2003
1027. Prijatelji i ljubavnici (Vukoja, Denis), 23/2000
1028. Prijateljice (Visković, Josip), 11/1997
1029. Prije i poslije (Radić, Damir), 6/1996
1030. Prije kiše (Nenadić, Diana), 1-2/1995
1031. Prije svitanja (Heidl, Janko), 3-4/1995
1032. Prijevara stoljeća (Gilić, Nikica), 19-20/1999
1033. Prikriveno ludilo (Petrović, Sanjin), 19-20/1999
1034. Princ od Egipta (Vukoja, Denis), 18/1999
1035. Princeza Blade (Sablić, Mario), 36/2003
1036. Princeza i ratnik (Sever, Vladimir C.), 29/2002
1037. Princeza Mononoke (Sablić, Mario), 25/2001
1038. Priručnik trovanja za početnike (Piršić, Jasminka), 13/1998
1039. Priscilla, kraljica pustinje 10/1997
1040. Prisluškivanje (Nenadić, Diana), 34/2003
1041. Pritajena vatra (Vukoja, Denis), 13/1998
1042. Privatni istražitelj (Tomljanović, Igor), 3-4/1995
1043. Privedite osumnjičene (Tomić, Živorad), 6/1996
1044. Prljavi ples 2 (Picula, Boško), 40/2004
1045. Prljavi poslovi (Grozdanić, Josip), 35/2003
1046. Probuđene strasti (Radić, Damir), 12/1997
1047. Probuđene strasti 2 (Radić, Damir), 14/1998
1048. Probuđeni život (Picula, Boško), 34/2003
1049. Profesionalac (Radić, Damir), 37/2004
1050. Progonjeni (Sablić, Mario), 19-20/1999
1051. Projekt Laramie (Rubeša, Dragan), 36/2003
1052. Projekt vještica iz Blaira (Tomljanović, Igor), 21/2000
1053. Projekt: Vještica iz Blaira 2 (Radić, Damir), 26/2001
1054. Prvi grijeh (Petrovic, Sanjin), 29/2002
1055. Prvi vitez (Radić, Damir), 6/1996
1056. Psi iz rezervoara (Radić, Damir), 1-2/1995
1057. Psycho (Vukoja, Denis), 19-20/1999
1058. Pucala sam u Andyja Warhola (Tomljanović, Igor), 11/1997
1059. Pucanj (Kurelec, Tomislav), 3-4/1995
1060. Pučina straha (Picula, Boško), 40/2004
1061. Pukovnik Chaabert (Kurelec, Tomislav), 7/1996
1062. Pula povjerljivo (Picula, Boško), 36/2003
1063. Punisher (Picula, Boško), 39/2004
1064. Put bez povratka (Jovetić, Goran), 25/2001
1065. Put do uništenja (Rubeša, Dragan), 33/2003
1066. Put kući (Sablić, Mario), 27-28/2001
1067. Put oko svijeta u 80 dana (Sablić, Mario), 40/2004
1068. Put samuraja (Čelan, Staša), 22/2000
1069. Put u El Dorado (Heidl, Janko), 25/2001
1070. Put za Wellville (Sačer, Zlatka), 3-4/1995

1071. **Q**uo vadis (Marković, Dario), 36/2003

1072. **R**ajski put (Sablić, Mario), 13/1998
1073. Rane (Gilić, Nikica), 18/1999
1074. Rangoon - Iza vatrene crte (Visković, Josip), 5/1996

1075. Raspad sistema (Grozdanić, Josip), 35/2003
1076. Rasturi me (Radić, Damir), 27-28/2001
1077. Ratna pravila (Valentić, Tonči), 23/2000
1078. Ratovi zvijezda: Epizoda 2 - Klonovi napadaju (Turković, Hrvoje), 31-32/2002
1079. Razarajući Harry (Gilić, Nikica), 17/1999
1080. Razbijač (Grozdanić, Josip), 40/2004
1081. Razmjena gluposti (Heidl, Janko), 34/2003
1082. Razotkrivanje (Marković, Dario), 1-2/1995
1083. Razum i osjećaji (Kurelec, Tomislav), 6/1996
1084. Razvedi me, zavedi me (Grozdanić, Josip), 37/2004
1085. Razvod na francuski način (Sablić, Mario), 39/2004
1086. Rekvijem za snove (Heidl, Janko), 26/2001
1087. Remake (Grozdanić, Josip), 35/2003
1088. Resident Evil (Tomljanović, Igor), 31-32/2002
1089. Restoration (Sablić, Mario), 9/1997
1090. Revolucija (Rubeša, Dragan), 35/2003
1091. Rezervni dijelovi (Sablić, Mario), 37/2004
1092. Riddickove kronike (Grozdanić, Josip), 40/2004
1093. RKO 281 (Valentić, Tonči), 23/2000
1094. Rob Roy (Luketić, Željko), 3-4/1995
1095. Rock' n' roll škola (Sablić, Mario), 38/2004
1096. Rođeni komičar (Kurelec, Tomislav), 3-4/1995
1097. Rođeni optimisti (Visković, Josip), 1-2/1995
1098. Rođeni ubojice (Ilinčić, Dražen), 1-2/1995
1099. Roger Dodger (Picula, Boško), 37/2004
1100. Rollerball (Picula, Boško), 31-32/2002
1101. Romansa (Heidl, Janko), 23/2000
1102. Romeo i Julija (Visković, Josip), 10/1997
1103. Romeo mora umrijeti (Radić, Damir), 24/2000
1104. Ronin (Sablić, Mario), 17/1999
1105. Ruby i Quentin (Grozdanić, Josip), 38/2004

1106. **S** druge strane tunela (Nenadić, Diana), 1-2/1995
1107. S kojeg si ti planeta? (Heidl, Janko), 25/2001
1108. Sabrina (Nenadić, Diana), 6/1996
1109. Sad je dosta! (Jovetić, Goran), 31-32/2002
1110. Sada i nekada (Petrović, Sanjin), 6/1996
1111. Sam protiv svih (Sablić, Mario), 31-32/2002
1112. Sam u kući (Sablić, Mario), 3 12/1997
1113. Samo igra (Kukoč, Juraj), 23/2000
1114. Samo poljubac (Heidl, Janko), 39/2004
1115. Samo ti (Heidl, Janko), 1-2/1995
1116. Samo tu ne (Sablić, Mario), 24/2000
1117. Samoubojstva nevinih (Radić, Damir), 34/2003
1118. San o Americi (Rubeša, Dragan), 39/2004
1119. San zimske noći (Nenadić, Diana), 8/1996
1120. Santa Fe (Petrović, Sanjin), 12/1997
1121. Sanjari (Brlek, Tomislav), 38/2004
1122. Sanjiva dolina (Radić, Damir), 22/2000
1123. Sasvim malo ubojstvo (Milinković, Martin), 9/1997
1124. Sati (Čegir, Tomislav), 36/2003
1125. Savršen par (Marković, Dario), 7/1996
1126. Savršen učenik (Žaknić, Ivan), 19-20/1999
1127. Savršena (Jovetić, Goran), 33/2003
1128. Savršeno ubojstvo (Radić, Damir), 16/1998
1129. Scooby — Doo (Sablić, Mario), 33/2003
1130. Scooby Doo 2 - čudovišta su puštena (Sablić, Mario), 38/2004
1131. Sedam (Sablić, Mario), 5/1996
1132. Sedam godina u Tibetu (Paljan, Jelena), 13/1998
1133. Seks guru (Picula, Boško), 33/2003
1134. Serum istine (Sablić, Mario), 10/1997
1135. Sestre Marije Magdalene (Valentić, Tonči), 39/2004
1136. Sfera (Tomljanović, Igor), 14/1998
1137. Shiri (Tomljanović, Igor), 24/2000
1138. Showgirls (Luketić, Željko), 6/1996
1139. Showtime (Marić, Katarina), 30/2002
1140. Shrek — Zeleno čudovište (Radić, Damir), 27-28/2001
1141. Shrek 2 (Grozdanić, Josip), 40/2004
1142. Sibirski brijač (Heidl, Janko), 24/2000
1143. Siguran prolaz (Heidl, Janko), 3-4/1995
1144. Sile prirode (Tomljanović, Igor), 18/1999
1145. Simon Birch (Žaknić, Ivan), 18/1999
1146. Simone (Picula, Boško), 36/2003
1147. Sinbad - legenda o sedam mora (Picula, Boško), 36/2003
1148. Sinova soba (Kukoč, Juraj), 30/2002
1149. Sinovi i ratnici (Kovač, Goran), 13/1998
1150. Sitni lopovi (Kukoč, Juraj), 24/2000
1151. Sjaj (Nenadić, Diana), 10/1997
1152. Sjajne zeznute godine (Posarić, Jasna), 16/1998
1153. Sjeme zla (Gilić, Nikica), 10/1997
1154. Sjena (Grozdanić, Josip), 40/2004
1155. Sjene iz dubine (Heidl, Janko), 30/2002
1156. Skandal (Picula, Boško), 38/2004
1157. Skidajte se do kraja (Kovač, Goran), 13/1998
1158. Sklonište straha (Heidl, Janko), 35/2003
1159. Skupljač kostiju (Petrovic, Sanjin), 21/2000
1160. Slatke prljave stvari (Rubeša, Dragan), 38/2004
1161. Slobodni pad (Heidl, Janko), 1-2/1995
1162. Slomljena strijela (Salečić, Ivan Jr.), 6/1996
1163. Slučajna avantura (Posarić, Jasna), 21/2000
1164. Slučajni milijunaš (Ivaniš, Goran), 31-32/2002
1165. Smijeh i kazna (Kovač, Goran), 39/2004
1166. Smillin snježni osjećaj smrti (Vukoja, Denis), 21/2000
1167. Smrt Smoochyju (Sablić, Mario), 35/2003
1168. Smrtonosna bitka (Kurelec, Tomislav), 5/1996
1169. Smrtonosna bitka (Tomljanović, Igor), 2 15/1998
1170. Smrtonosno oružje 4 (Visković, Josip), 16/1998
1171. Snovolovka (Picula, Boško), 38/2004
1172. Soba panike (Brlek, Tomislav), 31-32/2002
1173. Sol na koži (Petrović, Sanjin), 5/1996
1174. Solaris (Sablić, Mario), 36/2003
1175. South Park: Film (Paljan, Jelena), 29/2002
1176. Space Jam (Jindra, Jelena), 9/1997
1177. Spašavanje vojnika Ryana (Radić, Damir), 16/1998
1178. Spawn (Sablić, Mario), 13/1998
1179. Specijalci (Sablić, Mario), 37/2004
1180. Specijalist (Paljan, Jelena), 1-2/1995
1181. Specijalna obuka (Tomljanović, Igor), 1-2/1995
1182. Specijalni izvještaj (Valentić, Tonči), 31-32/2002
1183. Spice World (Vukoja, Denis), 15/1998
1184. Spider-man, Čovjek-pauk (Jovetić, Goran), 31-32/2002
1185. Spiderman 2 (Grozdanić, Josip), 40/2004
1186. Spy kids 2: Otok izgubljenih snova (Sablić, Mario), 33/2003
1187. Spy Kids 3-D: Game Over (Picula, Boško), 36/2003
1188. Srcolomke (Picula, Boško), 34/2003
1189. Sreća (Žaknić, Ivan), 19-20/1999
1190. Srećom postoji laž (Heidl, Janko), 26/2001
1191. Sretan bijeg (Grozdanić, Josip), 33/2003
1192. Staklena kuća (Marić, Katarina), 30/2002
1193. Stanar (Marković, Dario), 38/2004
1194. Stanley Kubrick - život u filmovima (Sever, Vladimir C.), 30/2002
1195. Starsky i Hutch (Picula, Boško), 39/2004
1196. Stepfordske supruge (Grozdanić, Josip), 39/2004
1197. Stigmata (Radić, Damir), 23/2000
1198. Strah i prezir u Las Vegasu (Sablić, Mario), 19-20/1999

1199. Strašna stvorenja (Vukoja, Denis), 10/1997
1200. Striptease (Vukoja, Denis), 8/1996
1201. Stuart Mali 2 (Ivaniš, Goran), 31-32/2002
1202. Studengora (Čegir, Tomislav), 38/2004
1203. Studio 54 (Sablić, Mario), 18/1999
1204. Sugar Hill (Heidl, Janko), 1-2/1995
1205. Sumrak (Vukoja, Denis), 19-20/1999
1206. Sunčana strana ulice (Paljan, Jelena), 24/2000
1207. Super veliki ja (Picula, Boško), 40/2004
1208. Supernova (Jovetić, Goran), 25/2001
1209. Superodlikaši (Gilić, Nikica), 3-4/1995
1210. Superstar (Vukoja, Denis), 19-20/1999
1211. Suprotno od sexa (Petrović, Sanjin), 17/1999
1212. Susjedi (Petrović, Sanjin), 27-28/2001
1213. Sutra nikada ne umire (Jindra, Jelena), 12/1997
1214. Suze boga Sunca (Picula, Boško), 35/2003
1215. Svatko je najvažniji (Čelan, Staša), 23/2000
1216. Sve ili ništa (Marić, Katarina), 33/2003
1217. Sve njegove žene (Radić, Damir), 26/2001
1218. Sve o mojoj majci (Paljan, Jelena), 21/2000
1219. Sve ostaje u obitelji (Vukoja, Denis), 14/1998
1220. Sve što djevojka može poželjeti (Radić, Damir), 36/2003
1221. Sve što želiš (Heidl, Janko), 3-4/1995
1222. Sve za ljubav (Ivaniš, Goran), 31-32/2002
1223. Sve za slavu (Marić, Katarina), 31-32/2002
1224. Sve zbog jednog dječaka (Žaknić, Ivan), 31-32/2002
1225. Sve zbog ljubavi (Polimac, Nenad), 34/2003
1226. Svemirski kauboji (Valentić, Tonči), 24/2000
1227. Svemirski vojnici (Posarić, Jasna), 13/1998
1228. Svemoguća misija (Gilić, Nikica), 19-20/1999
1229. Svemogući Bruce (Sablić, Mario), 36/2003
1230. Svetac (Posarić, Jasna), 10/1997
1231. Sveti dim (Žaknić, Ivan), 23/2000
1232. Svi kažu volim te (Kurelec, Tomislav), 12/1997
1233. Svi lijepi konji (Jovetić, Goran), 29/2002
1234. Svi su ludi za Mary (Sablić, Mario), 17/1999
1235. Svi vole Jeffreyja (Milinković, Martin), 9/1997
1236. Svijet duhova (Polimac, Nenad), 31-32/2002
1237. Svijet nije dovoljan (Sablić, Mario), 21/2000
1238. Svjetlost dana (Jurak, Dragan), 9/1997
1239. Svježa krv (Picula, Boško), 34/2003
1240. Swimfan (Picula, Boško), 35/2003
1241. Swingers (Sablić, Mario), 14/1998
1242. Sylvia (Čegir, Tomislav), 38/2004

1243. **Š**akal (Radić, Damir), 13/1998
1244. Šangajska trijada (Radić, Damir), 17/1999
1245. Šangajski vitezovi (Grozdanić, Josip), 34/2003
1246. Šangajsko podne (Sablić, Mario), 23/2000
1247. Šaptač konjima (Visković, Josip), 16/1998
1248. Šašavi petak (Picula, Boško), 37/2004
1249. Šest dana, sedam noći (Sablić, Mario), 15/1998
1250. Šesti dan (Sablić, Mario), 25/2001
1251. Šestica (Radić, Damir), 9/1997 11/1997
1252. Šesto čulo (Vukoja, Denis), 21/2000
1253. Šetnja kroz priču (Kovač, Goran), 13/1998
1254. Šetnja u oblacima (Sačer, Zlatka), 5/1996
1255. Šibicari (Picula, Boško), 36/2003
1256. Šiljine zgode (Marković, Dario), 7/1996
1257. Školska groznica (Petrović, Sanjin), 18/1999
1258. Šminkerica sa sela (Sablić, Mario), 33/2003
1259. Španjolski apartman (Kovač, Goran), 38/2004
1260. Španjolski zatočenik (Kurelec, Tomislav), 18/1999
1261. Što žene vole (Kurelec, Tomislav), 29/2002
1262. **T**. T. sindrom (Grozdanić, Josip), 34/2003
1263. Taj vražji telefon (Heidl, Janko), 25/2001
1264. Tajanstveni otok doktora Moreaua (Sablić, Mario), 9/1997
1265. Tajna mirnog jezera (Žaknić, Ivan), 27-28/2001
1266. Tajna paralakse (Heidl, Janko), 38/2004
1267. Tajna podmornice K-19 (Sablić, Mario), 33/2003
1268. Tajne i laži (Nenadić, Diana), 9/1997
1269. Tajni prozor (Sablić, Mario), 39/2004
1270. Tajnica (Grozdanić, Josip), 38/2004
1271. Tajno društvo (Tomljanović, Igor), 23/2000
1272. Tako je slatka (Radić, Damir), 13/1998
1273. Taksi 3 (Sablić, Mario), 37/2004
1274. Talentirani gospodin Ripley (Žaknić, Ivan), 22/2000
1275. Talijanski za početnike (Kovač, Goran), 39/2004
1276. Tamno srce (Radić, Damir), 11/1997
1277. Tango (Žaknić, Ivan), 17/1999
1278. Tata u akciji (Picula, Boško), 36/2003
1279. Taxi (Paljan, Jelena), 18/1999
1280. Taxi 2 (Marić, Katarina), 27-28/2001
1281. Teksaški masakr - Nova generacija (Sablić, Mario), 11/1997
1282. Teksaški masakr motornom pilom (Marić, Katarina), 38/2004
1283. Telefonska govornica (Radić, Damir), 35/2003
1284. Terminal (Čegir, Tomislav), 40/2004
1285. Terminator 3 - pobuna mašina (Sever, Vladimir C.), 36/2003
1286. Teška kiša (Sablić, Mario), 18/1999
1287. Teška osmica (Vukoja, Denis), 13/1998
1288. That Thing You Do! (Petrović, Sanjin), 12/1997
1289. Thelma i Louise (Čegir, Tomislav), 37/2004
1290. Tigar i zmaj, 25/2001
1291. Tigar traži obitelj (Tomljanović, Igor), 23/2000
1292. Tihi spavač (Sablić, Mario), 18/1999
1293. Tijelo kao knjiga (Tomljanović, Igor), 9/1997
1294. Tin Cup (Tomljanović, Igor), 11/1997
1295. Tit Andronik (Grozdanić, Josip), 35/2003
1296. Titanic (Visković, Josip), 13/1998
1297. Tito drugi put među Srbima (Heidl, Janko), 23/2000
1298. Tito i ja (Vukoja, Denis), 21/2000
1299. Tjelesna straža (Sablić, Mario), 40/2004
1300. Tko je kome smjestio (Petrovic, Sanjin), 29/2002
1301. Tko je ovdje lud? (Radić, Damir), 25/2001
1302. To Wong Foo. Thanks for Everything! Julie Newmar (Jindra, Jelena), 9/1997
1303. Točkovi (Heidl, Janko), 23/2000
1304. Točno u podne (Čegir, Tomislav), 39/2004
1305. Tommy boy (Heidl, Janko), 3-4/1995
1306. Torque, bijes na dva kotača (Picula, Boško), 38/2004
1307. Torrente - glupa ruka pravde (Petrović, Sanjin), 18/1999
1308. Torrente 2 (Jovetić, Goran), 30/2002
1309. Traffic (Milinković, Martin), 25/2001
1310. Tragovi na duši (Picula, Boško), 38/2004
1311. Trainspotting (Salečić, Ivan Jr.), 8/1996
1312. Transporter (Grozdanić, Josip), 34/2003
1313. Trči, Lola, trči (Tomljanović, Igor), 21/2000
1314. Trgovci (Petrović, Sanjin), 8/1996
1315. Trgovci bez srama (Radić, Damir), 18/1999
1316. Tri boje: bijelo (Nenadić, Diana), 6/1996
1317. Tri boje: crveno (Luketić, Željko), 7/1996
1318. Tri boje: plavo (Nenadić, Diana), 5/1996
1319. Tri kralja (Sablić, Mario), 22/2000
1320. Tri muškarca i jedna noga (Žaknić, Ivan), 18/1999
1321. Trinaest (Radić, Damir), 39/2004

1322. Trinaest priča o istoj stvari (Ivaniš, Goran), 37/2004
1323. Trnoružica (Radić, Damir), 6/1996
1324. Troja (Picula, Boško), 39/2004
1325. Trumanov show (Žaknić, Ivan), 16/1998
1326. Tulum film (Jovetić, Goran), 31-32/2002
1327. Tunel (Petrovic, Sanjin), 21/2000
1328. Twin Town (Jurak, Dragan), 11/1997
1329. Twister (Radić, Damir), 7/1996

1330. **U** ime pravde (Sablić, Mario), 27-28/2001
1331. U Kini jedu pse (Grozdanić, Josip), 35/2003
1332. U krugu smrti (Rubeša, Dragan), 37/2004
1333. U ljubavi i ratu (Salečić, Ivan Jr.), 11/1997
1334. U potjeri za zavodnikom (Picula, Boško), 38/2004
1335. U potrazi za Forresterom (Sablić, Mario), 26/2001
1336. U potrazi za Nemom (Paljan, Jelena), 37/2004
1337. U potrazi za Richardom (Petrović, Sanjin), 12/1997
1338. U snovima (Sablić, Mario), 21/2000
1339. U tuđem tijelu (Visković, Josip), 3-4/1995),
1340. U tuđoj koži (Grozdanić, Josip), 38/2004
1341. U zamci (Valentić, Tonči), 30/2002
1342. Ubijajući gđu Tingle (Radić, Damir), 23/2000
1343. Ubiti je lako (Rubeša, Dragan), 31-32/2002
1344. Ubojica mekog srca (Vukoja, Denis), 25/2001
1345. Ubojica sudnjeg dana (Sablić, Mario), 19-20/1999
1346. Ubojice (Sablić, Mario), 5/1996
1347. Ubojice od zanata (Sablić, Mario), 26/2001
1348. Ubojita osveta (Picula, Boško), 36/2003
1349. Ubojite namjere (Sablić, Mario), 37/2004
1350. Ubojstvo iz zasjede (Radić, Damir), 11/1997
1351. Ubojstvo po brojevima (Rubeša, Dragan), 31-32/2002
1352. Ubojstvo u Bijeloj kući (Radić, Damir), 11/1997
1353. Ubojstvo vrana (Paljan, Jelena), 17/1999
1354. Udovice s tajnom (Radić, Damir), 6/1996
1355. Ugriz u zoru (Kurelec, Tomislav), 30/2002
1356. Uhvati me ako možeš (Tomljanović, Igor), 34/2003
1357. Uhvatite maloga (Visković, Josip), 6/1996
1358. Ujka Vanja u New Yorku (Petrović, Sanjin), 7/1996
1359. Ukradena srca (Gilić, Nikica), 7/1996
1360. Ukradeno ljeto (Heidl, Janko), 34/2003
1361. Ulaznica za Raj (Petrovic, Sanjin), 21/2000
1362. Uljez (Jovetić, Goran), 31-32/2002
1363. Uljezi (Marić, Katarina), 30/2002
1364. Umri drugi dan (Sablić, Mario), 33/2003
1365. Umri muški III. (Tomić, Živorad), 6/1996
1366. Underworld (Radić, Damir), 37/2004
1367. Upomoć! Ja sam riba (Ivaniš, Goran), 31-32/2002
1368. Upoznajte Joea Blacka (Visković, Josip), 17/1999
1369. Upravo vjenčani (Grozdanić, Josip), 35/2003
1370. Upucati ribu (Kurelec, Tomislav), 18/1999
1371. Uragan (Petrović, Sanjin), 22/2000
1372. Urođeni strah (Radić, Damir), 3-4/1995
1373. Usamljena zvijezda (Tomljanović, Igor), 10/1997
1374. Usred prijevare (Heidl, Janko), 35/2003
1375. Utjerivač dugova (Heidl, Janko), 31-32/2002
1376. Utrka života (Radić, Damir), 37/2004
1377. Uvećanje (Grozdanić, Josip), 39/2004
1378. Uvijek postoji nada (Visković, Josip), 17/1999

1379. **V**alentinovo (Marić, Katarina), 27-28/2001
1380. Vampiri (Kovač, Goran), 16/1998
1381. Vampirova sjena (Kukoč, Juraj), 35/2003
1382. Van Helsing (Picula, Boško), 40/2004
1383. Varalica (Petrović, Sanjin), 15/1998
1384. Varalice (Petrović, Sanjin), 18/1999
1385. Varljivo sunce (Radić, Damir), 24/2000
1386. Vatel (Sablić, Mario), 35/2003
1387. Važno je zvati se Ernest (Picula, Boško), 37/2004
1388. Večera s idiotom (Milinković, Martin), 26/2001
1389. Veličanstvena avantura Mortadela i Filemona (Picula, Boško), 38/2004
1390. Velika bijela nada (Sablić, Mario), 10/1997
1391. Velika gužva u Bronxu (Zečević, Slaven), 7/1996
1392. Velika iščekivanja (Luketić, Željko), 14/1998
1393. Velika noć (Visković, Josip), 17/1999
1394. Velika pustolovina Stuarta Malog (Žaknić, Ivan), 22/2000
1395. Veliki kanjon (Piršić, Jasminka), 14/1998
1396. Veliki Lebowski (Čelan, Staša), 21/2000
1397. Veliko plavetnilo (Picula, Boško), 35/2003
1398. Vertikalna granica (Marić, Katarina), 25/2001
1399. Vidocq (Kragić, Bruno), 31-32/2002
1400. Virtuoznost (Petrović, Sanjin), 6/1996
1401. Viša sila (Tomljanović, Igor), 18/1999
1402. Vjenčanje iz vedra neba (Sablić, Mario), 29/2002
1403. Vjerna žena (Vukoja, Denis), 26/2001
1404. Vjernik (Rubeša, Dragan), 39/2004
1405. Vjeruj u ljubav (Valentić, Tonči), 23/2000
1406. Vlak pun love (Tomljanović, Igor), 6/1996
1407. Vodeni svijet (Petrović, Sanjin), 5/1996
1408. Volim te, budalo mala (Visković, Josip), 19-20/1999
1409. Volim, ne volim (Vukoja, Denis), 17/1999
1410. Voljena, 21/2000
1411. Vraćanje duga (Grozdanić, Josip), 38/2004
1412. Vraćanje duga (Petrović, Sanjin), 18/1999
1413. Vrana II. (Petrović, Sanjin), 9/1997
1414. Vrata neba (Sever, Vladimir C.), 35/2003
1415. Vrtlog života (Kurelec, Tomislav), 21/2000
1416. Vražji Nicky (Vukoja, Denis), 27-28/2001
1417. Vremeplov (Sablić, Mario), 31-32/2002
1418. Vrijeme osvete (Visković, Josip), 9/1997
1419. Vrijeme ubijanja (Jindra, Jelena), 8/1996
1420. Vrisak (Milinković, Martin), 11/1997
1421. Vrisak 2 (Vukoja, Denis), 15/1998
1422. Vrisak 3 (Sablić, Mario), 24/2000
1423. Vrsta 2 (Sablić, Mario), 15/1998
1424. Vrsta (Salečić, Ivan Jr.), 5/1996
1425. Vrtlog (Petrović, Sanjin), 11/1997
1426. Vruća linija (Heidl, Janko), 25/2001
1427. Vrućina (Tomić, Živorad), 6/1996
1428. Vučje bratstvo (Žaknić, Ivan), 27-28/2001
1429. Vulkan (Kurelec, Tomislav), 12/1997

1430. **W**asabi (Grozdanić, Josip), 35/2003
1431. Wendigo (Heidl, Janko), 38/2004
1432. Willard (Sablić, Mario), 39/2004

1433. **X** Men (Čelan, Staša), 24/2000
1434. X-man 2 (Sever, Vladimir C.), 34/2003
1435. XXX (Tomljanović, Igor), 33/2003

1436. **Y**amakasi (Ivaniš, Goran), 31-32/2002
1437. Yankee Zulu (Gilić, Nikica), 5/1996

1438. **Z**a njegove plave oči (Posarić, Jasna), 21/2000
1439. Za Roseannu (Vukoja, Denis), 16/1998
1440. Zaboravi Paris (Milinković, Martin), 5/1996
1441. Zaboravljeni (Grozdanić, Josip), 40/2004
1442. Zabranjene fotografije (Tomljanović, Igor), 34/2003
1443. Začaran (Jovetić, Goran), 25/2001
1444. Začarana kuća (Picula, Boško), 38/2004
1445. Zadatak: Dovedi je živu (Gilić, Nikica), 3-4/1995

1446. Zagonetna smrt (Visković, Josip), 8/1996
1447. Zajahati s vragom (Radić, Damir), 26/2001
1448. Zajedno (Radić, Damir), 27-28/2001
1449. Zakletva (Heidl, Janko), 29/2002
1450. Zakon zatvora (Marić, Katarina), 31-32/2002
1451. Zaljubljen preko ušiju (Tomljanović, Igor), 27-28/2001
1452. Zaljubljeni Shakespeare (Radić, Damir), 17/1999
1453. Zamka za roditelje (Žaknić, Ivan), 17/1999
1454. Zanimanje špijun (Kragić, Bruno), 30/2002
1455. Zapravo ljubav (Čegir, Tomislav), 38/2004
1456. Zastrašivači (Sablić, Mario), 12/1997
1457. Zaštitnik (Picula, Boško), 37/2004
1458. Zatamnjenje (Grozdanić, Josip), 39/2004
1459. Zatoichi samuraj (Čegir, Tomislav), 38/2004
1460. Zauvijek neprijatelji (Kukoč, Juraj), 24/2000
1461. Zauvijek zajedno (Picula, Boško), 38/2004
1462. Zavjera (Radić, Damir), 12/1997
1463. Zavjera (Vukoja, Denis), 29/2002
1464. Zavodljiva ljepota (Radić, Damir), 9/1997
1465. Završeni rez (Jovetić, Goran), 31-32/2002
1466. Zbog jedne Francuskinje (Heidl, Janko), 36/2003
1467. Zbogom, Lenjine! (Grozdanić, Josip), 37/2004
1468. Zdrpi i briši (Marić, Katarina), 25/2001
1469. Združena braća (Čegir, Tomislav), 33/2003
1470. Zelena milja (Sablić, Mario), 22/2000
1471. Zeleni zmaj (Heidl, Janko), 31-32/2002
1472. Zemlja i sloboda (Jindra, Jelena), 9/1997
1473. Zemlja policajaca (Kurelec, Tomislav), 13/1998
1474. Zgodne djevojke (Milinković, Martin), 12/1997
1475. Zla krv (Radić, Damir), 10/1997 11/1997
1476. Zlatna muda (Luketić, Željko), 5/1996
1477. Zlatni baršun (Radić, Damir), 17/1999
1478. Zlatni dečki (Marić, Katarina), 26/2001
1479. Zlatni pehar (Radić, Damir), 30/2002
1480. Zlatni zmaj (Heidl, Janko), 8/1996
1481. Zlatno oko (Petrović, Sanjin), 6/1996
1482. Zlato Uleeja Jacksona (Žaknić, Ivan), 18/1999
1483. Zločesti dečki (Picula, Boško), 36/2003
1484. Zločesti dečki (Zečević, Slaven), 3-4/1995
1485. Zločin (Radić, Damir), 3-4/1995
1486. Zmajev poljubac (Sablić, Mario), 29/2002
1487. Zmajevo srce (Visković, Josip), 8/1996
1488. Zmijske oči (Kurelec, Tomislav), 17/1999
1489. Znam što si radila i ovog ljeta (Radić, Damir), 18/1999
1490. Znam što si radio prošlog ljeta (Sablić, Mario), 13/1998
1491. Zona Zamfirova (Kurelec, Tomislav), 37/2004
1492. Zoolander (Marić, Katarina), 29/2002
1493. Zora živih mrtvaca (Grozdanić, Josip), 39/2004
1494. Zorro maskirani osvetnik (Sablić, Mario), 16/1998
1495. Zujanje u glavi (Grozdanić, Josip), 33/2003
1496. Zvjezdana vrata (Luketić, Željko), 1-2/1995
1497. Zvjezdane staze - Pobuna (Posarić, Jasna), 18/1999
1498. Zvjezdane staze (Tomljanović, Igor), 1-2/1995:
1499. Zvjezdane staze Nemesis (Picula, Boško), 36/2003
1500. Zvjezdane staze: Prvi kontakt (Gilić, Nikica), 10/1997
1501. Zvonar crkve Notre Dame (Paljan, Jelena), 8/1996
1502. Zvuk mora (Jovetić, Goran), 33/2003

1503. Žena mačka (Sablić, Mario), 40/2004
1504. Žena pod ucjenom (Radić, Damir), 6/1996
1505. Žena za koju se umire (Heidl, Janko), 6/1996
1506. Žestoki udar (Milinković, Martin), 14/1998
1507. Žigolo (Ivaniš, Goran), 37/2004
1508. Žigolo (Tomljanović, Igor), 23/2000
1509. Živjeti na sav glas (Radić, Damir), 18/1999
1510. Živo meso (Kurelec, Tomislav), 16/1998
1511. Život buba (Posarić, Jasna), 17/1999
1512. Život Davida Galea (Kurelec, Tomislav), 38/2004
1513. Život iz anđeoskih snova (Gilić, Nikica), 22/2000
1514. Život je lijep (Gilić, Nikica), 17/1999
1515. Život na selu (Heidl, Janko), 3-4/1995

IV. Dokumentacijski prilozi

Filmografije

Autorska filmografija minifilmova, prir. Nenad Pata 7/1996
Dimitrijević, Andrija: Filmografija srpskih i crnogorskih kratkometražnih filmova 1990-2002, 30/2002
Filmografija hrvatske retrospektive (u Trstu), 17/1999
Filmografije skladatelja filmske glazbe /u Hrvatskoj/, 5/1996
Milinković, Dragan: Filmografija srpskih i crnogorskih cjelovečernjih filmova 1990-2002, 30/2002
Opća filmografija minifilmova Zagreb filma, prir. Nenad Pata 7/1996
Susovski, Marijan: Popis animiranih reklamnih filmova Zagreb filma 1967-1977, 23/2000
Videografija /videoumjetničkih djela/ (1971-1999), prir. Hrvoje Turković, 18/1999

Filmografije festivala

Dani hrvatskog filma: 1-2/1995; 6/1996; 9/1997; 13/1998; 21/2000; 25/2000; 30/2002; 34/2003; 38/2004
Svjetski festival animiranog filma (Zagreb): 6/1996; 14/1998; 22/2000; 31-32/2002; 39/2004
Zagreb Film Festival: 36/2003; 40/2004
One Take Film Festival: 37/2004
See Dox (Dubrovnik): 27-28/2001
F. R. K. A. (Filmska revija Kazališne akademije): 18/1999; 21/2000
Festival novog filma (Split): 7/1996; 11/1997; 19-20/1999; 23/2000; 27-28/2001; 31-32/2002; 36/2003; 39/2004
Filmski festival u Puli (Pula 1991-1995), 3-4/1995; 4/1995; 7/1996; 11/1997; 15/1998; 19-20/1999; 23/2000; 27-28/2001; 31-32/2002; 35/2003; 39/2004
Motovun film festival: 19-20/1999; 23/2000; 27-28/2001; 31-32/2002; 35/2003; 39/2004
Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži: 22/2000; 31-32/2002; 35/2003; 39/2004
Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva: 12/1997; 16/1998; 29/2002; 33/2003; 37/2004
Revija jednominutnih filmova (Požega): 10/1997; 14/1998; 18/1999; 22/2000; 26/2001; 30/2002: 34/2003; 39/2004

Autorske filmografije

Avery, Tex, 38/2004
Babaja, Ante, 21/2000
Bašić, Relja, 9/1997
Bauer, Branko, 30/2002
Berković, Zvonimir, 6/1996
Cipra, Milo, 8/1996
Dumala, Piotr, 26/2001
Eastwood, Clint, 6/1996
Foster, Jodie, 31-32/2002
Gamulin, Bruno, 10/1997
Golik, Krešo, 7/1996
Gregl, Ernest, 17/1999
Hadžić, Fadil, 34/2003
Hauff, Reinhard, br. 3-4/1995
Leaf, Caroline, 31-32/2002
Kiarostami, Abbas, 22/2000
Kraus-Rajterić, Vladimir, 10/1997
Krstičević, Živko, 13/1998
Lederer, Gordan, 21/2000
Marjanović, Branko, 5/1996
Mimica, Vatroslav, 23/2000
Norstein, Jurij, 29/2002
Ogresta, Zrinko, 21/2000
Ozu, Yasujiro, 10/1997
Papić, Krsto, 15/1998
Petek, Vladimir, 36/2003
Peterlić, Ante, 8/1996
Pinter, Tomislav, 19-20/1999
Rajković, Jelena, 13/1998
Rogoz, Zvonimir, 29/2002
Rohmer, Eric, 6/1996
Simović, Tomislav, 26/2001
Šorak, Dejan, 26/2001
Šovagović, Fabijan, 24/2000
Tanhofer, Nikola, 16/1998
Vukotić, Dušan, 15/1998
Wenders, Wim, 9/1997
Zafranović, Lordan, 24/2000

Bibliografije

Historiografija / Povijest filma — Izabrana bibliografija, prir. Boris Vidović, 14/1998
Hitchcock: Bibliografija knjiga o Hitchcocku, 21/2000
Kognitivizam / Bibliografija kognitivističke filmske teorije, prir. Hrvoje Turković, 19-20/1999
Kriminalistički film: Bibliografija o kriminalističkom žanru, 22/2000
Majcen, Vjekoslav — bibliografija njegovih knjiga i članaka, 27-28/2001
Maraković, Ljubomir — bibliografija njegovih članaka, 29/2002
Peterlić, Ante — bibliografija njegovih knjiga i članaka, 8/1996
Snimateljstvo / Bibliografija recentnih knjiga o snimateljstvu, prir. Krešimir Mikić, 15/1998
Videoumjetnost / Bibliografija (o videoumjetnosti u Hrvatskoj), prir. Hrvoje Turković, 18/1999
Žanr: Filmski žanr: bibliografija, 22/2000

Bibliografske obrade knjiga

Alpe Adria Cinema. Incontri con il cinema dell'Europa centro orientale (X. Edizione), 17/1999
Akademija dramske umjetnosti: 1950-2000, 39/2004
Animacija i realizam (M. Ajanović), 37/2004

Ante Babaja (A. Peterlić, T. Pušek, ur.), 33/2003
Brainstorming — zapisi o filmskoj glazbi (I. Paulus), 34/2003
Cinema Mediterranee — Kroatie (ur. R. Šešić, L. Hannewijk, P. Bosma), 16/1998
Djeca — film, priča i pjesma (M. Kermek), 1-2/1995
Don Huanovo ponoćno zrcalo (A. Paquola), 8/1996
Dvadeset pet godina s kamerom u ruci (ur. Ž. Balog), 13/1998
Film (D. Parkinson), 26/2001
Film u nastavi medijske kulture (K. Mikić), 27-28/2001
Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940. (V. Majcen), 37/2004
Filmska djelatnost *Škole narodnog zdravlja 'Andrija Štampar'* (1926-1960), (V. Majcen), 1-2/1995
Filmska i video zbirka Hrvatskog filmskog saveza: 1954-1993. (V. Majcen), 1-2/1995
Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu (T. Kurelec), 39/2004
Filmska poetika u ranim pripovjetkama Alfreda Döblina (M. Stančić), 1-2/1995
Filmski godišnjak (V. Krulčić, D. Primorac), 9/1997
Filmski leksikon (B. Kragić, N. Gilić, ur.), 36/2003
Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. (I. Paulus), 33/2003
Godišnjak hrvatskog filma i videa (ur. V. Majcen), 8/1996
Golik (P. Krelja), 12/1997
Hitchcock o Hitchcocku (S. Gotlieb, ur.), 31-32/2002
Hollywood Q&A (S. Hundić), 11/1997
Hrvatska kinematografija (H. Turković, V. Majcen), 34/2003
Hrvatski filmski i video godišnjak: 1999 (V. Majcen, ur.), 19-20/1999
Hrvatski filmski i video godišnjak (V. Majcen, ur.), 23/2000
Hrvatski filmski tisak do 1945. godine (V. Majcen), 13/1998
Ivan Martinac — 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960-2001, 26/2001
Iz sedmog reda lijevo: filmske kritike (D. Movre), 17/1999
11. godina Autorskog studija (M. Bukovac, Z. Tadić. M. Bunčić, ur.), 38/2004
Joel i Ethan Coen (E. Cheshire, J. Ashbrook), 39/2004
Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001, oslobođeni film (D. J. Goulding), 39/2004
Kinematografija u Rijeci (ur. E. Dubrović), 11/1997
Kino i videovodič '97 (J. Heidl, D. Ilinčić, A. Oremović), 8/1996
Kino i videovodič '98 (J. Heidl, D. Ilinčić, A. Oremović), 12/1997
Kino i videovodič '99 (J. Heidl, D. Ilinčić, A. Oremović), 16/1998
Kino i videovodič 2000 (J. Heidl, D. Ilinčić, A. Oremović), 21/2000
Kinoklub Zagreb, Filmovi snimljeni od 1928. do 2003, 37/2004
Majstori zagrebačkog crtanog filma: dokumenti, sjećanja, sudionici, monografija (N. Pata), 9/1997
Marilyn Monroe (P. Donnelly), 39/2004
Metodika nastave filma na općeobrazovnoj razini (S. Težak), 30/2002
Milo za drago (W. Allen), 37/2004
Mladi hrvatski film (I. Škarabalo), 15/1998
Motovun, Knjiga postanka (R. Grlić, I. Mirković, N. Žunić, prir.), 36/2003
Najgledanije emisije 1964-1971, prilozi za povijest radija i televizije u Hrvatskoj V. (N. Vončina), 39/2004
O boji na filmu i srodnim medijima (N. Tanhofer), 22/2000
Obrazovni film (V. Majcen), 25/2001
Oktavijan Miletić (A. Peterlić. V. Majcen), 24/2000
Oluja nad Hrvatskom (B. Rašeta), 36/2003
Oscar. Između traadicionalnosti i progresivnosti (M. Vuletić), 12/1997
Osnove teorije filma (A. Peterlić), 23/2000
Portret glumca: Relja Bašić (I. Škrabalo), 11/1997
Prošle godine u Marienbadu (A. Robbe-Grillet), 38/2004
Rađanje i obnavljanje (ogledi, kritike, eseji, polemike) (M. Ćirić), 13/1998
Razumijevanje perspektive — teorija likovnog razabiranja (H. Turković), 31-32/2002
Scenarij 434 (L. Hunter), 15/1998
Steven Spielberg (J. Clarke), 39/2004
Sto godina filma i nogometa (Z. Tadić), 34/2003
Sto godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997. (I. Škrabalo), 16/1998
Studije o 9 filmova (A. Peterlić), 33/2003
Sublimni objekt ideologije (S. Žižek), 33/2003
Suvremeni film: djela i stvaratelji, trendovi i tradicije (H. Turković), 18/1999.
Škola animiranog filma Čakovec 1975-2000. (M. Kermek-Sredanović), 22/2000
Škola crtanog filma (B. Dovniković), 8/1996
Teorija filma: prizor, montaža, tematizacija (H. Turković), 1-2/1995
Tomislav Gotovac (D. Nenadić, A. B. Ilić, ur.), 34/2003
Umijeće filma (H. Turković), 8/1996
Uvod u filmsku montažu (M. Rodica), 18/1999
Varanje vremena (N. Govedić), 30/2002
Vladimir Petek (Đ. Janjatović), 30/2002
Woody Allen (M. Fitzgerald), 39/2004
Z... znači Zagreb, priručnik za sjećanje: Svjetski festival animiranog filma Zagreb 1972-2003. (M. Antauer, ur.), 35/2003

Leksikoni

Biografije autora filmova na Festivalu Europske Unije (J. Heidl), 12/1997
Hrvatski Leksikon: Film i televizija /Hrvatska kinematografija/ (prir. H. Turković), 10/1997
Leksikon američkih nezavisnjaka (V. Ercegović, J. Pavičić),. 3-4/1995
Leksikon redatelja za 21. stoljeće (prir. J. Pavičić), 21/2000
Leksikon scenografa u Hrvatskoj (prir. D. Gabelica), 36/2003
Leksikon videoumjetnika /Hrvatske/ (prir. H. Turković), 18/1999
Mladi hrvatski redatelji I. (prir. Dario Marković), 3-4/1995
Tko je tko u /hrvatskoj/ filmskoj kritici danas (prir. D. Marković), 1-2/1995

Leksikon preminulih

Arhanić, Marijan, 34/2003
Bauer, Branko, 30/2002
Begović, Ena, 23/2000
Berčić, Vojdrag, 39/2004
Blažina, Branko, 15/1998
Brunšmid, Tea, 22/2000
Budišćak, Mladen, 35/2003
Crnobrnja-Gumbek, Mladen, 21/2000
Ćupić, Baldo, 31-32/2002
Delić, Stipe, 18/1999
Devlić, Radovan Domagoj, 24/2000
Dimitrijević, Slobodan, 21/2000
Drobnić, Slavko, 27-28, 2001
Fabiani, Leopold, 33/2003
Ferenčić, Zvonimir, 16/1998
Golik, Krešo, 7/1996
Hanžeković, Fedor, 11/1997
Hetrich, Ivan, 18/1999
Horvatić, Hrvoje, 12/1997
Hubek, Milivoj, 37/2004
Ivančević, Radovan, 37/2004
Kapić, Sulejman, 13/1998

Karabelj, Ranko, 39/2004
Kristil, Vlado, 39/2004
Knežević, Božidar, 27-28, 2001
Kolesar, Irena, 31-32/2002
Kostelac, Nikola, 17/1999
Krča, Drago, 13/1998
Krencer, Dragutin, 14/1998
Krstulović, Zdravka, 37/2004
Kursar, Ranko, 39/2004
Lhotka, Zoran, 37/2004
Lončarić, Zvonimir, 40/2004
Lušičić, Andro, 15/1998
Majcen, Vjekoslav, 27-28, 2001
Marjanović, Branko, 5/1996
Markić, Antun, 27-28, 2001
Marks, Aleksandar, 31-32/2002
Marti, Anton, 37/2004
Millot, Charles (Velja Milojević), 37/2004
Mladineo, Ante, 19-20/1999
Movre, Dražen, 11/1997
Nalis, Antun, 21/2000
Pavić, Svemir, 36/2003
Petek, Vladimir, 35/2003
Pogačić, Vladimir, 19-20/1999
Orešković, Vjenceslav 15/1998
Rajković, Jelena, 11/1997
Rapajić, Đorđe, 22/2000
Ruljančić, Jure, 15/1998
Sačer, Zlatko, 33/2003
Smetko, Vjekoslav, 18/1999
Sremec, Rudolf, 21/2000
Šerment, Mladen, 17/1999
Šovagović, Fabijan, 24/2000
Tanhofer, Nikola, 16/1998
Valentić, Kruno, 21/2000
Vernić-Bundi, Darko, 22/2000
Vodopivec, Franjo, 13/1998
Vukotić, Dušan, 14/1998
Vunak, Dragutin-Dado, 24/2000
Zaninović, Ante, 23/2000
Zidarić, Krešimir, 14/1998

Kronika

Majcen, Vjekoslav: Kronika, 3-4/1995 — 26/2001
Rafaelić, Daniel: Kronika, 27-28/2001 — 33/2003
Jelić, Marcella: Kronika, 34/2003 — 39/2004

V. Suradnici i urednici *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (1995-2004)

Domaći suradnici

Aničić, Martina, književnica, dramaturginja, profesorica (Zagreb, 1967)
Bahorić, Alan, filmski autor (Zagreb, 1972)
Blagus, Goran, povjesničar umjetnosti (Osijek, 1967)
Brlek, Tomislav, teoretičar književnosti, profesor, urednik (Zagreb, 1971)
Bubenik, Branko, filmski snimatelj, filmolog, arhivist (Ivanić Grad, 1940)
Čegir, Tomislav, filmski kritičar (Zagreb, 1970)
Čelan, Staša, filmski montažer i filmski kritičar (Split, 1969)
Dovniković, Borivoj, autor animiranih filmova i knjige o filmu (Čepin kraj Osijeka, 1930)
Dundović, Hanibal, filmski publicist (Zagreb, 1926)
Ercegović, Vlado, publicist (Trogir, 1958)
Flego, Maja, publicistica, urednica (Subotica, 1959)
Franceschi, Branko, povjesničar umjetnosti, kustos (Zadar, 1959)
Gabelica, Damir, filmski arhitekt (Zagreb, 1959)
Galeta, Ivan Ladislav, filmski autor, profesor (Vinkovci, 1947)
Galjer, Jasna, povjesničarka umjetnosti, profesorica (Zagreb, 1960)
Ganza, Milka, urednica (Ličko Petrovo Selo, 1937)
Gilić, Nikica, filmskolog, urednik, profesor (Split, 1973)
Gojun, Vladimir, filmski montažer (Dubrovnik, 1979)
Gotovac, Tomislav, filmski redatelj, višemedijski umjetnik (Sombor, 1937)
Govedić, Nataša, kazališna i književna kritičarka i teoretičarka (Zagreb, 1969)
Grozdanić, Josip, filmski kritičar (Šibenik, 1969)
Heidl, Janko, filmski kritičar, pomoćnik režije (Zagreb, 1967)
Hribar, Hrvoje, filmski redatelj, urednik (Zagreb, 1962)
Ilinčić, Dražen, filmski kritičar i publicist (Zagreb, 1962)
Ivančević, Radovan, povjesničar umjetnosti, profesor i filmski redatelj (Banja Luka, 1931 — Zagreb, 2004)
Ivaniš, Goran, filmski kritičar (Rijeka, 1976)
Ivasović, Sergej, filmski montažer (Zagreb, 1970)
Ivezić, Milijan, književnik (Koprivnica, 1971)
Jagec, Tomislav, filmski redatelj i filmski publicist, urednik (Varaždin, 1968)
Janković, Iva Rada, anglistica (Zadar, 1966)
Jelić, Marcella, filmska publicistkinja (Split, 1974)
Jergović, Miljenko, književnik i publicist (Sarajevo, 1966)
Jesenković, Silvio, filmski snimatelj (Zagreb, 1962)
Jindra, Jelena, filmska publicistkinja (Rijeka, 1972)
Jovetić, Goran, filmski kritičar (Zagreb, 1976)
Jukić, Tatjana, književna teoretičarka, profesorica (Drvar, 1968)
Jurak, Dragan, filmski kritičar (Zagreb, 1967)
Knežević, Borislav, književni teoretičar, profesor (Zagreb, 1961)
Kolbas, Silvestar, filmski snimatelj, profesor (Petrovci, 1956)
Kosanović, Jakov, filmski kritičar (Split, 1970)
Kovač, Goran, filmski kritičar (Zagreb, 1975)
Kovačević, Sanja, dramaturginja (Zagreb, 1969)
Kragić, Bruno, filmolog, leksikograf, urednik (Split, 1973)
Krčadinac, Miran, filmski snimatelj (Zagreb, 1975)
Krelja, Petar, filmski kritičar i filmski redatelj (Štip, Makedonija, 1940)
Krivak, Marijan, filmski kritičar, filozofski pisac, urednik (Zagreb, 1963)
Krpanec, Dunja, kazališna kritičarka (Zagreb, 1966)
Krstičević, Živko, filmski snimatelj (Zagreb, 1954. — Turanj kraj Karlovca, 1991)
Kukoč, Juraj, filmski kritičar (Split, 1978)
Kukuljica Mato, filmski kritičar i filmolog, arhivist (Dubrovnik, 1941)
Kurelac, Tomislav, filmski kritičar (Karlovac, 1942)
Lasić, Ljubo, filmski redatelj (Cleveland, SAD, 1971)
Lenić, Elvis, filmski kritičar i redatelj (Pula, 1971)
Lozina, Domagoj, filmski snimatelj (Osijek, 1973)
Lukanović, Marin, filmski kritičar (Rijeka, 1979)
Luketić, Željko, filmski kritičar, urednik (1972)
Majcen, Vjekoslav, povjesničar filma, arhivist (Zagreb, 1941. — Zagreb, 2001)
Marić, Katarina, filmska kritičarka, urednica (Šibenik, 1971)
Marković, Dario, filmolog i urednik, arhivist (Zenica, BIH, 1959)
Marušić, Joško, autor animiranih filmova, karikaturist, profesor, filmski publicist (Split, 1952)
Matijašević, Željka, teoretičarka književnosti, profesorica (Zagreb, 1968)
Matijević Veličan, Katarina-Zrinka, filmska redateljica (Zagreb, 1973)
Midžić, Enes, filmski snimatelj, profesor (1946)
Mihletić, Vedran, filmski redatelj, kritičar, producent, profesor (Zagreb, 1959)
Mikić, Krešimir, filmolog, profesor (Samobor, 1949)
Milat, Ozren, filmski kritičar, računalni stručnjak (Zagreb, 1972)
Milić, Kristijan, filmski redatelj (Zagreb, 1969)
Milinković, Martin, filmski kritičar, urednik (1972)
Movre, Dražen, filmski kritičar (Zagreb, 1944 — Zagreb, 1997)
Murk, Robert, publicist (Zagreb, 1972)
Muzaferija, Sanja, publicistkinja, filmologinja, urednica (Zagreb, 1956)
Nenadić, Diana, filmska kritičarka i urednica (Split, 1962)
Nola, Lukas, filmski i kazališni redatelj, pisac drama (Zagreb, 1964)
Orlić, Aleksandra, povjesničarka umjetnosti (Rijeka, 1974)
Paljan, Jelena, filmska montažerka, dramaturginja, filmska kritičarka (Zagreb, 1971)
Pansini, Mihovil, liječnik, filmski autor, filmolog, profesor (Korčula, 1926)
Pata, Nenad, filmski publicist (Dubrovnik, 1930)

Paulus, Irena, muzikologinja, filmska kritičarka, nastavnica (Zagreb, 1970)
Pavičić, Jurica, filmski kritičar, publicist i književnik (Split, 1965)
Pavlic, Tomislav, filmski montažer (Zagreb, 1973)
Pavličić, Pavao, književnik, scenarist, književni teoretičar i povjesničar, profesor (Vukovar, 1946)
Pavlinić, Vjeran, filmski montažer (Zagreb, 1973)
Pelc, Milan, povjesničar umjetnosti, profesor (Sisak, 1958)
Perić, Davorka, povjesničarka umjetnosti (Zagreb, 1973)
Peterlić, Ante, filmolog, profesor (Kaštel Novi, 1936)
Petrović, Sanjin, filmski kritičar (Zagreb, 1973)
Picula, Boško, filmski kritičar i publicist (Šibenik, 1973)
Piršić, Jasminka, filmska kritičarka (Zagreb, 1959)
Polimac, Nenad, filmski kritičar i distributer, urednik (Zagreb, 1949)
Popović, Boris, filmski snimatelj, profesor (Zagreb, 1955)
Posarić, Jasna, filmska publicistkinja, pedagoginja (Zagreb, 1965)
Primorac, Damir, filmski publicist, profesor (Zagreb, 1975)
Pristaš, Sergej Goran, dramaturg, kazališni kritičar, profesor (Banja Luka, 1967)
Radak, Andrea, filmska kritičarka, publicistkinja (Zagreb, 1966)
Radić, Damir, filmski kritičar, urednik (Zagreb, 1966)
Rafaelić, Daniel, filmski publicist, arhivist (Bitola, Makedonija, 1977)
Robić-Škarica, Vera, tajnica HFS-a, nakladnica (Buševac, 1949)
Rubeša, Dragan, filmski kritičar (Opatija, 1956)
Sablić, Mario, filmski snimatelj i filmski kritičar (Zagreb, 1962)
Sačer, Zlatka, filmska kritičarka i urednica (Zagreb, 1973)
Salečić, Ivan, jr., publicist, urednik (Zagreb, 1968)
Saračević, Igor, filmski kritičar, distributer (Zagreb, 1965)
Sever, Vladimir Cvitković, filmski kritičar, filmski redatelj, prevoditelj (Zagreb, 1970)
Sikavica, Miroslav, filmski redatelj (Zagreb, 1976)
Susovski, Marijan, povjesničar umjetnosti, kustos (Zagreb, 1943. — Zagreb, 200*),
Šakić, Tomislav, komparatist (Zagreb, 1979)
Šarin, Jadranka, arhivistica (?)
Šesnić, Jelena, amerikanistica, profesorica (Split, 1974)
Škrabalo, Ante, molekularni biolog (Zagreb, 1975)
Škrabalo, Ivo, filmski povjesničar, kritičar, političar (Sombor, Srbija, 1934)
Šoša, Dean, filmski kritičar i publicist (Zagreb, 1975)
Tadić, Zoran, filmski redatelj, filmski kritičar, profesor (Livno, 1941)
Tanhofer, Nikola, filmski redatelj i snimatelj, filmolog, profesor (Sesvete, 1926. — Zagreb, 1998)
Tardozzi, Aldo, filmski redatelj (Zagreb, 1974)
Težak, Stjepko, filolog, filmolog, profesor (Požun kod Ozlja, 1926)
Tomić, Živorad, filmski kritičar i filmski redatelj (Zagreb, 1951)
Tomljanović, Igor, filmski kritičar i urednik (Zagreb, 1967)
Tribuson, Goran, književnik, scenarist, urednik, profesor (Bjelovar, 1948)
Turković, Hrvoje, filmolog, profesor i urednik (Zagreb, 1943)
Valentić, Tonči, filmski, književni i filozofski pisac (Zagreb, 1976)
Visković, Josip, filmski kritičar i filmski redatelj (Zagreb 1978)
Vojković, Saša, filmologinja (Zagreb, 1957)
Vončina, Nikola, kazališni, radio i televizijski povjesničar, profesor (Šibenik, 1934)
Vrvilo, Tanja, glumica, filmologinja, profesorica (Zagreb, 1966
Vukajlović, Željka, književna kritičarka, srbistica (Rijeka, 1976)
Vukoja, Denis, filmski kritičar (Livno, 1974)
Vukmir, Janka, povjesničarka umjetnosti, likovna kritičarka (Zagreb, 1963)
Zečević, Slaven, filmski montažer i filmski kritičar (Dar-Es-Salam, Tanzanija, 1967)
Žaknić, Ivan, filmski kritičar, urednik (Korčula, 1972)
Žarković, Dražen, filmski redatelj (Zagreb, 1970)

Suradnici iz inozemstva

Ajanović, Midhat, publicist, autor animiranih filmova, karikaturist, književnik, filmolog, profesor, Švedska (Sarajevo, 1959)
Bendazzi, Giannalberto, povjesničar filma, profesor, Italija, (Ravena, 1946)
Benedetto, Robert, filmolog, profesor, SAD (Boston, 1950)
Brown, Kristi, muzikologinja, SAD (?)
Cotte, Olivier, animator, filmolog (animacija), Francuska (?, 1963)
Dimitrijević, Andrija, filmski montažer, pisac o filmu, profesor, Srbija i Crna Gora (Čačak, 1954)
Goldsmith, Meredith, književna teoretičarka, profesorica, SAD (Berthesada, 1966)
Grmek Germani, Sergio, filmolog, Italija (?)
Goulding, Daniel J., filmski povjesničar i kritičar, profesor, SAD (?)
Hajnal, Alen, filmolog, Budimpešta (Zagreb, 1976)
Heycock, Thomas T. H., filmski publicist (?)
Iwamoto, Kenji, filmolog, profesor, Japan (?, 1943)
Kitson, Clare, urednica, filmska povjesničarka, prevoditeljica, Velika Britanija (?)
Kosanović, Dejan, povjesničar filma, profesor, Srbija i Crna Gora (Beograd, 1930)
Kostov, Kostadin, filmolog, Bugarska (?)
Marko-Nord, Adam, filmski redatelj i animator, publicist, profesor, Švedska (Stockholm, 1975)
Marković, Dejan D., filmski i rok publicist (Beograd, 1948)
Miličević, Mladen, skladatelj, muzikolog i profesor, SAD, (Sarajevo, 1958)
Milinković, Dragan, filmolog, profesor, Srbija i Crna Gora (Sarajevo, 1949
Montal, Steve, medijski stručnjak, SAD (1968)
Petzke, Ingo, filmski kritičar, profesor, Njemačka (1947)
Strom, Gunnar, pisac o animaciji, profesor, Norveška (Trondheim, 1955)
Šešić, Rada, filmska kritičarka i filmska redateljica, Nizozemska (Bjelovar, 1957)
Vidović, Boris, filmski kritičar i teoretičar, arhivist, Finska (Zagreb, 1961)
Wels, Paul, filmolog, profesor, Velika Britanija (?)

Urednici

Gilić, Nikica, filmolog, urednik, profesor (Split, 1973); urednik od 2001.
Kragić, Bruno, filmolog, leksikograf (Split, 1972); urednik od 2001.
Krelja, Petar, filmski kritičar i filmski redatelj (Štip, Makedonija, 1940), urednik 1967-2001.
Nenadić, Diana, filmska kritičarka i urednica (Split, 1962); urednica od 1997.
Majcen, Vjekoslav, povjesničar filma, arhivist (Zagreb, 1941 — Zagreb, 2001), urednik 1995-2001.
Marić, Katarina, filmska kritičarka, urednica (Šibenik, 1971); urednica od 2003.
Škrabalo, Ivo, filmski povjesničar, kritičar, političar (Sombor, Srbija, 1934); urednik od 1995.
Tomljanović, Igor, filmski kritičar i urednik (Zagreb, 1967); urednik od 1995.
Turković, Hrvoje, filmolog, profesor i urednik (Zagreb, 1943); urednik od 1995.

Vidačković, Zlatko, filmski kritičar, urednik (Šibenik, 1972); urednik u broju 30-32, 2002.

Likovni urednici

Gusić, Luka, grafički dizajner (Split, 1962); likovni urednik od 1997.

Pepeonik, Nenad, grafički dizajner (Varaždin, 1940 — Zagreb, 1999), likovni urednik od 1995. do 1996.

Lektorice

Anić, Nada, 19/20-25/1999-2001
Donkov, Mirjana, 13, 16, 18/1998-1999
Leko, Mirjana, 5-13, 15/1996-1998
Perak, Erna, 1-4/1995
Ujević, Ivana, 5-17/1996-1999
Vagner-Perić, Aleksandra, 27-40/2001-2004

Nakladnici

Dragan Švaco — Filmoteka 16/Zagreb film, 1-8/1995-1996.
Vera Robić-Škarica — Hrvatski filmski savez, 9-40/1997-2004

Autori inozemnih prevedenih tekstova

Bordwell, David
Brooks, Virginia Loring
Carroll, Noël
Chatman, Saymour
Fecé, Josep LLuís
Fiske, John
Frijda, Nico H.
Geraghty, Christine
Gorbman, Claudia
Göttler, Fritz
Greenfield, Particia Marks
Gunning, Tom
Hall, Sheldon
Hall, Stuard
Hoffman, Hilmar
Manovich, Lev
McGuigan, Jim
Messaris, Paul
Morley, David
Ozu, Yasujiro
Peña, Richard
Persson, Per
Plantiga, Carl
Romney, Jonathan
Smith, Greg Smith, Jeff
Tan, Ed. S.
Withalm, Gloria
Weyergans, François

Prevoditelji

Dovernić, Ivan
Grbić, Igor
Grljušić-Kordić, Snježana
Lasić, Ljubo
Lehpamer, Marko
Lupić, Ivan
Krpanec, Dunja
Leopold, Emilija
Nenadić, Diana
Mustedanagić, Sead
Paulus, Irena
Peremin, Mirjana
Pintarić, Marina
Polak, Iva
Popović, Nella
Sever, Vladimir C.
Šafranek, Ingrid
Šesnić, Jelena
Škarica, Mirela
Tančik, Maja
Turković, Hrvoje
Vidović, Boris
Zadrović, Ante

Izdanja Hrvatskog filmskog saveza

Hrvatski filmski savez, Dalmatinska 12, 10000 Zagreb
http://hfs.hr/knjige/.asp / telefon: 01 4848 771; telefon/fax: 01 4848 764

Irena Paulus, *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine*, Hrvatsko muzikološko društvo i Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.

Knjiga sabire studije filmskih skladatelja, uglavnom onih nakon 1945. Istodobno daje njihove portrete, analizira njihov glazbeni stil, ali i minuciozno analizira glazbena rješenja u pojedinim filmovima. Kako su glazbenici kronološki poredani, to je i svojevrsna povijest filmske glazbe u Hrvatskoj. Analize glazbe u hrvatskim filmovima mogu korisno poslužiti u nastavnoj obradi tih filmova.

Cijena: 180,00 kuna

Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen, *Hrvatska kinematografija, povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002)*, Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez, 2003.

Knjiga je jedinstven i iscrpan pregled suvremenoga stanja hrvatske kinematografije. Sadrži uvodni povijesni pregled uvjeta pod kojima se razvijao hrvatski film, popraćen polemikom s prevladavajućim omalovažavanjem hrvatskoga filma. Središnji dio knjige čini istraživački pregled nad ključnim sastavnicama stanja kinematografije u drugoj polovici 1990-ih godina (zakonodavstva, temeljnih državnih upravnih tijela, proizvodnih prilika, distribucije, prikazivalaštva; filmskog obrazovanja, filmskih udruga, nakladništva). Priložena je i *Filmografija hrvatskoga filma od 1991-2002.* te obuhvatni adresar (izvori informacija o hrvatskoj kinematografiji, bibliografija, popis zakona i uredaba, međunarodne uključenosti, državnih tijela, proizvodnih poduzeća, umjetničkih organizacija, distributera, televizijskih postaja, festivala i revija, kina, nekomercijalnih prikazivača, arhiva, viših studija i obrazovnih seminara, udruga, kinoklubova, časopisa i godišnjaka.

Cijena: 100,00 kuna

Ante Peterlić, *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.

Najnovija knjiga interpretacija — potankih analiza nekih od povijesno ključnih filmova (*M*, *Pravilo igre*, *Građanin Kane*, *Vrtoglavica*, *Rio Bravo*, *Do posljednjeg daha*, *Prošle godine u Marienbadu*, *Osam i pol*, *Odiseja u svemiru*). Uzor su interpretativnog pristupa pojedinom filmu, a ujedno izvor bogatih podataka o autoru, kulturnom kontekstu, povijesnom razvoju pojedinih motiva te o stilskim odrednicama filma, autora i razdoblja.

Cijena: 80,00 kuna

***Tomislav Gotovac* (ur. Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić), Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.**

Gotovac je jedna od najvećih stvaralačkih ličnosti na avangardnom krilu hrvatske umjetnosti, podjednako filma i likovnih umjetnosti. Knjiga okvirno donosi (na hrvatskom i na engleskom) dva velika eseja, jedan, Jerka Denegrija, o ključnoj likovno-kulturnoj važnosti i pionirstvu Gotovčevih akcija, a drugi, Hrvoja Turkovića, o filmskom prinosu Gotovca filmskoeksperimentalnističkoj tradiciji te o temeljnim osobinama njegova stvaralaštva. Ta dva eseja dopunjena su i intrigantnim biofilmografskim razgovorom s Gotovcem. Središnji dio monografije čini fascinantna dokumentacija — poput slikovnih monografija — Gotovčevih akcija, reprodukcija njegovih fotografskih radova te slika iz filmova.

Cijena: 200,00 kuna

Midhat Ajanović, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2004.

Sadržaj / Contents: *Uvod: Na margini 'filmskog realizma' / Introduction: On the margin of 'film realism'* • *Crtani realizam Walta Disneya / Walt Disney's cartoon realism* • *Mali čovjek na razmeđi svjetova — fenomen zagrebačke škole crtanog filma / Common man at the turn of the worlds — 'Zagreb School of Animation'* • *Srednjoeuropska animacija: Dobri vojak Švejk u civilnom odijelu / Middle European animation: Good Soldier Schweik in civil suit* • *John Grierson i animirani film / John Grierson and animated film* • *Ugroženi megalopolis japanskih anime filmova / Endangered megalopolis of Japanese anime*

Šest studija, pisanih poletnim stilom, popraćenih pravim bogatstvom podataka, daju i širok i dubok pogled na ključne povijesne trendove svjetskog animiranog filma. Riječ je o vrhunskoj interpretativnoj prozi, ključnom prilogu svjetski važnom promišljanju animacije, knjizi podjednako korisnoj i poticajnoj stručno animacijskoj, ali i široj kulturalnoj zajednici.

Knjiga je tiskana dvojezično, na hrvatskom i engleskom jeziku, funkcionalno je ilustrirana i opremljena indeksom navedenih filmova i imena.

Cijena: 250,00 kuna

Knjige se mogu naručiti na gore danoj adresi Hrvatskog filmskog saveza.

HRVATSKO DRUŠTVO FILMSKIH KRITIČARA

Savska cesta 131, 10000 Zagreb, telefon/telefaks: 6192091 (tajnica HDFK)
Internet: www.filmskikriticari.org e-mail: hdfk@filmskikriticari.org
Račun: 2360000 — 1101547185

OBAVIJESTI

STUPILE NA SNAGU DOPUNE STATUTA HDFK

Odlukama Gradskog ureda za opću upravu Grada Zagreba prihvaćene su izmjene i dopune Statuta HDFK koje je Skupština HDFK usvojila na zasjedanju od 29. lipnja 2004, a time su stupile na snagu i odluke koje je Skupština donijela temeljem tih odredbi.

1. Počasne članove imenuje Skupština, a imaju sva prava osim prava da biraju i budu birani u tijela HDFK.

— za počasne članove imenovani su ZORAN TADIĆ, PETAR KRELJA I JOŠKO MARUŠIĆ

2. Članovima HDFK mogu postati osobe koje se najmanje tri godine sustavno bave filmskom kritkom, filmologijom ili filmskom publicistikom, te uz svoju molbu za članstvo priložе objavljenu knjigu ili najmanje 30 kraćih tekstova ili 10 dužih (dužih od 5 kartica). Tročlano povjerenstvo za članstvo koje imenuje Skupština HDFK procjenjuje stručnost priloženih tekstova i daje Skupštini preporuku za ili protiv prijema u članstvo HDFK. Povjerenstvo za članstvo razmatra i zahtjeve za preporuku za prijem u članstvo Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika i o svojoj odluci obavještava predsjednika HDFK koji preporuku dostavlja HZSU.

— u Povjerenstvo za članstvo imenovani su KREŠIMIR MIKIĆ, predsjednik, TOMISLAV KURELEC i DIANA NENADIĆ 3. Član društva ne smije objavljivati, kao autor ili urednik, kritike filmova koje proizvode, distribuiraju ili prikazuju tvrtke s kojima profesionalno surađuje, tj. od kojih dobiva novac ili drugu imovinu (osim recenzentskih primjeraka filmova, kino-ulaznica i promidžbenih materijala) ili pri čijoj je proizvodnji bio dio filmske ekipe, kao ni filmova koje istodobno proizvode, distribuiraju ili prikazuju konkurentske tvrtke.

U slučajevima u kojima se radi o nekomercijalnom filmu, član Društva ne smije objavljivati svoje kritike filmova koje proizvode, distribuiraju ili prikazuju tvrtke s kojima profesionalno surađuje ili pri pri čijoj je proizvodnji bio dio filmske ekipe.

Navedeni postupci smatraju se sukobom interesa. Postojanje sukoba interesa u svakom pojedinom slučaju utvrđuje Sud časti, a član, na zahtjev predstavnika Suda časti, mora u roku od petnaest dana dati na raspolaganje sve podatke potrebne za procjenu i očitovati se o sukobu interesa. Ako Sud časti utvrdi postojanje sukoba interesa, zatražit će se od člana Društva da prekine takvo djelovanje i da o tome obavijesti Sud časti. Ako član Društva u roku određenim odlukom Suda časti ne prekine takvo djelovanje, Sud časti predlaže Skupštini Društva njegovo isključenje iz članstva, uz službenu obavjest javnosti o sukobu interesa u djelatnosti toga člana.

OD 10 STUDENOG 2004. OBAVEZNI UGOVORI S NAKLADNICIMA

10. studenog 2004. istekao je rok propisan člankom 64. Zakona o medijima (NN br. 59 od 10. svibnja 2004) u kojem su nakladnici bili dužni uskladiti svoj rad, poslovanje i opće akte s odredbama ovoga Zakona.

Sukladno članku 26. stavak 5. novog Zakona o medijima (NN br. 59 od 10. svibnja 2004) nakladnik je dužan sa svakom osobom od koje naručuje novinarski prilog prethodno zaključiti UGOVOR, a u protivnom će biti kažnjen novčanom kaznom do 100. 000 kuna (članak 60. stavak 4). Ista kazna predviđena je za nakladnika koji autoru umanji ugovorenu naknadu (stavak 5).

MINIMALNA CIJENA AUTORSKOG TEKSTA ČLANOVA HDFK

Prilikom pregovaranja o ugovornim naknadama s nakladnicima članovi HDFK trebaju se koristiti ODLUKOM O MINIMALNOJ CIJENI AUTORSKOG TEKSTA članova HDFK usvojenoj na posljednjoj skupštini HDFK. Odluka glasi:

Minimalni iznos ugovorenog autorskog honorara članova HDFK za kritičarski, teoretičarski ili znanstveni tekst (filmsku kritiku, esej, portret, stručni komentar, studiju, znanstveni rad...) te intervju na stranom jeziku objavljen u medijima utvrđuje se u iznosu od 200 kuna neto za ugovorenu karticu teksta (1800 slovnih mjesta), a za novinarske tekstove vezane uz film (izvještaj, vijest, reportažu, intervju, najavu) 150 kuna neto za ugovorenu karticu teksta.

Iznimno, u slučajevima časopisa za kulturu, novina za kulturu, filmskih časopisa i nekomercijalnih radio-postaja, minimalni iznos autorskog honorara članova HDFK za kritičarski, teoretičarski ili znanstveni tekst (filmsku kritiku, esej, stručni komentar, portret, studiju, znanstveni rad...) te intervju na stranom jeziku utvrđuje se u iznosu od 100 kuna neto za ugovorenu karticu teksta (1800 slovnih mjesta), a za novinarske tekstove vezane uz film (izvještaj, vijest, reportažu, intervju, najavu...) 75 kuna neto za ugovorenu karticu teksta.

Za sve tekstove čija je ugovorena dužina u karticama izražena u decimalnom broju honorar se obračunava zaokruživanjem na višu vrijednost. (primjerice, tekst čija je ugovorena dužina manja od kartice obračunava se u ugovoru kao kartica, tekst čija je ugovorena dužina veća od kartice kao 2 kartice, tekst čija je ugovorena dužina veća od dvije kartice kao 3 kartice itd.)

Honorar se u ugovoru obračunava za svaki pojedini tekst (a ne izračunavanjem ukupne dužine svih tekstova objavljenih u istom broju).

Sudjelovanje u televizijskim i radio emisijama uživo ili telefonom u svojstvu filmskog kritičara ili filmologa obračunava se na način da se dvije minute govora smatraju jednom karticom teksta.

Ako nakladnik objavi tekst u verziji kraćoj od ugovorene i isporučene, dužan je autoru platiti puni ugovoreni iznos honorara (ako ugovorom nije drugačije utvrđeno).

Ako autor isporuči tekst koji je duži od ugovorenog, nakladnik pritom ima pravo zatražiti kraćenje teksta od autora ili urednika (uz suglasnost autora), ili ga objaviti u punoj dužini pri čemu nije dužan autoru platiti više od naknade za ugovorenu dužinu teksta (ako ugovorom nije drugačije utvrđeno). U ugovor mora obavezno biti unesen rok za isplatu honorara, kao i obveza nakladnika da pri isplati honorara istodobno plati sav propisani porez i prirez.

GLAVNA SKUPŠTINA FIPRESCI

Glavna skupština FIPRESCI održana je od 27. rujna do 2. listopada u Viareggiu. HDFK je predstavljao predsjednik HDFK Zlatko Vidačković. Na Skupštini su usvojene izmjene Statuta prema kojima filmski kritičari koji žele sudjelovati u aktivnostima FIPRESCI ne smiju stalno ni povremeno raditi za tvrtke ili ustanove koje se bave proizvodnjom, distribucijom ili oglašavanjem filmova, niti biti uključeni u rad na filmovima snimljenim posljednjih godina. Filmski kritičari koji rade za festivale u kojima FIPRESCI ima žiri mogu uvjetno sudjelovati u aktivnostima FIPRESCI, ali ne na tim festivalima.

U izvješću glavnog tajnika FIPRESCI Klausa Edera zabilježeno je da je sudjelovanje HDFK u aktivnostima FIPRESCI udeseterostručeno u 2004. (Gotteborg, Palm Springs, Cannes, Split, Valencia, Motovun, Szolnok, San Sebastian, Haifa, Viareggio) u odnosu na 2003. (Split).

Detalje o radu FIPRESCI, uključujući i izvješća naših članova žirija, možete pročitati na stranici www.fipresci.org

VIJENAC

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:

FELJTON — HRVATSKI FILMSKI REDATELJI Nenad Polimac (igrani film), Zoran Tadić i Dario Marković (dokumentarni film), Joško Marušić (animirani film), Hrvoje Turković (eksperimentalni film)

DÉJA-VU Ante Peterlića

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

KINO I VIDEO PREMIJERE pišu: Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Vladimir C. Sever, Katarina Marić, Tomislav Čegir i Juraj Kukoč

TV PREMIJERE pišu Elvis Lenić i Tomislav Čegir

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 doznačiti na žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-1000000013/3206505 s naznakom »za Vijenac«.
Pretplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove Potpis pretplatnika

U _____, dana _____ 2004.