Hrvatski filmski

LJETOPIS

50 kn, 12 €

Zagreb 41/2005

Čegir
Dobrilović
Gilić
Grozdanić
Heidl
Ivaniš
Kovač
Kragić
Krelja
Kukoč
Kurelec
Lenić
Marić
Marković
Nenadić
Picula
Radić
Rogošić
Rubeša
Sablić
Sarić
Sever
Šakić
Škrabalo
Težak
Turković

REPOROD IZDAVAŠTVA?
REPOROD IZDAVAŠTVA?
REPOROD IZDAVAŠTVA?

CODEN.HFLJFV

UDK 761.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 11. (2005.) br. 41 str.1-186 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 41/2005.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

PREPOROD IZDAVAŠTVA?

UVOD **3**

Dario Marković: ALKEMIJA, ARTIZAM, ANIMACIJA (J. Marušić: *Alkemija animiranog filma*) **4**

Nikica Gilić: ZAPISI MARLJIVA KRONIČARA (T. Kurelec: *Filmska kronika*) **6**

Stjepko Težak: PRIVLAČAN I POUZDAN UDŽBENIK MEDIJSKE KULTURE (K. Mikić: *Medijska kultura, 5-8*) **8**

Tomislav Šakić: OBLJETNIČKA, ALI KRITIČKA SVAŠTARA (*Akademija dramske umjetnosti: 1950-2000.*) **11**

Damir Radić: SINTEZA S PREDRASUDAMA (D. J. Goulding: *Jugoslavensko filmsko iskustvo*, 1945-2001) **14**

Nikica Gilić: NOVI LEKSIKON (*1001 FILM koji svakako trebate pogledati*) **20**

Josip Grozdanić: PROFILOVA BIBLIOTEKA (E. Cheshire i J. Ashbrook: *Joel i Ethan Coen*; J. Clarke: *Steven Spielberg*; P. Donnelley: *Marilyn Monroe;* M. Fitzgerald: *Woody Allen*) **24**

Bruno Kragić: KAD SMO SE VRAĆALI (A. Robbe-Grillet: *Prošle godine u Marienbadu*) **28**

FESTIVALI

Petar Krelja: OŽIVJELA URANIA (36. Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva) **31**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE 36. REVIJE **37**

Vladimir C. Sever: NETREMIČNE NEDOUMICE (2. One take film festival) **41**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE ONE TAKE FILM FESTIVALA **44**

Diana Nenadić: DOKUMENT O DOKUMANIJI (17. međunarodni festival dokumentarnog filma — IDFA 2004) **46**

KULTURNA POLITIKA

Željko Sarić: ZA PRAVA I DOSTOJANSTVO DIREKTORA FOTOGRAFIJE (Skupština IMAGO-a i I. međunarodni kongres snimatelja o autorskim pravima — Huelva) **51**

TUMAČENJA

Nikica Gilić: ASOCIJATIVNO IZLAGANJE **57**

Elvis Lenić: EMOCIJE U ZEMLJI SNIJEGA I LEDA **60**

REPERTOAR

KINOREPERTOAR **63**

VIDEOIZBOR **103**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Ivo Škrabalo: ŠIME ŠIMATOVIĆ — DOAJEN HRVATSKE KINEMATOGRAFIJE **111**

Hrvoje Turković: FILMSKE PEDESETE **122**

Slaven Rogošić: *ZEMLJA DRHTI* I *OPSESIJA* **132**

Luciano Dobrilović: HRVATSKI FILM DEVEDESETIH (1. DIO) **142**

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić: KRONIKA **161**

BIBLIOGRAFIJA **167**

LEKSIKON PREMINULIH (M. Pejaković) **172**

SAŽECI 173

O SURADNICIMA 181

THE RENAISSANCE OF PUBLISHING?

INTRODUCTION **3**

Dario Marković: ALCHEMY, AESTETICHISM, ANIMATION (J. Marušić: *Alchemy of animation*) **4**

Nikica Gilić: NOTES OF A DILIGENT CHRONICLER (T. Kurelec: *Film chronicle*) **6**

Stjepko Težak: ATTRACTIVE AND RELIABLE TEXTBOOK OF MEDIA CULTURE (K. Mikić: *Media Culture*, *5-8*) **8**

Tomislav Šakić: ANNIVERSARY, BUT CRITICAL, GENERAL BOOK (*Acadamey of Dramatic Arts: 1950-2000*) **11**

Damir Radić: SYNTHESIS WITH PREJUDICES (D. J. Goulding: *Liberated cinema*) **14**

Nikica Gilić: NEW LEXICON (*1001 FILM you must see before you die*) **20**

Josip Grozdanić: PROFIL'S LIBRARY (E. Cheshire and J. Ashbrook: *Joel i Ethan Coen*; J. Clarke: *Steven Spielberg*; P. Donnelley: *Marilyn Monroe*; M. Fitzgerald: *Woody Allen*) **24**

Bruno Kragić: WHEN WE WERE RETURNING (A. Robbe-Grillet: *Last year in Marienbad*) **28**

FESTIVALS

Petar Krelja: URANIA COMES TO LIFE (36th Revue of Croatian film and video) **31**

FILMOGRAPHY AND AWARDS OF THE 36. REVUE **37**

Vladimir Sever: EVERLASTING DOUBTS (Second One Take Film Festival) **41**

FILMOGRAPHY AND AWARDS OF ONE TAKE FESTIVAL **44**

Diana Nenadić: DOCUMENT ABOUT DOCU-MANIA (17th international festival of documentary film — IDFA 2004. Amsterdam) **46**

CULTURAL POLICY

Željko Sarić: FOR THE RIGHTS AND DIGNITY OF THE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY **51**

INTERPRETATIONS

Nikica Gilić: ASSOCIATIVE PRESENTATION **57**

Elvis Lenić: EMOTIONS IN THE LAND OF SNOW AD ICE **60**

REPERTOIRE

MOVIE THEATERS **63**

VIDEO AND DVD **103**

STUDIES AND RESEARCH

Ivo Škrabalo: ŠIME ŠIMATOVIĆ — DOYEN OF CROATIAN CINEMA **111**

Hrvoje Turković: FIFTIES IN CINEMA **122**

Slaven Rogošić: *THE EARTH TREMBLES AND OBSESSION* **132**

Luciano Dobrilović: CROATIAN CINEMA OF THE 1990s (PART ONE) **142**

CHRONICLE'S CHRONICLE

Marcella Jelić: CHRONICLE **161**

BIBLIOGRAPHY **167**

LEXICON OF THE DECEASED (M. Pejaković) **172**

SUMMARIES 173

ON CONTRIBUTORS 181

Hrvatski filmski LJETOPIS 41/2005.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 11. (2005), br. 41
Zagreb, ožujak 2005.

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 11 (2005), No 41
Zagreb, March 2005
Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Nakladnik:
Hrvatski filmski savez

Publisher:
Croatian Film Clubs' Association

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

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

Za nakladnika:
Vera Robić-Škarica

Publishing Manager:
Vera Robić-Škarica

Uredništvo:
Nikica Gilić (glavni urednik), Bruno Kragić (pomoćnik glavnog urednika), Ivo Škrabalo, Hrvoje Turković, Katarina Marić (kino i video repertoar)

Editorial Board:
Nikica Gilić (editor-in-chief), Bruno Kragić (associate editor), Ivo Škrabalo, Hrvoje Turković, Katarina Marić (repertoire)

Likovni urednik:
Luka Gusić

Design:
Luka Gusić

Lektorica:
Saša Vagner-Perić

Croatian language advisor:
Saša Vagner-Perić

Prijevod sažetaka:
Mirela Škarica

Translation of summaries:
Mirela Škarica

Priprema:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Prepress:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:
Tiskara CB Print, Samobor

Printed by:
Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka.
Cijena ovom broju 50 kn

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies
Price of each copy: 18 €

Godišnja pretplata: 150.00 kn
Žiro račun: Zagrebačka banka,
br. računa: 2360000-1101556872
Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 €

Subscription abroad: 60 US Dollars, 60 €
Account Number:
2100058638/070 S.W.I.F.T. ZABA HR 2X

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
nikica@hfs.hr
Web stranica: www.hfs.hr

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
nikica@hfs.hr
Web site: www.hfs.hr

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

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

Cijena oglasnog prostora: 1/4 str. 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

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

Naslovnica: O. Welles, reklamna fotografija za *Građanina Kanea* (O. Welles, 1941)

Front Page: O. Welles in publicity shot for *Citizen Kane* (O. Welles, 1941)

Uvod

U ovom broju *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* objavljujemo neuobičajeno velik broj tekstova o novim knjigama koji, međutim, ni izdaleka ne iscrpljuju raznolikost našega filmskoga izdavaštva. Stoga nam se učinilo korisnim posebnim tematom tekstova o knjigama skrenuti pozornost na sve veći broj novih izdanja o temama o kojima su se, još unatrag par godina, iznimno rijetko objavljivale knjige.

Kao što se, nadalje, iz članaka naših urednika i suradnika može naslutiti, objavljene knjige zaslužuju da se o njima što više govori ne samo brojem nego i raznovrsnošću, poticajnošću i kvalitetom. Vrijeme će, dakako, pokazati hoće li više odjeka u stručnoj ili/i širokoj javnosti imati zbirka tekstova koja naglašava dugogodišnji vrijedni rad jednoga hrvatskog kritičara, knjiga o animiranom filmu iz pera jednog od naših vodećih animatora i profesora animiranoga filma, prevedena studija stranoga stručnjaka za film 'ovih prostora', pionirski školski udžbenici medijske kulture ili neko drugo izdanje.

Uz Hrvatski filmski savez, jedinoga izdavača koji se u nas filmskom literaturom već dulje vrijeme sustavno bavi (pa priprema i knjigu Davida Bordwella, jednog od vodećih svjetskih filmologa), tu su izdavači koji se našim područjem bave tek povremeno (Meandar, Stanek, Školska knjiga, Globus...) te izdavači koji knjige izdaju tek povremeno (zagrebačka ADU). U Hrvatskoj su se, međutim, u posljednje vrijeme pojavili i novi sustavni izdavači. Jedan je, primjerice Hrvatsko društvo filmskih kritičara, koje godišnje objavljuje po jednu knjigu svojih članova (prva je bila knjiga Irene Paulus *Braainstorming*, druga je Kurelčeva *Filmska kronika*), drugi je takav izdavač V. B. Z., koji je pokreno veoma ambicioznu filmsku biblioteku Tridvajedan, a ne treba zaboraviti ni Profil, unatoč nešto manjoj ambiciji njihovih izdanja.

Sve to navodi na zaključak o važnosti i odgovornosti kulturnih djelatnika koji svojom individualnom inovativnošću mogu otvoriti nove prostore filmskoj kulturi; ako je riječ o procvatu on nije nastao zbog nekih sistemskih promjena u kulturi — eventualno mu je uzrok u širim društvenim promjenama koje pogoduju izdavaštvu u cjelini.

Jesu li, međutim, postojala i razdoblja karakterizirana većom sustavnošću ili razdoblja u kojima je sličnih individualnih inicijativa u našoj kulturi bilo još više? Je li postojalo vrijeme u kojem su dobre autorske knjige o filmu bile brojnije, a prijevodi temeljniji, važniji? Ta pitanja ostavljamo za neku drugu prigodu. Temat »Preporod izdavaštva?« želi prenijeti zadovoljstvo što se na maloj kinematografskopublicističkoj sceni javlja zdrava konkurencija. Treba se samo nadati da će se filmsko izdavaštvo othrvati okrutnim pravilima suvremene medijske proizvodnje uspješnica (i klasika u nastajanju), bolje nego što je to uspjelo knjigama iz nekih drugih područja kulture.

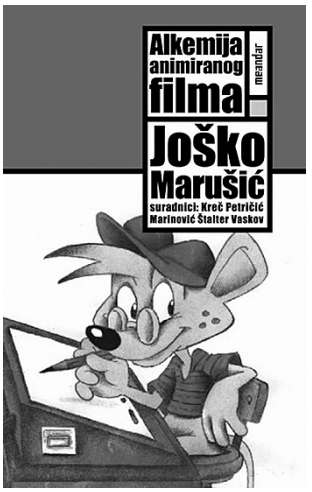
N. G.

UDK: 791.228 (049.3)

Dario Marković

Alkemija, artizam, animacija

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



Joško Marušić u jednom ima pravo: Hrvatska je zemlja na granici kritične mase intelektualnoga promišljanja. Tu rečenicu možete pronaći na dvanaestoj stranici knjige *Alkemija animiranog filma*, koju su uz Joška Marušića potpisali i njegovi suradnici Darko Kreč, Neven Petričić, Pavao Štalter, Jasminka Marinović i Goce Vaskov. To, ujedno, znači da je knjiga podijeljena u šest velikih cjelina. Onoj prvoj i najopsežnijoj autor je Joško Marušić. Za ocjenu knjige ključan je zapravo kratki Marušićev uvod: jer, knjiga je doista hibrid. Ali, doista, u nas ne postoji prevedena ili napisana povijest animacije, odnosno filmskoga roda koji svi gledamo, svi smo mu svjedoci, ali se gotovo nitko njime u današnjoj Hrvatskoj sustavno ne bavi na razini kritike, povijesti ili teorije. Pomalo čudno, jer institucija Svjetskog festivala animiranog filma svake dvije godine pruža goleme mogućnosti za praćenje art-animacije, a svojim retrospektivama omogućuje vrlo točno upućivanje u povijest pojedinih animacijskih vrsta, ali i pojedinih nacionalnih težnji, no i animacijskih tehnika. Zapravo je čudno da od tolikih računalnih ovisnika ni jedan nije sustavno prionuo praćenju i pisanju o animiranim filmovima. O njima pišu oni isti koji pišu i o igranom i dokumentarnom ili eksperimentalnom filmu. Stoga Joško Marušić ne treba opravdavati ili upozoravati na hibridnost svoje knjige: ona je logična i prirodna posljedica hibridne situacije u pisanju o filmu općenito. Nadamo se da će novoosnovani studij animiranoga filma, možda u suradnji s odsjekom za povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu, iznjedriti ljude koji bi se sustavno, stručno i ozbiljno bavili tim filmskim rodom, koji, uistinu, zahtijeva specifična znanja: i ona tehnike animacije, ali i klasičnih tehnika likovne umjetnosti, a, dakako, i poznavanje računalnih programa, koji su postali sastavnim dijelom suvremene animacije.

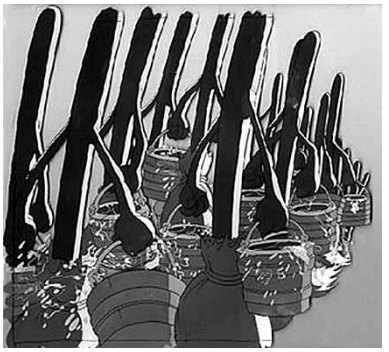
Temeljitost

Najzanimljiviji su dijelovi knjige oni koji objašnjavaju i pojašnjavaju proces nastajanja animiranog filma: od onoga što Marušić naziva *softwareom* animiranog filma pa sve do tehnologije i najobičnijih, ali filmskim kritičarima potpuno nepoznatih tajni zanata: od štiftova do celova, ekstrema, faza, pune i reducirane animacije. Marušićeva knjiga i, dakako, njegovih suradnika dobrodošla je kao priručnik i udžbenik. No, ono što joj daje širu vrijednost jest činjenica da se niz stvari može primijeniti i na ostale filmske rodove. Zadaće producenta, organizatora, redatelja, izvršnog producenta, snimatelja, montažera, skladatelja jednostavno su iste i u animiranom i u igranom i u dokumentarnom filmu.

Isto se odnosi i na scenarij i na financijsku konstrukciju filma, ali i na produkciju serija, pa čak i onih igranih, televizijskih.

No, ono što je možda najzanimljivije jest ono što pozorniji čitatelj može zaključivati iz Marušićevih stranica. Riječ je, jasno, o njegovu viđenju povijesti Zagreb filma i zagrebačke škole animacije. Naime, uvijek je u Zagreb filmu bio prisutan problem: kako održati producentsku kuću koja obiluje izrazitim autorskim osobnostima. Odnosno, pitanje se može preformulirati: kako financijski zaštititi kuću od autora. Drugim riječima: kako pronaći projekt koji će stvarajući financijski *background* osigurati njezino preživljavanje i u vremenima kada se stvari počnu mijenjati: kada nestane izrazitih autorskih osobnosti, kada presahnu ideje ili kada se prijeđe u ponavljanje, ili pak kada se promijene povijesni uvjeti u kojima je kuća poetike uspješno autorski i financijski

Fantazija



Fantazija

funkcionirala. Naime, a to Marušić vrlo jasno i razgovijetno kaže, Zagreb film i njegova škola animiranog filma bili su iznimno cijenjeni u jednom razdoblju europske i svjetske povijesti, političke konstelacije. To je bila scenaristička, idejna spretnost zagrebačkih autora. Ona formalna bila je raznovrsnost, ali i pretvaranje vlastitih slabosti u prednosti. To će reći: nedostatak industrije, velikih animacijskih pogona, proizveo je priklanjanje specifičnoj reduciranoj animaciji, prepoznatoj u svijetu kao nešto novo. Toj redukciji odgovarale su i ideje: najopćenitije, ideja maloga čovjeka unutar velikih političkih igara svjetskih velesila. Sukob takva pojedinca u neprestanu srazu s društvom postao je idejnim zaštitnim znakom zagrebačke škole. Tako smo dobili i *Idu dani* i *Tup tup* i *Čovjeka koji je morao pjevati* i *Putnika drugog razreda*.

No, problem je bio nastavljanje i proizvođenje nečega kao što je *Profesor Baltazar*, animirani serijal koji je odlično kotirao u zemljama Skandinavije, gdje su onodobne norme za izbjegavanje prikazivanja nasilja bile uistinu visoke. Baltazar je s neobičnim, začudnim scenarijima bio pravi put za očvrsnuće poduzeća, koje je moglo funkcionirati i bez ključne pomoći države. Zapravo, kako to Marušić i sugerira, relativno dobar i udoban život zagrebačkih autora umrtvio je brigu za budućnost kuće. Neki su to vjerojatno naslućivali, tražili promjene, ali u tome nisu uspjeli. I, zapravo, tek se tada pojavljuje važnost onoga što se nedavno počelo raditi i na Akademiji dramske umjetnosti: studiranje nečega što se naziva produkcijom, dakle osposobljavanje i stvaranje fakultetski obrazovanih ljudi specifična profila za filmski posao. Vjerojatno će se neki odlučiti i za animaciju, možda onu koja vodi u komercijalne vode, ali i onu koja se naziva autorskom. Film je vrlo zamršena i skupa stvar, zahtijeva uspjeh, priznanja, pa čak i ona sa zakašnjenjem.

O umjetnosti

Ipak, uza sve pohvale Marušiću i suradnicima na knjizi kao cjelini, njezina su boljka nepotrebna razglabanja. Na primjer, nije mi jasno zašto se autor upušta u definiranje umjetnosti, i to kao »*svjesni duhovno-artistički eksperiment koji se obraća točnom odabiru dostojnih primatelja*«. Čini se da je već sam prvi dio definicije diskutabilan. Jer, definirati *umjetnost* kao duhovno-*artistički* pojam tautologija je, dakle pokušaj objašnjavanja jednog pojma njime samim.

Druga napomena više je žaljenje, manje prigovor. Naime, povijesni dio nastoji biti što objektivniji, što povjesniji, dakle, što znanstveniji. Prvo, knjiga je opsegom premala da bi na neki nacin obuhvatila povijesni pregled najvažnijih događaja u povijesti animacije. Upravo stoga bilo bi mnogo zanimljivije da je Marušić krenuo u analize pojedinih paradigmatskih naslova, ključnih za razvoj animacije. U jednom trenutku kaže da bi mogao napisati knjigu o Disneyjevoj *Fantaziji*. Odlično, to me raduje, ali joj je u ovoj knjizi mogao posvetiti barem dvije kartice. Ako je Disney jedan od najvažnijih i najvećih umjetnika naše epohe ili, možda, svih vremena, onda, čini mi se, nije dovoljno to samo ustvrditi, potrebno je barem malo i argumentirati.

S druge strane, Marušić neke stvari jednostavno dotiče zato što misli da ih treba dotaknuti. Primjerice, kada je riječ o nasilju ili, još bolje, pornografiji, jednostavno konstatira da »*u snazi izričaja, nikakav, crtani film, pa ma kako u 'punoj' animaciji bio realiziran, ne može konkurirati jednoj običnoj duplerici u novinama, a kamoli profesionalno produciranom porniću*«. Možda je to uistinu tako, ali me zanima zašto. Možda zato, ako je to istina, što ni jedna klasična bajka, ma kako bila dobro producirana u igranom filmu, nije ravna bogatstvu diznijevske pune animacije jedne *Snjeguljice* ili *Pinocchija*. Možda, ali zašto? Drugim riječima, mislim da čitateljima osobito kada je riječ o, kako to Marušić kaže »*točnom odabiru dostojnih primatelja*« treba ne samo konstatacija nego i analiza fenomena koji mogu pomoći u razumijevanju naravi animiranog filma, ali i naravi onoga 'fotografskog'.

Naposljetku, Marušiću se sigurno ne može zanijekati stil koji intrigira čitatelja i koji ga prisiljava na napredovanje knjigom. Isto se odnosi i na njegove suradnike.

UDK: 791(497.5)(091)(049.3)
+791.32.072.3(497.5)

Nikica Gilić

Zapisi marljiva kroničara

Tomislav Kurelec, 2004, *Filmska kronika, zapisi o hrvatskom filmu*, Zagreb: AGM, Hrvatsko društvo filmskih kritičara

Druga kritičarska knjiga Hrvatskoga društva filmskih kritičara (ovaj put objavljena u suradnji s AGM-om), sastoji se od kritika, ogleda, pregleda i komentara filmskoga kritičara Tomislava Kurelca (Karlovac, 1942), kojega poznajemo kao suradnika i urednika niza časopisa i kao djelatnika HRT-a. Premda radi na najmoćnijem mediju, ovaj stručnjak neupitna ugleda u užoj filmskoj javnosti kritičar je, kako bi to pjesnici rekli, tihoga obrta — kvalitetom rada u samu vrhu, ali nesklon političkim i ostalim provokacijama te guranju u medije, trčanju pod svjetlo televizijske rasvjete. Premda su neke pohvale danas tako rijetke da im čitatelji možda neće ni povjerovati, za Kurelca ćemo ipak reći da je jednostavno riječ o jednom od sve rjeđih zagovornika dobra ukusa u hrvatskoj kulturi. Tu vrijednost promiče on i sadržajem i stilom tekstova, kao što se lijepo mogu uvjeriti čitatelji *Filmske kronike*.

Problemski tekstovi

Knjiga se sastoji se od tekstova o hrvatskom filmu objavljenih u *Vijencu*, *Kolu*, *Variety International Film Guideu*, *Danasu* i drugim časopisima i publikacijama, a njezin prvi dio sadrži predgovore Darija Markovića i sama autora. Drugi dio, 'Izazovi početaka' govori o igranome filmu u SR Hrvatskoj i o debijima u našoj kinematografiji, a treći dio, naslovljen 'Variety', okuplja tekstove objavljene u *Variety International Film Guideu*. Ta međunarodno utjecajna publikacija, dakako, implicira i pripadnost žanru kojem je Kurelec očito dorastao — riječ je naime o sažetim, ali preciznim opisima glavnih tendencija pojedine kinematografije, pa možemo reći da Kurelec dokazuje da ne postoje veliki ili mali tekstovi (mjeriti treba autore).

Ne znači to, dakako, da se sa svakim Kurelčevim sudom nužno slažemo — konsenzus doista nije bit kritike — no u njegovu se radu očituju jasni kriteriji i široka kultura, ali i razuman (autokritičan) odnos prema vlastitim tekstovima. Kritičari Kurelčeva tipa često su skloni suprotstaviti se općim predrasudama i klišejima samozvanih filmskih znalaca, a predrasude s kojima Kurelec u novije vrijeme doista često ratuje upravo su predrasude o hrvatskom filmu. Pritom ponajprije mislimo na nerazumno uvjerenje da hrvatski film nikomu ne treba i da ništa ne valja. Takve predrasude, vidi se i iz Kurelčevih kontraargumenata, ne zagovaraju samo arbitri masovnoga ukusa nego i mnogi kulturnjaci, istodobno često spremni zakleti se u vrijednost hrvatske književnosti, slikarstva ili kazališta.

Nadalje, četvrta se cjelina *Filmske kronike* zove 'Pula film festival' i, dakako, donosi sintetske i problemske tekstove o našem (još uvijek) središnjem nacionalnom festivalu, u epohi u kojoj su u Puli pozitivnu ili negativnu pozornost privlačili filmovi kao što su *Treća žena*, *Puška za uspavljivanje*, *Ne dao Bog većeg zla*, *Sjećanje na Georgiju*, *Fine mrtve djevojke*, *24 sata*, ili *Svjedoci*. Peta je cjelina ove knjige jasno i glasno naslovljena sa 'Kritike' — od Grlićeva *Čaruge*, Žmegačevih *Zlatnih godina* i Berkovićeve *Kontese Dore* do Schmidtove *Kraljice noći* i Sviličićeva (televizijskog) *Ante se vraća kući*, Kurelec još jednom iskazuje sposobnost analize filmske forme i značenjskih struktura, dovodeći svoj sud (i filmove o kojima piše) u filmski i širi društveni kontekst — primjerice objašnjavajući mogući utjecaj stavova kritike i šire javnosti prema nekim žanrovima na poetičke izbore pojedinih autora.

Šesta cjelina knjige — naslovljena 'Komentari' — vraća se nekim temeljnim temama hrvatskoga filma, u svim njegovim društvenim funkcijama. Primjerice, u tekstu izvorno objavljenu u časopisu *Kinoteka* autor govori o staroj dilemi između autorske i producentske kinematografije, u sljedećem tekstu (iz *Vijenca* u drugoj polovici devedesetih) govori o tome koliko je hrvatski film ikomu potreban (naslov: 'Shakespeare ili kobasice'). Taj blok potom donosi i analizu veze

između izostanka kulturne politike i lošega odnosa publike prema našem filmu, recenziju drugoga izdanja Škrabalove povijesti hrvatske kinematografije, potom tekstove o Motovun film festivalu, o sustavu financiranja hrvatskoga filma, odnosu medija prema hrvatskom filmu, opusu Fadila Hadžića i o brojnim drugim temama. Posljednja cjelina Kurelčeve knjige ('Dani hrvatskog filma') iskazuje autorov interes za takozvane marginalne vrste i forme, odnosno za kratkometražni i dokumentarni film, pri čemu je šteta što taj blok nije opsežniji kako bi se jasnije zahvatila žanrovska raznovrsnost Dana hrvatskoga filma. *Filmska kronika* donosi veoma koristan popis nagrada Pule i Dana hrvatskoga filma, kao i indeks filmova spomenutih u knjizi.

Ovom ćemo izdanju teško pronaći prigovore koje ne bismo mogli uputiti manje-više svakoj knjizi koja sakuplja tekstove prethodno objavljivane u različitim prigodama. No, svojim usmjerenjem i rasponom interesa Kurelec je omogućio da knjiga pod ovim naslovom ima temeljni smisao i strukturu. Dakle, za razliku od kritičara koje hrvatski film uopće ne zanima, ali i za razliku od kritičara koji o hrvatskom filmu pišu kao da su im ciljana publika filmski redatelji, Kurelec pišući o toj temi promiče načelo dobra ukusa što smo ga spomenuli pri početku ovoga teksta. Nije stoga ni čudno da Markovićev predgovor nosi naslov 'Kako pomoći hrvatskom filmu': ova knjiga još jednom dokazuje da je pravi kritičar idealan saveznik hrvatskoga filma kao segmenta kulturnoga života jednog društva — čak i kada piše o problemima financiranja, zarade ili distribucije.

Kritičar na djelu

Teško je dakle reći jesu li dragocjeniji tekstovi o problemima kinematografije, sinteze nekih razdoblja i godišnje produkcije ili kritike pojedinih filmova. Pišući tako o temeljnim trendovima i nevoljama hrvatske kinematografije u doba socijalizma Kurelec žali zbog male produkcije koja je mnogim darovitim autorima otežala ostvarivanje potencijala, a baveći se problemima i uspjesima filmskih debitanata Kurelec dolazi do zaključka da ta omiljena tema filmskih kritičara i novinara možda i nije najbolji ogledni primjer za uočavanje glavnih osobina neke kinematografije. Kurelec nadalje piše i o posljedicama Domovinskoga rata i o tome koliko hrvatsku publiku uopće zanima hrvatski film u raznim razdobljima i sezonama. Zanimaju ga potom umjetnički i tržišni uspjeh hrvatskih filmskih komedija i drama i brojne druge teme. Pritom iskazuje jasnoću misli: bez velikih metodoloških cizeliranja jasno (stilski dobro uobličeno) luči estetske od društvenih problema u hrvatskoj kinematografiji, pokazujući kako se u (pretežito) kratkim tekstovima može zahvatiti i najsloženiji problem.

Unatoč očitoj sklonosti hrvatskome filmu, Kurelec će otvoreno reći kako poneki od filmova o kojima piše, prema njegovu mišljenju, pripada među najgora ostvarenja hrvatske kinematografije, ili će otvoreno reći da je u nekoj godini konkurencija u Puli bila mršava, a godišnji pobjednik festivala 'neuvjerljiv'. Dakle, *Filmska kronika* još je jedan dokaz da iskrena sklonost vlastitom poslu i predmetu pisanja nije zapreka kritičarskom radu, nego je, dapače, uvjet takva rada. Kritičar, naime, nije ograničen 'kritičkim' stajalištem; 'kritičarsko' stajalište nešto je mnogo šire, što uključuje i iskreno zanimanje za vlastiti posao i svijest o razlozima zbog kojih je potrebno odvajati loše filmove od dobrih (da ne kažemo kukolj od žita).

Napokon, zadovoljstvo pojavom ove knjige ohrabrilo nas je i na malu digresiju, upozorenje na prazninu u hrvatskom medijskom prostoru kojim želimo dopuniti sud o *Filmskoj kronici*. Naime, mediji kao da često zaboravljaju da je u stalnim potresima i neredima takozvane javne televizije Tomislav Kurelec proveo jako mnogo vremena kao najodgovornija osoba ili kao jedan od odgovornih urednika Filmske redakcije, vodeći znalce poput Živorada Tomića i Jože Steinera u donkihotskoj borbi za afirmaciju filma kao svjetske umjetnosti na malim ekranima, trpeći pritom nevjerojatne količine organizacijskih i ljudskih pritisaka. Privatne sklonosti moćnika, medijska industrija i tzv. narodni (ili prosječni) ukus, naime, pokušavaju poništiti važnost svih obrazovnih i kulturnih ustanova, pa tako stalno umanjuju i važnost obrazovno-kulturne zadaće HRT-a. Za razliku od urednika i novinara u kulturi koji se takozvanu visoku kulturu trude učiniti zanimljivom ljudima koje zanimaju samo skandali (pri čemu stradavaju oni koje zanima kultura), Kurelec je uistinu radio na tome da televizija bude javnom. Tom je cilju svakako posvetio mnogo vremena koje je mogao utrošiti na pisanje tekstova koji bi *Filmsku kroniku* učinili barem dvaput debljom. No, oba su aspekta autorova rada podjednako važna i društveno korisna pa nam se, eto, ova knjiga čini dobrim povodom da zahvalimo Kurelcu na cjelini njegova javnog angažmana. Urednički rad s jedne je strane ometao Kurelca kao kritičara ali je, s druge strane, komplementaran njegovoj kritici, odaje isti čvrst sustav pozitivnih kulturnih vrijednosti.

Alma Prica i Ena Begović (*Treća žena*, Z. Tadić, 1997)

UDK: 372.831.677.(075)(049.3)
+372.879 (075)(049.3)

Stjepko Težak

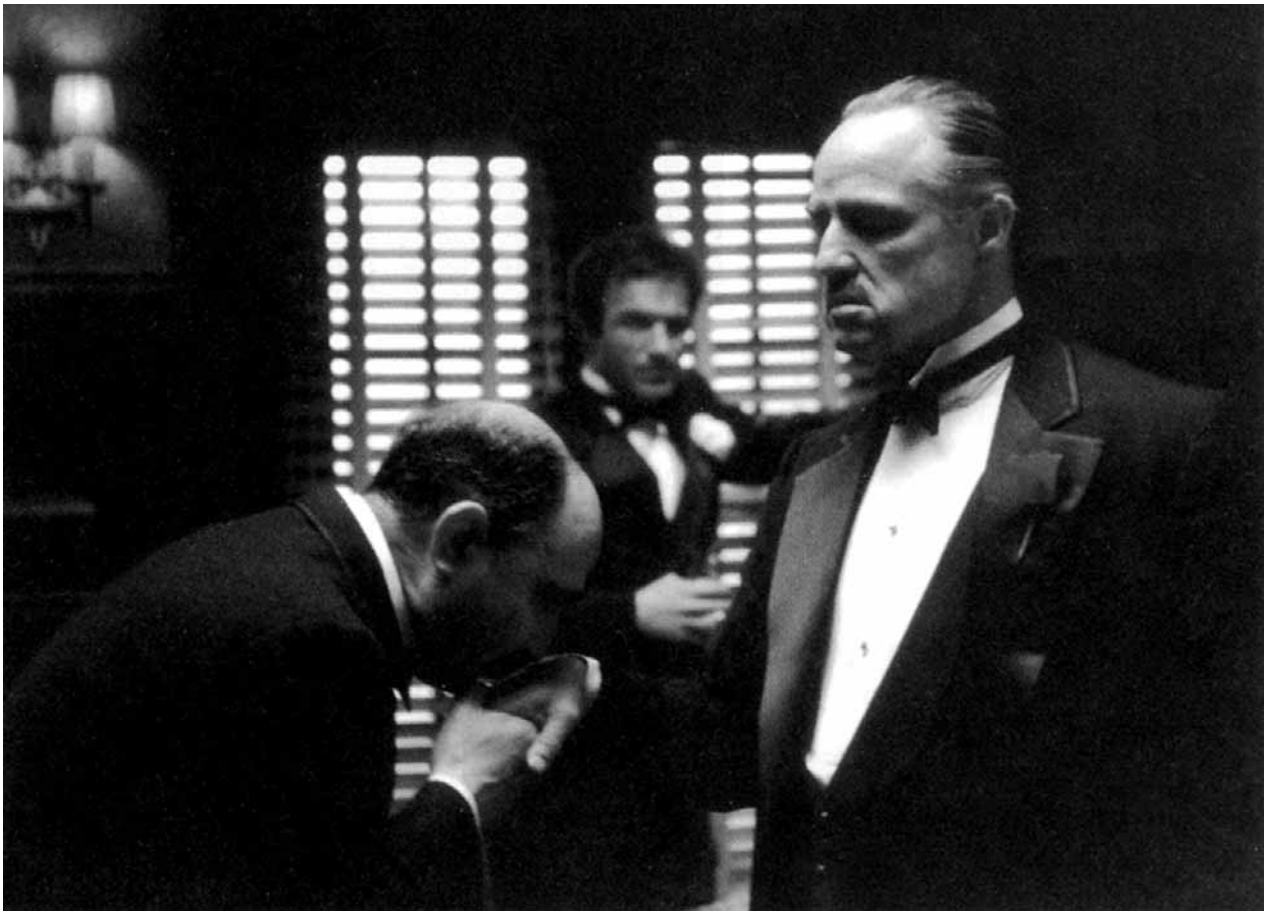
Privlačan i pouzdan udžbenik medijske kulture

Krešimir Mikić, 2004, *Medijska kultura 5; Medijska kultura 6; Medijska kultura 7; Medijska kultura 8,* Zagreb: Školska knjiga

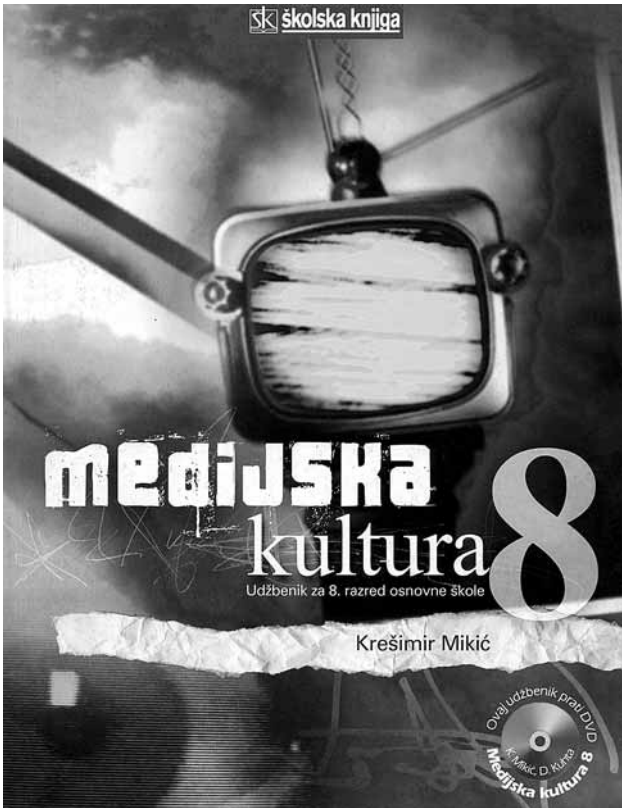
U nakladi je Školske knjige Krešimir Mikić objavio četiri udžbenika medijske kulture za više razrede osnovne škole: *Medijska kultura 5, 6, 7 i 8*. Udžbenik prati metodički priručnik (suautorica A. Mesić) i DVD (suautor M. Kuhta).

Svi su ti udžbenici izrađeni prema programskim odrednicama medijske kulture izloženima u nastavnom programu za hrvatski jezik 1999, ali s autorovim modifikacijama koje bi valjalo uzimati u obzir i pri izradi novoga programa medijske kulture za osnovnu školu. To znači da su osim filma, koji je težišnica i spomenutoga programa i udžbenika, obuhvaćeni: strip, televizija, kazalište, radio, novine, knjiga, računalo. Iako razmjerno bogati sadržajem i obilno opskrbljeni brojnom didaktički korisnom slikovnom građom, udžbenici nisu preopsežni.

Autoru je uspjelo da sažeto, ali zanimljivo i dovoljno jasno priopći učenicima bitno o prirodi, ulozi, izrazu i osebujnostima svakoga pojedinoga medija. U *Medijskoj kulturi 5* nakon informatičkoga uvoda pod naslovom 'Ljudi šalju poruke, prenose ih, primaju i sporazumijevaju se' nižu se jedinice: slika u pokretu, počeci filma, film i druge umjetnosti, filmski rodovi i vrste, televizija i radio, strip, kazalište, novine, knjiga. Udžbeničkim se jedinicama daje poticajan i privlačan naslov: 'Tišina! snima se!', 'Volite li strip', 'Idemo u kazalište', 'Čitajmo novine', 'U knjizi i na knjizi'.



Kum, F. F. Coppola, 1972



Na kraju je mali kviz znanja pod naslovom 'Komunicirajmo', namijenjen osvježivanju bitnih spoznaja o komunikaciji i medijima.

Teme o rodovima i vrstama oprimjerene su uzorcima interpretacijskih shema odabranih filmova: *Grad ptica u gradu ljudi* Zlatka Sudovića za dokumentarni, *Družba Pere Kvržice* Vladimira Tadeja za igrani i *Znatiželja* Borivoja Dovnikovića za animirani film.

Svaka je jedinica obično ovako strukturirana:

1. Razrada programske jedinice
2. Za one koji žele znati nešto više
3. Mali pojmovnik (rječnik iskorištenih nepoznatih naziva)
4. Zadaci i vježbe
5. Ono što valja zapamtiti (sažetak glavnih spoznaja)

Na rubnicama se grafički ističu bitni pojmovi ili se donose zanimljivi podaci koje učenici ne moraju pamtiti, ali je korisno da ih pročitaju.

Medijska kultura 6 koncipirana je prema shemi prethodnog udžbenika, a obuhvaća ove teme: filmski jezik (kadar, plan, rakurs), filmska kamera, filmski trikovi, filmska ekipa i snimanje filma, sadržaji i komunikacijske značajke televizije, radija i novina, jezik stripa i njegov odnos prema jeziku filma, uloga računala i interneta u suvremenom svijetu, kazališna gluma, u potrazi za knjigom (o knjižnicama: funkcija, ustrojstvo, vrste).

Pod naslovom 'Razgovaramo o filmskom serijalu' ponuđene su sheme za obradu filmova iz serije *Ratovi zvijezda* Georgea Lucasa. Tako je oprimjeren i dokumentarni film Petra Krelje *Vrijeme igre*.

Medijska kultura 7 usredotočena je na vrijeme i zvuk kao filmska izražajna sredstva, scenografiju, kostimografiju i masku, na početke filma u svijetu i u Hrvatskoj, televizijske vrste, jezik stripa i knjige kao izvor znanja. Interpretacijskim pristupom obuhvaćeni su igrani filmovi *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika i *Billy Elliot* Stephena Daldryja.

Kompozicijska složenost

Uz jednostavnije zadatke u ovom se razredu učenici potiču i na složenije zadaće. Tako nakon obrađene teme o televizijskim vrstama, posebice serijama, Mikić predlaže usmenu raspravu 'Medijski uzori' na osnovi devet ponuđenih pitanja, a potom i temu za domaću zadaću 'Obitelj kao televizijski stereotip'. Njegovih šesnaest pitanja koje nudi kao potku za učenički pismeni sastavak preporučio bih učiteljima kao uzorak i za druge problemski intonirane teme u nastavi hrvatskoga jezika, kada se traže opširniji i zahtjevniji školski pismeni uraci.

U *Medijskoj kulturi 8* obrađuju se filmske teme: montaža, gluma, plan stvaranja filma (od ideje do knjige snimanja) te književno djelo i film. Ostali mediji obrađeni su temama: kratka povijest razvoja kazališta u Hrvatskoj, razvoj stripa u svijetu i u Hrvatskoj; mladi i mediji, razlike između filmske i elektroničke slike, mediji i vi, nastava i učenje u knjižnici.

Tema o odnosu filma i književnoga djela po kojem je film snimljen popraćena je svojevrsnom sažetom shemom interpretacije Kolarove i Babajine *Breze,* koju učenici, poticani i vođeni udžbeničkim pitanjima, sami provode nakon čitanja pripovijetke i poslije gledanja filma. Sličan interpretacijski plan, samo bez povezivanja s književnim djelom, ponuđen je za Škrabalov dokumentarac *Slamarke divojke*, a uz temu 'Mediji i vi' na takav se razgovorni način učenik navodi na razmišljanje ili raspravu o Weirovu filmu *Trumanov show*.

Svi udžbenici imaju na kraju kazalo pojmova i kazalo imena.

Tekstove o knjižnicama napisala je Dunja Merkler, koja je i uredila sva četiri udžbenika.

Iz mnoštva osnovnoškolskih udžbenika za hrvatski jezik Mikićevi se izdvajaju ne samo sadržajem nego i koncepcijom i stilom. Navodim samo nekoliko manje uobičajenih karakteristika.

Već prigodom površna listanja knjiga osvaja grafičkim i likovnim svojim sastavnicama. Kompozicijska složenost — s bogatstvom višebojnih grafičkih prikaza, didaktičkih crteža, prizora iz filmova koji uz crte privlačivosti imaju i obavijesnu funkciju — ne umanjuje ni opći sklad ni namjensku učinovitost udžbenika.

Mjesto često uobičajena pokroviteljskoga i poprilično odmaknuta osobnog odnosa Mikićeve udžbenike prožima bliski, izravni i prijateljski pristup. U svakom udžbeniku autor se na početku predstavlja učenicima srdačnim pozdravom, intimnim oslovljavanjem (*»Dragi čitatelji i čitateljice«, »Dragi medijski prijatelji«, »Dragi moji mladi prijatelji«*) i jednostavnom obaviješću o sadržaju i svrsi udžbenika. Na kraju se

jednako srdačno oprašta od čitatelja s uvjerenjem da su mnogo radili, ali i mnogo naučili, te s nagovještajem sadržaja idućega udžbenika.

No tu se nameće i jedan problem. Pitanja i zadaci upućeni izravno učeniku, što je i normalno, niti mu sugeriraju niti u udžbeničkom tekstu daju mogući odgovor. U dobroj je mjeri primijenjen problemski didaktički pristup. Učenici se potiču na razmišljanje, logično zaključivanje, suprotstavljanje određenim tezama, traganje za pravilnim ili najboljim rješenjima, na istraživanje i stvaralačko maštanje. Ali hoće li oni samostalnim radom uopće odgovoriti tim zahtjevima i hoće li njihova rješenja biti točna, ostajemo u nedoumici. Očito, opet ostaje na učitelju da u nastavi iskoristi udžbenik i pomogne učenicima gdje treba. A kako je nastavnim planom ograničeno vrijeme za ostvarivanje programa medijske kulture, pitanje je koliko će se od ponuđenoga udžbeničkoga gradiva uspješno obraditi. Ipak, to ne smatram nerješivom teškoćom jer smatram da će inventivni nastavnik umjeti potaknuti barem zainteresiranije učenike da nedoumice i probleme na koje naiđu u individualnom radu iznesu u zajedničkoj raspravi na školskom satu.

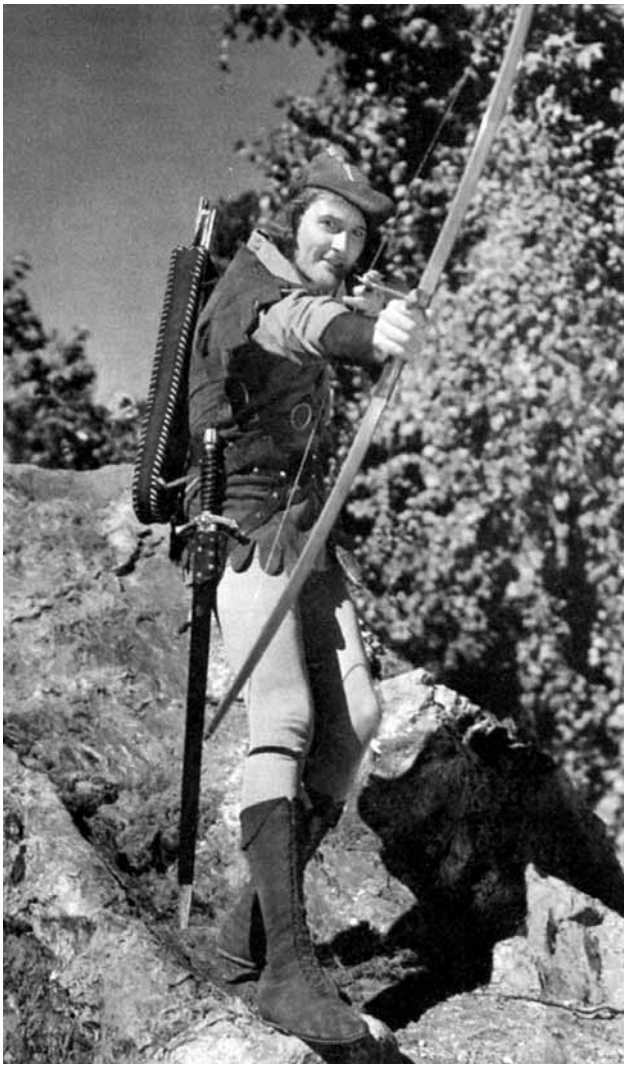
Širenje okvira

Udžbenici Krešimira Mikića pionirsko su djelo na području medijskoga udžbeništva, vjerujem, ne samo na hrvatskom prostoru, te mogu biti dobar smjerokaz za valjano i uspješno uvođenje toga nastavnoga područja u općeobrazovne škole. Didaktički nenametljivo, u granicama koje omogućuje udžbenik ove vrste, autor je pripomogao ostvarivanju nastavnim programom postavljenih ciljeva medijske nastave: »*razvijanje kulture čitanja književnih i neknjiževnih tekstova, kulture gledanja scenskih i filmskih ostvaraja, kulture gledanja i slušanja; upoznavanje, čuvanje i razvijanje vlastitoga nacionalnog i kulturnog identiteta na djelima hrvatske književnosti, kazališta, filma i drugih priopćajnih sredstava; upoznavanje hrvatske baštine radi shvaćanja i prihvaćanja materijalnih i duhovnih vrijednosti, kao i prihvaćanje općeljudskih ćudorednih načela*.«

Uzaludno bi i nerealno bilo očekivati da će proučivši ove udžbenike učenici prestati biti nekritičnim potrošačima minornih, estetski i etički nevrijednih književnih, kazališnih, filmskih, televizijskih, stripovnih i inih djela na razini šunda i kiča.

Ni najbolja škola u sretnijim okolnostima ne može to postići, ali može učenike usmjeriti i pripraviti za znanstveno prihvatljiv odnos prema kulturnim vrijednostima. A tako su usmjereni i Mikićevi udžbenici. Stručnjaci za pojedine medije mogu im prigovoriti zbog slabije zastupljenosti nefilmskih medija. I sam bih volio da je udžbenik dopunjen interpretacijskim prilozima, primjerice, za razgovor o kazališnoj (Dolenčićevoj) izvedbi *Breze*, o kojem uspješnom televizijskom i radijskom djelu, o izabranoj sekvenci klasičnoga ili modernoga stripa. No mislim da je barem dio učitelja osposobljen da to učini prema mogućnostima — svojima, svoje škole i svoga okružja. Imam pritom u vidu uspjele pokušaje profesorica pokretačica stripovne radionice u Bjelovarskoj Narodnoj knjižnici Petar Preradović, koje su s desetero srednjoškolaca na primjeru Matoševa *Cvijeta sa raskršća* pokazale kako se školska lektira može približiti učenicima u obliku stripa. Osim toga zbog međupovezanosti medija (knjige, kazališta, televizije, radija, stripa) i ostalih školskih predmeta pa i učeničkih slobodnih djelatnosti (osobito — jezici, književnost, informatika, likovne umjetnosti, glazba) i zbog funkcionalnog otkrivanja suodnosa svih navedenih medija s filmom, ti drugi mediji i nisu bitno zakinuti, pogotovo ne glede odgovarajućih odrednica sadašnjega nastavnog programa. A u vezi s mogućim prigovorom da ti udžbenici nadilaze zahtjeve postojećega programa pripominjem da eventualni višak podataka ne obvezuje ni učitelja ni učenika, ali je vrlo koristan za osobne interese većega dijela učenika, pa i za njihove izvanškolske jezične, informatičke, filmske, likovne i druge aktivnosti.

Zasnovani na suvremenim spoznajama i načelima filmologije, komunikologije i pedagogije ti će udžbenici, sadržajem, stilom i likovno-grafičkom privlačnošću, sigurno privući mladu publiku i mimo zadanih dobnih odnosno razrednih međa.



Pustolovine Robina Hooda, M. Curtiz i W. Keighley, 1938.

UDK: 378.679.2(497.5 Zagreb)"1950/2000"(049.3)

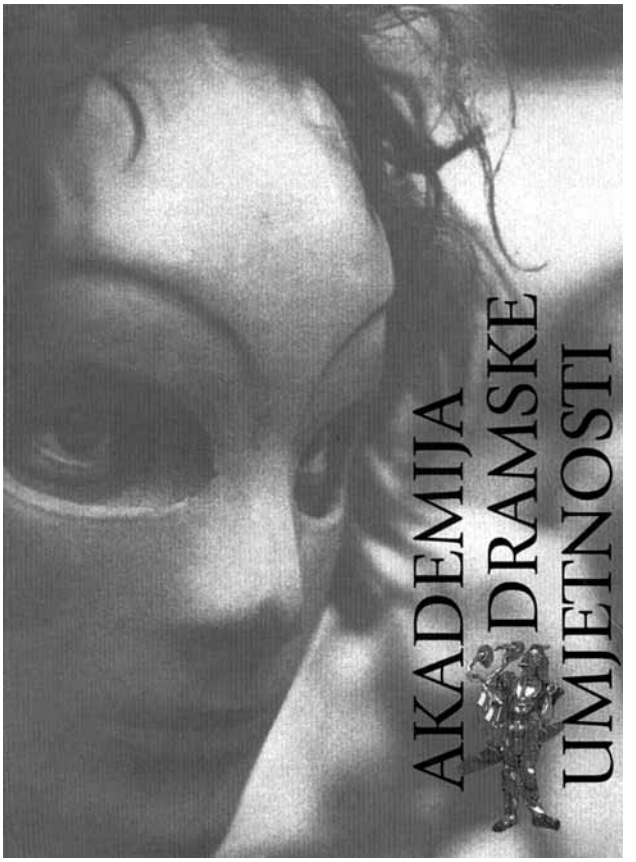
Tomislav Šakić

Obljetnička, ali kritička svaštara

Sveučilište u Zagrebu — Akademija dramske umjetnosti: 1950-2000, 2004, glavni urednici: Nikola Batušić, Nenad Puhovski i Vjeran Zuppa, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus.

Četiri godine nakon pedesete obljetnice utemeljenja današnje Akademije dramske umjetnosti stiže nam poveća, kako joj u 'Uvodnoj riječi' tepa njezin dekan Vjeran Zuppa, *Knjiga*. Posrijedi je poprilično glomazna i za uporabu nespretna monografija velikoga formata od 496 stranica. Čovjek bi pomislio kako monografije ionako nisu za uporabu, nego za police (i tko uostalom zna kolika je uopće cijena ovakve *knjigetine*), no ova pozamašna knjiga, prevelika fonta i bez nasušno joj potrebna tvrdog uveza, ima drukčije ambicije.

Već u 'Uvodnoj riječi' Zuppa ističe neka proturječja ove svaštarske knjige, dajući joj unekoliko i alibi, kako njezinu četverogodišnjem kašnjenju za obljetnicom, tako i povlaštenu, najčešće kontroverznu mjestu što ga naša kazališna i filmska akademija nezasluženo ili zasluženo zauzima u svakodnevnim kuloarima hrvatske kulturne scene. Obljetnica koja — Zuppinim riječima — »*obvezuje, zahtijeva i zaslužuje*« knjigu koja će podvući crtu pod prvih pola stoljeća djelovanja te ustanove, postala je povod za proturječno i nipošto svečano iznošenje činjenica o Akademiji, i Zuppi valja priznati hrabrost da samosvjesno potpiše ipak jednu, kako je i sam naziva, više kritičku negoli slavljeničku knjigu. Stavivši na stranu njegovu pretencioznost u usporedbi otvorene strukture ove 'knjige o Akademiji', oblikovane nizom tekstova, znanstvenih priloga, eseja, razgovora, prisjećanja i popisa, s Borgesovom *Knjigom od pijeska*, jasno je da monografija zapravo nema neku uredničku koncepciju ni jasnu strukturu, i da se tijekom četiriju godina nastajanja očito, kako bi to htio Zuppa, 'postmodernistički' rasula i fragmentirala u više smjerova izlaganja, koji pak nisu okupljeni u manje podcjeline, nego su nasumični te se sagledavaju tek iz cjeline knjige.



Razne teme

Prva i vjerojatno najzanimljivija, ali žanru monografije ipak najneprikladnija cjelina jest ona tajnovito nazvana 'Teme', kao da sam naslov sugerira da se tu uguralo sve što se moglo, a što ne pripada pod druge cjeline koje pobrajaju razne statistike. Prvi je tekst Nikole Batušića, 'Naši korijeni', očito ostatak prvobitne koncepcije obljetničarske monografije, u kojemu Batušić historiografski prekapa po arhivima i pripovijeda ono što bi se nazvalo 'objektivnom' poviješću nastanka i djelovanja Akademije. Odmah za njime slijedi Otac Utemeljitelj i najzazivanije ime u ovoj monografiji, Branko Gavella, koji otvara antologičarsku liniju monografije, odnosno pretiske teorijski aktiviranijih tekstova. Ovdje je posrijedi tekst 'Nekoliko misli o teoriji umjetničke nastave' iz 1953. godine. Slijedi ga teatrološki prilog koji bi se u nedostatku prikladnijega izraza mogao nazvati glosama, iz radionice Gavellina nasljednika Vjerana Zuppe, u kojima on platonovskom mudrošću, pod sveukupnim naslovom 'Teatar kao σχολή', iznosi svoje decidirane, koncizne i dijalektičke fragmente koji bi nedovršenošću valjda trebali izraziti otvorenost suvremene kazališne teorije, u skladu sa u 'Uvodnoj riječi' iznesenim borhesovskim konceptom, a koji najčešće opstoje kao citati i nasumični komentari uz margine drugih teorija i knjiga.

O ovom Zuppinu prilogu iz bilješke saznajemo nesretan podatak kako su posrijedi zabilješke za njegova predavanja iz dramatologije; ukupno je tih valerijevskih fragmenata, što imaju ambiciju iznošenja sveukupnog nazora na kazalište, 73 i iznose razne spoznaje i dosjetke, poput one da »*(T)eatar u*

dvadesetom stoljeću jest teatar starog koje se povremeno inovira i pozornica novog koje se privremeno situira.«

Polemičku liniju izlaganja otvara Vladan Švacov u tekstu 'Pohvala i pokuda Akademije dramske umjetnosti', koji je polemika sa stalnom pedagogijskom 'krizom' — vjerojatno druga riječ, uz 'Gavella', koju bi konkordancija izbacila kao najupotrebljavaniju u ovoj knjizi — u kojoj se ADU nalazi, i odgovor na niz prigovora što joj se stalno upućuju. No čini se kako na njih Švacov ne može dobro ili objektivno odgovoriti, nego samo tautološki osporavati poznatom metodom napada kao najbolje obrane. Tako primjerice Švacov iznosi prigovor kako »*Akademija guši talent«,* i na nj odgovara protupitanjima »*kako se mjeri talent«, »što je to uopće talent«,* te, osim u točnoj grčkoj mjeri težine talenta u kilogramima, spas pronalazi u verbalnoj dosjeci o »*žrtvama ove škole«, »svim tim Šovagovićima, Bobanima, Buzančićima, Drachima, Bašićima, Lonzama, Šerbedžijama, Nadarevićima, Despotima, Subotićkama, Rošićkama, Furlanicama, Pricama, Šovagovićkama«*, koji, eto, imaju posao. (Što ipak ne govori o njihovu talentu, rekao bih, a i popis mlađih glumaca koji slijede to pokazuje.)

Sličnu metodu napada kao obrane, no ovaj put na neimenovane, ali autoru očito dobro poznate adresate, primjenjuje i Vlatko Pavletić u tekstu čiji naslov sve najavljuje, 'Kako sam, i zašto, započeo profesorsku karijeru na Kazališnoj akademiji godine 1960.', prožeta autoreferencijama na vlastita, a neobjavljena *Prisjećanja*, u kojima će se, osim ovdje ukratko iznesene 'pune istine', 'opširno' naći 'duga priča' jer »*proslava jubileja nije najbolji trenutak«* za obračune.

Kritički dijalozi

Niz kritičkih intervjua otvara onaj u kojem Božidar Violić, u razgovoru s Marinom Blaževićem, također daje memoarske komentare uz povijest Akademije, među ostalim negativno se osvrćući na ukidanje uvjeta da se razredbenom postupku može pristupiti samo sa već stečenom diplomom drugoga fakulteta (što je i danas najveći nedostatak Akademijina sustava). Tim kritičkim tonovima Violić dodaje i teoretska tumačenja nekih ključnih mjesta Gavelline kazališne teorije i prakse. Sličnu kritičku liniju slijedi i intervju sa Željkom Vukmiricom, koji tumači svoje (po)odavno razilaženje s Akademijom, no razgovor se vrlo brzo seli na položaj što ga taj umjetnik zauzima na našoj kazališnoj sceni i zapravo manje govori o Akademiji, a više u demokratskom duhu u povlašteni prostor akademijske monografije pripušta portret jednog *outsidera* 'iz prisile'.

Sličan je i intervju s Brankom Brezovcem, posljednjih godina najeksponiranijim redateljem hrvatskoga kazališta, koji se također prisjeća svojih obrazovnih puteva, koji 'usput' uključuju i ADU, iznoseći pritom svoje teatarske poglede i pokoju anegdotu iz studentskih dana. Kratkim intervjuom tu liniju memoarskih razgovora zatvara Goran Višnjić, koji se prigodničarski prisjeća studentskih dana, glumačkih početaka i

Ante Babaja na snimanju filma *Mirisi, zlato i tamjan* (1971)

daje poneko američko iskustvo iz prve ruke, skidajući mit o 'poslu vani' s pijedestala.

Filmski dio 'Tema' čine prilozi sličnih tematskih pravaca izlaganja. Ante Babaja u rijetkom se intervjuu u kojemu pristaje pričati o ADU prisjeća nastanka filmskoga studija, ali i, slijedeći staroga suradnika Violića, daje pesimistične i polemičke tonove obljetničkom povodu, otkrivajući da je razlog njegove šutnje o Akademiji »*razočaranje u ljude i kolege*«, a najviše u studente zbog njihove neambicioznosti; tu se on možda dotiče uzroka problema koje mnogi imaju s tom institucijom. Slijedi ga antologičarski prilog iz arhiva, tekst Nikole Tanhofera 'Filmski kiklop iliti sintetski čovjek' u kojemu on raspravlja o filmu kao kolektivnom umjetničkom djelu i udjelima redatelja, odnosno snimatelja u sveukupnom ostvaraju.

Od doajena tu je još Ante Peterlić, koji se u tekstu 'Počeci studija filma na ADU' prisjeća upravo toga o čemu naslov govori, kao i mnogih svojih kolega, a u sjetnu i nježnu kraju dostojno zaziva sjećanje na svoje studente poginule u Domovinskom ratu. Kad je već Peterlić bio u takvu tonu, Hrvoje Turković poduhvatio se historiografskog i popisivačkog pregleda povijesti studija filma na ADU i organizacijskim i koncepcijskim problemima koji su ga pratili, u tekstu 'Teško stečeni status', a u tome mu se pridružio Nenad Puhovski tekstom 'Sve naše reforme' u kojem analizira sve 'krize' kroz koje film na Akademiji, čini se, stalno prolazi. Enes Midžić u tekstu 'Profesija: snimatelj', poznatu otprije iz *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, daje slični povijesni, konceptualni i teoretski pregled, ali na području filmskoga snimanja, dodavši na kraj svoga teksta biografije snimatelja poginulih u Domovinskom ratu.

Dodaci

Uz ove kritički, historiografski ili teoretski nastrojene tekstove, 'Teme' krasi i niz memoarskih, kurtoaznih i monografiji prikladnih tekstova, poput onih Mladena Škiljana, Tomislava Durbešića, Georgija Para, Matka Sršena, zapisci Neve Rošić i Ivice Boban (datiraju u 1986), koji su u isti mah memoarski, ali i — poput Zuppinih — s programatskom ambicijom na sveobuhvatnost (teatarskog) svjetonazora te, na samu kraju 'Tema', (čini se) pjesme Asje Srnec Todorović. Neobvezatnijim su se memoarskim tekstovima iz filmske zajednice priključili još Branko Ivanda, Zoran Tadić (u svome sad već znanu nostalgičnom tonu) i Zrinko Ogresta te predstavnica još 'neostvarenih' mlađih snaga Jelena Paljan.

Druga je cjelina 'Anketa', koja donosi pet (!) izjava o Akademiji te je kao takva besmislena, jer — uz već objavljen komentar Zrinka Ogreste (u monografiji *Golik*) te Edvina Liverića, Mire Gavrana, Dalibora Matanića i Martine Aničić — ne polaže nikakvo pravo na relevantnost kad nije anketiran (ili se anketi nije odazvao) niz drugih glumaca, redatelja, dramaturga, snimatelja, montažera... čija se imena navode u sveobuhvatnim popisima na kraju knjige, a mnogi su od njih ostvarili prepoznatljive karijere. Treća je cjelina 'Odsjeci', i ona na tridesetak stranica prepisuje temeljne odrednice i strukturu studija što se svake godine tiska u vodiču za prijamne ispite, no i to je u ovakvoj knjizi vjerojatno potrebno jer pruža uvid u strukturu i organizaciju sveučilišne nastave.

Knjigu zatvaraju 'Dodaci/Popisi', koji donose nadasve potrebne statistike, no one tek nose neobične koncepcijske nesuglasice. Tako uz popis dekana (iz kojeg saznajemo pikantan podatak da je Vlatko Pavletić bio dekan manje negoli Predsjednik, točno 31 dan), stalnih nastavnika i svih vanjskih suradnika tijekom Akademijinih pedeset godina, popis demokratski pripušta u monografiju i sve pomoćno osoblje od 'portira' do čistačice, no u popisu studenata pobraja sve studente koji su ikada i uopće upisali Akademiju. Istina, tako dobivamo generacijske klase, ali ostajemo bez spoznaje koliko je upisanih studenata Akademiju završilo, to jest koliko je bilo ili ima osoba s diplomom te institucije. Sličan se problem produbljuje i u završnom poglavlju knjige, kompletnom i nadasve potrebnom repertoaru Akademije. Nakon popisa svih predstava što su ih priredili Akademijini studenti od 1951. do 2000, s datumima premijere i imenima redatelja, iz kojega ipak ne saznajemo podatke o *diplomskim* predstavama, slijedi zanimljiv i manje poznat niz diplomskih radiodramskih emisija iz kojih saznajemo zanimljiv podatak da je velik broj kazališnih redatelja diplomirao radiodramom (npr. Branko Brezovec, Krešimir Dolenčić ili Mario Kovač, ali i Darko Rundek i Dejan Šorak).

No tada dolazi do najvećega kratkog spoja: u kompletnoj i pozamašnoj filmografiji (popis filmova, video i TV-radova snimljenih 1968-2001) dobivamo sve osim podatka tko je *diplomirao* kojim filmom (osim anegdotalne fusnote da je Ivandina *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* iz 1968. prvi diplomski film).[1] Uzevši sve u obzir, dodavši pohvalu mnoštvu fotografija, manje iz Akademijinih, a više iz privatih arhiva, i ne tražeći suvišne prigovore uredničkoj koncepciji 'Tema', veliki nedostaci popisivačkoga i filmografskog dijela najveća su slabost monografije.

Bilješke

1 Premda je film prema svim dostupnim podacima (pa tako i prema Ivandinom prilogu u ovoj knjizi) iz 1968, u ovoj se fimografiji navodi da je Ivanda *Gravitacijom* diplomirao 1970.

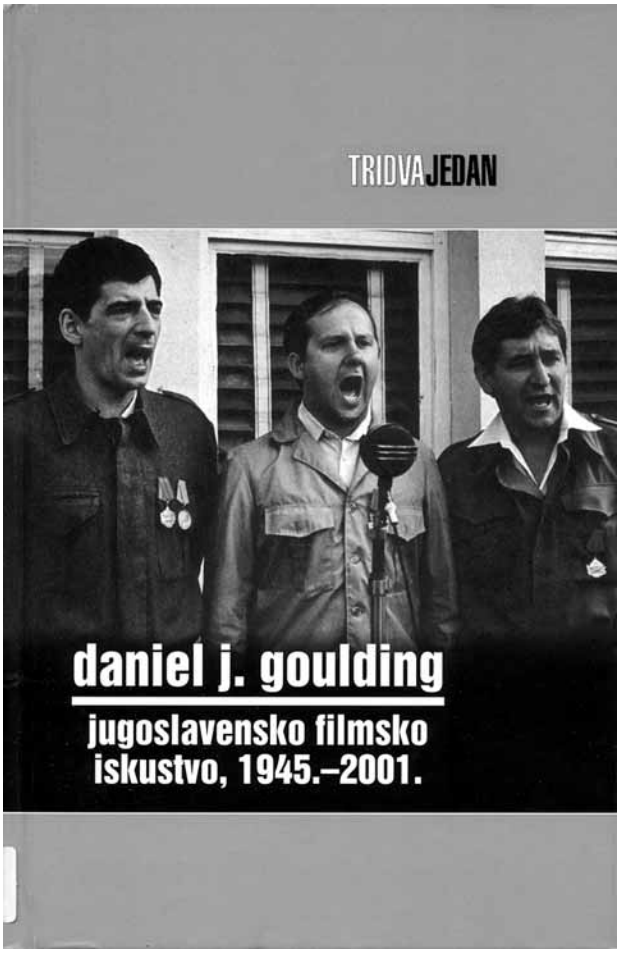
UDK: 791.221/.228(497.1)(091)(049.3)

Damir Radić

Sinteza s predrasudama

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

Proteklih godinu-dvije hrvatski izdavači gotovo da su se natjecali u objavljivanju knjiga filmske tematike, u rasponu od naglašeno stručnih leksikona do posve nekonvencionalnih enciklopedija, od popularnih monografija slavnih glumaca do ozbiljnih povijesnih sinteza. Istini za volju, u prethodnoj rečenici namjesto plurala uglavnom bi trebao stajati singular (jer riječ je o jednom leksikonu i jednoj enciklopediji, a i o jednoj povijesnoj sintezi), ali stilska sloboda uzela je danak, što će uvijek dobrodošli skrupulozni čitatelji nadam se uvažiti. A skrupulozni čitatelji doista su potrebni knjizi *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001.* američkoga filmologa Daniela J. Gouldinga (s Oberlin Collegea u Indiani), kad već nije imala skrupulozna urednika. Naime, jedna od najistaknutijih izdavačkih kuća u Hrvatskoj, zagrebački V.B.Z., pokrenuo je u okviru biblioteke Tridvajedan filmski niz za čijeg je urednika angažiran ugledni filmski kritičar Jurica Pavičić. Kao prvu knjigu u nizu, Pavičić je odabrao Gouldingovu filmskopovijesnu sintezu posvećenu produkciji socijalističke Jugoslavije, čije je prvo izdanje objavljeno 1985, a drugo, prošireno na razdoblje od 1985. do 2001. (pa prema tome zahvaća i prvo poslijejugoslavensko desetljeće država sljednica), 2002. Izbor je tematski gledano nedvojbeno više nego dobar, ali nažalost sam autor i njegovo djelo nisu preblizu toj ocjeni, jednako kao ni urednički prinos.



Jugoslavenska sinteza

Gouldingovu knjigu zgodno je, premda neprecizno, opisati kao jugoslavensku varijantu Škrabalove sinteze hrvatskoga filma i kinematografije. Gouldingova knjiga, kao i Škrabalova, nema u izdvojenom središtu estetske prosudbe o filmskim dometima, nego su te prosudbe jedan od slojeva djela koje ponajprije želi pružiti sveobuhvatan pogled na fenomen kinematografije unutar specifičnoga političkog-ideološkog, odnosno kulturnog modela socijalističke Jugoslavije (poslijejugoslavenskom razdoblju posvećeno je posljednje i najveće poglavlje, odnosno otprilike, petina knjige). Uostalom, i sami naslovi poglavlja dovoljno govore: 'Utemeljenje i evolucija nacionalne kinematografije, 1945-1950.'; 'Decentralizacija i razbijanje kalupa, 1951-1960.'; 'Novi film i uspon republika, 1961-1972.'; 'Prilagodba i preporod, 'Novi jugoslavenski film', 1973-1990'.

Dok se Škrabalo bavio hrvatskom kinematografijom u specifičnom jugoslavenskom socijalističkom kontekstu, prečesto zaboravljajući, vođen vlastitim svjetonazorskim i ideološkim stavovima, da ona nije postojala mimo intenzivne interakcije s ostalim jugoslavenskim segmentima, tako i Goulding, vođen iznimno afirmativnim poimanjem socijalističke Jugoslavije, zaboravlja da njezina kinematografija nije posve samonikla (od filmskih pionira s jugoslavenskih prostora, odnosno prethodnika socijalističke kinematografije udostojao se spomenuti samo makedonsku braću Manaki, i to u bilješci, a ne osnovnom tekstu, dok recimo o Oktavijanu Miletiću ili Hrvatskom slikopisu kao važnoj ljudskoj i materijalnoj bazi ne samo kinematografije socijalističke Hrvatske nema ni riječi), kao što često nema sluha za činjenicu da je jugoslavenska kinematografija ipak, i formalno, bila sastavljena od republičkih kinematografija.

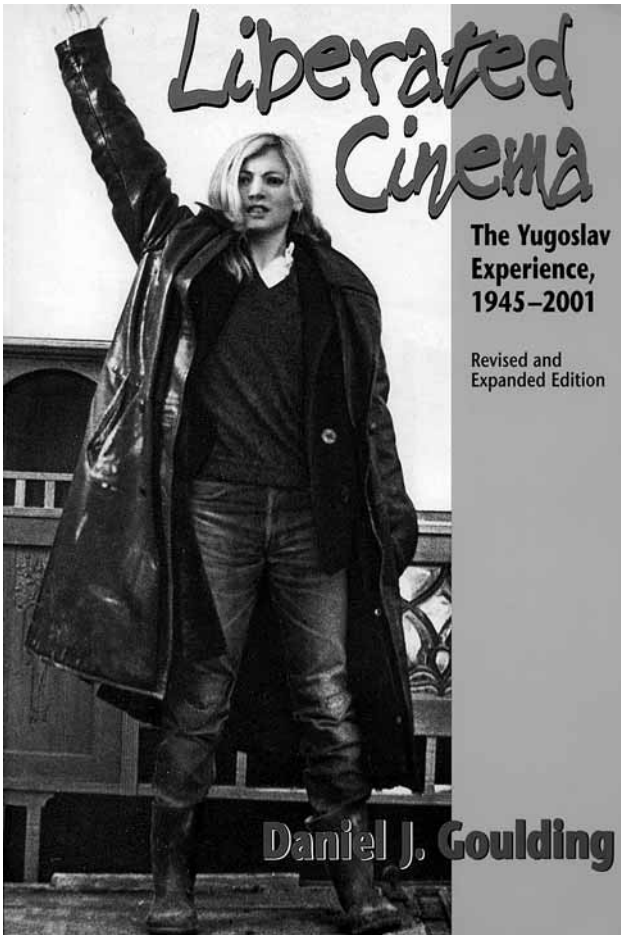
S. Žigon, R. Bašić i M. Dravić u filmu *Rondo* (Z. Berković, 1966)

Goulding i Škrabalo dijele još jedno važno obilježje, tzv. evolucionističko poimanje jugoslavenskog odnosno hrvatskog filma, u kojem je modernistički film šezdesetih ('novi film', 'autorski film', 'crni val'), kako u predgovoru kaže urednik Pavičić, vrhunska i najvažnija etapa, a sve ono prije toga tek priprema i postupna evolucija. No za razliku od Škrabala, koji dosljedno 'sveobuhvatnoj' koncepciji svoje knjige velik prostor posvećuje partizanskom filmu i napose ikonskom ostvarenju socijalističke Jugoslavije, Bulajićevoj *Bitki na Naretvi*, Goulding, pomalo paradoksalno s obzirom na koncepciju knjige, taj film, kao i čitav žanr partizanskog spektakla, jedva spominje. Druga važna razlika između Gouldinga i Škrabala jest Škrabalovo jezgrovito i funkcionalno opisivanje filmova koje obrađuje, za razliku od Gouldinga, koji voli opširno prepričavati fabule svih filmova kojima se iole ozbiljnije bavi, pri čemu takvo prepričavanje dosta puta jest funkcionalno, osobito imajući na umu činjenicu da je njegova knjiga ponajprije pisana za američkoga čitatelja, odnosno potencijalno zainteresirane s čitavog engleskog govornog područja, kojima su jugoslavenski filmovi uglavnom velika nepoznanica. Odnosno, oslanjanje na detaljno prepričanu fabulu zna Gouldingu poslužiti kao oslonac za zanimljive miniinterpretacije i zaključke, ali nerijetko i nije, odnosno nije uvijek jasna svrha takva prepričavanja mimo spomenutog upoznavanja neupućena čitatelja s temama i ugođajima neznanih im filmova.

Općenito govoreći, Goulding daje korektan i zanimljiv pregled političko-ideologijsko-kinematografskog iskustva socijalističke Jugoslavije, jednako kao što je korektan u deskripcijsko-valorizacijskom tretmanu samih filmova; tu i tamo zadesi ga neka iskra lucidnosti, npr. u interpretaciji *Čoveka iz hrastove šume* Miće Popovića, tu i tamo dogode mu se posve promašeni zaključci poput onog o Šijanovu *Ko to tamo peva*, za kojeg je ustvrdio da je »*minijaturni filmski portret predratne Jugoslavije oblikovan (...) u duhu tolerancije i humanističkog prihvaćanja svih šarolikih likova koji zajednički provode ovu posljednju sudbonosnu vožnju*«, iako je prilično jasno da Šijan zapravo secira tzv. kapilarni fašizam odnosno potencijalno fašistoidan provincijski mentalitet, koji se radikalno manifestira u odnosu spram dvojice Cigana, jedinih 'čistih' likova filma.

Iz srpskoga kuta?

Međutim, Gouldingov je pogled na jugoslavensku kinematografiju srbocentričan: znatna većina podrobnije obrađenih filmova srbijanske su proizvodnje, a u izabranoj filmografiji cjelovečernjih filmova na kraju knjige, računajući samo jugoslavensko razdoblje, dakle do 1991, više je srbijanskih filmova nego svih ostalih federalnih (pod)jedinica zajedno (osamdeset srbijanskih, bez Kosova, prema 75 iz ostatka Jugoslavije, računajući u oba slučaja i međurepubličke koprodukci-



Naslovnica izvornika

je), što je bez obzira na kreativnu potentnost srbijanske kinematografije pretjerivanje koje može biti samo plod pristranosti. Uostalom, u 'Zahvalama' na početku knjige Goulding među onima koji su ostavili značajan trag na njegovom *»vlastitom razmišljanju i radu«* (možemo ih nazvati prvokategornicima po pitanju utjecaja na autora) navodi osamnaest osoba, od kojih je samo troje jugoslavenskoga *backgrounda* — Vlada Petrić, Marko Živković te Jasmina Bojić, i svi troje su Srbi(janci), dok među onima kojima su mu iznimno pomogli u pripremi izvornog izdanja knjige ('drugokategornici') spominje isključivo beogradske filmske djelatnike iz Jugoslovenske kinoteke, Jugoslavija filma, Instituta za film i Fakulteta dramskih umetnosti, ukupno njih sedam, među kojima su najpoznatija imena Momčila Ilića, Dejana Kosanovića i Dušana Stojanovića.

Dalje slijedi treća kategorija onih koji su *»posebno mnogo pomogli«,* a među njima je osamnaest osoba iz Srbije, među kojima su najpoznatija imena Radoslav Zelenović, Ljubiša Samardžić, Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović, Slobodan Šijan, Boro Drašković, Srđan Karanović, Srđan Dragojević, Želimir Žilnik i Dinko Tucaković. Matematički gledajući, Goulding je u formiranju svojih stavova imao oslonac u 28 filmskih djelatnika iz Srbije, od kojih su troje 'prvokategornici', sedam je 'drugokategornika', a osamnaest 'trećekategornika'. Od filmskih ljudi iz ostalih republika/država nema ni jednog u prve dvije kategorije, a u trećoj je jedanaest njih iz Hrvatske (Hrvoje Turković, Ante Peterlić, Mato Kukuljica, Rajko Grlić, Lordan Zafranović, Vatroslav Mimica, Krsto Papić, Hrvoje Hribar, Nenad Puhovski, Vinko Brešan i Boris Matić), šestero iz Makedonije (među inim Stole Popov i Labina Mitevska) i, koliko se da razabrati (jer Goulding ne pravi izričite nacionalne razlike), četvero iz Slovenije i dvojica iz Bosne i Hercegovine (Mirsad Purivatra i Bata Čengić).

Možda će netko ovakvo prebrojavanje tumačiti kao 'nepotrebno sitničarenje', no čini mi se da samo naivni mogu vjerovati da u kreiranju Gouldingove knjige republičko-nacionalna matematika nije bila važna. Naime spomenuta srbocentričnost, koju matematika čini bliskom objektivnoj činjenici, a ne tek pristranom posljedicom individualne impresije, rezultirala je ne samo premalom zastupljenošću nesrpskih filmova nego i nekim nevjerojatnim posljedicama. Kako, naime, drukčije objasniti ni najmanji spomen Golikova filma *Tko pjeva zlo ne misli*, čak ni u izabranoj filmografiji, ako već ne u osnovnom tekstu? Iako mi se osobno ne sviđa stalno favoriziranje toga najpopularnijeg Golikova ostvarenja u kritičarskim anketama najboljih hrvatskih filmova svih vremena, ne čini mi se mudrim ignorirati film koji nacionalna kritika posljednjih petnaestak godina uporno ističe kao kreativni vrhunac svoje kinematografije. Možda je nategnuta usporedba, ali bi li ozbiljan filmski povjesničar napisao povijest svjetskoga filma bez i najmanjeg spomena *Građanina Kanea*, koliko god smatrao taj film precijenjenim?

Nepreciznosti i greške

Bi li, nadalje, ozbiljan povjesničar filma 'sveobuhvatnog' usmjerenja, kad bi se prihvatio pisanja povijesti američkog filma, posve ignorirao *Zameo ih vjetar* ili *Casablancu*? Ako se zaviri u Gouldingov popis izabrane bibliografije, vidjet će se u njemu naslovi poput *Ženskog erosa i civilizacije smrti* Vjerana Katunarića ili *Smrtnih grijeha feminizma* Slavenke Drakulić-Ilić, što je logično za autora širih interesa koji želi dobiti što plastičniji uvid u jugoslavensku socijalističku stvarnost, ali nije logično da u izabranoj literaturi nema primjerice Kreljine monografije o Goliku, ni Peterlićeve i Majcenove o Oktavijanu Miletiću, kao ni monografije o Baueru koju je uredio Nenad Polimac. I Crnogorci imaju razlo-

D. Bjelogrlić u filmu *Lepa sela lepo gore* (S. Dragojević, 1996)

ga za nezadovoljstvo, jer njihov najistaknutiji sineast, kontroverzni Živko Nikolić koji je osamdesetih postao nezaobilazna osobnost jugoslavenskog filma, nije spomenut ni jednom, osim što se u izabranoj filmografiji spominje njegov posljednji film nastao u socijalističkoj Jugoslaviji, *U ime naroda*. Kad se sve zbroji i oduzme, doista nije nategnut zaključak da je Gouldingov primarni interes srbijanski film, a ostali sastojci nekadašnje jugoslavenske kinematografije tretiraju se kao dobrodošla i draga nadopuna, ali ipak samo nadopuna.

Goulding i njegova knjiga imaju još jedan važan problem — pregršt nepreciznosti i faktografskih pogrešaka. Skrenut ću pozornost na njih nekoliko. Na str. 2 navode se kao činjenice odavno demantirani podaci o 1,6 milijuna jugoslavenskih gubitaka u ljudstvu tijekom Drugoga svjetskog rata, od čega se, navodi Goulding, *»1,1 milijun izravno pripisuje ratu i pokoljima«* (izvor je knjiga Bogdana Denitcha *The Legitimation of a Revolution: The Yugoslav Case* iz 'arheološke' 1976. godine); no kao što je ovdašnjoj javnosti dobro poznato, još sredinom odnosno potkraj osamdesetih, nezavisno jedan od drugog, statističari Bogoljub Kočović i Vladimir Žerjavić utvrdili su da su ukupni jugoslavenski gubici u stanovništvu iznosili nešto više od milijun ljudi, što znači da je broj onih koji su izravno stradali od posljedica rata bio znatno ispod milijuna (po navodnim njemačkim procjenama nije iznosio više 550 tisuća); 1,6 odnosno 1,7 milijuna napuhana je brojka ukupnih žrtava kako bi jugoslavenska vlast od Njemačke mogla tražiti veću reparaciju.

Dalje, Goulding na stranici 93 ustvrđuje da je film Aleksandra Petrovića *Tri »bio jedan od pet finalista u natjecanju za najbolji inozemni film na dodjeli Oscara 1967«;* naravno, *Tri* je bio nominiran godinu prije, 1966, a 1967. nominiran je sljedeći Petrovićev film *Skupljači perja*, što Goulding uopće ne spominje. Na stranici 97 pak za Đorđevićevo *Jutro* ustvrđuje da je *»osvojilo prve nagrade na međunarodnom filmskom festivalu u Veneciji«,* iako je nagrađen samo Ljubiša Samardžić za najbolju mušku ulogu, da bi na str. 141 napisao za *Majstora i Margaritu »Petrovićev je film osvojio glavne nagrade na filmskom festivalu u Veneciji 1972. godine«,* premda se te godine na venecijanskoj Mostri nagrade uopće nisu dodjeljivale! Zanimljivo je pritom da Goulding navodi nepostojeće nagrade, a prešućuje one stvarne — nigdje nema ni riječi o berlinskom *Srebrnom medvjedu* za najbolju režiju Živojinu Pavloviću u povodu *Buđenja pacova*, kao ni o *Zlatnom medvjedu* za Želimira Žilnika i njegove *Rane radove*.

Na stranici 156 Goulding govori o pet naroda Jugoslavije, iako ih je bilo šest (trebalo bi odgonetnuti je li Crnogorce svrstao u Srbe, ili nije shvatio da su Muslimani imali status naroda), već na sljedećoj, 157. stranici izmišlja nepostojeće naslove Zafranovićevih filmova, *Nedjelja 11* (zapravo *Nedjelja*) i *Dalmatinska kronika* (zapravo *Kronika jednog zločina*), na 162. stranici Grlićev *That Summer of White Roses* naziva *The Summer of White Roses*, a na 218. ustvrđuje da današnja Hrvatska ima manje od četiri milijuna stanovnika (po popisu iz 2001. ima nešto manje od četiri i pol milijuna). Napokon, na 221. stranici Akademiju dramske umjetnosti u Zagrebu pretvara u Akademiju dramskih umjetnosti,

M. Dravić u filmu *W. R. Misterije organizma* (D. Makavejev, 1971)

što mu ne treba zamjeriti jer isto čini većina hrvatskih novinara.

Osim navedenih faktografskih grešaka i propusta, česte su greške i nepreciznosti u prepričavanju sadržaja filmova; npr. na 53. stranici, gdje se prepričava radnja Baureova *Ne okreći se sine*, stoji da se protagonist filma, pobjegavši iz vlaka, vratio u svoj stan u Zagrebu *»da bi shvatio da mu je supruga pod nadzorom njemačkog časnika«* (nije riječ o supruzi nego bivšoj ljubavnoj partnerici, koja nije pod nadzorom nego u erotskoj vezi s njemačkim časnikom), a na istoj stranici nalazi se fotografija s filmskim prizorom potpisana ovim riječima: *»Prije uhićenja u zagrebačkom stanu«* (dakako, junak Bauerova filma nije uhićen u stanu, nego je uspio pobjeći). Prepričavajući pak sadržaj Đorđevićeva *Jutra* (str. 96), Goulding kaže kako se *»nepopravljivi četnik (se) hvali time kako je osobno ubio sedamdeset ljudi«*. No četnik, za kojega prema ikonografiji uopće nije izvjesno da je četnik (pogotovo ne u kontekstu filma koji prikazuje partizane i kao beskrupulozne manipulatore te lakonske likvidatore) time se ne hvali, nego je prisiljen mehanički izgovarati naučeni tekst po nalogu partizana koji ga svezana vode po gradu.

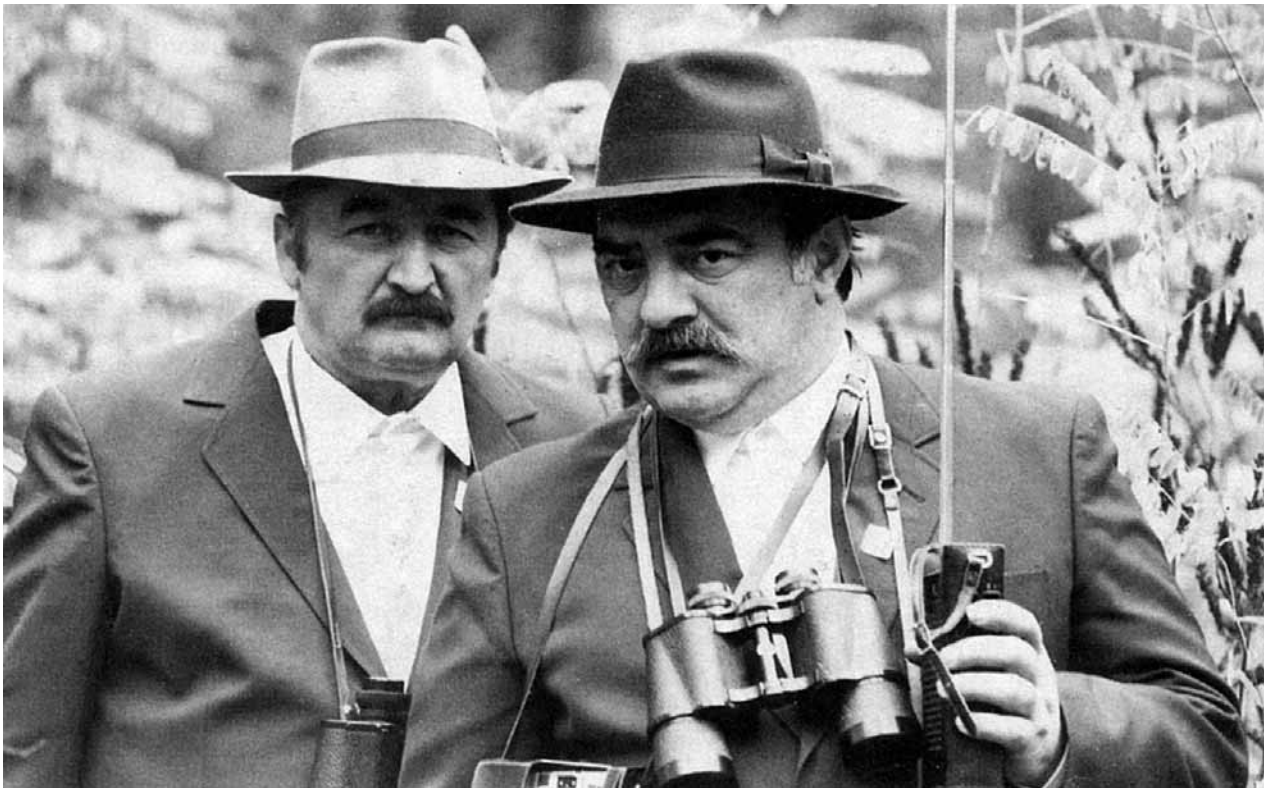
Dalje, na str. 104, Pjero iz Mimičina *Kaja, ubit ću te!* dobio je novo ime Pile (!?), na 106. stranici idealistički mladi junak Pavlovićeve *Zasede* dobio je najboljeg prijatelja Zeku (a sirovi no iskreni Zeka tek mu je više-manje slučajni 'kolega'), dok se na 169. stranici, prilikom prepričavanja Kusturičina *Oca na službenom putu*, kaže: *»Nada se skriva u radio-prije-*

nosu slavne nogometne utakmice sa Sovjetima, gdje je Jugoslavija odnijela pobjedu s 3:1 u konačnom krugu kvalifikacija u Tampereu u Finskoj; dogodilo se to u utorak, 22. srpnja 1952. godine.« Goulding, vidimo, koristi sintagmu 'konačni krug kvalifikacija', koja baš nije uobičajena u terminologiji sportskih igara (bilo bi jasnije da piše 'zadnje kolo kvalifikacija', no to ide i na dušu prevoditelja, koji očito nije sportski verziran) te navodi, pomalo dramatično, sam datum odigravanja čuvene utakmice, a uz to precizno određuje i mjesto zbivanja. Međutim od drveća on ne vidi šumu, pa mu nedostaje ono zaista bitno — natjecanje na kojem se zbila ta utakmica, a bez čije važnosti čitav dramatično precizan opis biva potrošen uzalud — utakmica je odigrana na nogometnom turniru XV. olimpijskih igara u Helsinkiju, na kojima je nogometna reprezentacija Jugoslavije naposljetku osvojila srebrnu medalju, izgubivši finalnu utakmicu od legendarne mađarske 'lake konjice' s 2:0.

Uređivački pristup

Čitatelj ovog teksta možda će postaviti pitanje zašto urednik hrvatskog izdanja Gouldingove knjige nije posredovanjem napomena upozorio na evidentne autorske pogreške. Možda zato što nije najkompetentniji za uređenje knjige o jugoslavenskom filmu? Ne treba odmah biti oštar i iznositi dalekosežne pretpostavke, jer očito je, ako ništa drugo, da se Jurica Pavičić na uredničkoj poziciji trudio. Naime, on jest urednički intervenirao napomenama, ali nekakvim neuhvatljivim redom. Na primjer, kad Goulding na 46. stranici napiše da je Simo Matavulj hrvatski pisac, Pavičić s pravom ubaci zagradu, kao opasku urednika, u kojoj piše *»odnosno srpski«,* jednako kao što pored Mirka Kovača, kojeg Goulding na 157. stranici zove srpskim piscem, u zagradi stavlja *»odnosno hrvatskim«.* No zašto nema uredničke intervencije kad, npr., Goulding određuje Veljka Bulajića hrvatskim redateljem ne navodeći njegovo crnogorsko porijeklo, dok za Dušana Vukotića to čini? Ne bi li urednik u tom slučaju, pogotovo urednik koji, kako smo vidjeli, teži što preciznijem nacionalnom određenju i ne libi se ispraviti autora kad uoči njegove nepreciznosti, trebao za račun dosljednosti navesti i Bulajićevo porijeklo? Također, zašto urednik nije zapazio da je autor na 230. stranici napisao da međunarodna glumačka ekipa Tanovićeve *Ničije zemlje* »uključuje glumce iz Bosne, Srbije i Slovenije«, ne navodeći glumce iz Hrvatske, premda su čak trojica njih igrali važne uloge, a jedan i (drugu) glavnu? Zar takav previd nije zaslužio uredničku opasku?

Možda će se učiniti kao sitničarenje, ali zašto urednik, koji se posljednjih godina voli predstavljati kao stručnjak za nogomet, nije uočio da u prije navedenu primjeru davne nogometne utakmice Jugoslavije i SSSR-a nešto bitno nedostaje? Neću upitati zašto urednik nije napomenom ispravio, gore također navedeno, autorovo izmaštavanje nepostojećih međunarodnih nagrada za filmove *Jutro* i *Majstor i Margarita*, jer pretpostavljam da znam odgovor i da on leži u urednikovoj solidarnosti s autorom: nedavno je, naime, Jurica Pavičić u *Jutarnjem listu* izmaštao da je Scorsesejev *Rt straha* dobio *»venecijanskog Zlatnog medvjeda«;* na stranu što je *Zlatni medvjed* nagrada berlinskog, a ne venecijanskog festivala,



Z. Lepetić i D. Bata Stojković u filmu *Balkanski špijun* (B. Nikolić i D. Kovačević, 1984)

poenta je u tome da *Rt straha* nikad nije dobio ni *Zlatnog medvjeda* ni *Zlatnog lava*, a bogme ni *Zlatnu palmu*. Nakon svega, postavlja se pitanje zašto pisci poput Gouldinga i Pavičića tako nesputano maštaju tamo gdje je potrebna suha racionalnost i zašto su tako strašno nemarni prema činjenicama? Valjda zato što je to za njih neka niža, nedostojnija razina stvarnosti...

Da s uredničkim tretmanom knjige nešto neće biti u redu, sugerirao je već urednikov predgovor. Govoreći o Gouldingovu evolucionističkom pogledu na jugoslavenski film, Pavičić je ustvrdio da takvo gledanje nije neupitno i da su »upravo u Hrvatskoj mladi filmolozi posljednjih godina stavili takvu razvojnu krivulju na kušnju, i na novi način afirmirali klasike hrvatskog zrelog narativnog stila 50-ih, poput Bauera, Tanhofera, Hadžića ili Belana«. Prethodna je tvrdnja u najmanju ruku strašno neprecizna: mladi su hrvatski filmolozi (koji uglavnom i nisu osobito mladi), među kojima i sam Pavičić, posljednjih godina otkrili Fadila Hadžića, ali Bauer, Belan i Tanhofer otkriveni su prije više od dvadeset godina i otkrila ih je generacija okupljena oko časopisa *Film*. Ovakva nepreciznost te nemar prema činjenicama nisu iznenađenje za ikoga tko pozornije prati Pavičićev rad posljednjih godina, no novost je neshvatljiv (ili ipak shvatljiv?) potez pri samome kraju knjige.

Napokon, na stranici 254 Pavičić je, sam ili u suradnji s 'nadurednikom' Nenadom Rizvanovićem (glavni urednik edicije Tridvajedan), odlučio (ne) intervenirati (kako mi je nedostupno izvorno američko izdanje, ne znam da li je u pitanju 'grijeh djela' ili 'grijeh propusta') u Gouldingovu bilješku broj 211.[1] Ta se (ne)intervencija odnosi na dulju bilješku vezanu uz Lordana Zafranovića, na čijem kraju Goulding navodi primjere napada na Zafranovića i njegove filmove. Primjeri su redom, kako ih navodi Goulding i kako su grafički riješeni u knjizi: »*Filmski nož u leđa*«, *Slobodna Dalmacija* 28. studenoga 1991; Branka Sömen, »*Manipulacijske igre*«, *Vjesnik*, 27. studenoga 1991; te Alemka Lisinski, »*'Prognati Zafranović': Osjetljivost jedne projekcije*«, *Slobodna Dalmacija*, 12. studenoga 1991.[2]

Dakle, ispada da su dva teksta u svojim izvornim novinskim izdanjima bila potpisana, a jedan, onaj prvi, nije. Međutim, istina stoji malo drukčije. Prvi tekst sugestivna naslova 'Filmski nož u leđa' izvorno je također potpisan, a njegov je autor Jurica Pavičić! Što je Pavičića nagnalo da nedžentlmenski uskrati svoje društvo dvjema damama zainteresirani čitatelji saznat će ako se upute u NSB, Vjesnikov arhiv ili neko slično odredište, gdje će sami doći do zaključka da li je ugledni kritičar imao razloga pokazati manjak dobrih manira.

Podsjetnik za početnike

Moglo bi se ponešto progovoriti i o prevoditeljskim te lektorskim slabostima knjige kojih ima podosta, no predviđeni prostor već opasno izmiče, stoga je vrijeme da se ovaj tekst privede kraju. Daniel J. Goulding — inače i autor knjige *Occupation in 26 Pictures* (Wiltshire, England: Flicks Books, 1998) te urednik knjiga *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe* (Bloomington: Indiana Univerity Press, 1989) i *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabo, Makavejev* (Bloomington: Indiana Univerity Press, 1994), što urednik nije smatrao važnim istaknuti u predgovoru odnosno na stražnjim koricama knjige — napisao je, u cjelini gledajući, (donekle) korektnu sintezu kinematografije socijalističke Jugoslavije (uključujući pripadajuće poslijejugoslavensko poglavlje), prepunu međutim faktografskih pogrešaka i nepreciznosti, s ponešto solidnih i ponešto promašenih, a ponajviše korektnih uvida. Ova je sinteza očito plod entuzijazma i iskrene ljubavi za zemlju koja više ne postoji, stoga joj se možda može progledati kroz prste više nego što bi to bio red u nekom drugom slučaju, pogotovo imajući u vidu da je ipak, kako je ranije u ovom tekstu konstatirano, riječ o radu primarno namijenjenom slabo upućenim ili neupućenim američkim interesentima odnosno općenito filmofilima engleskoga govornog područja.

Rekao bih da Gouldingova knjiga može biti poprilično korisna i mlađim ljubiteljima filma u Hrvatskoj, pogotovo onima slabo upućenima u srpsku, slovensku i ostale kinematografije bivše Jugoslavije, no izvjesno je da će dobrim poznavateljima jugoslavenske filmske povijesti, a to su u prvom redu pripadnici srednjeg i starijeg naraštaja s ovih prostora, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001. — oslobođeni film*, ponuditi malo toga, iako zasigurno ne treba podcijeniti uporabljivost Gouldingove knjige kao zgodna priručnika i podsjetnika. Naposljetku, ipak je to »*knjiga koja sve ima na jednom mjestu*«.

Bilješke

1 Zapravo je riječ o bilješci 212, no urednici i korektorica Ivana Zima Galar nisu zapazili da je kod bilješke 202 došlo do greške: i bilješka 203 označena je brojem 202, pa se do kraja knjige, do bilješke 221, brojke u osnovnom tekstu koje upućuje na bilješke ne poklapaju sa stvarnim stanjem, tako da cjelokupni tekst koji stvarno ima 221 bilješku, u konačnici završava s brojkom 220. Usput rečeno, u svih 211 bilježaka ne postoji slovo ž, nego se umjesto njega pojavljuje kvadratić, što također govori s kojom se ozbiljnošću tretirala ova knjiga.

2 Ni u američkom izvorniku nije naveden autor teksta iz Slobodne Dalmacije. Op. ur.

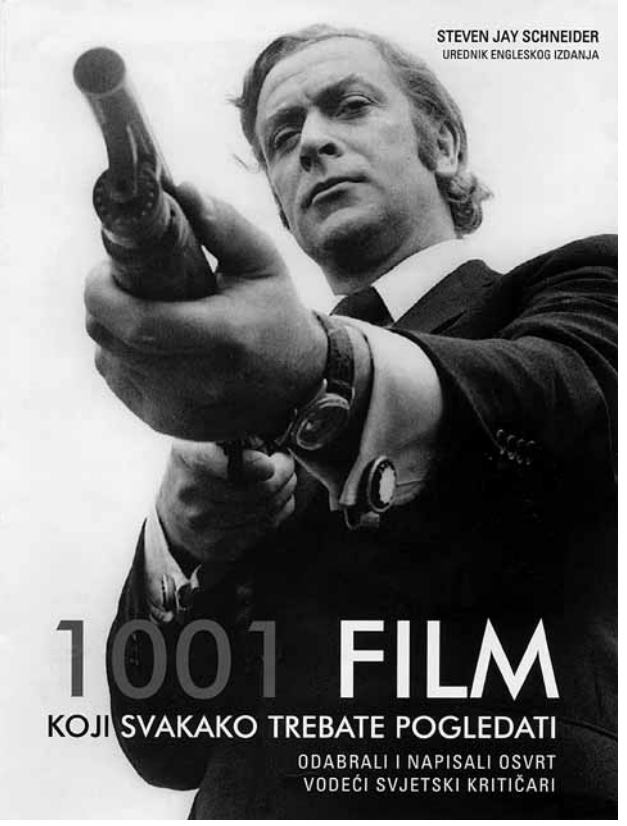
UDK: 791.221/.228(100)(031)(049.3)

Nikica Gilić

Novi leksikon

***1001 FILM koji svakako trebate pogledati*, 2004, ur. engl. izdanja Steven Jay Schneider, Varaždin: Stanek d.o.o. Preveli Goran Marinić, Marko Fančović, Milena Benini. Urednica Diana Greblički-Miculinić. (Izvornik iz 2003, Quintet Publishing)**

U leksikon filmova *1001 film*, zanimljivoj pojavi u našem sve živahnijem filmskom izdavaštvu, glavni urednik Schneider (inače stručnjak za filmove strave) okupio je uistinu dojmljivu skupinu suradnika. Među njima su i neki od najpoznatijih filmskih novinara, kritičara, znanstvenika ili / i profesora, doduše, pretežito s engleskoga govornog područja, primjerice glasoviti stručnjak za nijemi i klasični zvučni film Tom Gunning, povjesničar Edward Buscombe, svestrani filmolog Colin McCabe — koji inače djeluje i u znanosti o književnosti, a suradnik je i kritičar i povjesničar David Robinson. Tu su potom i Geoff Andrew, Jean-Michel Frodon, Richard Peña (kojega su čitatelji *Hrvatskog filmskog ljetopisa* upoznali već u devedesetima) i brojna druga imena, suradnici i urednici vodećih izdavačkih kuća, tiskanih i digitalnih časopisa. Doista je stoga zanimljivo vidjeti kako tako odabrana ekipa interpretira neke poznate filmove, trudeći se pritom pomiriti zanimljivost i stručnost.

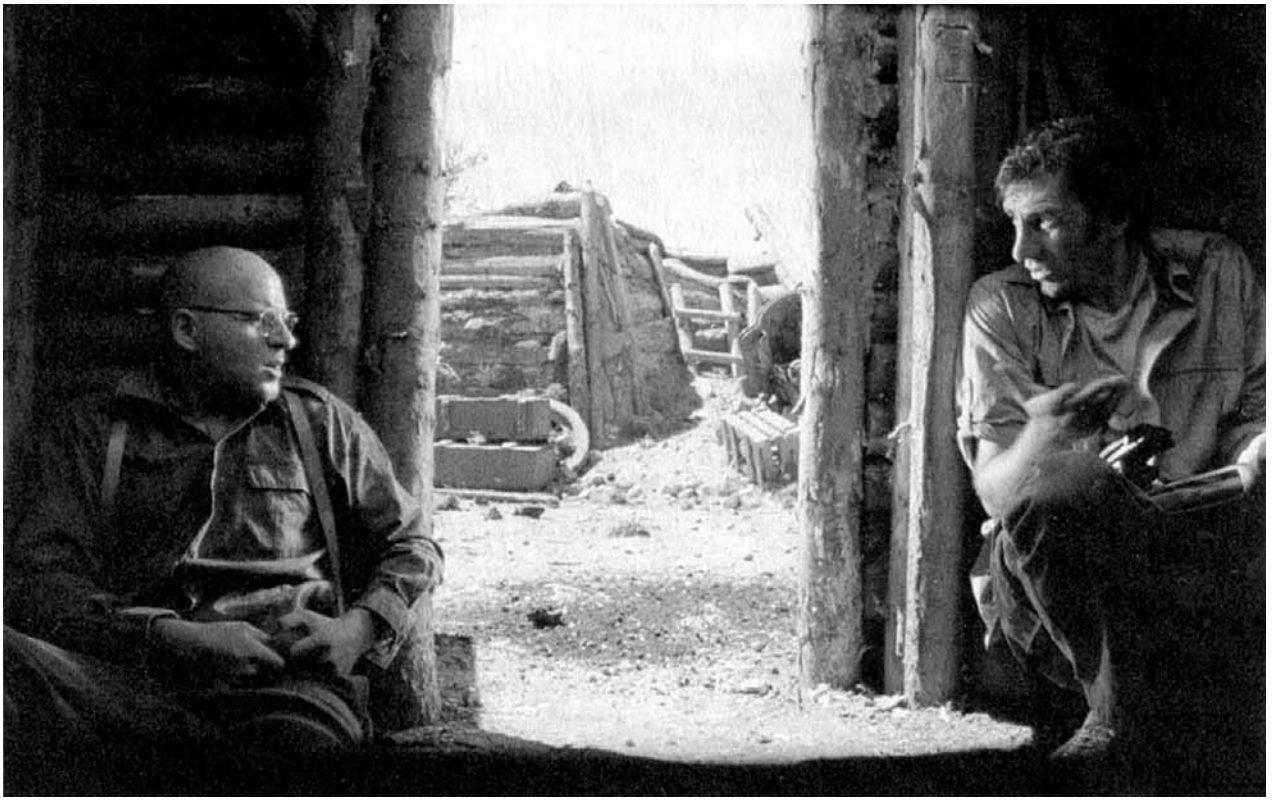


I visoko i nisko

Temeljno je dakle pitanje u kojoj je mjeri *1001 film* ispunio najavu s omotnice o korisnosti »*studentima kinematografije*« i »*ljubiteljima filma istančana ukusa*«? U našem jeziku, doduše, sintagma 'studenti kinematografije' zvuči nezgrapno, no zapravo ono što nazivamo studiranjem filma često i jest sastavljeno od studiranja svega što sačinjava kinematografiju, na isti način na koji siroti studenti lijepe književnosti često uče o socijalnim utjecajima na moduse izdavaštva i čitanja, odnosno o ekonomskim ili političkim odnosima. U tom smislu ni ova najava s omotnice nije promašena u značenju (ako već jest terminološki). Konvencija je, naime, filmske leksikografije i enciklopedistike (možda nesretna, ali ipak konvencija) da se pozornost ne posvećuje samo najvrednijim djelima i djelima najvažnijim za povijest filmske umjetnosti, nego i onoj mutnoj zoni poznatih i popularnih filmova. No, popularnost kao tema i metodologija ipak je zavladala knjigom u prevelikoj mjeri da bi se mogla preporučiti i studentima i ljubiteljima istančana ukusa.

U Schneiderovu se predgovoru, primjerice, može pronaći izjava kakvu si nijedan ozbiljan filmski publicist već barem pola stoljeća ne bi trebao dopustiti. Taj je predgovor doista pisan za najniži nazivnik potencijalne publike, a populističku dimenziju leksikonskoga žanra dovodi do pretjeranih ekstrema kada kaže da se adaptacije Shakespearea i povijesna epska djela po definiciji smatraju visokom umjetnošću, dok su *slapstick* komedije (dakle, djela Sennetta, Mabel Normand, Chaplina i Keatona?!) i gangsterski filmovi iz tridesetih (Hawksovo *Lice s ožiljkom*!? Možda Duvivierov *Pépé Le Moko*!?) tzv. niži žanrovi. Ne, nije šala, Schneider je doista u 21. stoljeću potpisao takav tekst (vidi devetu stranicu knjige), pa smo u čitanje njegova leksikona krenuli s laganom zebnjom.

No, već prvo nas je listanje ipak smirilo: izbor obrađenih djela čak se doima manje amerocentričnim i populističkim no što smo to navikli očekivati od leksikona i enciklopedija koje priređuju stručnjaci iz SAD. *1001 film* nudi posve prihvatljivu i kulturološki relevantnu sliku filmskoga svijeta, kojoj bi zbilja besmisleno bilo prigovarati obilježenost društvima koja su je formirala. Uostalom, suradnici dolaze iz više sredina, pa su možda i zato dobro zastupljene neke 'strane' kinematografije. U anglofonu je suradničku orbitu ove knjige, uostalom, uključena i Australija, što je svakako pripomoglo boljem poznavanju azijske situacije. Hrvatska, dakako, u



R. Bitorajac i B. Đurić u filmu *Ničija zemlja* (D. Tanović, 2001)

ovoj postavi, nije dobro prošla (zapravo, nije uopće prošla), premda možemo vidjeti likove nekih hrvatskih glumaca na ilustracijama uz tekstove o Tanovićevoj *Ničijoj zemlji* (Rene Bitorajac) i o Makavejevljevu *W. R. Misterije organizma* (Ivica Vidović).

Uz dominaciju cjelovečernjih igranih filmova, obrađena su ovdje i neka reprezentativna djela manje komercijalnih rodova i vrsta, pa čitatelj zainteresiran za širenje vidika izvan komercijalne matrice može u ovoj knjizi naći, primjerice, članke o filmovima kao što su *Andaluzijski pas*, *Čovjek s filmskom kamerom*, *Noć i magla*, *Kronika jednog ljeta*, *Uzdizanje škorpiona, Woodstock*, *Shoah* ili *Roger i ja,* a obrađeni su i (doduše, pretežito cjelovečernji) crtani filmovi — primjerice Disneyjeva *Snjeguljica i sedam patuljaka*, Lalouxov *Divlji planet*, Miyazakijev *Sen i tajnoviti nestanak Chihiro* (u narodu od milja nazvan i *Spirited Away*). Dakle, možemo reći da *1001 film*, čak i kada se s pomoću prijevoda plasira u hrvatsku sredinu, u ovom smislu zadovoljava populističku prosvjetno-informativnu nakanu za koju je širina zahvata u filmsku umjetnost od velike važnosti. Pritom nema potrebe za posebnim obrazlaganjem činjenice da mi ne bismo u potpunosti potpisali izbor filmova Schneidera i njegove ekipe u kojem su, recimo, obrađena samo dva Chabrolova djela naspram deset Kubrickovih (a, kad smo već načeli temu, Kubrick u ovoj knjizi ima više filmova od Kurosawe!).

Raznolikost i prosvjeta

Dakako, sukladno listi suradnika koja je generacijski, obrazovno i na druge načine ipak raznovrsna, te sukladno različitosti kriterija po kojima se filmovi obično uvrštavaju u ovakve knjige i pristup je pojedinim ostvarenjima različit. No, kroza sve to nazire se temeljna urednikova koncepcija, svakako dostojanstvenija no što se to može zaključiti iz banalna predgovora. Naime, sve u svemu, *1001 film* ipak je zanimljiva, informativna i živahno pisana knjiga publicističke škole kojom u nas još suvereno vlada Ivo Škrabalo. Informirati i zainteresirati, čini se, Schneiderov je moto, pa se i zato uglavnom izbjegava teorijska obrada filmskih djela, odnosno zato se neke spoznaje teorijski utemeljenih analiza pokušavaju prezentirati što jednostavnijim rječnikom. Knjiga k tome obiluje dinamično prepričanim fabulama, strastvenim pohvalama (koje čak i u pretjerivanju odaju istinsku ljubav za film) i odrješitim analizama, često obilježenim novinarskim žargonom.

A koja je u ovoj knjizi funkcija informacija poput one da je Attenborough dvadeset godina htio snimiti film o Gandhiju (pa se mučio i znojio dok nije uspio), one da je Irving Thalberg gnjevno prikazivao svojim suradnicima Langov *M* kao uzor ili one da se Ejzenštejn vratio s turneje na kojoj je promovirao *Oklopnjaču Potemkin* kao 'kulturna superzvijezda'? Pa, ovakve priče i kvalifikacije mogu, dakako, približiti filmsku umjetnost široj publici i olakšati motiviranje čitatelja za pristup mnogim (pogotovu nepristupačnijim) djelima: ovo

Psiho, A. Hitchcock (1960)

je ipak populistička knjiga. Dobro, Attenboroughov *Gandhi* za naš je ukus i ovako malko previše pristupačan, no riječ je o onom tipu nenadahnuta filma (kao što su, primjerice, i *Žalac*, *Rocky*, *Crveni*, *Amélie*, *Bande New Yorka*, *Pričaj s njom*...) koji ambicioznošću vjerojatno pridonose najtemeljnijoj razini filmske kulture, pa imaju svoje mjesto u i ovakvu leksikonskom kontekstu.

Stanovitu neujednačenost članaka možemo, dakako, pripisati već spomenutu velikom broju suradnika; bilo ih je više od pedeset, a ovo je ipak i autorski leksikon, u kojem su članci potpisani. U tom smislu valja razumjeti čak i ambiciju kritičara Adriana Martina da Godardov *Do posljednjega daha* približi adolescentima, no konzervativnim bismo filmofilima ipak preporučili da članak o ovome filmu za svaki slučaj ipak preskoče, pogotovo ukoliko nisu dobra zdravlja. Sličnom (radikalno populističkom) retorikom započinje i tekst o *Metropolisu* u kojem Kim Newman (barem u hrvatskom prijevodu) kaže da film ima »*mnogo seksa i nasilja*«, da se u dvoranama pokazao »*kao katastrofa koja je zamalo uništila studio*«. No, u nastavku se, nakon što su pričom o seksu, nasilju i uništenju (valjda) privučeni mladi čitatelji, o Langovu filmu u tom članku štošta uistinu zanimljiva može doznati. No, brojni su drugi članci iste autorice, poput onih o Hitchcockovoj *Ucjeni*, Langovu *M* i Gilliamovu *Brazilu* uzorni primjeri dobre analize i solidno strukturirana informativnog članka. Primjerice, članak o Whaleovu *Frankensteinu* napisan je za nijansu odveć emocionalno, ali svejedno vrlo dobro. Dok su neki Frodonovi članci pomalo zbrkani (ili su to barem u hrvatskom prijevodu), neki njegovi tekstovi, primjerice onaj o Chabrolovu *Mesaru,* nešto su posve drugo; čista poezija, možda malko žanrovski promašena, ali prožeta dubokim afinitetom i razumijevanjem filmskoga djela.

Pronašli smo u *1001 filmu* još mnogo ambicioznih i dobro organiziranih članaka, koji svejedno ne gube prosvjetiteljsku dimenziju, pa je i pisanje ove kritike bilo zadovoljstvo. Izdvojiti možemo, primjerice, neke članke Davida Robinsona (primjerice o Buñuelovu *Zlatnom dobu*), Raula Hamida (o Bressonovu *Džeparu*), Philipa Kempa (o Wilderovu *Izgubljenom vikendu*) i Edwarda Buscomba (o Hitchcockovoj *Marnie*). Podjednako su zanimljivi i neki tekstovi Toma Gunninga (primjerice pjesnička analiza Tourneurova *Iz prošlosti*), Dane Dume (o Viscontijevu *Gepardu*), Angele Erigo (o Redfordovim *Običnim ljudima*), Geoffa Andrewa (o Allenovu *Hannah i njezine sestre*) i drugih autora. Među slabijim smo člancima zbog prosvjetiteljsko-propagandnog aspekta ipak skloni opravdati mistificiranje (s dojmljivim ilustracijama) 'buntovničkih' ili/i anarhičnih filmova kao što su *Buntovnik bez razloga* (piše G. Andrew) i *Goli u sedlu* (piše E. Buscombe), pa čak i *Rocky Horror Picture Show* (taj je članak pak osobito slab), jer se posredovanjem njihovih katarzičnih fabula ili ikonografije, odnosno buntovničkih junaka, mladi ljudi i danas mogu lakše 'zakvačiti' na udicu filmske umjetnosti.

Dobro, kako to valjda uvijek biva u ovakvim projektima, neki su članci potpuno podbacili. Joanna Berry nam se, primjerice, čini uvjerljivo najslabijom karikom kada je o novijem filmu riječ, a njezino sustavno nekritično oduševljenje blijedim spektaklima ili potpunim grozotama (*Povratak u budućnost*, *Rocky Horror Picture Show*, *Gospodar prstenova*, *Umjetna inteligencija*, *Chicago*) u velikoj mjeri potkopava vrline *1001 filma* kada je riječ o novijim ostvarenjima: ova knjiga puno bolje (premda opsegom sažetije) pokriva klasična razdoblja. Doduše, kako se Joanna Berry, čini se, oduševljava ne samo svime što je šareno nego i svime što je novo, uz navedene osrednje i loše tekstove o osrednjim i lošim filmovima napisala je i manji broj utemeljenijih panegirika (*Moulin Rouge!* i *Mulholland Drive*). Drugi autori griješe u mjeri koja se u popularnom filmskom izdanju može podnijeti. Primjerice, Joshua Klein preuveličava Griffithov izumiteljski značaj u *Rođenju jedne nacije*, što se može opravdati svrhom promicanja genijeva rada, premda se teško dosjetiti smislena razloga zbog kojega ga tako šokira i uznemiruje ljubavna priča usred rasnoga sukoba u tome filmu. No, neki su Kleinovi članci vrlo dobri pa čak i izvrsni, posve primjereni

žanrovskim odrednicama knjige (*Duboki san*, *Raspoloženi za ljubav*, *Tigar i zmaj*...).

Urednički posao

Kada je, nadalje, riječ o knjigama koje se bave filmom, često se pokreće pitanje ilustracija: kada je tema knjige, recimo, scenografija, tada tekst bez fotografija često nema smisla, dok je, primjerice, u filmskoj naratologiji fotografija obično manje bitna. S obzirom na kulturno-prosvjetnu dimenziju popularnog izdanja, dobro je, dakako, što *1001 film* obiluje slikama, često senzacionalno lijepim. Nabavljanje fotografija uvijek je problem, no uza sve bismo razumijevanje ipak izrazili žaljenje što nije prihvaćeno načelo da crno-bijele filmove i filmove u boji treba ilustrirati adekvatnim fotografijama. Naime, raskošne boje filmova kao što su *Krici i šaputanja*, *Pjevajmo na kiši* i *Američki grafiti* ilustrirane su u *1001 filmu* crno-bijelim fotografijama, dok se uz članke o nekim crno-bijelim filmovima (*Neki to vole vruće*, *Mrtav čovjek*) glumci šepure u lijepom koloru.

No, sve su to zamjerke s kojima se korisnik leksikona lako može pomiriti; navodimo ih više radi preciznije informacije (da se čitatelj ne iznenadi ili ne dođe u zabludu). Sveukupna bi ocjena knjige, barem prema dosad iznesenom, vjerojatno mogla biti veoma pozitivnom. *1001 film* k tome je dobro izabran za prevođenje od strane izdavača, koji dosad nije imao filmski program. I u hrvatskoj kulturi i na hrvatskom tržištu ima prostora za ovakve knjige — uz malo iole kompetentna marketinga naklada Stanek može računati na dobru prodaju — no problematičnima se čine neke greške, očito nastale u pripremi hrvatskoga izdanja.

Počnimo od korica: ako je Schneider *»urednik engleskog izdanja«*, a ne jednostavno urednik, tada je urednica hrvatskoga izdanja Greblički-Miculinić morala imati izrazito autorski udio u pripremi knjige. No, nismo uočili da je, primjerice, posebna (ili ikakva) pozornost posvećena hrvatskom filmu, niti je u predgovoru navedeno po čemu se hrvatsko izdanje razlikuje od engleskoga, pa bi ovdje moglo biti na djelu slabije poznavanje konvencija: urednik knjige ostaje urednik cijele knjige ako se ona samo prevede na neki drugi jezik. Ukoliko je pak u prijevodu došlo do većih promjena, bilo bi lijepo da se negdje u knjizi to navede, a idealno bi bilo kada bi čitatelj mogao doznati i o kakvim je promjenama točno riječ.

Što se pak popisa suradnika tiče, i tu ima previše očitih grešaka. U hrvatskom jeziku još valjda nije zabilježeno da je netko pisao eseje o *»filmu* noir«, dok su neki suradnici navedeni kao *»asistent profesora«*, *»asistentica profesora«* i *»pridružena profesorica«* — najvjerojatnije samo zato što nitko nije provjerio kako se na hrvatski jezik prevode strana akademska zvanja. Uđemo li potom u članke (zbog kojih je, uostalom, knjiga i nastala), reći ćemo primjerice da engleska riječ *part* može značiti i ulogu, pa se u tim slučajevima ne prevodi kao 'dio' i da riječ 'kinematograf' u hrvatskom jeziku označava dvoranu u kojoj se filmovi prikazuju, a ne snimatelja ili direktora fotografije. Ima ovdje potom i raznih nespretnosti, u kojima se zrcali engleska sintaksa; navest ćemo jednu od nezgodnijih rečenica kako bismo samo upozorili na što treba paziti u eventualnom drugom izdanju knjige: *»Adaptacija Josepha Stefana, jezovitog, ali zaboravljivog romana Roberta Blocha koji je zasnovao lik Normana na ubojici iz stvarnoga života, Edu Geinu iz Wisconsina,* Psiho *priča o Marion Crane (...)«*. Postavimo li stvari ovako, još će ispasti da je Bloch napisao roman *Joseph Stefan* (djelo jezovito, ali... zaboravljivo?), a zapravo je riječ o Stefanovoj adaptaciji Blochova romana.

Takvih 'sitnih' grešaka ima dosta, premda ne u mjeri u kojoj bi knjigu činile nečitkom. Uz loš prijevod, možemo pronaći i odustajanje od prijevoda, pa je tako lovina Nanooka sa sjevera *walrus*. I *voice-over* može se prevesti kao glas komentara, no, fraze kao što su '*widescreen* kadar', 'umjetničko vodstvo' (ta sintagma, čini se, zamjenjuje scenografiju), potom 'radodajna Velma' i 'Wisemanovo filmaštvo' nepreciznošću ili/i nezgrapnošću nadilaze opreku prijevodnih grešaka i grešaka neprevođenja. Optimistički se nadamo da nikada neće zaživjeti jer, ako filmska terminologija u nas možda i nije baš idealno sređena, za imenicom 'filmaštvo', koja se javlja u nekoliko članaka (postoji, primjerice, i feminističko filmaštvo), doista ne vidimo potrebu.

Kao kompendij podataka i uglavnom lakših, stilski često privlačnih interpretacija, *1001 film* ima dakle nedvojbenu vrijednost, premda je velika šteta što je u nekim člancima (osobito onima o novijim filmovima) zavladao prevelik populizam. Nadalje, šteta je i to što u priređivanju hrvatskoga prijevoda nije sudjelovao neki upućeniji kritičar ili znanstvenik koji bi ga učinio prihvatljivim, primjerice, i za izborno korištenje u sklopu nastave filma za dječji i adolescentski uzrast. No, iz ove knjige svejedno zrači ljubav prema filmskoj umjetnosti, a i dobrih članaka ima u izobilju, pa nam se čini da će biti dobra, opuštena pratnja gledalačkim zahvatima u riznicu filmske povijesti. Ukoliko bude i novijih izdanja u kojima će neke od navedenih grešaka biti ispravljene, knjizi ćemo možda donekle oprostiti čak i teze da je *slapstick* niski žanr, da su glazbene točke u *Chicagu »zapanjujuće«*, a da je Jacksonova *Prstenova družina* film *»tako stvaran da osjećate kako biste mogli posegnuti za platnom i dodirnuti kuću na vrhu brijega u Bag Endu (...)«*.

UDK: 791.63(100)(049.3)

Josip Grozdanić

Profilova biblioteka Bibliografija & filmografija

Ellen Cheshire i John Ashbrook, 2004, *Joel i Ethan Coen,* Zagreb: Profil (preveo Tonči Valentić); James Clarke, 2004, *Steven Spielberg*, Zagreb: Profil (preveo Vedran Puljko); Paul Donnelley, 2004, *Marilyn Monroe,* Zagreb: Profil (prevela Antonija Primorac); Martin Fitzgerald, 2004, *Woody Allen,* Zagreb: Profil (preveo Marko Majerović)

U okviru novopokrenute edicije Bibliografija & filmografija agilna je zagrebačka izdavačka i knjižarska kuća Profil prošloga proljeća objavila četiri, za ovdašnje prilike vrlo važna, književna naslova namijenjena ponajprije filmofilima, ali i ne samo njima. Riječ je o važnu i hvalevrijednu izdavačkom pothvatu, osobito ima li se na umu da su izdanja filmske tematike na pauperiziranom domaćem književnom tržištu gotovo endemske pojave. Stoga ne treba čuditi što se izbor imena velikana sedme umjetnosti predstavljenih u prvom kolu nove biblioteke doima poput igre na sigurno. Uz naslove posvećene uglednim, popularnim i vrlo produktivnim redateljima Stevenu Spielbergu, Woodyju Allenu i braći Coen, četvrta knjižica obrađuje život i djelo legendarne Marilyn Monroe, jedne od najvećih pop-kulturnih ikona i seks-simbola 20. stoljeća.

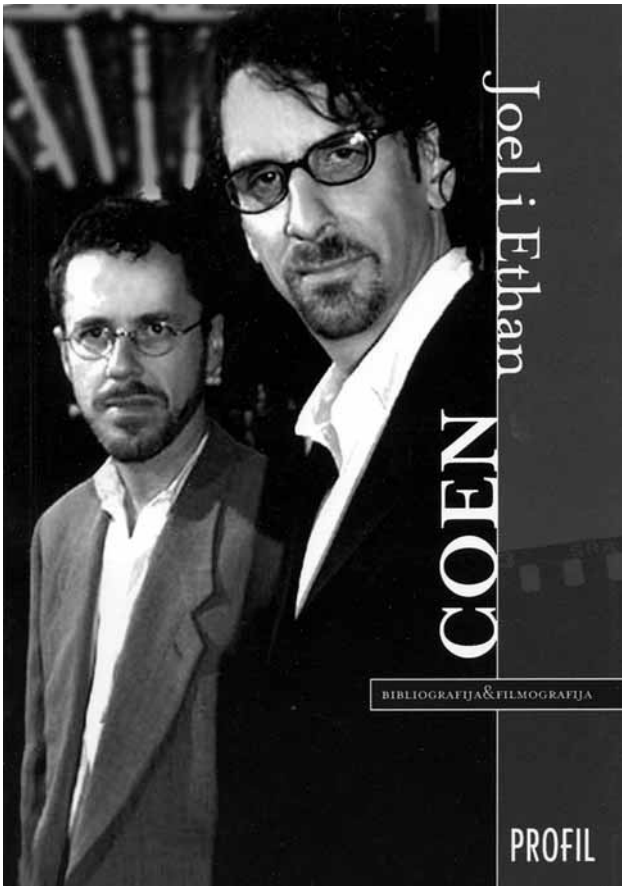
Iako su prijevodna džepna izdanja američkog izdavača Pocket Essentials razmjerno skromno dizajnirane knjižice nevelika obujma, kratke biografije i uglavnom iscrpne filmografije filmskih umjetnika pisane su pitkim i ležernim stilom, a donose i ponekad iznenađujuće detaljne i slojevite analize pojedinih filmova, karaktera njihovih protagonista, kao i prizora ključnih za razumijevanje određenog djela i autorske poetike pojedinog redatelja. To se ponajprije odnosi na knjižicu o braći Coen, koju zajednički potpisuju Ellen Cheshire, novinarka i publicistica specijalizirana za teme iz područja filma i medija, te scenarist, publicist i predavač John Ashbrook, urednik zbornika *The Crime-Time Filmbook*. Njihove duhovite i razmjerno minuciozne analize filmove složne braće sagledavaju s više motrišta, pokušavajući odgovoriti na pitanje jesu li Coenovi uistinu izvorni umjetnici s jedinstvenim i maštovitim vizijama, ili tek kvazifilozofi i vješti profesionalci koji su shvatili kako zadržati kreativnu kontrolu nad procesom stvaranja filma. Zanemarimo li njihovo recentno kreativno posrnuće neuspjelom preradom *Gangsterske petorke*, kultne krimikomedije redatelja Alexandera Mackendricka iz 1955. i posljednjega velikog filma glasovitoga britanskog studija Ealing, filmovi braće Coen redovito su uspjele, žanrovski raznolike, ironične, zabavne, inteligentne i na neobičan način humane crnohumorne posvete klasičnim filmskim naslovima iz zlatnoga doba Hollywooda. Bez obzira na obrađivani žanr, u rukama darovitih redatelja žanrovski kanoni redovito bivaju učinkovito ironizirani i nadograđeni bizarnim, nadrealnim humorom.

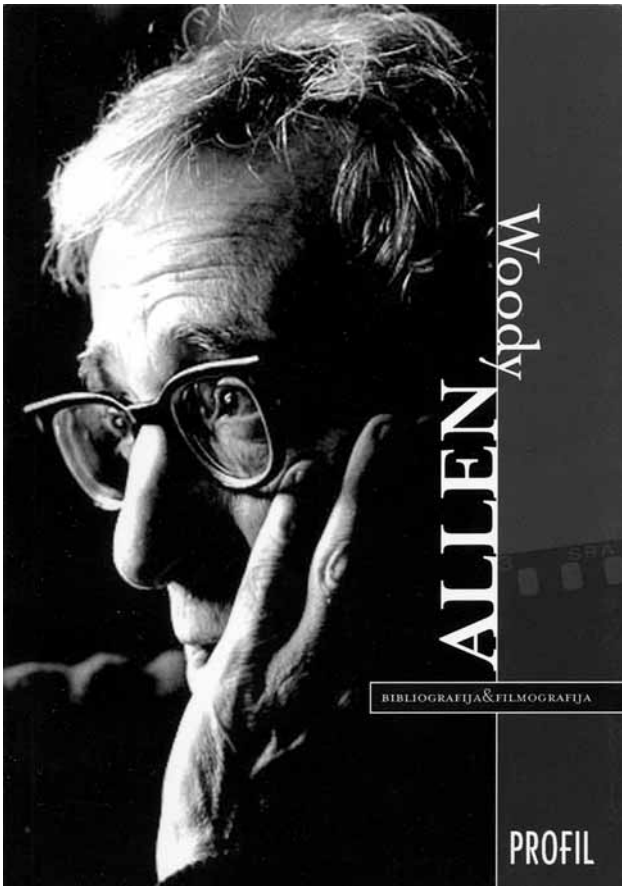
Podsmijeh i smrt

Redateljske postupke i filmski senzibilitet Coenovih autori Cheshire i Ashbrook objašnjavaju filmskim trendovima i duhom vremena u kojem su filmovi nastajali, ali nerijetko i detaljima iz biografija samih redatelja. Tako, primjerice, analizirajući komediju *Arizona Junior* iz 1986, zaključuju da se ispod humorne oblande i ležerna tona cjeline krije oštra kritika reganizma i nametnutih obiteljskih vrijednosti. Druga polovica 80-ih bila je vrijeme holivudskoga *baby booma*, u kojem su filmovi poput *Tri muškarca i beba*, *Parenthood* i *Gle tko to govori* davali jasnu sliku društva u kojem je bjelačka 'japijevska' srednja klasa, uz privlačne supruge, raskošne kuće i luksuzne automobile, još mogla poželjeti samo sina koji bi ponio njihovo prezime. Materijalizam, kompromiserstvo i društvena prilagodljivost generacijske su odlike koje su Coenovi bespoštedno izvrgnuli podsmijehu. Istovremeno, *Arizona Junior* zacijelo je najhumaniji i najtopliji film Coenovih, za što razloge autori pronalaze u ponovnim ženidbama obojice upravo sredinom 80-ih.

Osobitu pozornost Cheshire i Ashbrook posvećuju filmskim scenarijima Joela i Ethana, koje drže školskim primjerima jasnoće i ekonomičnosti što se mogu čitati poput romana. Precizni su i pomno razrađeni, te se čini da Coenovi filmove montiraju već na papiru. U tom kontekstu zasebno mjesto pripada njihovu scenariju za krimikomediju *Crimewave*, slabo poznato ostvarenje Sama Raimija iz 1985. godine. Iako je riječ o promašenu djelcu punu klišeja, neuvjerljivih stripovskih efekata i neuspjelih filmofilskih referencija, ono je važno zbog toga što se u njemu kriju zameci brojnih tema i stilskih koncepata kojima će se Coenovi baviti u slijedećim filmovima. Zaplet, tako, počinje u državnoj kaznionici nalik onoj u *Arizona Junioru*, par monstruoznih ubojica identičan je također onima iz *Arizona Juniora*, ali i *Farga*, a zaplet o poslovnom čovjeku koji unajmljuje profesionalne ubojice da mu likvidiraju ženu sukladan je zapletima filmova *Krvavo jednostavno* i *Fargo*. Poslovična produktivnost Coenovih, koja se u njihovim dvama posljednjim filmovima (*Razvedi me, zavedi me* i spomenuta *Gangsterska petorka*) odražava i na pad kvalitete, razlogom je što u knjigu nisu uvršteni osvrti upravo na dva spomenuta filma. Vrlo solidan prijevod knjižice o braći Coen potpisuje Tonči Valentić.

Likom i djelom Woodyja Allena pozabavio se filmski kritičar i publicist Martin Fitzgerald, pisac knjižica o Stanleyju Ku-



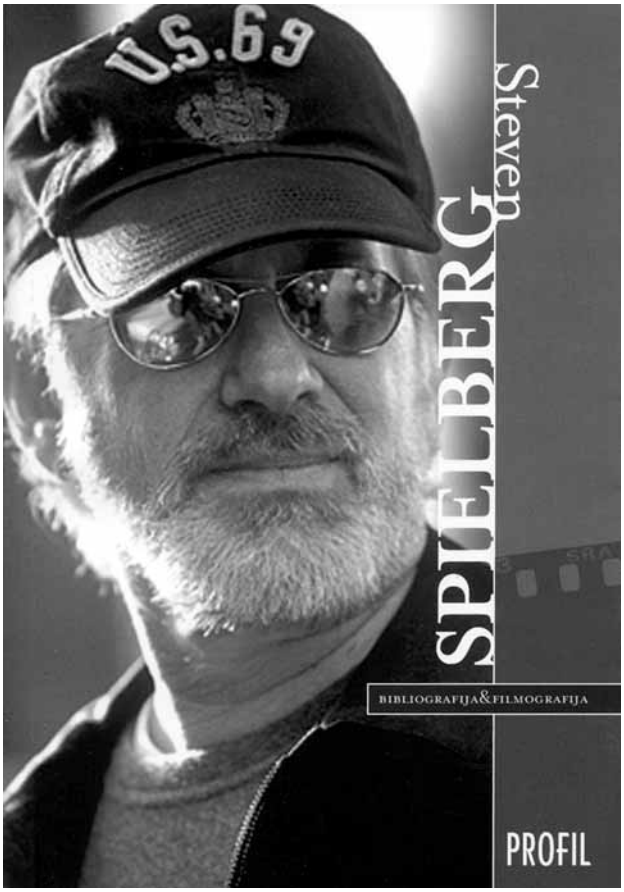


bricku, Alfredu Hitchcocku i Orsonu Wellesu, koje nas, nadajmo se, u Profilovoj biblioteci tek očekuju. U dobi od tri godine Njujorčanin Alan Stewart Konigsberg pogledao je prvi film, legendarni dugometražni Disneyjev crtić *Snjeguljica i sedam patuljaka*, a ime Woody Allen prvi je put uporabio kad je kao petnaestogodišnjak poslao svoje viceve novinama. To su samo neke činjenice o iznimno produktivnu redatelju (nerijetko premašuje prosjek od jednoga filma godišnje), uz Orsona Wellesa jedinom filmašu koji je istodobno bio nominiran za *Oscara* u tri različite kategorije (redatelj, suscenarist i glumac u *Annie Hall*), i koji je kreirao više važnih ženskih uloga nego većina njegovih američkih kolega zajedno. Kao i u drugim knjižicama, slični zanimljivi biografski i filmofilski podaci nalaze se s unutrašnje strane korica.

»*Svaki čovjek koji ima više od 35 godina, a kojemu smrt nije glavna preokupacija, budala je*«, Allenove su riječi koje Fitzgerald koristi kao svojevrstan prolog knjige. Uistinu, uz prikaz egzistencijalnoga beznađa i nemogućnosti ostvarivanja sreće, te pronalaženja i gubljenja ljubavi, najčešća je tema Allenovih filmova upravo smrt. Štoviše, on je gotovo opsjednut smrću, a osobito voli Dostojevskog, Bergmana, Kurosawu i ostale velike umjetnike 20. stoljeća koji u svojim djelima na iznimno sugestivan način progovaraju o smrti. Budući da je tijekom 1950-ih, u svojim formativnim godinama, odrastao uz Bergmanove filmove *Ljeto s Monikom*, *Večer komedijaša*, *Divlje jagode* i *Sedmi pečat*, nije teško razumjeti zašto mu je glasoviti Šveđanin ubrzo postao doživotno najdraži redatelj. No za razliku od Bergmanova glavnog junaka koji u *Sedmom pečatu* sa smrću igra šah, Allen kaže da u odnosima sa smrću preferira manje intelektualno i neusporedivo zabavnije kockanje.

»*Neurotični i brbljavi Židov kojem je potrebna pomoć psihijatra, kojem je New York središte svijeta i koji ima problema sa ženama*« svojim najboljim filmom drži *Purpurnu ružu Kaira*, smatrajući da je završna verzija tog filma izgledala baš onako kako ga je i on zamišljao dok je pisao. Priče svih svojih filmova Allen je smjestio u rodni New York, opisujući ga kao lokaciju koja, osim što u svojim zakucima i pukotinama može skriti svaku vrstu ljudske egzistencije, bukom i ozračjem savršeno dočarava bit urbanoga života oličenu u verbalnoj komunikaciji.

Na pitanje da li je Allen dosadan i neurotičan brbljavac, nedarovit glumac i pogrbljen starčić osebujna karaktera, ili pak jedan od najoriginalnijih Njujorčana s fantastičnim smislom za dijalog, umjetnik oskarovskoga potencijala i strastveni ljubitelj jazza, Fitzgerald ne nudi jednoznačan odgovor. Nedvojbeno Allenov obožavatelj i veliki poklonik njegovih ranijih ostvarenja (od *Uzmi novac i bježi* i *Banana*, preko *Annie Hall* i *Manhattana*, do *Zeliga*, *Purpurne ruže Kaira* i *Hannah i njezine sestre*), Fitzgerald je neumoljivo kritičan kad je riječ o Woodyjevim novijim filmovima (*Svi kažu volim te*, *Superstar*, *Sitni lopovi*) za koje drži da su uglavnom reciklaža starog materijala i da je razvidno da je Allen prilično umoran.



Knjižica o Woodyju Allenu, koju je prilično solidno preveo Marko Majerović, djelo je iskrena filmofila, duhovito i zabavno štivo s nerijetko lucidnim zapažanjima i opaskama. Fitzgerald Allena najkraće opisuje riječima neurotičan, Židov, smiješan, nesposoban, gubitnik. Možda mu je uistinu vrijeme za mirovinu.

Filmografiju vječna djeteta Stevena Spielberga autor James Clark uvjetno dijeli na nekoliko cjelina: na filmove o čudovištima (prvenac *Dvoboj*, *Ralje*, *Jurski park* i *Izgubljeni svijet*), na pustolovne filmove (trilogija o arheologu Indiani Jonesu), na djela koja bi se uvjetno mogla nazvati filmovima o 'letenju' (*E. T.*, *Uvijek*, *Kuka*) te na ostale naslove, među koje pripadaju ratni (komedija *1941-Luda invazija na Kaliforniju*, *Carstvo sunca*, *Schindlerova lista* i *Spašavanje vojnika Ryana*), povijesni filmovi *Boja purpura* i *Amistad*, SF-drame *Bliski susreti treće vrste* i *A. I.-Umjetna inteligencija* te komedija *Texas Express*. Budući da su obrađeni filmovi do 2002, knjižica ne sadrži osvrte na humorne drame *Uhvati me ako možeš* i *Terminal*, kao ni na akcijski SF *Specijalni izvještaj*.

Sklonost nezrelima

Iz gotovo svakoga teksta knjige razvidna je Clarkova naklonost samoukom redatelju koji je stvarao filmske trendove što su obilježili proteklih tridesetak godina sedme umjetnosti, i čiji je pustolovni film *Indiana Jones i hram sudbine* iz 1984. godine zbog pretjerana nasilja zaslužan za uvođenje predikata *PG-13*, što se danas doima gotovo smiješnim. Pisac Spielberga naziva velikim majstorom bijega i drži filmašem kojega se tek nakon epske ratne drame *Spašavanje vojnika Ryana* počelo smatrati umjetnikom. Ističući film temeljen na stvarnoj priči i nagrađen s pet *Oscara*, u kojem Spielberg gotovo polusatnom uvodnom sekvencom iskrcavanja na plažu Omaha u Normandiji, kao i završnim prizorima bitke za most, impresivno dočarava krvava ratna zbivanja (no dojam o cjelini dobrano kvari suvišnom patetikom), Clark zaboravlja na pet godina stariju ratnu dramu *Schindlerova lista*, koja je osvojila sedam pozlaćenih Akademijinih kipića. Autor nekritički veliča Spielbergovu umjetničku viziju i redateljsku vještinu, ističući da je riječ o filmašu koji je, zajedno s Georgeom Lucasom, tijekom druge polovice 1970-ih obnovio žanrove pustolovnog i znanstvenofantastičnog filma, udahnuvši im nov život i vrativši izgubljen ugled, te time praktički spasio Hollywood. Opet, međutim, zaboravlja napomenuti da su upravo Spielberg i Lucas najzaslužniji za infantilizaciju holivudskoga *mainstreama*, što je danas degeneriralo do neslućenih razmjera.

U djelima redatelja koji, čini se, još pati od kompleksa nevoljena djeteta i osjećaja da mora stalno potvrđivati svoju umjetničku veličinu, Clark pronalazi mnoge tematske poveznice, iz kojih bi neki dokoni psihijatar mogao iščitati i određena obilježja Spielbergova karaktera. Protagonisti su njegovih filmova, tako, članovi disfunkcionalnih obitelji, ljudi koji žele ostvariti svoje snove, neurotični muškarci koje muči osjećaj nepripadanja i koji teže za ispunjenjem, emotivci koji nastoje prevladati racionalno u sebi, nerijetko odrasli koji se još ponašaju poput djece, i gotovo uvijek hičkokovski obični ljudi u neobičnim situacijama, svladavanje kojih iziskuje iznimne sposobnosti, ali i neizbježno oslobađanje naivna, prostodušna i infantilna u sebi. Teme Spielbergovih djela odnosi su roditelja s djecom i stvaranje obitelji (*E. T.*, *Kuka*, *Umjetna inteligencija*), čvrsto muško prijateljstvo (*Ralje*), razvijanje vjere u sama sebe i u nadnaravne sile (*Bliski susreti treće vrste*, *Uvijek*), te suočavanje s kompleksom Petra Pana (ne samo u *Kuki*), a u većini njegovih filmova, ispod površinskoga sloja zabave i vrhunske produkcije, krije se ponekad teško izreciva sjeta i tjeskoba. Primjerice, temu stvaranja obitelji moguće je pronaći i u akcijskoj pustolovini *Indiana Jones i hram sudbine*, u kojoj, nakon mnoštva vratolomnih događaja, završni kadrovi jasno sugeriraju nastanak nove multietničke obitelji koju čine doktor Jones, klupska pjevačica Willie Scott i kineski dječak Short Round. Iako odlična triler-drama *Uhvati me ako možeš* u knjizi nije obrađena, lako je zapaziti da i njezin protagonist, vješt prevarant, no nesiguran i nesretan mladić Frank Abegnale Jr., također tijekom godina u svom progonitelju, upornom FBI-ovu agentu Carlu Henrattyju, pronalazi svojevrsna zamjenskog oca.

U prvom kolu Profilove biblioteke Bibliografija & filmografija knjižica o Stevenu Spielbergu možda je najslabija. Filmovi su analizirani razmjerno skromno, s naglaskom na donekle suhoparnu faktografiju i gdjekad površnu značenjsku i fenomenološku raščlambu. Vrijedi, međutim, istaknuti odličan prijevod Vedrana Puljka.

Knjižicu posvećenu nezaboravnoj plavuši Marilyn Monroe potpisuje Paul Donnelly. Želeći odgovoriti na pitanja da li je Norma Jean Mortenson uistinu bila neosporni seks-simbol i jedna od najdarovitijih glumica prošloga stoljeća, ili pak tragična osoba koju su muškarci čitav život iskorištavali i zlostavljali, Donnelly nam uspijeva putem kratke uvodne biografije i iscrpna pregleda filmografije razmjerno uspješno približiti kompleksan karakter glumice, kojoj je za snimanje dviju scena u klasičnoj Wilderovoj komediji *Neki to vole vruće* bilo potrebno čak 106 repeticija. Njezine filmove autor, prema tipovima uloga kakve je tumačila, dijeli u pet skupina. Dok u 'zgodne glupače' ubraja, među ostalim, Merlinkine nastupe u Hustonovoj *Džungli na asfaltu* i *Sve o Evi* Josepha L. Mankiewicza, tipični predstavnik 'seksi' uloge njezina je rola u glasovitoj *screwball*-komediji Howarda Hawksa *Majmunska posla*. 'Zabavna' je bila u svojim najboljim i najvažnijim filmovima, od *Niagare* Henryja Hathawaya, preko Hawksove komedije *Muškarci više vole plavuše* i *Rijeke bez povratka* Otta Premingera, do Wilderovih *Sedam godina vjernosti*. A najvažniju ulogu 'ranjive' cure ostvarila je u već spomenutoj komediji *Neki to vole vruće*.

Predsjednikova prijateljica

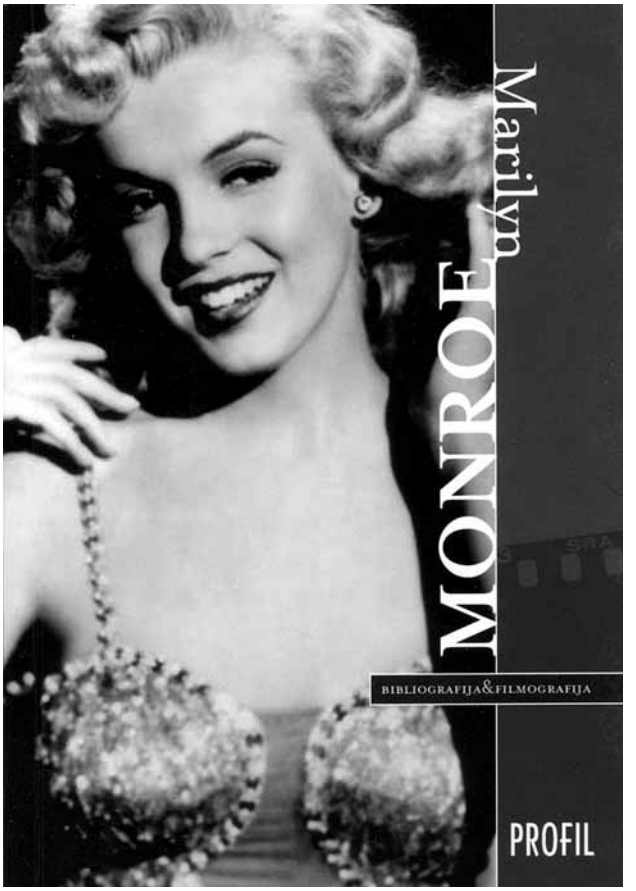
Bez obzira na tipove uloga kakve je tumačila u određenu (manje ili više) uspjelu filmu, Marilyn je naizgled strogo zadane okvire imidža praznoglave plavokose seks-bombe najčešće uspijevala nenametljivo i učinkovito širiti uslojavanjem i obogaćivanjem karaktera svojih likova, čineći ih uvjerljivijima, bogatijima i životnijima. Stječe se dojam da je, slično likovima kakve je utjelovljavala, i u stvarnom životu svjesno njegovala stereotipe o plitkoumnoj *pin-up*-djevojci stvorenoj jedino za tjelesne užitke, pokušavajući tako ostvariti težnju da je, makar i po cijenu velikih kompromisa, okolina naposljetku prihvati. Među navedenim filmovima najbolji dokaz za to nudi Hawksova komedija paradigmatskog naslova *Muškarci više vole plavuše*. Iako naizgled klasičan predstavnik stereotipa o površnoj i praznoglavoj plavuši, kojoj je konačni životni cilj udaja za nekog bogataša, njezin lik Lorelei Lee razmjerno je intrigantan karakter koji svjesno pristaje na glumljenje društvenim zakonitostima zadane uloge, shvaćajući da drugog izbora zapravo i nema. Slično se može reći i za njezinu ulogu Djevojke u Wilderovih *Sedam godina vjernosti,* gdje u zanimljivu monologu racionalno razdvaja svoju istinsku osobnost od potrebe za udovoljavanjem javnim predrasudama.

Marilyn Monroe na određeni je način slika američkoga poslijeratnog sna. Kao najrječitiji simbol nadanja i obećanja poslijeratne Amerike, platinasta diva život je okončala noću 4. kolovoza 1962. progutavši (navodno) više od četrdeset tableta Nambutala, najavivši tako, godinu prije atentata na svog ljubavnika i najpopularnijeg američkog predsjednika Johna Fitzgeralda Kennedyja, gotovo neizbježno gubljenje iluzija i kraj razdoblja svojevrsne nevinosti američkoga društva.

Zanimljivijim dijelovima knjige potpisnik ovog teksta drži posljednja dva poglavlja u kojima, u kratkim prikazima najvažnijih ljudi iz njezina života i šesnaest redatelja s kojima je Marilyn voljela raditi (nažalost, ne uvijek i oni s njom), saznajemo i neke pikantne detalje iz zlatnog razdoblja holivudske tvornice snova (hirovitost, seksizam i grubost producenta Darryla F. Zanucka, složen odnos redatelja Georgea Cukora i Clarka Gablea, zbog kojeg je, među ostalim, David O. Selznick autoru *Plinskog svjetla* oduzeo redateljsku palicu kultnog filma *Zameo ih vjetar*...). Knjigu je prilično korektno prevela Antonija Primorac.

Norma Jean Mortenson bila je senzibilna djevojka koja je, postavši Marilyn Monroe, htjela biti glumica s integritetom. Nije joj bilo stalo do novca, nego se samo željela svima svidjeti. A 42 godine nakon njezina samoubojstva možemo zaključiti da je u tome potpuno uspjela.

Iako, dakle, prve četiri knjige biblioteke Bibliografija & filmografija ne sadrže poticajne teorijske analize ili osobito britka i lucidna kritička zapažanja, u cjelini riječ je o vrijednim djelima čija je osnovna namjena popunjavanje praznine u domaćoj filmskoj publicistici. Valja se nadati da trenutna Profilova urednička postava neće stati samo na prvom kolu nove edicije.



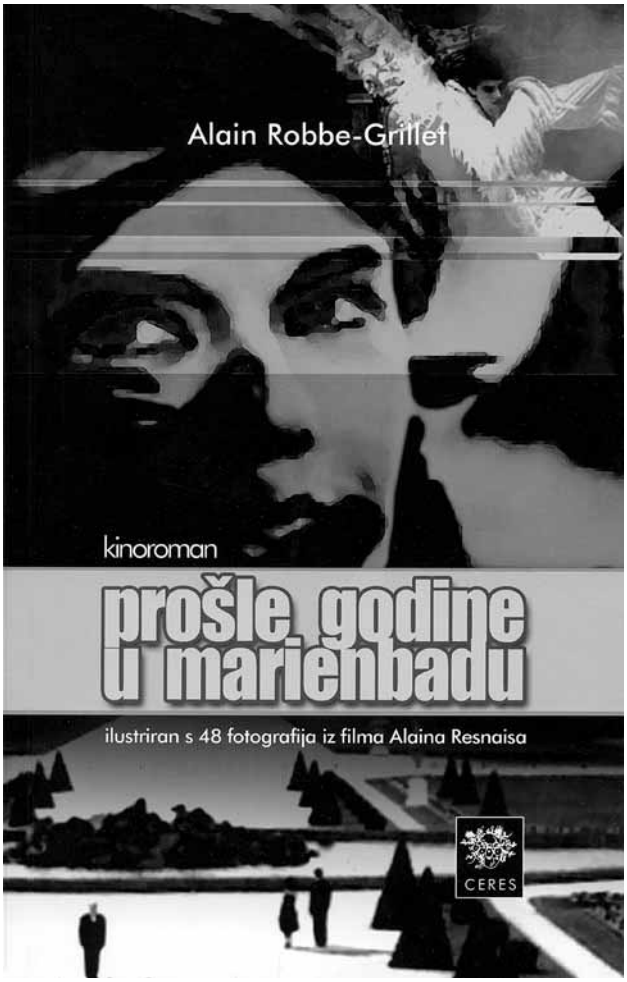
UDK: 791-21(44)"196"(049.3)

Bruno Kragić

Kad smo se vraćali

Alain Robbe-Grillet, 2004, *Prošle godine u Marienbadu, kinoroman,* Zagreb: Ceres (s francuskoga prevela Gordana V. Popović)

Kako piše Ante Peterlić u svojoj, već klasičnoj, studiji o filmu *Prošle godine u Marienbadu* redatelja Alaina Resnaisa, objavljenoj prvotno u ilustriranoj reviji za kulturu i umjetnost *15 dana*, a sada pretiskanoj i u ovoj knjizi (kao pogovor), kada je godine 1961. spomenuti film dobio Zlatnog lava na festivalu u Veneciji, u komentiranjima nisu prevladavale spekulacije o (ne)zasluženosti nagrade, koliko one o obilježjima tog nedvojbeno izvornog filma. Nastavljajući, Peterlić će u svom tekstu detaljno i suvereno raščlaniti tri elementa filma koji su najčešće bili povodom i nedoumicom tumačenja — problem priče (ima li je film, a Peterlić utvrđuje da je ipak ima, ali, a što je svojevrsna revolucionarna značajka tog djela, da tu prvi put u sferi filma koji na neki način pretendira da bude fabularni priča predstavlja tek jedno od izražajnih sredstava), potom će raščlaniti problem pripovijedanja u filmu, a s tim u svezi i atribuiranje *Marienbada* kao filma koji se očevidno bavi poniranjima u vremensko, koji je introspektivan, odnosno tzv. unutrašnji film, i naposlijetku, raščlanit će temu ljubavi u Resnaisovu ostvarenju, za koju će primjetiti da je možda i njegov središnji sadržaj.



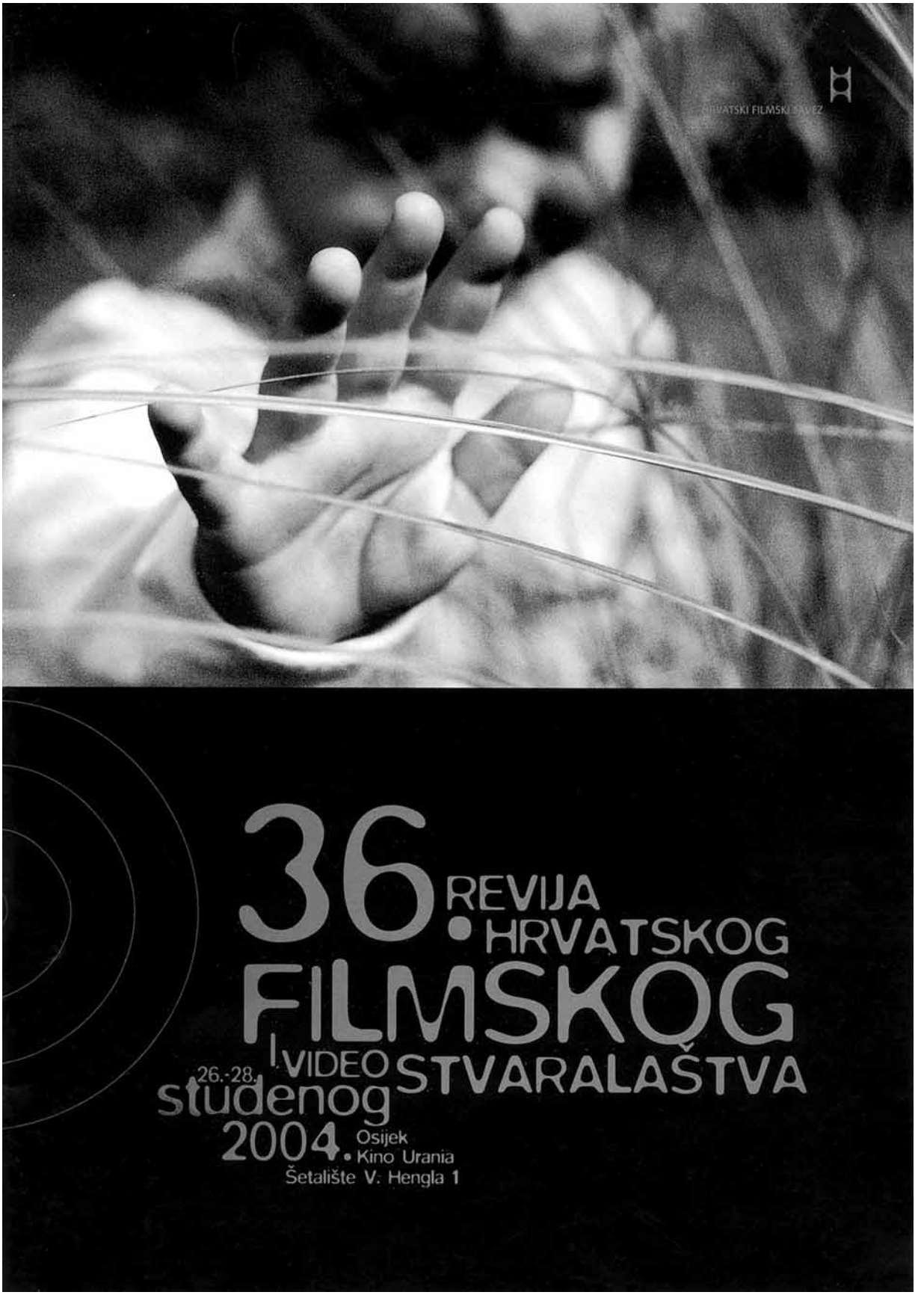
Klasik modernizma

Ovo nešto opširnije prepričavanje Peterlićeva eseja kao uvod prikazu knjige Alaina Robbe-Grilleta *Prošle godine u Marienbadu*, zapravo scenarija, odnosno prilagođene knjige snimanja bez pojedinih tehničkih termina (sam Robbe-Grilet u svom uvodu rabi upravo termin knjiga snimanja), a koju je prošle godine objavila nakladnička kuća Ceres, inače posvećena francuskim autorima, nije suvišno jer taj esej, ne zanemarujući ni onaj »čisto književni« aspekt scenarija, eventualne veze s francuskim *novim romanom* čiji je Robbe-Grillet bio paradigmatski autor (Peterlić spominje i kuriozitet da do 1958. Resnais nije pročitao nijedno djelo iz opusa te književne tendencije), a posvećujući se (s više od trećine analitičkog sadržaja) priči i pripovijedanju jednako pažljivo raščlanjuje režijski, mizanscenski aspekt filma. U tom smislu objavljivanje filmskih scenarija (ili knjiga snimanja) u obliku knjiga uvijek imaju ponajprije kulturno-informacijski značaj jer omogućuje uvid u jedan važan aspekt filmskog djela, ali aspekt koji nikako i nikada ne može funkcionirati samostalno. Naime, filmski scenarij, ma kolike njegove eventualne literarne kvalitete, nije samostalan i zapravo ne postoji izvan filmskog djela kakvog ga vidimo na ekranu, a isto, dapače još i više, vrijedi i za knjigu snimanja iako ona temeljno predstavlja sam verbalizirani opis filma.

A, upravo film *Prošle godine u Marienbadu* spada među ona djela sedme umjetnosti koja izrazito svjedoče o »specifično filmskim« činjenicama. Zato ga je André S. Labarthe i mogao u svom osvrtu u časopisu *Cahiers du Cinéma* proglasiti posljednjim velikim neorealističkim filmom, štoviše nazivajući ga (uvjetno) specifičnim dokumentarnim filmom, takvim u kojem je gledatelju ostavljeno da slike preoblikuje u fikciju. Zato je film bio podatan za formalističke analize, poput one Tomislava Brleka u *Filmskom leksikonu*. Zato taj film može otvarati, više od nekih drugih, pitanja o suodnosu filmskog scenarija i filmskog djela (i zato što je, činjenica koju takakođer nije naodmet spomenuti, film vrlo precizna

Prošle godine u Marienbadu

adaptacija scenarija) i zato je objavljivanje ove knjige, praćene danas anakroničnom, ali šarmirajućom (i značenjski pluralnom) odrednicom kinoroman, i ilustrirane s 48 fotografija kadrova iz filma, koje, usprkos kvalitativno ne baš savršenim reprodukcijama, ipak naslućuju vizualni duh djela, događaj koji treba pozdraviti. Uz Peterlićev pogovor knjiga sadržava (kao i u francuskom izvorniku iz 1961. u slavnoj nakladi Éditions de Minuit) i, već spomenuti, Robbe-Grilletov uvod sa zanimljivim informacijama o nastanku samog filma, piščevim refleksijama o prirodi filmskog scenarija i suradnji scenarista i redatelja, a i poetološkim iskazima (uključujući i opravdanje filma kao umjetnosti jer u njemu »stvarnost nastaje pomoću oblika«, a »njegov stvarni sadržaj valja tražiti u njegovoj formi«). Na taj način piščev 'Uvod' potvrđuje kako složenost problema odnosa scenarija, knjige snimanja i samog konačnog filmskog djela, tako i složenost i analitičku otvorenost filma *Prošle godine u Marienbadu* (shvaćanog i kao eksperimenta pa stoga i dovođenog na granicu igranog i eksperimentalnog filma, a zahvaćanog i iz povijesnih perspektiva, kako u praćenju filmskog modernizma, tako i u kontekstu nekih trajnih preokupacija francuskog filma poput motiva pravila društvene igre, naposlijetku i u komparativnosestetičkom smislu, u odnosu na djela Marcela Prousta i, već spominjane, tendencije novog romana). Stoga je vrijednost ove knjige i u podsjećanju na djelo koje će, da ponovno citiramo Peterlića »neovisno o svim budućim valorizacijama imati iznimno mjesto u povijesti filma«, a u tom smislu, njezina je vrijednost i u mogućem poticanju na prvo ili novo gledanje *Marienbada*, što je uvijek nužno a da nas ne bi zahvatila *sclerosis holivudiana*.


HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
36 REVIJA • HRVATSKOG
FILMSKOG
I VIDEO STVARALAŠTVA
26.-28. studenog
2004. • Osijek
Kino Urania
Šetalište V. Hengla 1

UDK: 791.65.079(497.5 Osijek):791.077(497.5)"2004"(049.3)

Petar Krelja

Oživjela Urania — Mörder unter uns

36. Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, Osijek, 26-28. studenoga, 2004.

U dva još postojeća osječka kina zna se dogoditi da se na redovitim predstavama repertoarnih filmova okupi tek šačica filmofila i pokoji zalutali građanin. Kadšto ni toliko, a u slučaju predstavljanja novijih djela hrvatskih filmskih autora nerijetko posve prazne dvorane tek su nijemi svjedoci stanja stvari u gradu na rijeci Dravi...

No, od 26. do 28. studenoga 2004, u ljupkom i vrlo funkcionalno preuređenu kinu Urania, nije bilo tako; 36. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva koja se, u spomenutu terminu, nakratko bila skrasila u Osijeku podarila je zlata vrijednoj dvorani radost publike, svetkovinu projekcija, užitak susreta i razgovora... Paradoksalno, simpatično popunjenu dvoranu Uranije oživi više desetaka autora pristiglih iz svih dijelova Hrvatske, dok su Osječane 'zastupali' tek autori iz Videokluba Mursa na čelu s njegovim predsjednikom Brankom Hrpkom, poneki radoznalac i nekolicina novinara koji rutinski pokupiše pregršt izjava sudionika manifestacije. Da, Reviju je tek nakratko, da bi i sam sudjelovao u činu podjele nagrada, posjetio i osječki gradonačelnik Zlatko Kramarić.

Zapravo, građani četvrtoga hrvatskog grada po veličini — tim ignoriranjem Revije — još jednom propustiše prigodu da shvate kako u Osijeku praksa neprofesijskoga filma nije od jučer. Bila se začela već u njedrima Fotokluba Osijek, potkraj šezdesetih, a artikulirala u autonomnu kinoamatersku disciplinu 25. studenog 1973, kada je grupa filmskih entuzijasta (Ladislav Keler, Vinko Milinković, Branko Janković, Marijan Grkoković, Stjepan Hunjadi, Marijan Pajić, Drago Arambašić, Miloš Devetak), osnovala Kinoklub Mursa. Okupivši impresivno velik broj članova i odigravši bitnu ulogu u promicanju i popularizaciji kinoamaterske prakse u regiji, klub je omogućio afirmaciju i nekolicine darovitijih filmaša (Branko Schmidt, Danijel Dozet, Ivan Faktor, Marin Topić, Marin Žulj...). Elektronički duh vremena, koji je u devedesetima — osobito u siromašnim sredinama — počeo potiskivati filmsku vrpcu, bio je klubu nametnuo novi promijenjenu duhu vremena primjereniji naziv — Videoklub Mursa. Stara načela prerušena u novo ruho također podariše nekoliko pamtivih imena: Zoran Bešlić, Čejen Černić, Mihaela Rikert, Damir Tomić, Aleksandar Muharemović...

Da su se Osječani bili potrudili doći makar na otvaranje Revije shvatili bi da u njihovu gradu postoje ljudi koji poneseno rade više nego dopadljive filmove, o čemu je uvjerljivo posvjedočio prvi nenatjecataljski program filmova koji je, u obliku ležerne retrospektive, pokazao što se to u njihovu gradu snima, a izdašno nagrađuje na neprofesijskim revijama, ali i 'profesionalnim' Danima hrvatskog filma.

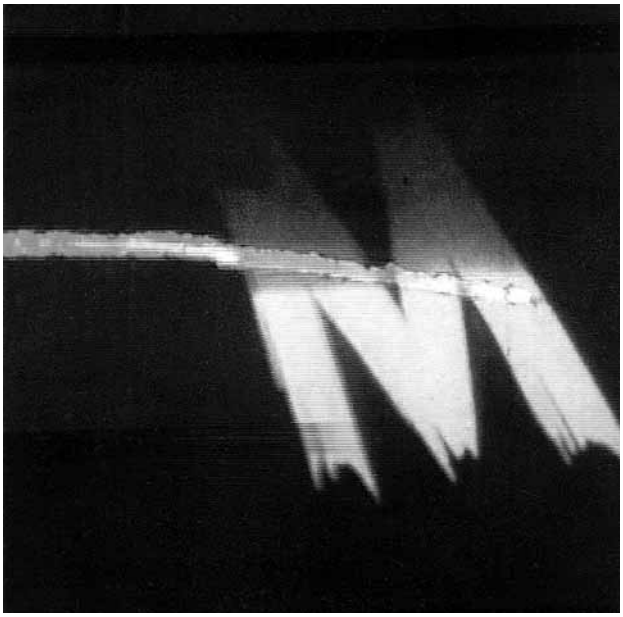
S druge strane, jesu li Osječani svjesni da u njihovu gradu živi i jedan Ivan Faktor, umjetnik od formata, na kojega bi još itekako bile ponosne i neke filmske metropole? Svako gledanje, pa i ono premijerno osječko, njegova fascinantna videa *Mörder unter uns*, uvijek nas iznova daruje pregrštima sugestivnih prizora. Ne zna se što je u tom djelu izazovnije; je li to njegova naoko 'jednostavna' struktura užurbana, a vazda nestvarna vlaka koji, u nepopustljivu ritmu, hita zagonetnu, a nedosezivu cilju; ili su to 'prijeteći' svjetlosni efekti prozora kompozicije koji strelovito promiču, fleševi što iskaču iz dodira tračnica i kotača i neka 'lutajuća' svjetla neprestance gonjena i premještana tenzijama dinamična ekrana; a možda su to ipak čudesno impostirani mnogobrojni zvučni fenomeni koji, na podlozi prepoznatljivih, a stiliziranih udaraca o pragove, nameću sugestivnu djelu ubitačan ritam. A što tek reći o zvučnoj pisti iz Langova filma *M*, koja se, za trajanja uznemirujućeg filma, iskidanim riječima i replikama opominjuće javlja ili pak o tom M koji se nepopustljivo uporno nameće fluidnu ekranu kao njegov vrhunaravni princip... *Mörder unter uns* plijeni strašnom zavodljivošću prijetećih prizora koji svjedoče o neobuzdanoj igri probuđenoga M...

La cantina di ferro

Čudi li nekoga što je u završne natjecateljske programe 36. revije ušlo ponajviše radova s eksperimentalnim štihom? Čak 21 ostvarenje. U prirodi takvih pa i te festivalske svetkovine i jest temeljna težnja da odudaraju od prevladavajuće 'uštogljenosti' festivala profesionalnoga dijela kinematografije — da prizivaju zahtjevnije izričaje, da iskušavaju postupke, da se drsko poigravaju začudnim, da dosežu izazovnu draž lirskih sublimata...

Je li na 36. reviji bilo takvih tvorevina?

U te netipične svakako pripada daleko najintrigantniji film manifestacije *La cantina di ferro* scenarista, redatelja i snimatelja Matije Debeljuha (kameru supotpisuje Vlado Zrnić), a u proizvodnji splitskog UMAS-a i Neutrona iz Vodnjana. U prvi mah čudi što film nije deklariran kao igrani, jer nam njegova igranofilmska konstrukcija s troje glumaca (Helena Janjušević, Šandor Slacki, Iva Debeljuh Stojnić) svakako sugerira takvu mogućnost. Kao da je, svrstavši ga u kategoriju



Mörder unter uns (I. Faktor)

eksperimentalnog, autor ipak unaprijed htio sugerirati da mu je dojmljiva uporaba pomno osmišljenih stilizacija kudikamo važnija od razgovijetnosti anegdotsko-narativnih eksplikacija. Upravo je ta činjenica dvojicu članova žirija, uvažene Ivana Faktora i Simona Bogojevića Naratha, nadahnula da ustvrde kako se u slučaju Debeljuhova filma ponajprije može govoriti o fascinantnosti postupaka koji debelo nadrastaju određenu maglovitost 'priče' filma. Treći član prosudbenoga povjerenstva, Zoran Tadić, također se poklonio sigurnoj ruci mlada autora, ali je dao na znanje da ga je, malčice, oneraspoložila scena u kojoj se naslućuju stanovite pedofilske naznake u odnosima između nježne i života željne kćeri i stroga oca (koji će se pokazati većim *padrem padroneom* od onog u Tavijanijevih). Zapravo, možda se ključ zagonetna filma (u kojemu se većim dijelom govori talijanski, a tek pri kraju hrvatski), krije upravo u toj, naoko usputnoj, sceni koja je autora *Ritma zločina* tako zbunila; djevojčica je, bačena na pod kuhinje, u mašti zamislila nemoguću situaciju nježna grljenja s grubim i vazda nepristupačnim ocem; dakako, sve bi bilo u redu da se u taj samorazumljivi stereotip nije nezgodno uplela prenaglašena njihova prisnost i razigranost koja asocira na zabranjene stvari. No, dobro! Bit će da je, odmah se utječemo liniji manjeg otpora, ovdje riječ o sitnoj nespretnosti mlada autora koji je nehotice dopustio da mu se na lirsku scenu nakalemi ono na što suvremena kritika — raskolačenih očiju i naćuljenih ušiju — uporno vreba. Ma da ne bi! Tomu se tako što zaista ne može dogoditi! Svakako ne uz toliku stilizacijsku pedanteriju i neprijepornu moć kontroliranja kako cjeline tako i detalja prepredena filma. Da, ta scena bljeskovito sugerira i incest, i pedofiliju. A opet...

Spomenuta scena zamišljanja 'ide' dok se otac u kupaonici (narcisoidno) uređuje, a djevojčica rezignirano leži na kuhinjskom podu; *padre padrone* viče na nju »*Basta!*« i trenutno dokida njezine sanjarije, a mi ipak ne znamo što tim zapovjednim tonom želi — da djevojčica prestane s 'prenemaganjem' i ustane ili da se ostavi 'bolesnih' maštarija!

A ima u filmu — u skladu s njegovom strategijom prikrivanja — i nekih drugih detalja koji se mogu tumačiti i ovako i onako. Okrutni otac brani djevojčici da siđe u podrum, a ona svejedno tamo odlazi sileći nas da se pitamo što li je to u *cantini*/podrumu djetetu tako privlačno ili što li se to tamo nekoć, možda, zbivalo. No, kao da djevojački obijesno koketiranje ispred psihe ipak sugerira tek njezinu radost što se nalazi među tajnovitim njoj privlačnim obiteljskim predmetima, a otac joj i taj mrvičak maštanja i slobode uskraćuje?!

Lijepo je ako se određene scene ovog filma mogu interpretirati i ovako i onako, ali nije dobro ako 'interpret' stane sumnjati nije li se tu potkralo i zrnce mistifikacije; primjerice, meni je i nakon opetovana gledanja ostala nejasnom scena potkraj filma kada otac, iz čista mira, uzime iz ladice pištolj, izađe u mrklu noć i — dok pas u dvorištu bjesomučno laje — ispali nekoliko metaka...

Okvirni dio 'radnje' filma, bez obzira na to jesmo li djelu nešto dodali ili oduzeli, potkrepljuje pretpostavku da se unutar četiri zida 'uravnotežene' građanske obitelji koja uredno odlazi u crkvu, na misu, zapravo događa sustavno nasilje nad najnježnijim i najbespomoćnijim članom obitelji. Ovakvo ili onakvo...

Posljednji je kadar filma također dojmljiv: iz izravna pogleda djevojčice, čije se zagonetno nasmiješeno lice blago 'rastrojilo' u zrcalu, naslućujemo dvosmislenu poruku...

Zapamtimo ime Matije Debeljuha!

Žiri se na pitanju žanr-ostvarenja *Orfej* (*Seoba duše u tri čina*) Damira Juričića također djelomice razišao; svi su bili skloni tvrditi da su mu nemoguće pretenciozni podnaslovi teško naštetili, ali — za neke — ne i u tolikoj mjeri da se ne bi mogle uočiti i njegove neprijeporne ugođajne i slikovne vrijednosti. I doista, zahvaljujući sugestivnu snimateljskom radu Vedrana Šuvara i funkcionalnom izboru zvučnih efekata (Damir Juričić, Srđan Bižić), metafizičke pretenzije *Orfejeve* uspijevaju transcendirati određene materijalne datosti podarivši nam pregršt meditativnih prizora donijetih na način unutrašnjih otisaka.

Meditativnost prizora i zavodljiva neponovljivost uhvaćena trenutka svojstveni su za radove Osječanina Aleksandra Muharemovića; u statičnu videu *Kroz noć*, s mjesecom koji 'putuje' po dijagonali ekrana, autor kontrastira to nebesko tijelo uhvaćeno pramenovima oblaka s pomno izdiferenciranim obrascima 'zemaljskih' zvučnih fenomena (promet, žamor, kreket). Statični prizor pak u *Ranom jutru* svjedoči o sanjivu oku koje, u osvit dana, vidi neoštre smećkaste oblike krletke, nemirne ptice i mačka koji vreba svoju priliku... Dojmljivo pretakanje poetike haikua u nadahnuti filmski izričaj — po Faktoru.

Stanovitu pozornost svakako zavređuju i dva samoborska mlada autora; u miniću *Lascaux* Frana Sokolića naziru se suptilni oblici ženskog tijela i nježni otisci dlanova; autor s najviše filmova u konkurenciji (3), Kristijan Jenko, u *3*

CCD-u koloristično-svjetlosne efekte potencira dojmljivim glasovima, a u *Memorijskoj satisfakciji*, slijedu sugestivnih naglašeno erotiziranih prizora, nameće nepopustljiv ritam — računala.

Memory box Mladena Burića 'staru' priču zasnovanu na obiteljskim fotoalbumima inovira frenetičnom montažom koja, popraćena nostalgičnim tonovima s glazbene kutije, priječi razgovjetnu percepciju prizora na fotografijama.

A film *Stari grad* Krune Heidlera u apsolutnoj je opreci s ostvarenjima koja prisno 'opće' sa sofisticiranim računalnim programima; slijed fotografija načinjenih u različita godišnja doba autor 'oprema' Galovićevim stihovima ispisanim pri dnu ekrana i folklornim napjevom.

Neki pak filmovi ne uspijevaju zanimljive dosjetke maštovitije razviti ili uzdići efektnom poentom, obratom. U *Vlakovima* Vedran Šuvar na pročelje novourbane 'limenke' — u njezinim prozorima ili vertikalama i horizontalama — dojmljivo imaginira svu vrst užurbanih vlakova; pokraj slikovno efektno umreženih prizora, uvodi i zvučnu kakofoniju koju dojmljivo kontrastira iznenadnom — tišinom. Poslije tu igru, s kudikamo manje uspjeha, pokušava upisati i u prozore stare prizemnice.

Željko Balog pak u videu *Zoom in Seol* postiže začudan 'brišući' slijed urbanih prizora snimljenih iz jurećih kola; zvuk motora miješa se s njemačkim neke radiopostaje...

Žanr filmu svakako je loš saveznik — pretencioznost, a toga je bilo i na 36. reviji. Primjerice, *Argonaut* Marija Papića, autora koji nam je ranije bio podario zanimljiva ostvarenja ili *You can call me anything you want* Azre Svedružić i Helene Schultheis — dviju autorica koje umiju efektno ritmički kontrapunktirati slikovno s glazbenim.

Prije kiše

No, kvalitetnu kolekciju dokumentaraca 36. revije predvodi film *Prije kiše* drukčijega Marija Papića; u nadahnutu govoru, pred cjelokupnim auditorijem Revije, član žirija Zoran Tadić ustvrdio je da to djelce uvažava jedno od temeljnih načela klasičnoga dokumentarca, načelo suzdržana promatranja života što se neopazice primaknuo posljednjoj postaji. Zapravo, 'ovaj' Papić, za razliku od 'onog' filmski glasovitijeg, svoje dokumentaristično svjedočanstvo o nekoliko ostarjelih ljudi zaokupljenih, prije kiše, malim svakodnevnim poslovima, predočava retorički sugestibilnim postupkom; njegova kamera izdvaja isključivo detalje ostarjelih ruku, umornih nogu, impresivna lica, koje montažer Fran Sokolić, sinegdohalno, sklapa u novu cjelinu, što nam, u ciglih 8 minuta i 30 sekundi mini DV-a dramatično dočarava svu posustalost jednog života. Papić i kao snimatelj zaslužuje pohvalu; osobito se uspješno ponio s kontinuirano dugim kadrom staričina sugestivno naborana lica i očiju neugasla života, koji bi mogao funkcionirati i kao autonomna cjelina.

A drugi nadahnuti član žirija, Nikica Gilić, bio je, na primjeru filma *Teza* Elvisa Lenića, inicirao analitički pristup koji, u naoko mirnu promatranju života pred kamerom, otkriva i nazočnost vješto prikrivene teze dokumentarca (o nasilju nad domaćim životinjama) koja baš nipošto nije i — tezična. Teza ili, u prijevodu, staja koju u Lenića nastanjuju volovi i krave svakako je zahvalno poprište fotogeničnih prizora, čega je još itekako bio svjestan i snimatelj Lenić. No, taj autor, već otprije poznat sa sjajnih dokumentraca (*Cuke*, *Prašćina*) ne bi bio to što jest — bistri promatrač neposredne zbilje — kada bi se zadovoljio tek pukom ulogom lovca na začudne prizore. Lenić znatan dio pozornosti usmjerava na one koji se izravno bave stokom u staji; kada se, primjerice, oteli krava, njezino će mlado, na gledaočevo zaprepaštenje, dopasti ruku čovjeka koji će s tim božjim stvorom postupati kao da je posve nevažna stvar ili mrtvorođenče. No, mlado će u majčinu okrilju ipak zaživjeti, a kako će mu i ljudska ruka podariti trenutak neočekivane nježnosti, ta će scenica, uz prikladan autorov glazbeno-lirski komentar, nakratko zadobiti poetske valere. Da, nakratko, jer već nas iduća scena, ona obezljuđena muženja s pomoću uređaja prikopčanih na kravlja vimena ispunja nelagodom; a ne tako davno plijeniše nekom toplom prisnošću filmu tako dragi prizori ljudskih ruku koje su iz nabreklih vimena znalački muzle hranjivo mlijeko (pa nas na to i Lenić podsjeća kratkim prizorom). S druge strane, pokušaj (karikaturalno nespretna) hranjenja teleta iz plastične boce dodatno pothranjuje dojam mučenja.

Napokon, u *Tezi* je demonstrirana i vrlo 'mučiteljska' metoda čišćenja i dotjerivanja kravljih papaka; muke i golem strah uboga stvora gotovo su opipljivi...

Dakako, Lenić je, oslikavajući svakodnevni ritual rada u jednoj od istarskih staja, zapravo mnogo toga rekao o sredini i ljudima. Promatrački suzdržano i autorski resko.

Na 'bogatoj' mapi teške životne margine, upozorava nas dokumentarac *Ni kn* autorskoga terceta (Maja Mišković, Sanora Lovrinović, Ivana Mlikota), već se stigao upisati i Zvonimirov grad — Knin. Na brzinu zaskočeni mladi ljudi, metoda 'kruškom pod njušku', grubi rezovi, 'dnevnički' pojednostavnjena fotografija i prizori praznih ulica snimljenih iz jurećih kola — eto formule iz koje se iznjedrio *Ni kn*, koji svjedoči o zdvojnosti, malodušnosti i uhvaćenosti mladih ljudi što su nekoć izbjeglički stigli u taj grad, a sada bi da ga napuste, ali ne znaju kako...

A na margini metropole Zagreb — margina nad marginama! U odmjerenu dokumentarcu *Ja sada živim ovdje* Zorana Pisačića jedna zgrada u Dubravi, ona za mentalno i tjelesno retardiranu djecu, zastrašuje — šokira. Kamera Milana Bukovca sustavno nam — postupkom neosporiva dokaznog materijala — otkriva svu zapuštenost, ruševnost i u svakom smislu neprikladnost ustanove za one koji bi, zbog visoka stupnja svoje hendikepiranosti, trebali posebnu njegu, nadasve udoban okoliš.

Pisačić je, ne posežući za 'jačim' retoričkim argumentima, artikulirao 'priču' koja se temelji na pomirljivim, nepatetičnim iskazima štićenika i na onom sramotnom ruglu od zgrade koja vrišti do neba. Član žirija Simon Bogojević Narath imao je tek jedan prigovor: pogrešan izbor glazbe.

Najdulji film Revije, 25-minutni *Škver blues* Gorana Čače — koprodukcijski proizvod splitskog UMASA-a i HRT-a — mogao je dosegnuti visoku razinu da ga sam autor neodmjerenošću montažnih zahvata, osobito u njegovu završnu dije-

lu, nije degradirao. Ulazak u utrobu goleme brodurine splitskog brodogradilišta — tamo gdje mala vojska ljudi obavlja brojne vrlo zahtjevne poslove u teškim kadšto nemogućim i za zdravlje opasnim uvjetima — urodila je bila pregrštima efektnih kadrova; peći u kojima se tale kovine, vrtnje mašina, iskrenja, zaglušni ritam strojeva, a onda ljudska lica, lica i lica — nešto je s čim se znao ponijeti snimatelj *Škver bluesa* Vlado Klasnić. Njegova je kamera posvjedočila, dokumentaristički dojmljivo, i o neizmjernu umoru ljudi koji su, nakon iscrpljujućeg rada, 'odložili' umorna tijela tamo gdje se našao 'bokun' slobodna prostora. Rekli bismo da se i izbor glazbe, decentan i 'podupirući', posrećio...

Je li ono besmisleno navlačenje filma — nakon nekoliko njegovih efetnih završetaka — načinjeno pod prisilom, da se udovolji minutaži TV-dokumentarca? Ovako ili onako, film bi tek oštrom montažnom revizijom postao pravi — dokumentarac.

Ugodno je, na 'nepopularnu' temu, iznenadio dokumentarac *Tigrica* Karlovčanke Sanje Zanki. Riječ je o priči mlade žene koja je, s početka rata u Hrvatskoj, bila odlučila da se priključi postrojbama poznatim pod imenom Tigrovi; no, tamo su je bili dopali kancelarijski poslovi, na kojima je ostala i nakon rata. Toliko godina poslije, bez i trunčice patetike i karakterističnih frazetina, razborito rekapitulira događaje koji su joj promijenili život, ali ne i njezina temeljna uvjerenja da se od tih događaja ne može dovijeka živjeti, da je dobro što je odvažno okrenula novi list...

Tigrica je znalački ilustrirana probranom arhivskom građom, ali nije baš sasvim jasno zbog čega se Zankijeva odrekla glazbe!

Jednominutni dokumentarni *Poseban dan* samostalnog autora Zorana Zekanovića iz Züricha zaista je poseban slučaj. Izuzetno slađahnoj djevojčici okupljena obitelj ritualno pravi rupice na ušima; svima je to normalno i zabavno, osim djevojčici koja će, na ubod igle u njezinu ušnu resicu, spontano vrisnuti i ljuto zaplakati. Dakako, odrasli je zdušno tješe i prijevarno brzo uspijevaju pripremiti za novi zahvat na drugom uhu; djetetova je reakcija još neposrednija, očito bolnija. Grle je, tješe je, smiruju je; djevojčica ima svoje ja kada, na njihov pokušaj da je uvjere kako je bol prestala, prgavo odgovara da i dalje boli... I publici se u dvorani 'malo' nasilje nad djevojčicom učinilo zgodnim, zbavnim; no, mali je debatni klub Revije oličen u članovima prosudbenoga povjerenstva, u duhu nove osjetljivosti, pokušao razmotriti i napomenu nije li taj (za curicu možda upamtivi traumatski) čin tek uvod u ciklus boli koje će nad njom biti počinjene i ne samo u ime običajnih ili modnih imperativa! Teoretik Gilić upozorio je da je uočio znakovite (ne baš pohvalne) ritualne detalje u ponašanju odraslih za čina bušenja nježnih resica dostojne minucioznih filmoloških razmatranja.

Proroci (T. Gotovac)

Minimalističko-maksimalistički predložak koji je, čini se, 'pokupio' nešto čemu se nije nadao ni Zekanović. Ili se varam? Uostalom, još nam je u sjećanju njegov kratki igrani film *Leopold*, koji je svjedočio o osviještenu autoru.

Po nečemu ćemo pamtiti još nekoliko dokumentaraca. To su: *Ribanje* Irene Škorić (osobito po sceni vađenja ulovljenih riba); *Svakidašnji otkucaji* Andreja Hanžeka i Siniše Škokića (začudno funkcioniranje satnoga mehanizma stara tristo godina); *Semel scriptum, decies lectum* Željka Javorine (duhovita demonstracija učeničkih prepisivačkih metoda); *Crno bijelo* Nevena Dužaneca (efektni kadrovi otisaka na snijegu); *Pročistač* Krune Heidlera (kadrovi vodenih virova i brzaca); *Melo* Vedrana Maslovara (francuski žongleri uče osječku djecu — trikovima i žongliranju).

Bit će da je video *Part 1, part 2* Zorana Bobana, blizak eksperimentalnom i igranom (triler), greškom zalutao među dokumentarce. Ovako ili onako, zaslužuje riječ-dvije. Ubojica s nožem u ruci prati užurbanu djevojku; crno-bijeli prikaz uhođenja interpoliran je ubojičinim subjektivnim kadrovima u boji bljeskovito usmjerenim na određene dijelove tijela potencijalne žrtve; Boban će u drugom dijelu videa odustati od zanimljiva stilizacijskog pristupa posvetivši se tek ubojičinim domišljanjima kako da dokrajči djevojku u praznoj kući.

Mojsije; Vrata

Vidjesmo malo animiranih filmova — tek pet — ali imamo dosta razloga za zadovoljstvo!

Što li, pitamo se, povezuje Michelangela, Rafaela, Giorgionea i Rembrandta s našim Jadrankom Lopatićem? Prorok i zakonodavac Mojsije! Tamo impresivna platna i freske velikih majstora s likom proroka, a ovdje jednominutni crtić našeg autora iz Zaprešića koji si je dopustio 's visoka' baciti pogled na onu užurbanu 'mrvicu' od Mojsija i komad crveno obojena papira što će se, uz karakteristično rezak zvuk, poderati po sredini kako bi se proroku i njegovim sljedbenicima otvorio put preko Crvenoga mora... To bi duhovito poigravanje s biblijskom ličnošću moglo djelovati blasfemično samo onima koji ne razumiju narav animiranoga filma — ono njegovo legitimno pravo da i u najnedodirljivosti određenih ličnosti vidi tek objekt za kalambure i gegističku paradu.

Lijepo je bilo vidjeti da redukcionistički duh zagrebačke škole animacije ima nadahnute sljedbenike.

I Lopatićev drugi animirani film proizveden u 3D-tehnici, a u trajanju od 5 min i 22 sek, poseže za velikom (futurističkom) temom Zemljana koji su nekoć svoj ekološki destruiran planet morali napustiti da bi mu se, mnogo kasnije, vratili — s istraživačkih pobuda. Složenu animacijsku zadaću prezentacije Zemlje svedene tek na svemirski otpadak, ali i dolazak broda iz nepoznatih svemirskih daljina Lopatić znalački rješava. No, glavne vrline njegova neprijeporna dara — rafinirane gegističke zafrkancije — očituju se u fazi 'škripava' prizemljenja efektna broda, u njegovu otvaranju popraćenu zvukom hrđavih i nenauljenih vrata i u izlasku dvojice došljaka koji razgovaraju u prepoznatljivu bosanskom idiomu (nažalost slabe zvučne razgovijetnosti). Konačno, efektna je, u finalu, i pojava karikaturalno minijaturnog 'dinosaurusa', koji će 'smazati' otpadak što su ga ostavili užurbani kozmonauti.

U *Joggingu*, pak koji traje 25 sekundi — toj maloj stilskoj vježbi iz animacije — Lopatić 'razgranatu' stablu udahnjuje smiješne krakate pokrete.

Lopatićevo odustajanje od 'ozbiljna' tematiziranja biti čovjekova kratkovječna života u prilog humornog i gegističkog prikaza ne manje zahtjevnih aspekata njegove egzistencije 'slijedi' i daroviti mladi autor iz Karlovca, sada student ALU: Vjekoslav Živković. Umjesto svojedobne crtački i animacijski izvrsne *Anomije* — tek pritisnute bremenom pretencioznosti — sada imamo 6-minutna *Vrata* načinjena u 'igralački' kudikamo opuštenijem registru. Doduše, član žirija Faktor ima donekle pravo kada tvrdi da je prvi dio Živkovićeva filma, onaj borbe srednjovjekovnih vitezova u šumi, animacijski mogao biti nešto razrađeniji, bogatiji; zato drugi dio, onaj kada je nespretni vitez — izgubivši prije okršaja oklop — posve nag dospio u ruke silno 'marljivih' robota, nudi pravu malu paradu nadahnutih geg-dosjetki.

Živković se s tim svojim izazovnim 'vratima imaginacije', što s lakoćom povezuju stoljeća, umije itekao nositi; zahvaljujući raskošnu talentu, mladi bi autor, ako bude imao strpljenja u temeljitoj elaboraciji scenarističkih predložaka, mogao otvoriti i tolika druga maštovita vrata sukladna njegovim znatnim mogućnostima.

Jednominutna *Lutka* Davora Klarića dopadljivo varira vječnu temu o brodolomcu zatočenu na pustom otoku; u ovom slučaju izbavit će ga plastična lutka na napuhavanje posuđena iz Vukotićeva *Surogata*.

Bojan

Trideset i šesta revija gotovo da se u potpunosti rastala od igranoga filma. Jedan član žirija s pravom je ustvrdio da predrasude (eksperimentalni treba ozbiljno i ambiciozno pripremati, a s igranim — lako ćemo) dodatno destruiraju goleme potencijale filmskog i videofikcionalizma. Iz mnoštva bljedunjavih, zbrkanih ili pretencioznih kakvu-takvu pozornost privlači tek desetak tvorevina.

'Mučiteljska' umotvorina *Lobotomija* Dražena Alića, Maje Mihajlović, Vedrana Maslovare, Sandre Šarčević i Marka Todorovića teži tvorbi autonomnih prizora zasnovanih na nekoj vrsti šokantnih 'simboličkih sublimata'. No, neosmišljene i nenadahnute 'začudne' igre priječe razgovjetniju prezentaciju središnje zamisli uratka — da je u gradu pokraj Drave mladim ljudima život poprilično zagušljiv. U sjećanju ostaje tek prizor skupine mladića i djevojaka koji se, ispuštajući prodorne krikove na nekoj pustopoljini, nesuvislo vrte i glavinjaju oko sebe.

Zauzvrat, video *Mali oglasi — usamljena srca* Đovane Mićunović, Vedrana Maslovare, Dražena Alića i Sandre Šarčević pregledno i razgovijetno predočava one koji preko oglasa traže partnere, ali je ponešto deficitaran u temeljnom usmjerenju duhovita i šarmantna prezentiranja samih 'oglašivača' i njihovih glasnih 'anonsi'. Od sličnih boljki (manjak gega, poente) pati i najdulji film Revije, preko dvadeset minuta dug *Epopeja o bureku* Luke Hrgovića i Marina Bušića; parodističko tumačenje glasovitih sekvenci iz velikih svjetskih filmskih hitova u balkanskom ključu, s pomoću bureka, tek povremeno 'zabavlja'.

Disciplina jedne minute brojnih 'kandidata' za požeški festival osigurala je deficitarnu igrano-filmskom žanru i poneko korektno ostvarenje. *Sasvim običan dan u dvorištu FKVK-a Zaprešić* Davora Biruša nudi 'nadrealističku' poentu; *Daj mi šećera* Irene Škorić portretira 'gotovane'; *I'm lovin it* Marije Ratković, na tragu dugometražnog antimekdonaldsovski uperena pamfleta *Super Size Me*, svjetski rasprostranjenu prehrambenom lancu suprotstavlja — ljubav; u videu *Homoplastic le* Velimira Kovačića čovjek nalik zarobljenoj gusjenici uspijeva se, na krovu zgrade, osloboditi sputavajuće plastike.

Iz te skupine najbolji je duhovito provokativan *Bojan* Frana Sokolića. Autor je, s pomoću poznate popularne 'himne', koja je znala 'vjernike' tolikih turističkih odredišta bacati u plesački trans, i uz angažiranu asistenciju jednoga 'pušača' — živahno zaigrana između dvije oralne zadaće — ponudio dodatno obogaćenje sve popularnijih seksualnih 'paket-aranžmana'.

Videospot?!

Od onih šesnaest sati prijavljenih neprofesijskih filmova na videospotove je otpalo, začudo, ponajmanje! A u natjecateljske programe probiše se tek dva. Zna li se da mnogi mladi ljudi redovito snimaju baš tu vrst filmova, neki radišniji čak tako učestalo da su već stigli zaboraviti kako su nekoć i sami maštali o dugometražnom igranom filmu, onda zaista čudi (ili ne?) i to njihovo ležerno ispuštanje Revije.

Određenu pozornost zavređuje *Sepal, director's cut* Daria Lonjaka iz Kinokluba Karlovac. Crno-bijeli prizori svirke zaigrana benda dio su sugestivna tvorničkog prostora krcata montažno uporabljivom i interpolacijski prikladnom dinamikom teških strojeva.

Veliki Tom

Posve skladan žiri bio se, nakratko, uzdrmao na pitanju triju filmova Tomislava Gotovca. Zar i djela Velikoga Toma, zajedno s tolikim mladcima pa i apsolutnim početnicima, hladnokrvno prepustiti valorizacijskom uređaju koji se temelji na sustavu crvenog i zelenog svojstvenim za uredno funkcioniranje gradskoga prometa — uznemireno se pitao

drugi velikan — Zoran Tadić. Da! — ustvrdio je teoretik Nikica Gilić upozorivši da bi Tomov eksperimentalni film *Proroci*, koji se svima bio iznimno svidio, zasigurno pobijedio. Naposljetku, većina se priklonila Tadiću, a diplomu na kojoj je računalno bilo uredno ispisano: »*Velikom Tomu, njegovi odani učenici*«, s velikom su radošću ispotpisivali svi sudionici 36. revije. Ganuti Tom u Faktorovu je atelijeru izjavio da će dokument dati uokviriti.

Samo nekoliko dana poslije jedan je član žirija u filmskoj emisiji Hrvatskoga radija pompozno bio izjavio da Tomova stvaralačka mladost tek stiže!

Zapravo, kada se pravo razmisli, Gotovčeva stvaralačka mladost niti je dolazila, a niti odlazila; ona je, čini se, bila i ostala njegovo trajno stanje, počev od daleka prvog filma *Smrt* (1962) pa do *Proroka* (2004). A upravo se ta dva filma, međusobno udaljena više od četiri desetljeća — i ne baš sasvim slučajno — međusobno dotiču: tamo fotografije snimljene na ton-negativu, ovdje portreti i plakati velikana revolucije i prizori brda leševa.

Između? Svakako svjetonazorno i stilski najkoherentniji opus hrvatskoga filma! Mahom sva njegova djela nisu ništa drugo do uporne varijacije određenih njemu duboko imanentnih postupaka dokumentaristički izravno zagledanih u neposredno, u stvarnosno i u neselekcionirani totalitet slučajnosti koje će njegova osobito 'ugođena' kamera *zateći u toj stvarnosti* (o čemu je Hrvoje Turković nadahnuto u više navrata pisao).

Tomova kamera! Varirajući je u široku rasponu od statično 'zakucane', preko drndave iz ruke pa do panoramski 'sveobuhvatne', kadšto (kao u slučaju monumentalnog *Glenna Millera 2000*) podsjeća na istraživačku sondu pristiglu tko zna otkuda koja gotovo ritualno 'strogo' kruži omeđenim prostorom prikupljajući svu silu banalnih 'slučajnosti' (s vremenom promoviranih u začudne znakove) i neprestance podložnih mističnim mijenama.

Svjedočimo razodijevanju prostora i protoku vremena uhvaćena na djelu. Vidljivu pretakanju materijalnog u nematerijalno...

No, pokretačka načela repetitivnosti i sustav slučajnosti tek su dio Tomove globalne strategije, koja, vođena intuicijom, i ne baš slučajno, nepogrešivo zna gdje će se ta njegova 'sonda' spustiti i zaigrati.

I *Proroci* su plod njegove pomno pripremljene realizacijske nakane: ritmom *La Cucarache*, slika i žarko obojenih crvenih ploha upravlja preciznost kronometra. A u strastvenoj i sarkastičnoj 'priči' o prorocima i njihovim (ne)djelima pohranio je, kao u kakvoj zagonentnoj škrinjici, toliko šifriranih poruka da bi nam o njima, ako bi nam se posrećilo da se s njime slučajno nađemo u odjeljku nekoga vlaka, mogao cijelu noć bugariti...

I ove godine potpisao je dva *ready madea*, *Osjećaj 8* i *Osjećaj 9*, nastala prema glasovitim djelima klasičnog američkog filma. Dakako, najlakše bi bilo ustvrditi da tim segmentom svoga stvaralaštva Tom odaje počast autorima i djelima kojima se divio i koje uvijek i uvijek iznova gleda. Istina je da su to i zaista 'njegovi' filmovi, da ih je 'posvojio' vođen načelima svoje filmske poetike; snubeći nas da ih višekratno gledamo kroz njegov 'sitnozor', zacijelo ćemo u kakvoj 'bezazlenoj' sceni razaznati prikrivenu nazočnost intrigantnih postupaka ili rješenja koji su nam se, za gledanja cjeline filma, činili tek standardnim izlagačkim elementima djela. Ta bi nam pomna pretraga, dakako, jamačno, otkrila nazočnost i brojnih 'slučajnosti' o kojima nismo ni sanjali...

Zaključak

Revija je zakon!!!

Nagrade

36. revije hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva, Osijek, 26-28. studenoga 2004.

U nedjelju, 28. studenoga, tradicionalnim javnim žiriranjem članovi ocjenjivačkoga suda Simon Bogojević Narath, Ivan Faktor, Nikica Gilić, Petar Krelja (predsjednik) i Zoran Tadić analizirali su osamnaest radova izabranih u uži krug za revijske nagrade. Nagrađeni su:

Prvom nagradom

MOJSIJE, Jadranko Lopatić (FKVK Zaprešić)
PRIJE KIŠE, Mario Papić (FAGEP Samobor)

Drugom nagradom

VRATA, Vjekoslav Živković (KK Karlovac i HFS, Zagreb)
TEZA, Elvis Lenić (Šikuti machine, Svetvinčenat)
JA SADA ŽIVIM OVDJE, Zoran Pisačić (Autorski studio — FFV, Zagreb)

Trećom nagradom

TIGRICA, Sanja Zanki (KK Karlovac)
POSEBAN DAN, Zoran Zekanović (samostalni autor, Zürich)
LA CANTINA DI FERRO, Matija Debeljuh (UMAS, Split i Neutron, Vodnjan)
RANO JUTRO, Aleksandar Muharemović (VK Mursa, Osijek)
POVRATAK, Jadranko Lopatić (FKVK Zaprešić)

Posebnom nagradom ocjenjivačkoga suda i publike

TOMISLAV GOTOVAC za radove OSJEĆAJ OSAM, OSJEĆAJ DEVET i PROROCI (KK Zagreb — SF i HFS Zagreb)

Diplomom

STARI GRAD, Kruno Heidler (FKK Drava, Đurđevac)
LASCAUX, Fran Sokolić (FAGEP, Samobor)
MEMORY BOX, Mladen Burić (KK Zagreb)
NI KN, Maja Mišković, Sanora Lovrinović i Ivana Mlikota
MEMORIJSKA SATISFAKCIJA, Kristijan Jenko (FAGEP, Samobor)
RIBANJE, Irena Škorić (KK Zagreb)
KROZ NOĆ, Aleksanadar Muharemović (VK Mursa, Osijek)
ORFEJ (SEOBA DUŠE U TRI ČINA), Damir Juričić (KK Zagreb)

Odlukom Izvršnog odbora Hrvatskoga filmskoga saveza, *godišnje nagrade HFS-a* dobili su:

FAG Enthusia Planck iz Samobora, za organizacijske i autorske doprinose razvoju filmskog i videostvaralaštva

Autorski studio — FFV iz Zagreba, za organizacijske i autorske doprinose razvoju filmskog i videostvaralaštva

Videoklub Mursa iz Osijeka, za stvaranje uvjeta za razvoj filmskoga i videostvaralaštva

Plaketa UNICA-e dodjeljena je *Autorskom studiju — FFV* za dugogodišnji doprinos klupskoj aktivnosti na području filmskoga i videostvaralaštva

Filmografija

36. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva Prijavljeni, prikazani i nagrađeni radovi 36. Revije

? TKO JE / FAGEP, Samobor: 2004. — r., sc., k., gl., m. i t.: Kristijan Jenko — g.: Heli — 44 sec., Mini DV, žanr

*3 CCD / FAGEP, Samobor: 2004. — autor: Kristijan Jenko — 59 sec., Mini DV, žanr

41,5 CENTIMETARA / VK Mursa, Osijek: 2004. — r., sc., t. i m.: Aleksandar Muharemović — k.: Boško Prostran i Nataša Dorić — 12 min. 52 sec., Mini DV, dokumentarni

*ADRENALIN / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autorica: Marina Zlatarić — sc. i k.: Marina Zlatarić — m.: Mladen Magdalenić — 2 min. 59 sec., Mini DV, žanr

ALBATROS / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autorica: Marina Zlatarić — sc., k. i t.: Marina Zlatarić — m.: Mladen Magdalenić — 4 min. 57 sec., Mini DV, dokumentarni *ARGONAUT / FAGEP, Samobor: 2004. — autor: Mario Papić — sc. i k.: Mario Papić — m.: Fran Sokolić — t.: Martin Semenčić — gl.: Filip Fabek g.: Tomislav Jazvić — 6 min. 3 sec., Mini DV, žanr

BEZ IDEJE / Autorski studio — FFV, Zagreb — autor: Tomica Horvat — sc.: Tomica Horvat — k. i m.: Milan Bukovac — g.: Tomica Horvat, Milan Bukovac, Zoran Pisačić i Marin Bušić — 1 min., Mini DV, igrani

BODY / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autorica: Marcela Miljević — sc.: Marcela Miljević — m.: Luka Stamać i Zoran Pisačić — trajanje: 1 min., Mini DV, žanr

*BOJAN / FAGEP, Samobor: 2004. — autor: Fran Sokolić — 1 min., Mini DV, igrani

Kratice: a. = animacija; g. = glumci; gl. = glazba; k. = kamera; m. = montaža; sc. = scenarij; t. = ton

55 radova označenih zvjezdicom odlukom Ocjenjivačkog suda odabrani su za prikazivanje.

*COSMONAUT / Blank, Zagreb: 2004. — autor: Blank — 56 sec., Mini DV, žanr

*CRNO BIJELO / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autor: Neven Dužanec — 7 min. 25 sec., Mini DV, dokumentarni

CSARDAS PAPRIKAŠ / Foto-kinoklub Baranja-film, Beli Manastir: 2003. — autor: Deže Kučera — k.: Deže Kučera — m.: Aleksandar Muharemović i asistent Dubravko Franjin — 3 min., VHS, dokumentarni

*DAJ MI ŠEĆERA! / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autorica: Irena Škorić — sc.: Irena Škorić i Vinko Kovačić — k.: Irena Škorić — m. i t.: Vinko Kovačić — g.: Jakov Krstulović, Vinko Kovačić i Jasminka Audi Tomas — 1 min., Mini DV, igrani

DEPRESIJA U ORMARU EUNUHA / I. gimnazija, Osijek: 2004. — autori: Vedran Maslovara, Sandra Šarčević, Marko Todorović i Maja Mihajlović — sc.,k., m. i t.: — Vedran Maslovara — g.: Sandra Šarčević, Marko Todorović i Maja Mihajlović — 7 min. 31 sec., Mini DV, igrani

DO POSLJEDNJEG DAHA — WALL STREET VERSION / samostalni autor, Zagreb: 2004.autor: Slaven Žimbrek — sc., t., gl.,g. i m.: Slaven Žimbrek — k.: Jack Chiueh — 5 min.33 sec., Mini DV, igrani

DOBRA VEČER, MATI JEDINA / GFR film-video, Požega: 2004. — autor: Josip Matić — sc., k. i m.: Josip Matić — gl.: Tomislav Jakobović — 3 min. 40 sec., Mini DV, videospot

DRUGI UGAO / FKK Đakovo, Đakovo: 2004. — autor: Damir Tomić — sc.,k. i m.: Damir Tomić — g.: Iva Voloder, Ana Voloder i Bernard Jukić — 3 min. 13 sec., Mini DV, igrani

DRŽAVA / FAGEP, Samobor: 2004. — autor: Mario Papić — sc., k. i t.: Mario Papić — m: Fran Sokolić — g.: T. Jazvić, M. Semenčić, K. Jenko, V. Šer i M. Kogelman — 4 min. 10 sec., Mini DV, igrani

DRŽAVNA CESTA BR. 225 / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autorice: Ana Blažić, Marijana Brekalo, Ines Samaržija i Ana Trkulja — 7 min. 36 sec., Mini DV, dokumentarni

ENOFAZNI ŠTEVEC / samostalni autori, Kostrena: 2003. — autori: Danijel Nožinić i Mirna Linčić — sc.,k., t. i g:: Danijel Nožinić — m.: Boris Rakamarić — 5 min. 57 sec., VHS, igrani

EPISODE 3: INALCO / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autor: Siniša Škokić — 4 min. 1 sec., Mini DV, dokumentarni

*EPOPEJA O BUREKU / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autori: Luka Hrgović i Marin Bušić — 21 min. 23 sec., Mini DV, igrani

*ERMAN / FKK Đakovo, Đakovo: 2004. — autor: Vedran Grgas — sc., k. i m.: Vedran Grgas — g.:Erman — 1 min. 48 sec., Mini DV, žanr

EVIL EYE ILITI LUTALICA SMRTI / Dom mladih, Rijeka: 2004. — autori: Saša Stanić i Boris Ružić — sc.: Saša Stanić — k.: Saša Stanić, Boris Ružić, Jan Hyrat i Ana Jurčić — m.: Boris Ružić i Saša Stanić — t.: Saša Stanić i Boris Ružić — g.: Jan Hyrat, Saša Stanić, Stella Defranzza, Boris Ružić, Martina Blečić i Ana Jurčić — 11 min., VHS, igrani

EVOLUCIJA II — POVRATAK EVOLUCIJE / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autori: Nikola Dubović, Mirko Škoc i Kristian Žeinski — trajanje: 1 min. 48 sec., Mini DV, animirani

FAKAT / FAGEP, Samobor: 2004. — autor: Kristijan Jenko — 2 min. 34 sec., Mini DV, žanr

FANCY BUT STILL UNDERGROUND / Kinoklub Split, Split: 2004. — autori: Marcella Zanki, Tina Šarić, Vishna Mamić — 14 min. 31 sec., mini DV, dokumentarni

FIKCIJE / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autor: Marko Majerski — sc.: Marko Majerski i Seid Ružić — k.: Krsto Jaram — m.: Marko Majerski i Krsto Jaram — gl.: Neven Dužanec — g.: Csilla Barath Bastaić, Vedran Strasser, Frano Mašković i Dalibor Vidović — 38 min., Mini DV, igrani

FILM HRVOJA HORVATA / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autor: Tomislav Krištofić — 8 min. 57 sec., Mini DV, igrani

*FILMSKA LEKCIJA / samostalni autor, Zagreb: 2004. — autor: Slaven Žimbrek — sc., t., i m.: Slaven Žimbrek — k.: Jack Chiueh — g.: Mandeep Pannu, Mitchel Pham, Kai Lintumaa, Jai Mitchell, Rohini Kapil Mitchell, Slaven Žimbrek — 3 min.10 sec., Mini DV, igrani

FOUNDATION RAP SHOW / ASTRA pictures, Šibenik: 2003. — autor: Augustin Derado — sc., k. i m.: Augustin Derado — a.: Stipe Renje — 16 min., Mini DV, dokumentarni

FRIŽIDERO / Blank, Zagreb: 2004. — autorice: Mateja Hrvačić i Andrea Jovanovska — sc. i k.: Mateja Hrvačić i Andrea Jovanovska — m.: Blank — g.: Monika Bjelčić — 1min. 37 sec.,Mini DV, igrani

FUZZY LOGIC — METAFIZIKA UMA / samostalni autor, Samobor: 2004. — autor: Hrvoj Horvat — sc., k i g.: Hrvoj Horvat — m.: Alan Prikratki — 14 min. 25 sec., BETACAM SP, žanr

GURAJ, GURAJ! / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autorica: Irena Škorić — sc. i k.: Irena Škorić — m. i t.: Vinko Kovačić — 1 min., Mini DV, dokumentarni

*HOMOPLASTIC LE / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2003. — autor: Velimir Kovačić — sc. i k.: Velimir Kovačić — m.: Luka Rocco / Sven — 1 min., Mini DV, igrani

HRAM / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autor: Mladen Burić — sc.: Mladen Burić — k.: Mladen Burić i Krsto Jaram — m.: Marko Boško — 12 min. 16 sec., BETACAM SP, dokumentarni

*I'M LOVIN IT / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2003. — autorica: Marija Ratković — sc. i m.: Marija Ratković — k.: Vinko Plazibat — t.: Sanja Zanki i Ivančica Furak — g.: Ana Furač i Petra Bijelić — 1 min., Mini DV, dokumentarni

IZ MORSKIH DUBINA / KK Zagrreb, Zagreb: 2004. — autorica: Irena Škorić — sc.: Irena Škorić i Vinko Kovačić — k. i m.: Vinko Kovačić — trajanje: 1 min., Mini DV, žanr

IZBOR / Astra pictures, Šibenik: 2003. — autor: Augustin Derado — sc., k., t. i m.: Augustin Derado — g.: Stipe Renje, Zoran Erak, Kata Aras, Vinko Sutlović i Davor Matošin — a.: Stipe Renje — 4 min. 50 sec, Mini DV, igrani

IZVOLITE, MOLIM / GFR film-video, Požega: 2004. — autori: Željko Balog, Zvonimir Karakatić i Tomislav Vujić — sc.: Željko Balog, Zvonimir Karakatić i Tomislav Vujić — k.: Željko Balog — m.: Zvonimir Karakatić, Tomislav Vujić i Željko Balog — t: Zvonimir Karakatić i i Tomislav Vujić — g.: Sanja Mraović, Damir Brus i Klaudio Perutka — 2 min. 40 sec., Mini DV, igrani

*JA SADA ŽIVIM OVDJE / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2003/2004. — autor: Zoran Pisačić — sc., t. i m.: Zoran Pisačić — k.: Milan Bukovac — 7 min. 20 sec., Mini DV, dokumentarni

*JOGGING / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autor: Jadranko Lopatić — 25 sec., Mini DV, animirani

JOIE DE VIVRE / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autor: Neven Dužanec — 5 min. 40 sec., Mini DV, igrani

*JOŠ JEDNA RAZGLEDNICA IZ DIOKLECIJANOVOG GRADA / Kinoklub Split, Split: 2004. — autor: Ivan Perić — sc. i m.: Ivan Perić — k.: Igor Lušić — 1 min., mini DV, dokumentarni

*KADA PODIGNEŠ ZID / FKK Đakovo, Đakovo: 2004. — autor: Damir Tomić — 4 min. 43 sec., Mini DV, videospot

KAKO FUNKCIONIRAJU STVARI / I gimnazija, Osijek: 2003. — autori: Vedran Maslovara, Marko Todorović, Marijan Malčić, Sandra Šarčević, Maja Mihajlović i Đovana Mićunović — sc.: Maja, Cana, Maslovara, Todor, Mrkva i Đovana — k. i m.: Vedran Maslovara — g.: Todor i Mrkva — 3 min. 1 sec., Mini DV, igrani

KAKTUSI / Blank, Zagreb: 2004. — autori: Dražen Brkić i Slađana Pavlović — sc.: Slađana Pavlović — k. i m.: Dražen Brkić — 10 min. 33 sec., Mini DV, dokumentarni

KAO SPUŽVA.../ VK Mursa, Osijek: 2004. — autor: Aleksandar Muharemović — 1 min., Mini DV, žanr

KOVAČ / FKK Drava, Đurđevac: 2004. — autor: Kruno Heidler — k.: Zlatko Ljubić — sc.: Edita Janković — Hapavel — gl.: Andrija Maronič — m. i t.: Kruno Heidler — 13 min. 28 sec, VHS, dokumentarni

(K)RAJ DANA / VK Mursa, Osijek: 2004. — autor: Aleksandar Muharemović — 2 min. 34 sec., Mini DV, žanr

*KROZ NOĆ / VK Mursa, Osijek: 2004. — autor: Aleksandar Muharemović — 4 min. 57 sec., Mini DV, žanr

*LA CANTINA DI FERRO / UMAS, Split i Neutron, Vodnjan: 2003/2004. — autor: Matija Debeljuh — sc. i m.: Matija Debeljuh — k.: Vlado Zrnić i Matija Debeljuh — g.: Helena Janjušević, Šandor Slacki, Iva Debeljuh Stojnić — 12 min. 3 sec., DVD, žanr

*LASCAUX / FAGEP, Samobor: 2004. — autor: Fran Sokolić — sc., m. i k.: Fran Sokolić — t. i gl.: Martin Semenčić — 1 min. 57 sec., Mini DV, žanr

LAST MINUTES / FKK Đakovo, Đakovo: 2004. — autor: Damir Tomić — sc.: Damir Tomić i Ante Nerovčić — k. i m.: Damir Tomić — g.: Marijan Mikolin — 1 min., Mini DV, igrani

LICITAR / FKK Drava, Đurđevac: 2004. — autor: Kruno Heidler — sc.: Edita Janković-Hapavel — k.: Marijan Jakupec — m. i t.: Kruno Heidler — 6 min. 24 sec., VHS, dokumentac

*LOBOTOMIJA / I. gimnazija, Osijek: 2003/2004. — autori: Dražen Alić, Maja Mihajlović, Vedran Maslovara, Sandra Šarčević i Marko Todorović — sc.: svi autori — k.: Vedran Maslovara i Marko Todorović — t. i m.:Vedran Maslovara — g.: Sandra Šarčević, Vedran Maslovara, Dražen Alić i Marko Todorović — 20 min. 38 sec., Mini DV, igrani

*LUTKA / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autor: Davor Klarić — 1 min., Mini DV, animirani

*MALI OGLASI — USAMLJENA SRCA / I. gimnazija, Osijek: 2004. — autori: Đovana Mićunović, Vedran Maslovara, Dražen Alić i Sandra Šarčević — sc.: Cana, Đovana i Maslovara — k. i m.: Vedran Maslovara — t.: Ante Pušić i Katarina Oršolić — g.: Kristina Škondro, Andrej Bojanić, Katarina Krivić, Dražen Alić i Bojan Sudarević — 5 min. 56 sec., Mini DV, igrani

MANDIN KRIŽ / Vrsi film — KUD Sv. Lovre, Vrsi: 2004. — autor: Ivica Božić — sc.: Sabina Ćošić i Gabrijel Božić — k.: Ivica Božić — m.: Josip Perica — g.: Milka Nemarić, Ante Utković, Pavica Vukić, G. Božić i F. Predovan — 1 sat 57 min., DVD, igrani

*MÉLO / I. gimnazija, Osijek: 2004. — autor: Vedran Maslovara — k.: Đovana Mićunović i Vedran Maslovara — m.: Vedran Maslovara — t.: Sandra Šarčević — 7 min. 43 sec., Mini DV, dokumentarni

*MEMORIJSKA SATISFAKCIJA / FAGEP, Samobor: 2003. — autor: Kristijan Jenko / 3 min. 32 sec., Mini DV, žanr

*MEMORY BOX / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autor: Mladen Burić — sc.: Mladen Burić — k.: Mladen Burić i Antun Burić — m.: Marko Boško — 1 min., BETACAM SP, žanr

MINUTA DO 12 / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autorica: Irena Škorić — sc.: Irena Škorić — k. i t.: Zoran Erceg i Vinko Kovačić — m.: Zoran Erceg — 1 min., Mini DV, žanr

MOHAČKE BUŠE / Foto-kinoklub Baranja-film, Beli Manastir: 2003. — autor: Deže Kučera — k.: Deže Kučera — m.: Aleksandar Muharemović i asistent Dubravko Franjin — 2 min. 25 sec., VHS, žanr

MOJ NAJLJEPŠI GRAD / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2004. — autorica: Ivana Stavljenić — sc.: Svjetlana Višnić i Ksenija Sanković — k.: Antonija Capan i Emilio Zinaja — t.: Jelena Matičić — m.: Ivana Stavljenić — 3 min. 45 sec., Mini DV, videospot

*MOJSIJE / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autor: Jadranko Lopatić — 1 min., Mini DV, animirani

MOST / Blank, Zagreb: 2004. autori: Dražen Brkić i Slađana Pavlović — sc..: Dražen Brkić i Slađana Pavlović — k. i m.: Dražen Brkić — 7 min. 11 sec., Mini DV, dokumentarni

*MOTOVUN NO RED CARPET / Kinoklub Split, Split: 2004. — autorice: Marcella Zanki, Vishna Mamić — 9 min 11 sec., Mini DV, dokumentarni

*NA EKRANU... / KK Zagreb — SF i HFS: 2004. — autor: Željko Radivoj — 1 min., Mini DV, žanr

*NA OBALI JEZERA / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autor: Vedran Šuvar — sc. i m.: Vedran Šuvar — k.: Vedran Šuvar i Damir Juričić — g.: Ivana Jovanović — 1 min. 53 sec., Mini DV, žanr

NEGDJE OKO NIČEGA / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autori: Darko Bejić, Marko Bejić i Goran Petreković — m.: Darko Bejić i Marko Bejić — g.:Goran Petreković — 2 min. 40 sec., Mini DV, žanr

NEMORALNA PONUDA / GFR film-video, Požega: 2004. — autorica: Danijela Prpić — sc.: Danijela Prpić — k.: Leon Pohilj — t.: Marko Brkan — m.: DS — g.: Danijela Prpić i Emanuel Matijević — 1 min. 40 sec., Mini DV, igrani

NEPOSTOJEĆE MINUTE / FKK Đakovo, Đakovo: 2004. — autorica: Ana Valentin — sc. i k.: Ana Valentin — m.: Vedran Grgas — g.: Natalija Meštrović — Jelačić i Darko Zečević — 9 min. 38 sec., Mini DV, žanr

*NI KN / Blank, Zagreb: 2004. — autorice: Maja Mišković, Sanora Lovrinović i Ivana Mlikota — k.: Ivica Jerković — m.: Blank — 7 min. 18 sec., Mini DV, dokumentarni

NOĆNI ČUVAR / KK Split, Split: 2004. — autori: grupa autora Filmske škole 2004. — k.: Petar Pečur — m.: Ivo Veletić — t.: Andrija Mardešić — g.: Zdeslav Mišurac — sudjeluju: Niko Letilović, Josip Žaper, Marija Bašković, Dajna Mišurac, Franko Bačić, Aljoša Pažin, Hrvoje Mandić i drugi — 5 min.34 sec., Mini DV, dokumentarni

*ORFEJ (SEOBA DUŠE U TRI ČINA) / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autor: Damir Juričić — sc., m., gl.: Damir Juričić — k.: Vedran Šuvar — t.: Damir Juričić i Srđan Bižić — 8 min. 35 sec., Mini DV, žanr

ORGAN OF SENSE / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autor: Vedran Šuvar — 5 min. 47 sec., Mini DV, žanr

*OSJEĆAJ DEVET / KK Zagreb — SF i HFS, Zagreb: 2004. — autor: Tomislav Gotovac — 1 min. 7 sec., BETA, žanr

*OSJEĆAJ OSAM / KK Zagreb — SF i HFS, Zagreb: 2004. — autor: Tomislav Gotovac — 3 min. 56 sec., BETA, žanr

PARABOLA (11,11) / I. gimnazija, Osijek: 2004. — autor: Vedran Maslovara — sc., k., t. i m.: Vedran Maslovara — g.: Nastasja-Fata Sailović i Đovana Mićunović — 5 min. 58 sec., Mini DV, igrani

PARANOJA / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autori: Kristina Kajinić, Marijana Orlović i Kristian Župan — g.: Kristian Župan, Kristina Kajinić i Ivan Marčec — 1 min., Mini DV, igrani

*PART 1, PART 2 / Kinoklub Split, Split: 2004. — autor: Zoran Boban — 2 min. 40 sec., Mini DV, dokumentarni

PASTORALA / Blank, Zagreb: 2004. — autor: Dario Juričan — 2 min. 29 sec., Mini DV, dokumentarni

PIJESAK IMA OKUS ŽIVOTA / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autorica: Irena Škorić — sc.: Irena Škorić — k.: Vinko Kovačić i Irena Škorić — m. i t.: Vinko Kovačić — 1 min., Mini DV, žanr

*POSEBAN DAN / samostalni autor, Zürich: 2004. — autor: Zoran Zekanović — sc., k., t. i m.: Zoran Zekanović — g.: Patricia Joza i Fran Joza — 1 min., VHS, dokumentarni

POSTOLAR / FKK Drava, Đurđevac: 2004. — autor: Kruno Heidler — 9 min. 30 sec., VHS, dokumentarni

POVIJEST U KAMENU / KK Zagreb — SF, Zagreb: 2004. — autor: Dragutin Hušman — 14 min 40 sec., DVD, dokumentarni

*POVRATAK / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autor: Jadranko Lopatić — a.: Jadranko Lopatić — t.: Miroslav Klarić — g.: Dubravko Orlović i Anđelko Krajinović — 5 min. 22 sec., Mini DV, animirani

*PRIJE KIŠE / FAGEP, Samobor: 2004. — autor: Mario Papić — sc., k. i t.: Mario Papić — m.: Fran Sokolić — 8 min. 30 sec., Mini DV, dokumentarni

*PROČISTAČ / FKK, Drava, Đurđevac: 2004. — autor: Kruno Heidler — 5 min., VHS, dokumentarni

PROJECT No 1 — NEW YORK STYLE / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autor: Renato Đošić — sc. i k.: Renato Đošić — m. i t.: Zoran Pisačić — g.: Slatkica — 4 min., Mini DV, žanr

*PROROCI / KK Zagreb — SF i HFS: 2004. — autor: Tomislav Gotovac — sc.: Tomislav Gotovac — m: Željko Radivoj — 2 min 48 sec., BETA, žanr

*RANO JUTRO / VK Mursa, Osijek: 2004. — autor: Aleksandar Muharemović — 55 sec., Mini DV, žanr

*RIBANJE / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autorica: Irena Škorić — sc.: Irena Škorić — k., m. i t.: Vinko Kovačić — sudjeluju: Jakov Krstulović, Kuzma Kovačić, Mate Grga Tomas, Ana Domančić, Barbara Kovačić, Vlado Krstulović, Jasminka Audi Tomas — 15 min., Mini DV, dokumentarni

ROŽICA / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autor: Dušan Vugrinec — sc. i k.: Dušan Vugrinec — m.: Milan Bukovac — 1 min., Mini DV, žanr — 2004.

SA SNIMANJA FILMA NOĆNI ČUVAR / Kinoklub Split, Split: 2004. — autor: Ivan Perić — k.: Igor Lušić — sc., m.: Ivan Perić — sudjelovali: Niko Letilović, Ivo Veletić, Rudolf Vučemilović, Sunčica Fradelić i Igor Lušić — 4 min. 40 sec., mini DV, dokumentarni

SAM / FKK Đakovo, Đakovo: 2004. — autor: Vedran Grgas — sc., k. i m.: Vedran Grgas — g.: Tomislav Užarević, Velimir Lončar i Vedran Prepunić — 5 min. 45 sec., Mini DV, igrani

SAMO JEDNA KARIKA U LANCU / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2004. — autorica: Marija Ratković — sc. i m.: Marija Ratković — k.: Vinko Plazibat — t.: Sanja Zanki — 24 min. 23 sec., Mini DV, dokumentarni

SAN / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autor: Luka Stamać — m.: Marin Bušić — 1 min., Mini DV, žanr

*SASVIM OBIČAN DAN U DVORIŠTU FKVK-A ZAPREŠIĆ / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2004. — autor: Davor Biruš — g.: Damir Kosir, Miroslav Klarić i Jadranko Lopatić — a.: Davor Biruš — 1 min., Mini DV, igrani

SEDAMNAEST MI JE GODINA TEK.../ I. gimnazija, Osijek: 2004. — autori: Maja Mihajlović i Vedran Maslovara — k. i m.: Vedran Maslovara — 12 min., Mini DV, dokumentarni

*SEMEL SCRIPTUM, DECIES LECTUM / Video skupina Doma učenika srednjih škola Bjelovar, Bjelovar: 2004. — autor: Željko Javorina — sc.: Željko Javorina — k.: Željko Javorina i Tomislav Kolar — m.: Dražen Pleško i Željko Javorina — 12 min. 45 sec., SVHS, dokumentarni

*SEPAL, DIRECTOR'S CUT / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2004. — autor: Dario Lonjak — sc. i m.: Dario Lonjak — k.: Vinko Plazibat i Vedran Rapo — t.: Dina Zjača i Ana Brajdić — gl.: Josip Vučer — 4 min. 2 sec., Mini DV, videospot

SLUTNJA (SAN) / I. gimnazija, Osijek: 2004. — autor: Vedran Maslovara — sc., k., m. a. i t.: Vedran Maslovara — g.: Nastasja Sailović — 4 min. 10 sec., Mini DV, žanr

SREĆA / KK Zagreb, Zagreb: 2004. autorica: Irena Škorić — sc. i g.: Irena Škorić — k.,m. i t.: Vinko Kovačić — 19 min. 46 sec., Mini DV, igrani

*STARI GRAD / FKK Drava, Đurđevac: 2004. — autor: Kruno Heidler — 2 min. 47 sec., VHS, žanr

STRIPPED / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2004. — autor: Igor Jurilj — 1 min. 48 sec., Mini DV, animirani

SUTRA / I. gimnazija, Osijek: 2004. — autor: Vedran Maslovara — sc. i m.: Vedran Maslovara — t.: Sandra Čalajić i Vedran Maslovara — g.: Sandra Čalajić — 2 min. 17 sec., Mini DV, žanr

*SVAKIDAŠNJI OTKUCAJI / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autori: Andrej Hanžek i Siniša Škokić — sc..Igor Šehić — k.: Andrej Hanžek i Luka Stamać — m.: Siniša Škokić i Andrej Hanžek — t.: Andrej Hanžek i Matija Iveković — 12 min. 45 sec., Mini DV, dokumentarni

*ŠIŠANJE / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2004. — autorica: Zrinka Vrane — sc. i m.: Zrinka Vrane — t.: Vedran Rapo — k.: Dražen Horvatić — 59 sec., Mini DV, dokumentarni

*ŠKVER BLUES / UMAS, Split: 2004. — autor: Goran Čače — sc. i m.: Goran Čače — k.: Vlado Klasnić — t.: Josip Laća — 25 min., DVCAM, dokumentarni

TAMA VELEGRADA / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autor: Zoran Pisačić — 4 min. 29 sec., Mini DV, žanr

TEEN SPIRIT / FKK Đakovo, Đakovo: 2004. — autor: Vedran Grgas — sc. i m.: Vedran Grgas — k.: Vedran Grgas i Dario Batalije — 9 min. 15 sec., Mini DV, žanr

TEŠKI TERET / samostalni autor, Zagreb: 2004. — autor: Slaven Žimbrek — sc., t. i m.: Slaven Žimbrek — k.: Jack Chiueh — g.: Jai Mitchell i Slaven Žimbrek — 4 min. 43 sec., Mini DV, igrani

*TEZA / Šikuti machine, Svetvinčenat: 2004. — autor: Elvis Lenić — sc., k. i t.: Elvis Lenić — m.: Mladen Lučić — g.: Darko Pekica i Srećko Pekica — 10 min., BETACAM SP, dokumentarni

*TIGRICA / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2003. — autorica: Sanja Zanki — sc.i m.: Sanja Zanki — k.: Vinko Plazibat — t.: Vedran Rapo i Vedrana Mihalić — gl.: Goran Katušin i Goran Glavač — 13 min. 19 sec., Mini DV, dokumentarni

TKO TO TAMO PIJE / GFR film-video, Požega: 2004. — autori: Marko Vuković i Mario Perić — k.: Marko Vuković — t.: Marko Brkan i Josip Petrić — m.: Marko Brkan — 13 min. 35 sec., Mini DV, dokumentarni

TOP ŠOP / Astra pictures, Šibenik: 2004. — autor: Augustin Derado — k. i m.: Augustin Derado — g.: Stipe Renje, Ivan Mihaljević, Vinko Sutlović, Zoran Erak, Kata Aras i Davor Matošin — a.: Stipe Renje — 16 min. 10 sec., Mini DV, igrani

U SLAST / Blank, Zagreb: 2004. — autorica: Sofija Kranjčec — sc.: Sofija Kranjčec — k.: Matea Jerkić i Mihovil Vidaček — m.: Jelena Krpan — g.: Jelena Krpan, Matija Šešek i Petra Marijanović — 2 min. 9 sec., Mini DV, igrani

*UNDO / FAGEP, Samobor: 2004. — autori: Kristijan Jenko — sc., k., gl., m. i t.: Kristijan Jenko — g.: Ivan Duganđić i Tigran Tomašković — 1 min. 25 sec., Mini DV, žanr

UŽAR / FKK Drava, Đurđevac: 2004. — autor: Kruno Heidler — sc.: Edita Janković — Hapavel — k.: Zlatko Ljubić — m. i t.: Kruno Heidler — 6 min. 13 sec., VHS, dokumentarni

VATRA, VODA, BRAŠNO / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autorica: Irena Škorić — sc.: Irena Škorić — k., m. i t.: Vinko Kovačić — sudjeluju: Barbara Kovačić, Jakov Krstulović, Kuzma Kovačić, Luka Radonić, Mate Grga Tomas, Erika Radonić — 15 min. 26 sec., Mini DV, dokumentarni

*VLAKOVI / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autor: Vedran Šuvar — sc. i t.: Vedran Šuvar — k. i m.: Dario Juričić i Vedran Šuvar — 5 min. 29 sec., MiniDV, žanr

*VRATA / Kinoklub Karlovac, Karlovac i HFS, Zagreb: 2004. — autor: Vjekoslav Živković — sc.: Vjekoslav Živković — t.: Vedran Rapo — gl.: Maro Market — m.: Vjekoslav Živković i Dražen Horvatić — 6 min. 8 sec., Mini DV, animirani

WELCOME TO THE JUNGLE / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2004. — autorice: Emina Kubura i Jelena Matičić — 1 min. 30 sec., Mini DV, animirani

WHEN LIFE GIVES YOU LEMONS... / KK Zagreb, Zagreb: 2004. — autorica: Irena Škorić — sc. i k.: Irena Škorić — m. i t.: Vinko Kovačić — 4 min. 39 sec., Mini DV, žanr

WIRES / ALU Zagreb, Zagreb: 2004. — autorica: Maja Rožman — 1 min. 53 sec., Mini DV, animirani

*YOU CAN CALL ME ANYTHING YOU WANT / samostalne autorice, Zagreb: 2004. — autorice: Azra Svedružić i Helena Schultheis / sc.: Azra Svedružić i Helena Schultheis / k. i m.: Helena Schultheis / gl. i t.: Žan Jakopač — 6 min. 20 sec., DVD, žanr

Z TEI STORONI GANDBOLU (S DRUGE STRANE RUKOMETA) / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2004. — autorice: Tatjana Kubinska i Marija Ratković — sc. i k.: Tatjana Kubinska — m.: Tatjana Kubinska i Marija Ratković — t.: Natalija Kubinska — 3 min. 21 sec., Mini DV, dokumentarni.

*ZOOM IN SEOL / GFR film-video, Požega: 2004. — autor: Željko Balog — 5 min. 15 sec., Mini DV, žanr

ZOV VISINA / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. — autorica: Marina Zlatarić — sc., k. i t.: Marina Zlatarić — m.: Mladen Magdalenić — 8 min. 2 sec., Mini DV, dokumentarni

ZRCALO / I. gimnazija, Osijek: 2004. autor: Vedran Maslovara — sc., k. i m.: Vedran Maslovara — t.: Ana Werkmann i Sandra Šarčević — g.: Dražen Alić — 5 min. 2 sec., Mini DV, igrani

Ž...A...Ž / FKK Đakovo, Đakovo: 2004. — autor: Vedran Grgas — 1 min., Mini DV, žanr

ŽIVOT / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2004. autor: Luka Stamać — sc. i k.: Luka Stamać — m.: Milan Bukovac — 1 min., Mini DV, žanr

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):
791.21(100)"2004"(049.3)

Vladimir C. Sever

Netremične nedoumice

Drugi One Take Film Festival, Zagreb, 19-21. studenoga 2004.

Usredotočivanjem na filmove snimljene bez montažnih rezova, i pridodavanjem popratnog programa aktualnih naslova koji slijede *held take* estetiku, One Take Film Festival prvim je svojim izdanjem 2003. značio dobrodošlu prinovu u hrvatskoj festivalskoj ponudi, nabujaloj preko svih očekivanih razmjera u prvim godinama ovoga desetljeća, obilježena postupnom deetatizacijom Hrvatske. Nakon što je Motovun pokazao da se može raditi i drukčije od dotad odveć institucionalizirane i okoštale Pule, One Take bio je prvi bitni sljedeći festival koji je otišao korak dalje. Na njemu nije više bilo bitno samo prkositi agresivnoj komercijalizaciji naše prikazivačke ponude, te uspostaviti novi *lifestyle* u kojemu će noseće odrednice liberalne svijesti nove Europe zamijeniti izolacionistički svjetonazor Hrvatske iz devedesetih: prešutno ih prihvativši, One Take uzeo je jedan *estetski* parametar za svoju specifičnost. Odnosno, tek smo njime došli u stanje razmjerne zrelosti, situaciju u kojoj se barem donekle može smatrati kako je aktivizam izvojevao prve pobjede, te se na njihovim zasadama može pristupiti umjetnički opuštenijim izazovima.

Prvi One Take predstavio je dotad veoma izoliranoj zagrebačkoj publici niz slabo ili nikako poznatih autora koji predstavljaju ono najzanimljivije što se danas u svijetu uopće snima: u popratni su program bila uvrštena djela Tsaija Ming-Lianga, Abbasa Kiarostamija, Takeshija Kitana — te Aleksandra Sokurova, čija je *Ruska arka* činila sjajnu dugometražnu sponu između repetitorija kurentne art-ponude i te spomenute estetske posebnosti festivala.

U drugom izdanju, održanu od 19. do 21. studenoga 2004. na novim, razmještajem pogodnijim lokacijama Kina Jadran (gotovo ruševna, zahvaljujući maćehinskom odnosu Kinematografa prema svojoj navodno osnovnoj poslovnoj djelatnosti)[1] i kina Tuškanac (ne osobito udobnijeg, ali junačkog u nepatvorenoj predanosti kinotečnom radu), One Take nije imao prilike zakititi se tako raskošnom perjanicom. To mu je, s jedne strane, smanjilo vidljivost u javnosti, a s druge pretvorilo ga u ekskluzivniju domenu filmofila. Mjereno takvim, latentno strožim parametrima, je li One Take uspio prebroditi tu tako često prijelomnu drugu godišnjicu s dovoljno vjetra u jedrima za zaista trajno etabliranje?

Prva šibica

Barem s pojavne strane, drugi One Take doimao se doista dopadljivo — elegantni dizajn studija Petrak-Žaja zasnivao se na zamisli direktora Vedrana Šamanovića o dvjema šibicama za drugi festival, a i za držanje očiju netremice otvorenima tijekom trajanja neprekinutih kadrova filmova iz konkurencije. (Festival je trebao imati i suvenir — prave kutije sa po dvije šibice — ali ispostavilo se da ih nitko u Hrvatskoj nije kadar izraditi.)

Pri raspravi o prikazanim djelima valja imati na umu da je Šamanović po struci snimatelj, jer teško da bi montažeru bili zanimljivi radovi koji dokidaju potrebu za njegovom vještinom. Neprekinuti kadar bio je jedini parametar na kojemu se zasnivala konkurencija: to je dovelo do iznimne, često zbunjujuće raznorodnosti radova prikazanih u tri uzastopne večeri glavnoga programa.

S jedne strane, tu su bili potomci uvodnoga kadra iz Wellesova *Zrna zla*: čisti narativni radovi, nužno eliptični i stilizirani s obzirom na taj formalni parametar, ali odlučni u nakani da uspostave pripovjedački i emocionalni kontakt s gledateljem. Tako je *Deserted* Daniela Jacobsa[2] u jednom virtuoznom kadru obuhvatio istu priču kroz više različitih gledišta, uspijevajući vješto uvrstiti *flashback* u repertoar pripovjednih tehnika koje je moguće ostvariti bez i jednoga jedinog montažnog reza. Viko Nikçi u filmu *Take It Back* ograničenju jednoga kadra pridodaje estetski zahtjev obrnutoga kronološkog slijeda, usidrivši razlog za takav postupak u dramatično razmatranje problema nepovratnosti postupaka poniklih iz afekta. Iz obaju se radova može prepoznati istinska darovitost, nesklona prihvaćanju estetske forme kao svrhe po sebi, i sklonost eksperimentiranju unutar datosti jednoga kadra kao izolirane i verističke kronološke cjeline.

Eksperimentiranje je pritom ključna riječ. Jasno, svaki film snimljen u jednom kadru na neki je način eksperimentalan: samo estetsko ograničenje tjera autora da sublimira problematiku na najbitniji element, što je najveći izazov kad je riječ o pripovjednoj formi. Troje autora — Pansu Kim u filmu *Sleep Tight, My Baby*, Gerardo Ruíz Minán u filmu *E-mail to Mom* te Ted Chung u filmu *Artifacts* — problematiziraju

Nobody Knows, H. Kore-eda

trenutke nepovrata slične onima koji zanimaju Nikçija, pri čemu pravocrtni vremenski tijek ne umanjuje dojam zgusnute emocije. Lilja Ingolfsdottir filmom *Standing Still*, Milagros Mumenthaler filmom *Cape Cod*, te Lars Kreyssig filmom *Nothing to Say* također pričaju priče o trenucima — ali statičnim, već preživljenim, ali još ne i proživljenim, u kojima odlučuju portretirati svoje protagoniste. Naposljetku, bilo je neizbježno da barem jedan naslov bude pravocrtno narativan u najopćenitijem smislu — *Master, You're Wonderful* Hessama Kholousija, u kojemu se izravna adaptacija Salingerova proznog predloška nadovezuje na neeliptičnost imanentnu postupku, te (vjerojatno bez redateljeve želje) otkriva i štošta o iranskom, obožavateljskom odnosu učenika prema učiteljima.

Prijelazna spona između tih glagoljaških priča s radnjama, zbivanjima i stanjima i ostatka ponude iz konkurencije (imenične, zamjenične, ali češće pridjevske i priloške) bio je dobitnik glavne nagrade Festivala, *Ascension* Bena Ferrisa. To objašnjenje ujedno je i najčvršći razlog za takav izbor koji mogu pronaći bez izravnih konzultacija s članovima žirija: Ferrisov film studija je prostora — silaska u podzemnu željeznicu, situacijske/emocionalne izgubljenosti te ponovnog uzlaska — ali ni po medijskome umijeću, ni po opažanju ključne točke, nije bio izvrsniji od narativnih konkurenata.

Ti drugi — posvećeni gledanju, izravnom ili prizmatičnom, te opisivanju i karakteriziranju, što me potaknulo na gramatičku poredbu iz prethodnog ulomka — kroče stazama eksperimentalnoga filma, mišljena u onom ustaljenom, u nas institucionaliziranu smislu. Odnosno: dokle god uspijevaju ostaviti dojam vještinom (*Morning News & a Singing Bird* Rainbowa Chuna ili *Abolition of an Apple* Vlaste Žanić), dokumentarizmom (*Dimitri* Moby Longinotto, *Mr. Cameraman* Paula Wiersbinskog, *Finlandia* Jaaka Kilmija te *Gay* Jeana-Gabriela Periota), humorom (kontrapunktalni *The Nest* Marcusa Williamsa, *Ratta Tooi* Alexandre Rothert — koji bi bio priloški film kad ne bi bio posvećen konzumaciji samo glavnoga jela — *Serious Talking* Sasche Dornhöfera ili *Welcome* Tanje Dabo), odnosno čistom tvrdoglavošću u snimanju situacije koja nužno, s minutažom, prelazi u impresivnost (*Up* Heiko Daxl te *Surface and Time #4* Heike Liss) — dotle će, kažem, takvi naslovi imati legitimitet eksperimentalnoga filma.

Ali je li uistinu moguće razgovarati o eksperimentalnom filmu 2004. uz posezanje za kritičkim aparatom na kojem se on razvio, danas starim i više od pola stoljeća? Ne želim time reći da je teorija nužno loša, nego da se promijenio naš odnos prema vizualnom. Ima li pokretna, neprekinuta slika jednaku snagu u ovo vrijeme, kad svatko posjeduje barem nekakvu kameru i dvoznamenkast broj kanala na televiziji, i kad vizualizacije *rave*-koncerata i mp3 snimki izgledaju poput apstrakcija koje smo nekada gledali na festivalima? Može li nas koncentrat vrsnih radova te netremične provenijencije nagnati da gledanju iznova pristupimo kao nečemu svježem, kad su nam oči odavno izgubile nevinost?

U tom smislu, odluka da se selekcija poveže estetskim kriterijem jednoga kadra te uključi i narativni i nenarativni i posve apstraktni film (ali apstrahirani od čega?) možda je djelovala kontraproduktivno. Možda u naše vrijeme doista više nije dovoljno reći da se vaš film, kao jedan od spomenutih, bavi »istraživanjem prostora između pokretnog i statičnog prizora, te odnosa zvuka i slike«.

Druga šibica

Pronalaženje radova koji će moći ostaviti dojam, a ostajati vjerni estetici jednoga kadra, vjerojatno će organizatorima biti iz godine u godinu sve teže, i sva je prilika da će radova koji prije pripadaju u galerijske instalacije nego na festivale (poput *Oo* Riccarda Iaconoa, ili *Defining Moments (Twin Towers)* Paula Matosica) biti sve više. Drukčije stvari stoje s popratnim programom: ako se prvi One Take etablirao kao izvrstan prozor u uskraćeni nam svijet dugometražne produkcije, onda je drugi festival taj dojam samo učvrstio.

Uz retrospektivu hrvatskog *filma istine*, na kojoj smo imali rijetku priliku vidjeti djela Babaje, Golika, Krelje, Tadića i Papića koja su udarila zasade današnjega hrvatskog autohtonog kratkometražnog žanra zvanog eksperimentalni film, imali smo prilike vidjeti i dobar izbor iz danas pomalo zaboravljena britanskog pokreta *free cinema* te američkoga pokreta *direct cinema* — vremenski i estetski tako sukladnih *filmu istine*. Kao sinkronijsko prikazivanje djela koja su bitno utjecala na avangardu druge polovice dvadesetog stoljeća, ovakav kinotečni uspjeh već bi sam po sebi imao snagu filmofilmskoga događaja sezone: ali organizatori festivala na njemu su utemeljili dva iznimna programa aktualnog autorskog filma.

Prvi je, posve opravdano, bio nazvan *The Art of the Hand Held Take* — pri čemu nisam siguran što tu radi *Hand*, jer nije se radilo o klubu mrzitelja stativa i Steadicama. Riječju, autori poput braće Dardenne (veličanstveni *The Son*) ili Claire Denis (sporogoreće potresni *Friday Night*) pripadaju u vrh današnjih pobornika beskompromisnoga filmskog gledanja. Samira Makhmalbaf, predstavljena svojim angažiranim filmom *Blackboards*, možda nije u toj kategoriji, ali otac joj jest; ali kad spregnete njezin film sa završnim naslovom festivala, fimom *Five* Abbasa Kiarostamija (koji *jest* inače majstor, ali ovdje eksperimentira s ubijanjem gledatelja u po-

Ukidanje jabuke, V. Žanić

jam), možda će vam sinuti još neki neizravni zaključci o estetici, načinu i pristupu snimanju filmova u tako obožavanoj iranskoj kinematografiji.

Takvi usponi i padovi nisu obilježili možda najugodnije iznenađenje festivala, vrlo cjelovitu retrospektivu japanskoga redatelja Hirokazua Kore-ede, miljenika svjetskih festivala i u nas praktički nepoznata do ovoga drugog One Takea. Od meditacije o neprolaznosti ljubavi *Maborosi* (1995), preko iznimno dirljiva suočavanja s nepoznatim i nespoznatljivim u filmu *Distance* (2001), do izravno metaforička filma o odlasku s ovoga svijeta, zvana *After Life* (1998) i svojega recentnog uspjeha s verističkim *Nobody Knows* (2004), Kore-eda je autor kojemu promatranje redovito sadrži promišljenost, težinu i kontemplaciju sumjerljive tematici koju izabire. Suptilan, profinjen, sklon davanju prostora i filmskoga vremena zbivanjima, ali nikad bez jasna opravdanja, Kore-eda duboko je human redatelj, koji zasade jedne filmske estetike koja se često doživljava hladnom primjenjuje za tankoćutno iskazivanje vrlo osjetljivih, egzistencijalnih stanja.

Kresanje

Nisam obradio sve programe koji su stali u program ovoga One Takea — dva programa nenarativnoga filma te još jedan s radovima snimljenim *gotovo* u jednom kadru. Zgusnutost projekcija, premda prostorno bliskih, ovdje je veća negoli na bilo kojem 'konkurentskom' novonastalom hrvatskom filmskom festivalu — što mu, čak i bez (zbog *lifestyle* aspekta neizbježna) DJ-a daje dinamiku i prokrvljenost pravoga festivala. Pa što ako sam morao biti selektivan pri gledanju, ili čak propustiti jedan film iz konkurencije (*Once upon a Time a King*) jer se Kore-eda malo protegnuo? To su slatke festivalske muke.

Dugoročno, festival bi se mogao naći u problemima. Neprekinuti kadar nije baš takva svetinja među autorima (najčešće kratkih) formi da bi svaka godina mogla uroditi dovoljnim brojem dobrih naslova za sastavljanje čvrste i raznorodne konkurencije: riječ je, naposljetku, samo o još jednom postupku iz današnjega visokosofisticiranog vizualnog vokabulara, podložnu zloporabama u gotovo jednakoj mjeri kao što je to i ekstremna ovisnost o montažnom rezu. One Take, svjestan toga problema, zasad prihvaća radove iz prethodnih nekoliko godina, ali neizbježno je da će ponuda s vremenom bivati sve manja. Ne sumnjam da će nas popratni, dugometražni program iz godine u godinu i dalje oduševljavati; ali bojim se da bi konkurencija mogla prerasti u reviju nekomunikativnih radova mišljenih za multimedijske instalacije, koje pogledate i onda ih ostavite na neko vrijeme, a ne za pozorno promatranje u kinodvorani, gdje ste htjeli-ne htjeli vezani uz sjedalo. Ovisnost o estetskom parametru koji ga čini specifično drukčijim mogla bi, tako, biti glavna prijetnja opstojnosti festivala.

Ascension (B. Ferris)

Ali ovogodišnje retrospektive možda pružaju elegantan izlaz. Možda griješim, ali neće li, i to bez osobita rogoborenja ogorčenih i iznevjerenih masa, One Take s vremenom ipak prerasti u (Hand) Held Take Festival?

Bilješke

1 Zaista, katkad mi se čini Kinematografi d. d. nisu više od tvrtke za rasprodaju nekretnina.

2 Nacionalnost redatelja često nije izravno vezana uz zemlju nastanka filma: kako ne bih opteretio tekst, izostavljam te podatke, koji se mogu lako pronaći na duhovito dizajniranoj web-stranici OTFF-a: http://www.onetakefilmfestival.com/program.html. Usput, kako je festival nazvan na engleskom, i to mu je bio službeni jezik komunikacije, zadržavam sve naslove u tekstu u engleskom obliku. Hrvatski se mogu pronaći na istoj adresi.

Filmografija i nagrade

2. One take film festivala, Zagreb 2004.

Grand Prix 2. One Take Film Festivala

Ocjenjivački sud Festivala u sastavu Jan Cvitkovič, Stanko Herceg i Fabrizio Prada, dodijelio je Grand Prix One Take Film Festivala filmu ASCENSION / UZDIĆI SE, australskoga redatelja Bena Ferrisa.

GLAVNI PROGRAM

ALLES IS GESAGT / BEZ RIJEČI — Njemačka: 2002. — autor: Lars Kreyssig — betacam, c/b, 3 min. — igrani

ARTIFACTS / ARTEFAKTI — Sjedinjene Američke Države: 2004. — autor: Ted Chung — DVcam, c/b, 4 min. 30 sek., igrani

ASCENSION / UZDIĆI SE — Australija: 2004. — autor: Ben Ferris — super 16mm, boja, 7 min., eksperimentalni

CAPE COD — Argentina: 2003. — autor: Milagros Mumenthaler — 16 mm, boja, 1 min., igrani Argentina, 2003

C'ERA UNA VOLTA UN RE / BIO JEDNOM DAVNO JEDAN KRALJ — Italija: 2003. — autor.: Massimiliano Mauceri — 35mm, boja, 10 min., igrani

DEFINING MOMENTS (TWIN TOWERS) / ODLUČUJUĆI TRENUCI (TORNJEVI BLIZANCI) — Velika Britanija: 2004. — autor Paul Matosic — digital video, boja, 10 min., eksperimentalni

DIMITRI — Velika Britanija — autor: Moby Longinotto — DVcam, boja, 7 min. 30 sek., dokumentarni

DOBRODOŠLI — Hrvatska: 2004. — DVcam, boja, 8 min. 53 sek. — eksperimentalni

E-MAIL TO MOM / E-MAIL ZA MAMU — Peru: 2004. — autor: Gerardo Ruiz Minán — super 16mm, boja, 2 min. 30 sek., igrani

EMPOR / GORE — Njemačka: 2004. — autor: Neiko Daxl — DV, boja, 8 min., dokumentarni

ERNSTES WÖRTCHEN / OZBILJAN GOVOR — Njemačka: 2003. — autorica: Sascha Dornhöfer — miniDV, boja, 4 min. 5 sek., igrani

FINLANDIA — Estonija: 2003. — autor: Jaak Kilmi — betacamSP, boja, 3 min. 20 sek., dokumentarni

GAY? — Francuska: 2001. — autor: Jean-Gabriel Periot — DV, boja, 2 min., igrani

HERR KAMERAMANN / G. SNIMATELJ — Njemačka: 2004. — autor: Paul Wiersbinski — miniDV, boja, 10 min. 40 sek., dokumentarni

MASTER! YOU'RE WONDERFUL! / GOSPODARU! DIVNI STE! — Iran: 2004. — autor: Hessam Kholousi — DVcam, boja, 19 min., igrani

MORNING NEWS & A SINGING BIRD / JUTARNJE VIJESTI I RASPJEVANA PTICA — Velika Britanija: 2004. — autorica: Rainbow Chun — DVcam, boja, 3 min. 42 sek., eksperimentalni

NAUFRAGOS / NAPUŠTENI — Meksiko: 2004. — autor: Daniel Jacobs — super 16mm, boja, 8 min., igrani

THE NEST / GNIJEZDO — Novi Zeland: 2004. — autor: Marcus Williams — miniDV, boja 7 min. 50 sek., eksperimentalni

Oo — Italija, Velika Britanija: 2004. — autor: Riccardo Iacono — miniDV, boja, 4 min. 46 sek., eksperimentalni RATTA-TOOI — Njemačka: 2003. — autorica: Alexandra Rothert — miniDV, boja, 55 sek., eksperimentalni

SLEEP TIGHT, MY BABY / SLATKO SPAVAJ, DUŠO — Velika Britanija: 2001. — autor: Pansu Kim — betacamSP, c/b, 11 min. 30 sek., igrani

STANDING STILL / NEPOMIČNO STANJE — Velika Britanija: 2001. — super 16mm, c/b, 9 min. 30 sek., Lilja Ingolfsdottir, United Kingdom, 2001, eksperimentalni

SURFACE AND TIME #4 / POVRŠINA I VRIJEME #4 — Sjedinjene Američke Države, Meksiko: 2004. — autorica: Heike Liss — miniDV, boja, 7 min. 47 sek., eksperimentalni

TAKE IT BACK! / VRATI TO! — Irska: 2004. — autor: Viko Nikçi — DVcam, boja, 10 min., igrnai

UKIDANJE JABUKE — Hrvatska: 2004. — autorica: Vlasta Žanić — miniDV, boja, 2 min. 20 sek., eksperimentalni.

POPRATNI PROGRAM

Almost One

BEST ACTRESS / NAJBOLJA GLUMICA — SAD: 2004. — autor: Carlo Caccavale — video, boja, 19 min. 11 sek., igrani

EMILY'S MOVIE / EMILYN FILM — SAD: 2004. — autor: Paul Lloyd Sargent — Hi8, boja, 12 min., eksperimentalni

ONE SHOT WONDER / ČUDO U JEDNOM KADRU — Australija: 2002. — autori: Colin i Cameron Cairnes — DVcam, c/b, 6 min. 10 sek., igrani

SILENT MEDITATIONS / TIHE MEDITACIJE — Kanada: 2003. — autor: Stefan Chiarantano — 16mm, boja, 3 min. — eksperimentalni

THEY SHOOT HOSTAGES DON'T THEY? / UBIJAJU TAOCE, ZAR NE? — Australija: 2002. — autori: Colin i Cameron Cairnes — DVcam, boja — c/b, 6 min. 57 sek., igrani

WATERFRONT / DOKOVI — Argentina: 2004. — autor: Ruben Plataneo — DV, boja, 4 min.. eksperimentalni

Cinéma vérité, direct cinema, free cinema

Cinema vérité,

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ / KRONIKA JEDNOG LJETA — Francuska: 1961. — r. Jean Rouch, Edgar Morin — 16mm, c/b, 85 min., dokumentarni

Free Cinema

GALA DAY / SVEČAN DAN — Velika Britanija: 1963. — r.: John Irvin — 16mm, c/b, 25 min., dokumentarni0

MOMMA DON'T ALLOW / MAMA NE DOPUŠTA — Velika Britanija: 1955. — r.: Karel Reisz, Tony Richardson — 16mm, c/b, 21 min., dokumentarni

NICE TIME / LIJEPA VREMENA — Velika Britanija: 1957. — r.: Claude Goretta, Alain Tanner — 16mm, c/b, 17 min., dokumentarni

O DREAMLAND / ZEMLJA SNOVA — Velika Britanija: 1953. — r.: Lindsay Anderson — 16mm, c/b, 12 min., dokumentarni

ONE POTATO, TWO POTATO / JEDAN KRUMPIR, DVA KRUMPIRA — Velika Britanija: 1957. — r.: Leslie Daiken — 16mm, c/b, 22 min., dokumentarni

TOGETHER / ZAJEDNO — Velika Britanija: 1956. — r.: Lorenza Mazzetti — 16mm, c/b, 52 min., dokumentarni

TOMORROW'S SATURDAY / SUTRA JE SUBOTA — Velika Britanija: 1962. — r.: Michael Grigsby — 16mm, c/b, 17 min., dokumentarni

THE VANISHING STREET / ULICA KOJA NESTAJE — Velika Britanija: 1962. — r.: Robert Vas — 16mm, c/b, 20 min., dokumentarni

Direct cinema

DON'T LOOK BACK / NE OSVRĆI SE — SAD: 1967. — r.: D. A. Pennebaker — 16mm, c/b, 95 min., dokumentarni

HAPPY MOTHER'S DAY / SRETAN MAJČIN DAN — SAD: 1963. — r.: Richard Leacock, Joyce Chopra — 16mm, boja, 26 min., dokumentarni

HIGH SCHOOL / SREDNJA ŠKOLA — SAD: 1968. — r.: Frederick Wiseman — 16 mm, 75 min., c/b, dokumentarni

A MARRIED COUPLE / BRAČNI PAR — Kanada: 1969. — r.: Allan King — 16mm, boja, 97 min., dokumentarni

PRIMARY / PREDIZBOR — SAD: 1960. — r.: Robert Drew — 16mm, c/b, 60 min., dokumentarni

SALESMAN / TRGOVAČKI PUTNIK — SAD: 1969. — r.: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin — 16mm, c/b, 90 min., dokumentarni

Film istine

TIJELO — Hrvatska: 1965. — r.: Ante Babaja — 35mm, c/b, 11 min., dokumentarni

OD 3 DO 22 — Hrvatska: 1966. — r.: Krešo Golik — 35mm, c/b, 14 min., dokumentarni

HALO, MÜNCHEN — Hrvatska: 1968. — r.: Krsto Papić — 35mm, c/b, 12 min., dokumentarni

PONUDE POD BROJ — Hrvatska: 1969. — r.: Petar Krelja, 35mm, c/b, 13 min., dokumentarni

AMERIKANKA — Hrvatska: 1970. — r.: Zoran Tadić — 35mm, c/b, 12 min., dokumentarni

O kadru iz ruke

CINÉMA VÉRITÉ: DEFINING THE MOMENT / CINÉMA VÉRITÉ: DEFINIRANJE TRENUTKA — Kanada: 1999. — r.: Peter Wintonick — 35 mm, c/b — boja, 103 min., dokumentarni

SEEING IS BELIEVING: HANDICAMS, HUMAN RIGHTS AND THE NEWS / VIDJETI ZNAČI VJEROVATI — Kanada: 2002. — r.: Katerina Cizek, Peter Wintonick — video/betaSP, boja, 60 min., dokumentarni

Umijeće kadra iz ruke

TAKHTÉ SIAH / ŠKOLSKE PLOČE — Iran: 2001. — r.: Samira Makhmalbaf — 35mm, boja, 85 min., igrani

LE FIS / SIN — Belgija: 2002. — r.: Jean Pierre i Luc Dardenne — 35mm, boja, 103 min, igrani

VENDREDI SOIR / PETAK NAVEČER — Francuska: 2002. — r.: Claire Denis — 35mm, boja, 90 min., igrani

9 SONGS / DEVET PJESAMA — Velika Britanija: 2004. — r.: Michael Winterbottom — 35 mm, boja, 71 min., igrani

DAREMO SHIRANAI / NITKO NE ZNA — Japan: 2004. — r.: Hirokazu Kore-eda — 35 mm, boja, 141 min., igrani

Loading... Hirokazu Kore-eda

MABOROSI NO HIKARI / MABAROSI — Japan: 1995 — 35mm, boja, 110 min., igrani

WANDAFURU RAIFU / ŽIVOT POSLIJE SMRTI — Japan: 1998. — 35 mm, boja, 118 min., igrani

DISTANCE / DALJINA — Japan: 2001. — 35mm, boja, 132 min., igrani

DAREMO SHIRANAI / NITKO NE ZNA — Japan: 2004. — 35 mm, boja, 141 min., igrani

Around Narrative — program umjetničkih filmova

ACUTE / OŠTRO — Velika Britanija: 2003. — r.: Aaron Williamson, Philip Ryder — video, 7 min. 30 sek.

CLASSROOM PORTRAIT / PORTRET RAZRED — SAD: 2002. — r.: Heike Leiss — video, 20 min.

DRVENA PETLJA — SAD, Hrvatska: 2003. — r.: Vlatka Horvat — video, 3 min.

GREY AREA / SIVO PODRUČJE — Njemačka: 2001. — video, 9 min.

KENT BEESON IS A CLASSIC AND AN ABSOLUTELY NEW THING / KENT BEESON JE KLASIK I POTPUNO NOVA STVAR — Velika Britanija: 2001. — r.: Tim Etchells — video, 12min.

LADDER / LJESTVE — Velika Britanija: 2000. — r.: Matt Calderwood — video, 6 min. 53 sek.

MY PARENTS READ DREAMS I'VE HAD ABOUT THEM / MOJI RODITELJI TUMAČE SNOVE KOJE SAM SANJAO O NJIMA — SAD: 1998. — r.:Niel Goldberg — video, 8 min. 30 sek.

NO MOTIVE / BEZ MOTIVA — SAD: 1998. — r.: Neil Goldberg — video, 8 min. 30 sek.

ONCE / JEDNOM — SAD: 1995. — r.: Doron Alaeff — video, 5 min. 4 sek.

PARKEN / PARKIRALIŠTE — Njemačka: 2001. — r.: Asta Gröting — video, 4 min. 38 sek.

POLE / STUP — Velika Britanija: 2000. — r.: Matt Calderwood — video, 1 min. 30 sek.

THE RUNS / TRČANJE — Njemačka: 2002. — r.: Sean Reynard — video, 2 min. 40 sek.

Last Take

FIVE / PET — Iran, Japan, Francuska: 2004. — r.: Abbas Kiarostami — DV — digi BETA, boja, 74 min., dokumentarni

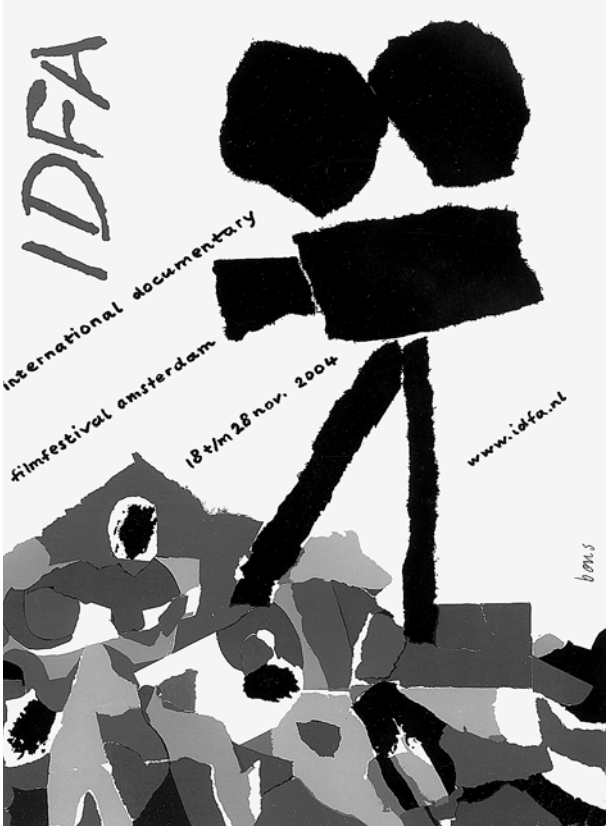
UDK: 791.65.079(492Amsterdam):
791.229.2(100)"2004"(049.3)

Diana Nenadić

Dokument o dokumaniji

17. međunarodni festival dokumentarnog filma — IDFA 2004, Amsterdam, 18-28. studenoga 2004.

Tek kada je bučni Michael Moore završtao s oskarovske pozornice primajući 'kipića' za *Lude za oružjem* i kudeći Georgea Busha mlađeg, veći dio planetarnog auditorija, iako svakodnevno izložen svakojakim srodnim slikama s malih ekrana, postao je svjestan potencijala i privlačnosti dokumentarnoga filma. Kada je nedugo nakon toga Mooreov 'bijes' (u *Fahrenheitu 9/11*) dobio još jednu potvrdu na festivalu u Cannesu, njegovu filmu, pa tako i dokumentarcu općenito, bio je zajamčen put u repertoarna kina. Zanimljivo je da je u to nedavno doba malotko, osim specijaliziranih kritičara, znao ili spominjao film *Roger i ja*, hvaljeno, a možda i ponajbolje Mooreovo djelo iz 1989. godine, kao ni mnoge druge vrijedne naslove svjetskih dokumentarista. No, to je i lako objašnjivo: novi globalni val dokumentarizma, koji je politikantski marketing Bushova doba pretvorio u kinematografski 'tsunami', u doba nastanka Mooreova prvenca počeo se tek nazirati. A da će se iz novih gibanja na početku novoga milenija izroditi dokumanija, među prvima su, čini se, naslutili pokretači IDFA-e, međunarodnoga festivala dokumentaranog filma u Amsterdamu.



Utemeljen prije sedamnaest godina, festival se, pored starijih i uglednijih priredbi svoje vrste, postupno razvijao prema najopsežnijem i najraznovrsnijem izlogu dokumentaristike, iznimno promotivno i 'tržišno' važnom onima koji se odluče baviti tim oblikom filmskoga stvaralaštva. Brojem filmova i posjetitelja (gledatelja, producenata, filmaša i distributera), IDFA svake godine potuče vlastite rekorde. Takva je bila i prošla 2004. godina, prema riječima direktorice festivala Ally Derks i 'godina dokumentarca'.

Posljednja IDFA prikazala je u deset festivalskih dana više od dvjesto filmova u petnaestak dvorana, prodala rekordnih sto i dvadeset tisuća ulaznica, ugostila više od dvije tisuće profesionalaca. U takvoj poplavi kreativaca i 'kreativnih' zapisa o svijetu u kojem živimo, čak i 'zvijezde' većih gabarita od Mooreovih (poput ugošćenih prvaka američkoga *direct cinema* ili argentinskoga veterana Fernanda Solanasa) prođu bez posebne buke. Filmovi i zbilja o kojoj govore izmjenjuju se kao na traci, a cijene ih više od njihovih autora/zvijezda. Mnogi dokumentaristi, posvećeni tek 'skromnu' cilju da na tom nepreglednom sajmu pokažu neko svjetsko otkriće ili svoje viđenje svijeta, onamo i stižu kao potpuni anonimci. Ni Mooreova/Bushova Amerika, iz kojega je god kuta promatrali, nije 'top'-tema festivala čiji komplementarni fondovi/forumi (Jan Vrijman Fond) uvelike potiču i financiraju nezavisne autore u nerazvijenim zemljama. Istodobno, moćniji producenti s razvijenoga Zapada, samostalno ili udruženo, šalju svoje ekipe diljem 'Trećega' svijeta ili pomažu 'tuđe' autore, kako bi posvjedočile o onima koje suvremeni kulturolozi rado nazivaju Drugima. Bilo da je riječ o antropološkoj/etnografskoj radoznalosti, političkoj motivaciji ili o istraživanju s humanističkim porivima, ti Zapadu daleki Drugi danas su prva dokumentarna tema, ma gdje se nalazili: na rubovima (postkomunističke) Europe, na Bliskom i Srednjem istoku, u Africi, Aziji ili Latinskoj Americi. Katkada i sami okreću kameru prema sebi, prema vlastitoj povijesti ili zbilji, prema običnim, drukčijim ili 'anomaličnim' pojavama u vlastitoj sredini, ali se zapaža da su počesto egzotičan plijen pristojno 'potkoženih' kulturnih 'postkolonijalista'.

Ma kako bilo, svjetska dokumentaristika i IDFA kao njezin najveći izlog takvim filmovima sudjeluju u jačanju paradoksa novijega datuma: dok se ambiciozniji autori igranih filmova širom svijeta trude da im filmovi izgledaju što reali-

stičnije, ucijepljeno u aktualni trenutak ili zbilju, ili da *jednostavno* nalikuju na dokumentarce, mnoge autentične dokupriče čine se nevjerojatnima, uzbudljivima i zavodljivima poput najčistije i najuvjerljivije fikcije. Zato je u Amsterdamu vjerojatno samo organizatorima (koji žele promovirati apsolutno nove filmove, a time i festival) te autorima (koji priželjkuju nagrade), važno kojoj kategoriji pripada koji film — natjecateljskim (Joris Ivens, First Appeareance / Prvo pojavljivanje ili Silver Wolf/Srebrni medvjed) ili nekom od mnogih popratnih ili posebnih programa (Jan Vrijman ili Reflecting Images). Primjerice, *Tri sobe melankolije* (*Melancholian 3 hounetta*) Finkinje Pirjo Honkasalo, jedan od ponajboljih dokumetnaraca 17. IDFA-e, stvorio je prilične redove za ulaznice, iako je film bio prikazan u posebnome programu i u šumi drugih ostvarenja, baš kao i retrospektiva dokumentaraca filmske akademije iz Lodza, razgrabljena već prvih dana.

Budući da je IDFA otvorena svim dokumentarnim vrstama, metodama i duljinama, od 'namjenskih' ili tematskih minijatura što se prikazuju kao predigra duljim filmovima (primjerice, američka serija *Cell Stories* Edwarda Lachmana, realizirana tehničkim mogućnostima mobitela, ili nizozemska *26.000 lica*, svojevrstan poziv za pomoć nizozemskim imigrantima koje čeka deportacija u njihove zemlje) do cjelovečernjih naslova, festivalsko žarište obično stvara neka aktualna svjetska tema koja privlači veći broj dokumentarista. U novije vrijeme to su bliskoistočni sukobi, etnički i državni neredi u Africi, izbjegličke krize i slično, kojima se usputno rasvjetljavaju i drugi problemi (primjerice, raznih identiteta) u fokusiranim zemaljama ili društvima. No, sred nepregledna i raznovrsna korpusa svjedočanstava sa svih strana mogu se zapaziti i drugi, možda i trajniji dokumentarni trendovi.

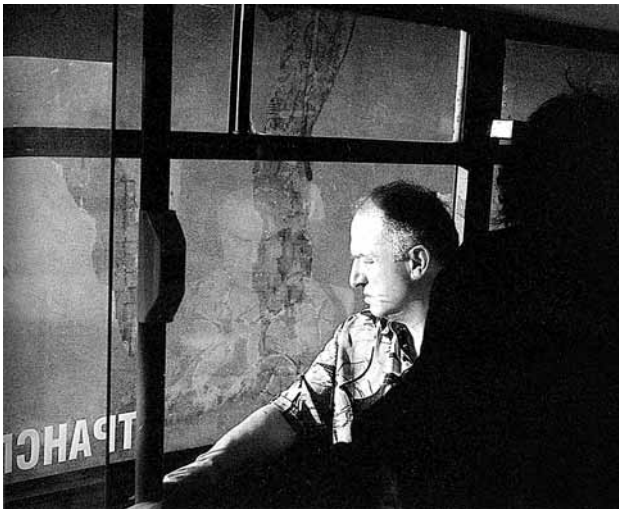
Ove je godine, primjerice, dijagnosticiran polet dokumentaristike na istoku Europe, koji kao tematsko rasadište ne zaostaje ni za najproblematičnijim zonama planeta. Duga desetljeća komunizma, novija povijest etničkih sukoba, ali i tranzicijski postkomunizam ostavili su tamošnjim narodima duhovne i materijalne posljedice, pojedincima traume, a autorima obilje inspirativnih motiva. U tom kontekstu, dva hrvatska filma, *La strada* Damira Čučića (meditativni prikaz glavne ulice multikulturalnoga Vodnjana) i *Sve pet!!* Dane Budisavljević (portret bivše pornoglumice po povratku u njezin netolerantni zavičaj), oba financijski potpomognuta iz nizozemskog Jan Vrijman Fonda i prikazana u različitim selekcijama, ne odaju sliku posebice problematična društva. Barem ne u usporedbi s filmovima iz nekih drugih postkomunističkih zemalja koji iznose na vidjelo slaba mjesta, mrtve točke ili skrivene grijehe tranzicijskih društava.

Ježevo prokletstvo, D. Budrala, 2004

Poljaci imaju možda najzahvalniju podlogu za novi okršaj s novom zbiljom: bogatu tradiciju socijalnoga dokumentarca koju ponajbolje oprimjeruje upravo škola iz Lodza. U novijoj produkciji na tu tradiciju podsjeća i film *Born Dead* Jacека Blawuta, dojmljiva priča o mladiću koji zatvorsku 'radnu' kaznu služi u domu za mentalno hendikepiranu djecu. Promatračka *verité*-metoda, kombinirana s intervjuima, prati svakodnevne aktivnosti mladoga prijestupnika, koji se pokazuje brižnim skrbnikom i istinskim prijateljem štićenika, što ne nailazi na razumijevanje socijalnih službi. Sraz humanosti i hladne birokracije izaziva snažnu emotivnu reakciju i potvrđuje poljsku vještinu angažirana dokumentiranja.

U novijoj ponudi s istoka staroga kontinenta najviše su se ipak nametnuli rumunjski filmovi ili rumunjske teme, u sve tri natjecateljske kategorije, a Ileana Stanculescu, redateljica *Mosta* (*Podul peste tisa*, 2004), bila je laureatkinja među festivalskim debitantima. Dok mlada autorica u dugom 'metru' plete priču o nestanku i ponovnom nastanku mosta preko granične rijeke između Rumunjske i današnje Ukrajine, kojemu je zbog 'nezgodne' geostrateške pozicije na razmeđi svjetova suđeno razdvajati, a ne spajati susjede, *Djeca dekreta* (*Das Experiment 770*: *Gebähren auf Befehl*) njemačke produkcije, prikazana u programu kratkog i srednjeg metra Silver Wolf, efektno pokazuju kako završava svaka arogantna politička sila. Spojem probrana arhivskog materijala i intervjua, film rumunjskog autora Florina Iepana evocira godine Ceausescuove vladavine i pronatalitetne politike, koja ga je, implicira dokumentarac, na kraju koštala glave. Forsirajući prekomjerno rađanje djece strogom zabranom kontracepcije i pobačaja, diktator je od 1966. represivnim mjerama poticao rađanje 'novoga rumunjskog čovjeka'. Slike i

Children of the decree, F. Iepan, 2004



Georgij i leptiri, A. Paounov, 2004

svjedoci dokumentiraju kako je njegov dekret, osim milijunskoga potomstva koje je trebalo ostvariti ideal tjelesno zdrave i poslušne nacije, zemljom sijao bolest, smrt i kriminal. Osim što iznosi na vidjelo manje poznatu sastavnicu režima, koji se zajedno sa svojim vođom raspadao u izravnu televizijskom prijenosu (možda je to bio i prvi pravi politički *reality show*), Iepanov film privlačno artikulira rekonstruiranu demografsku dramu te podgrijava crnu ironiju čudovišna totalitarnog pothvata: 'oca' Ceausescua ubila su vlastita 'djeca'.

Na marginama Rumunjske, izvan trenda koji se optimistično zove 'čekaonicom za Europu', žive 'prokleto' ubogi Romi, a njihovo skitalačko životarenje dokumentira *Ježevo prokletstvo* (*The Curse of the Hedgehog*, 2004). Cjelovečernji dokumentarac Dumitrua Budrale prikazan je u programu Joris Ivens, ostvaren je opservacijskom metodom *direktnoga filma*, a spaja socijalne i etnografske sastavnice života lokalne romske zajednice. U snježnoj brdskoj zabiti Budrala bilježi kretanje omanje skupine muškaraca i žena, Roma koji pokušavaju preživjeti izradom i prodajom (trampom) rukotvorina od pruća. Oni obilaze brdska naselja, cjenkaju se sa seljacima za kilogram krumpira ili graha, a potom se natovareni trampljenim 'plijenom' vraćaju u obitelji. Lutalačku monotoniju produkcijski skromna filma narušavaju prizori romske svadbe, a potom i duga 'povišena' epizoda naricanja na zatečenu zgarištu kuće u kojoj je netom izgorjelo dvoje djece. Gledajući rumunjske Rome u kontekstu europskih integracija, Budralin je film i dokument o budućim istočnim rubovima ujedinjene Europe, koji će po svemu sudeći ostati vječno 'prokleti' i dezintegrirani.

Uz Rumunje, u čijoj se kinematografiji očito događaju veliki pomaci, na IDFA-i mogli su slaviti i bugarski filmaši, barem ekipa filma *Georgi i leptiri* (*Georgi i peperudite*), predvođena Andrejem Paounovim. O psihijatrijskim institucijama i tretmanu njihovih štićenika obično se snimaju depresivni i društvenokritički filmovi (poznat je dokumentarni primjer *Ludosti iz Titticuta* Fredericka Wisemana). Bugarski se redatelj ipak osmjelio na drukčiji postupak. Naslovni lik Georgi entuzijastični je voditelj dislocirane i zapuštene institucije koja se jedva održava na životu, pa on smišlja razne načine kako bi je izvukao iz financijskih nevolja, animirao pacijente i unaprijedio terapiju. Film evocira njegove uzastopne pokušaje da unutar institucije pokrene neki biznis u kojem će moći sudjelovati i štićenici: skupljanje poljskih puževa, uzgoj nutrija, dudova svilca, nojeva i sl. Rekonstruirajući cijelu priču razgovorima s osobljem, portretima pacijenata i materijalnim ostacima propale 'male privrede', Paounov humorno podgrijava bizarnost i apsurdnost neobične Georgijeve misije, koja završava na lutrijskim igrama. U konačnici, konstruira dokumentarac u kojem se epizode o propalim 'farmama', za razliku od lica ubogih pacijenata i uposlenika, doimaju nevjerojatnim, gotovo izmišljenim.

I rusko-čečenski rat ostavlja debele tragove na celuloidnoj vrpci, no postoji više razloga zbog kojih će se s ovogodišnje IDFA-e najdulje pamtiti upravo *Tri sobe malankolije*. Prije svega zato što je, za razliku od drugih filmova sa sličnom temom (primjerice, rusko-švicarski film *Miran život* o tjeskobi čečenskih izbjeglica u Rusiji, redatelja Antoina Cattina i Pavela Kostomarova) usredotočen na djecu s obiju strana sukoba, i to na siročad kojoj će mračna povijesna epizoda odrediti sudbinu i identitet. Štoviše, izdašno produciran dokumentarac, koji je Pirjo Honkasalo sama i snimila i promišljeno strukturirala kao trodijelni film, simetrijom triptiha rusko-čečenske odnose vidi kao začarani krug. Zastrašujuću ratnu zbilju grada Groznog, sličnu onoj vukovarskoj i predočenoj akromatskom slikom, omeđuju dvije pozadinske epizode punoga kolora. U prvoj svjedočimo strogoj obuci ruskih kadeta u elitnom vojnom učilištu nedaleko od St. Peterburga, upoznajući dječake koje su socijalne službe skupljale po ulicama ruskih gradova. Impliciranu srazu dječačke nježnosti i militarizma koji se njihovom obukom perpetuira odgovara druga rubna slika obrednoga uvođenja malih čečenskih izbjeglica u svijet islama. *Tri sobe* zato nisu samo melankolična, nego i fatalističkog ozračja, a načinom pristupa i apstrahiranja podjednako odaju rafiniranost i refleksivni potencijal Finkinjine dokumentaristike.

Tri sobe melankolije, P. Honkasalo, 2004

Veliki rasadnik zanimljivih motiva uvijek je moguće pronaći na Bliskom istoku ili u njegovu sjevernom i istočnom susjedstvu. Politički neredi, izbjegličke krize, siromaštvo i terorizam nisu jedina zbilja tih dijelova svijeta, jer ratovi se vode i u potisnutim privatnim sferama. U tom su smislu na IDFA-i bili prilično zastupljeni filmovi fokusirani na položaj i prava žena u patrijarhalnim ili anarhičnim orijentalnim društvima. Izdvajamo samo neke od njih. Šokantna je primjerice spoznaja da je u Izraelu moguće sklopiti samo vjerski brak, ali ne i građanski. Moguće ga je razvrgnuti samo onda kada na to pristane muška strana, a dotle žene nemaju prava na osnivanje nove zajednice ni izvanbračni život. O tome govori izvrstan izraelski dokumentarac *Osuđene na brak* (*Mekudeshet,* Anat Zuria), bilježeći napore dviju mladih intelektualki da se zakonskim putem oslobode bračnih okova. Ništa bolji položaj ne uživaju izraelske lezbijke, osobito ako su još i udane i religiozne, o čemu svjedoči *Keep Not Silent* Ilil Alexander (*Et sheava nafshi*), ali ni žene u Kirgistanu, koje su učestala meta nasilnih 'otmica' budućih muževa (*Otimanje nevjesta u Kirgistanu,* Petr Lom). Posebno je tjeskobna priča Iranke u europskom egzilu, Nahid Persson, *Prostitucija pod velom*, o dvjema samohranim majkama koje se dvostruko ogrešuju o ekstremno stroge iranske zakone: prostitucijom i ovisnošću. Redateljica se očigledno dulje vrijeme bavila 'prijestupnicama', koje su, iz nužde, bile prisiljene sklopiti i kratkotrajne 'ugovorene' brakove, pa je osim razgovora s njima uspjela zabilježiti i niz otužnih prizora njihova majčinstva.

Gay-subjekti, žene, manjine, prognani iz svojih zemalja i svojevoljno odmetnuti iz civilizacije u svojim zemljama, obespravljeni i potlačeni javljaju se, dakako, u različitim dokumentarnim oblicima u svim krajevima svijeta, a njihovim pričama posredno se tematiziraju posljedice ratova, nepopularnih režima, tranzicije, ekonomskog iskorištavanja i globalizacije. U tom su pogledu osim istočnoeuropskih i azijskih osobito 'povlašteni' južnoamerički dokumentaristi, suočeni s propalom ekonomijom, nekontroliranim utjecajem stranoga kapitala, korupcijom i pravnom anarhijom u svojim zemljama. Desetljeća argentinske 'mafiokracije', koja je nekoć bogatu zemlju dovela do bankrota i 'društvenoga genocida', iznimno angažirano prikazao je argentinski veteran Fernando Solanas u cjelovečernjem filmu *Društveni genocid* (*Memoria del Saqueo*), predstavljenu u popratnom programu (Reflecting images). Solanasov film-optužba mogao se doživjeti kao tematska uvertira drugim argentinskim dokumentima, poput primjerice *Novca iz kućne radinosti* (*Dinero hecho en casa*, Alejo Noijman), filma o masovnom načinu trgovanja bonovima i trampom proizvoda iz 'kućne radinosti' među osiromašenim i nezaposlenim Argentincima. Oglašavaju se na IDFA-i i drugi filmaši sa zelenoga kontinenta, osobito Čileanci i Brazilci. Raspon je tema širok, od prokazivanja imperijalističkih projekata, preko prikaza individualnih otpora ekonomskoj ekspanziji (primjerice u čileanskom filmu *Bertin veo / El velo de Berta* Estebana Larraina) do egzotično-kontemplativnih portreta osobenjaka i 'izopćenika' kakav je primjerice brazilski cjelovečernji film *Duša kosti* (*A alma do osso,* Cao Guimaraes), svojevrstan naturalistički esej o samoći s nadrealističkim digresijama što se odčitava iz 'špiljskoga' načina života staroga pustinjaka u brazilskim brdima.

S iznimkom Južnoafričke Republike, koju je na amsterdamskom maratonu predstavljalo nekoliko naslova usredotočenih na razne aspekte južnoafričkoga života nakon sloma 'apartheida', snimljenih samostalno ili u koprodukciji s drugim zemljama, afrički je kontinent još uglavnom predmet dokumentarista iz razvijenoga svijeta, najčešće anatropološkog usmjerenja. Veliku pozornost privukao je jedan takav film danske proizvodnje, *The Swenkas* Jeppea Rondea, predstavljen u programu Joris Ivens. Film prikazuje neobične rituale skupine muškaraca iz plemena Zulu, koji se svake subote okupljaju na nekom urbanom lokalitetu i natječu u eleganciji, odjeveni u cifrasta i skupa zapadnjačka odijela. I sam film, koji uvodi 'komentatora' te često uživa u bizarnoj reviji/performansu afričkih seljaka, djeluje 'cifrasto' i prerežirano, ne nudeći objašnjenja o značenju toga rituala. Takve prigovore iznosila je i publika u prigodnim razgovorima s autorom, 'protestirajući' na taj način i protiv odveć konstruiranih (priređenih) dokumentaraca.

Vrhunac razmetne antropologije dosegnuo je u istom festivalskom programu autorski dvojac filma *Mana — Beyond Beleif,* Peter Friedman i Roger Manley, koji su obišli cijelu zemaljsku kuglu u potrazi za predmetima kojima ljudi u raznim krajevima svijeta pripisuju moć, a u Polineziji ih nazivaju 'mana'. Tematizirajući među ostalim sukob prirode i civlizacije, film realiziran *high definition*-tehnologijom mehanički dokumentira niz (turističkih) atrakcija u stilu *National Geographica,* a ponegdje uspijeva prepoznati apsurdnu dimenziju ljudske obuzetosti bizarnim 'svetostima' (od Rembrantovih slika preko Budinih kipova do japanskih ceremonija u počast stablu trešnje), iz koje nisu isključeni ni autori ovoga raskošnog filma.

Ezoterija je svakako legitimna sastavnica dokumentaristike, bilo da se otvaraju skrivene ladice kulturne prošlosti ili otkrivaju sumanuti i nedokučivi pothvati suvremenika. Prvoj vrsti svakako pripada i francuska, raskošno producirana igrano-dokumantarna priča o pravoj i dugo skrivanoj autorici glasovite erotske *Priče o O*, u (samo)dopadnoj režiji Pole Rapaport (Joris Ivens konkurencija). U drugoj, posebno mjesto zauzima čudak njemačkoga filma Werner Herzog i njegov *Bijeli dijamant*. Herzog je ovaj put u Gvajani s izumiteljem letjelice slične cepelinu, kojom kani preletjeti amazonsku prašumu, a film odražava luđačku ambicioznost njegovih igranofilmskih junaka da ukrote prirodu i zakone fizike (*Aguirre, gnjev božji, Fitzcarraldo*). Iako je prikazan u posebnom programu, izvan konkurencije, Herzog je privukao dosta pozornosti.

Ovaj je prikaz festivalskog programa nužno i svjesno šetao rubovima i takozvanim 'Trećim svijetom', što zbog ograničene prisutnosti recenzentice na festivalu, što zbog privlačnosti kultura i zemalja koje se bitno razlikuju od zapadne civilizacije. Zato je fokus ovoga krnjeg prikaza uglavnom bio na marginama njezina dohvata ili utjecaja, a neke velike i moćne kinematografije, primjerice, sjevernoamerička, australska i zapadnoeuropska, ostale su prikraćene. I domaćini Nizozemci zacijelo zaslužuju veći prostor, ne samo kao uzorni i

osviješteni organizatori, ustrajni promotori i financijaši dokumentarnoga filma, nego i kao kinematografija s bogatom i raznovrsnom dokumentarnom produkcijom, predstavljenom i u posebnom programu IDFA-e (Hihglights of Lowlands). Napokon, i s dokumentaristički educiranom publikom. Zajedno s agilnim oganizatorima festivala i strastvenim dokumentaristima diljem svijeta, koji ipak ostaju u sjeni svoga razmetnog američkog 'impresarija' Moorea, IDFA vraća dokumentarcu mjesto koje mu kao kinematografskom 'počelu' neupitno pripada.

The Swenkas, J. Ronde, 2004

UDK: 778.53:061.2(100)
+778.53:347.78

Željko Sarić (tajnik H.F.S.-a)

Za prava i dostojanstvo direktora fotografije*

Skupština IMAGO-a i I. međunarodni kongres snimatelja o autorskim pravima — Huelva, Španjolska, 12-14. studenoga 2004.

Uvod

Čini se da nije slučajno baš španjolski grad Huelva, na obali Atlantskoga oceana, ugostio predstavnike snimateljske profesije okupljene u IMAGO-u, Europskoj federaciji direktora fotografije. Upravo je naime iz te luke Kolumbo isplovio na zapad s težnjom da otkrije novi, možda kraći put do dalekih bogatstva istoka. Na tom putu otkrio je novi kontinent, koji je probudio nadu u ostvarenje boljeg i pravednijeg svijeta za koji su, simbolično gledajući, predstavnici dvadeset snimateljskih udruženja do sada učinili svega nekoliko važnijih koraka. No i za takve korake predstavnicima profesije koja u Europi broji oko 1300 članova trebao je tijekom proteklih dvanaest godina velik napor. Posljednjih godina i Hrvatska udruga filmskih snimatelja (H.F.S.) sudjeluje u radu IMAGO-a, što se ove godine pokazalo osobito opravdanim, jer smo na I. međunarodnom kongresu snimatelja o autorskom pravu predstavili hrvatski zakon, koji je za mnoge vodeće europske zemlje vrijednost i dugoročni cilj.

Skupština IMAGO-a, 12. studenoga 2004.

Nakon niza teških i problemima opterećenih godišnjih skupština, ovogodišnja je skupština IMAGO-a održana u atmosferi konstruktivne tolerancije bez povišenih tonova i ultimatuma. Predstavnici dvadeset europskih zemalja te gosti i izvanredni članovi iz indijske i argentinske asocijacije odradili su dnevni red od četrnaest točaka u razumnih deset sati, koji su uz ugodne stanke protekli relativno brzo. U dnevnom je redu osobito zanimljiv bio ekspoze Kommera Kleijna (SBC, Belgija), jedinoga predstavnika snimateljske profesije u nedavno osnovanoj europskoj komisiji za utvrđivanje tehničkih standarda budućega kinoprikazivanja. S obzirom da u svijetu postoji oko 140 000 kinodvorana, taj prijelaz s klasičnog projektora na digitalni sigurno neće biti brz ni lako dostupan. Digitalni projektor sutrašnjice imao bi brzinu od 48 ili čak 60 kv/sek i rezoluciju od 2000 x 4000 piksela, što bi trebalo rezultirati kvalitetom koja nadmašuje današnju tridesetpeticu. Prisutnost IMAGO-a u tako važnu forumu nužna je kako bi se mogla iznijeti mišljenja i pogledi struke u vezi s postavljanjem standardizacije koje je u tijeku.

Skupština je također detaljno razmotrila problem neprirodno duga radnog vremena tijekom snimanja koji je obrađen u poznatoj *Deklaraciji Conrada Halla* (*The Conrad Hall Statement*). Naime, u jesen 2002. direktor fotografije Conrad Hall (ASC) objavio je ovu deklaraciju svojim kolegama:

12. godišnja skupština IMAGO-a

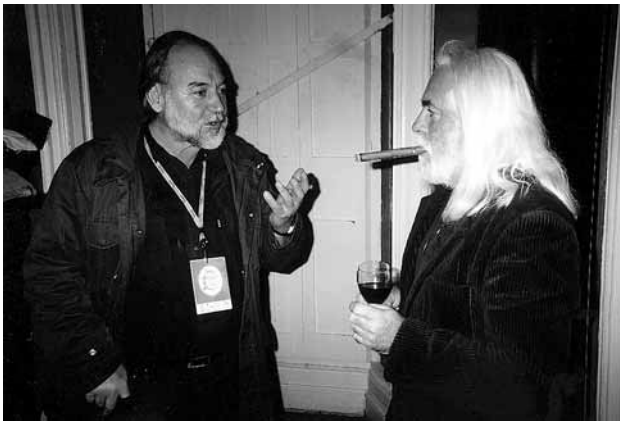
> *Kao direktori fotografije, imamo odgovornost prema vizualnom izgledu filma, ali isto tako naša odgovornost leži i u brizi za čitavu filmsku ekipu. Težimo istraživanju jezika snimateljskog izražaja, usavršavamo umjetnost pričanja priče. Sve raširenija praksa nametanja sve duljih i duljih trajanja termina snimanja ugrožava kvalitetu posla koji obavljamo, ali isto tako uzima danak u zdravlju i sigurnosti svih zaposlenih na filmu. Iskreno smatram da mi je obveza, kao i svakog drugog direktora fotografije, da se usprotivim načinu rada koji dovodi u pitanje naše kreativne slobode i mogućnosti, načinu rada koji nije u skladu s očuvanjem zdravlja i sigurnosti svih članova filmske ekipe.*

Za vrijeme održavanja *Cameraimagea* 2002. velik broj snimatelja potpisao je i podupro tu osobnu deklaraciju, a nekoliko tjedana nakon toga Conrad Hall je preminuo. Kako od takva načina rada nije imuna ni domaća kinematografska praksa, ovdje je navedeno nekoliko svjedočanstava direktora fotografije o tom problemu:

John Lindley:

> *Šestoga. ožujka 1997, nakon što je na snimanju filma* Pleasantville *radio devetnaest sati, drugi asistent kamere Brent Herschman zaspao je za volanom automobila kojim se vraćao kući i poginuo.*

* Tekst je prerada Sarićeva izvještaja o sudjelovanja na navedenim skupovima. S engleskoga jezika citate je prevodio Emil Mišković.



Karpo Godina, predsjednik i Zoran Hochstätter, tajnik Z.F.S

K. Ramachandra Babu:

U Indijskoj filmskoj industriji običaj je raditi 16-18 sati dnevno, sedam dana u tjednu i tako neprekidno po 40-50 dana za redom.

Haskell Wexler:

Svjedoci smo fenomenu da je odveć dug radni dan filmske ekipe, unatoč tomu što je skandalozan, postao trajni izvozni proizvod američke kinematografije. Taj je fenomen postao pravilo gdje god u svijetu rade američke filmske kompanije.

Vittorio Storaro:

Naša odgovornost kao direktora fotografije leži u vizualnosti obavljenog posla, ali na prvom mjestu naša odgovornost leži u brizi za čitavu filmsku ekipu. Nastojimo propitati i istražiti jezik filmskog izražavanja, proniknuti u tajne filmske priče. Sve raširenija praksa odveć duga trajanja termina snimanja dovodi, međutim, u pitanje samu kvalitetu našega posla i standarde sigurnosti i razine zdravstvene zaštite čitave ekipe. Mišljenja sam da je moja osobna obveza, ali isto tako i obveza snimatelja širom svijeta, suprotstaviti se takvoj praksi jer ona dovodi u pitanje kvalitetne aspekte našeg posla.

Roger Deakins:

Mnogim je snimateljima 'neugodno' u trenu kada bi se trebali požaliti na uvjete rada i duljinu trajanja termina koje bi trebali provesti neprekidno radeći. To je u potpunosti razumljivo. Siguran sam da dijelimo zajednički osjećaj povlaštenosti jer smo u mogućnosti raditi u profesiji koju volimo i u skladu s tim velika većina nas ne želi učiniti ili reći nešto što bi to dovelo u pitanje. Pokretan takvom vrstom strasti ja sam također nebrojeno puta bio krivac za duge termine snimanja jer sam tjerao ekipu da radi kako bih mogao u potpunosti iskoristiti određenu količinu prirodnoga svjetla, ili kada sam pred sobom imao iznimno težak kadar koji se morao snimiti do kraja. No svjestan sam potrebe uravnoteženja koje mora postojati između zahtjeva produkcije i sigurnosti i zdravlja čitave filmske ekipe.

Naravno, umor je jedan od najizraženijih ograničavajućih čimbenika koji postavljaju granice na razinu iskoristivosti kreativnog potencijala svake osobe, ali ono što bi trebalo biti na prvom mjestu kada se razmišlja o dobrobiti filmske ekipe jest njihovo zdravlje i njihova sigurnost. Tijekom godina ostao sam relativno zadovoljan u pogledu susretanja s ekstremno dugim terminima snimanja, a u samo nekoliko slučajeva ti su ekstremi došli do izražaja. No, valja imati na umu važnu činjenicu, u našem se poslu radni dan koji traje od 12 do 14 sati smatra potpuno normalnim, pa tako duljine termina snimanja od 16 do 18, ili čak od 20 do 22 sata trajanja neprekidna snimanja i ne čine više tako ekstremnima. To treba uzeti u obzir jer se postavlja pitanje — što se u tom slučaju uistinu smatra ekstremnom duljinom neprekidna rada? Navest ću primjer: početak termina snimanja u ponedjeljak je u 06.00, tjedan završava noćnim snimanjem koje počinje u petak, a završava u subotu u 06.00. Novi radni tjedan počinje u ponedjeljak u 06.00. Zar velika većina ljudi ne bi smatrala da je tu riječ o ekstremno dugu radnom tjednu? Valja napomenuti da se to često događa u kontinuitetu i po nekoliko tjedana za redom.

Snimatelj je u iznimno nezavidnu položaju. On snosi punu odgovornost za održavanje plana snimanja neovisno o problemima i poteškoćama koje se pojavljuju u produkciji filma, istodobno mora se brinuti o tome da se održi visoka razina posla za koji je unajmljen i na koji je on, što nije posve nevažno, sigurno ponosan. Istovremeno, on je na čelu snimateljske ekipe, i to je činjenica koja je sigurno iznimno važna u međuljudskim odnosima, a na koju je on nedvojbeno najviše ponosan.

Imajući sve to u vidu, članovi skupštine postavili su prioritetni zahtjev Upravnom odboru IMAGO-a da u najkraćem roku predloži putove za rješavanje toga gorućeg problema. Skupština je potom razmotrila zamolbu snimateljske udruge iz Latvije i prihvatila je kao 24. redovnu članicu, dok prijedlog o povećanju članarine s 10 na 15 eura po članu matičnog udruženja nakon dulje rasprave nije stavljen na glasanje zbog nepripremljenosti. Sljedeća je skupština zakazana za veljaču 2006. u Kopenhagenu, jer je zaključeno da je taj termin pogodniji od onoga u studenom zbog završetka tekuće fiskalne godine, o kojoj će onda i izvještaj u veljači biti cjelovit.

Sudionici kongresa u pauzi

I. međunarodni kongres snimatelja o autorskim pravima, 13-14. studenoga 2004.

Dan nakon skupštine održan je i Prvi svjetski kongres snimatelja posvećen problematici autorskog prava u odnosu na poziciju direktora fotografije u stvaranju filmskoga djela. Mnogobrojni pravni elaborati izrečeni su na kongresu koji su temeljito obrazlagali utjecaj direktora fotografije kao sukreatora filma, uz povremene polemične tonove koji su dolazili od strane Jordija Graua, španjolskog filmskog redatelja i člana Europske federacije filmskih redatelja — FERA. U Europi snimatelji sa statusom priznata koautora filmskog djela uglavnom su u zemljama bivšeg istočnog bloka. No, odnedavno i njemački zakon o autorskim pravima priznaje snimatelja kao koautora filma, zahvaljujući ponajprije elaboratu Josta Vacana (BVK) i vodstva Njemačke asocijacije snimatelja, koji su nakon više godina zajedno sa stručnom potporom skupine pravnika uspjeli taj dio zakona provesti u Bundestagu u život.

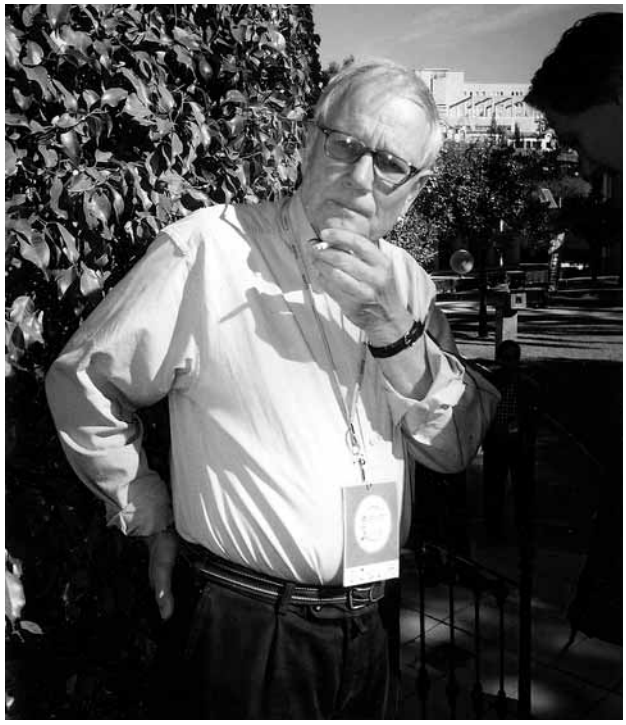
Članci hrvatskoga Zakona o autorskom pravu, koji se odnose na audio-vizualno djelo bili su prevedeni na engleski jezik i predstavljeni Kongresu kao naš prinos raspravi ovoga problema i predstavljanju važećih zakonskih rješenja u Europi. Bilo je ugodno sudjelovati na kongresu koji na europskoj razini pokušava doći do onih standarda koje smo mi već usvojili. A kakva su razmišljanja o toj temi izvan Europe, u SAD, najbolje pokazuje članak nedavno objavljen u cijenjenom časopisu *American Cinematographer*. Glavni urednik časopisa Richard P. Crudo (ASC) piše:

Proteklih godina svjedoci smo da se za snimateljski rad u cijelosti može reći da je istančan do te mjere da sva prošla razdoblja blijede u usporedbi s tim radom. Ali, komu taj napor uistinu pripada, tko je vlasnik onoga kada se 'umjetnička' primjena rasvjete, kompozicije i pokreta kamere izdigne iznad obično loše razine cijeloga filma? Po odredbama zakona o zaštiti autorskih prava SAD čitav taj napor vlasništvo je onoga tko potpisuje produkciju.

Moralni zakon dovest će vas do drukčijeg zaključka. Vittorio Storaro (ASC, AIC) snimatelje često oslovljava kao 'autore fotografije', a lako je razumjeti i zašto: snimateljev prinos filmu neposredan je i jasno vidljiv na platnu. Svjetlost koja je zapisana na negativu pripada isključivo nama, bez obzira da li je riječ samo o tome da je ta svjetlost zabilježena na negativu u svojoj najjednostavnijoj formi ili čini kakav sofisticirani efekt. Bilo kako bilo, kada mi donosimo odluke, događa se duboko intiman akt. Ta nas činjenica ne samo izdvaja od ostalih, ona istovremeno potvrđuje jedinstvenu činjenicu: nepostojanje svjetla znači nepostojanje filma uopće. Čak i kada nekakav nametljivac korigira po vizualnom dojmu u postprodukciji, nezamislivo je da bi itko mogao ustvrditi da izvorna ideja ne pripada samo nama.

Odnedavno su u nekoliko europskih zemalja počeli poduzimati korake kako bi se donijele zakonodavne mjere koje bi, prvi put u povijesti, jamčile snimateljima vlasništvo nad autorskim pravima. Značenje toga jest da se glavnim stvaraocima djela — piscu, redatelju, snimatelju i montažeru — daje mogućnost da zadrže kontrolu nad zajedničkim djelom.

Implikacije te zamisli podjednako su nam uzbudljive koliko i očigledne, ali moramo priznati i da su iznimno složene. Tamna je mrlja na čitavoj stvari to da se takva ideja još dugo neće smjeti ni spominjati u Sjedinjenim Državama, a svima nam je jasno i zašto. Ono što dodatno otežava čitavu stvar jest i činjenica da se istovremeno moramo nositi sa još bezbroj gorućih problema, pa se problem autorstva gura sve niže na ljestvici važnosti (...)



Andreas Fischer-Hansen D.F.F., predsjednik IMAGO-a

Danski uzor

Danska je, primjerice, uspostavila visoke standarde autorske zaštite svojih članova koji uspijevaju ostvariti naplatu za korištenje svojih autorskih prava, pa se korisnim čini podrobnije iznijeti njihova rješenja tih problema. Copy-Dan danska je agencija za zaštitu i naplatu autorskih prava koju su utemeljili autori, izvođači, izdavači i producenti na osnovi danskih zakona. Ta se organizacija bavi vođenjem poslova zaštite i naplate autorskih prava (*copyright*) za vlasnike prava u Danskoj, ali i za one koji dolaze izvan te države. Oni naplaćuju naknade na korištenje zaštićenih radova, a to čine na osnovi danskog Zakona o autorskim pravima; Dansko društvo filmskih djelatnika (DFF) od 1992. član je agencije za zaštitu i naplatu autorskih prava Copy-Dan.

Što se tiče autorskih prava filmskih djelatnika, *copyright* je podijeljen na tri područja. Prvo je područje sekundarne distribucije, kabelske TV-distribucije — Copy-Dan Cable TV prikuplja iznose od vlasnika više od 6500 antenskih postaja u Danskoj. Takve zajedničke postaje primaju televizijske signale putem zajedničke antene, satelitskoga prijemnika ili putem

Tajnik H.F.S. Željko Sarić i tajnik I.S.C. (Indija) Joseph Sunny

sustava kabelske televizije. Drugo je područje *Zakon prazne trake — Copy-Dan Blank Tapes* prikuplja i uplaćuje naknade koje se odnose na prazne medije, tj. prazne medije za snimanje slike i/ili zvuka. Napokon, treće je područje audio-vizualnih kopija u edukaciji (školstvu) — Copy-Dan AV Copies for Education sklapa ugovore sa školama i ostalim ustanovama za edukaciju. Ugovori se odnose na prava radijskih i televizijskih programa koji se rabe u nastavne svrhe, a prihod se raspoređuje organizacijama vlasnika autorskih prava.

Za DFF je u smislu prihoda od autorskih prava svakako najvažniji prvi segment, tzv. Cable-TV. Isplata tih sredstava na individualnoj je osnovi, izravno vlasnicima autorskih prava! Isplate provodi odbor DFF-a. Tantijemi se isplaćuju isključivo filmskim djelatnicima koji imaju status slobodnjaka, a u tu su kategoriju uključeni i filmski djelatnici koji nisu članovi DFF-a. Filmski djelatnici koji nisu članovi DFF-a primaju prihode preko Sindikata filmskih i TV djelatnika Danske (FAF) te putem još dva sindikata u kojima su organizirani slobodni filmski djelatnici (snimatelji).

Određeni postotak od tog iznosa, otprilike oko 0,5 % cjelokupnog iznosa DFF uzima jednom godišnje na ime troškova distribucije, što znači da producenti i vlasnici autorskih prava uzimaju daleko najveći dio cjelokupnog iznosa. To godišnje iznosi od oko 60.000 do 67.000 eura. Kako bi se distribuirao taj iznos pojedinim filmskim djelatnicima, jedna privatna kompanija zadužena je da DFF-u dostavi informacije vezane uz svu TV-distribuciju, navodeći poimence vlasnike autorskih prava. DFF je razradio 'ključ' za distribuciju različitih iznosa isplata. U tom su 'ključu' uzeti u obzir opseg i zahtjevnost produkcije projekta i samim tim postotak zastupljenosti uložene kreativnosti svakoga filmskog djelatnika. Uspostavljen je sustav bodovanja; igrani film donosi 200 bodova, TV-serija (s jednom kamerom) i kratki igrani film 150 bodova, TV-serija s više kamera i dokumentarni film 100 bodova, reportaže donose 50 bodova, televizijski *show* s više kamera i sportski susret donose 10 bodova. Svaki se bod računa oko 0,30 DKK ili 0,04 eura (7,5 DKK = 1 euro).

U postupku isplata tantijema u obzir se također uzima i duljina produkcije kao i novčana svota koja stoji na raspolaganju Copy-Danu te godine. U obzir se nadalje uzimaju i reemitiranja filma ili TV-programa — unutar roka od 30 dana od prvog emitiranja to donosi još 50 % iznosa, a ponovno emitiranje nakon vremenskog roka od 30 dana donosi isplatu 100 % iznosa. Koliku količinu sredstava taj sustav daje članovima? Ta brojka varira, ali okvirno u posljednjih nekoliko godina ti su iznosi bili u ovim veličinama; igrani je film donosio 600-800 eura (zavisno od duljine trajanja), TV-serija i kratki igrani 130-200 eura, TV-serija s više kamera i dokumentarni film 70-200 eura, i tako dalje.

Vlasnici autorskih prava primaju tantijeme od svih produkcija iz prijašnjih godina, iako je DFF tek 1992. postao član Copy-Dana. Zakon o autorskim pravima jamči vlasništvo nad pravima na rok od 50 godina, a obitelj preminuloga vlasnika prava nasljeđuje vlasništvo tih prava. Nadalje, DFF je član neprofitne organizacije — Consultative Intellectual Property Rights Bureau. Ta organizacija služi kao forum na kojem se o problemima otvoreno raspravlja s drugim vlasnicima autorskih prava, organizacija osigurava članovima otvoreni dijalog s političarima i temom zakonodavnog aspekta autorskih prava. Ta je organizacija u posljednje vrijeme uistinu aktivna iz razloga primjene i prilagodbe zakonodavstva Europske unije na nacionalnoj razini. Nadalje, nadziru se pravila zaštite autorskih prava u ugovorima s producentima. Biro igra aktivnu ulogu u svim aspektima vezanim uz zaštitu autorskih prava, ponekad i u sukobu s ostalim vlasnicima autorskih prava, no u većini slučajeva u njihovu interesu jer postoji mnogo zajedničkih interesa.

Suradnjom u promjene

Na prvom kongresu snimatelja posvećenu autorskim pravima kritički je sugerirano da skupovi koji trebaju poduprijeti promicanje autorskog statusa nekog segmenta unutar kinematografije treba organizirati s predstavnicima svih segmenata kinematografije. Time bi šira rasprava, a zatim i podpora kolegama snimateljima imala drukčiju težinu. Rasprava na ovome kongresu uglavnom se bavila polemikom oko smjerova koji bi najučinkovitije potpomogli provođenje u djelo zahtjeva za promjenom — osobito nadopunom postojećih domicilnih zakona europskih zemalja koje ne priznaju snimatelja kao koautora filma. Isto tako zaključeno je da je djelovanje u svakoj europskoj zemlji posebno vjerojatno učinkovitije od puta preko središnjih institucija koje bi cijeli problem pokušale riješiti na razini Europske Unije. Nakon nekoliko nadopuna i promjena u tekstu pročitana je i pljeskom prihvaćena huelvška deklaracija kojom je ujedno završio I. međunarodni kongres snimatelja o autorskim pravima.

Deklaracija I. međunarodnog kongresa direktora fotografije

Radovi na polju kinematografije i audio-vizualnih umjetnosti uživaju međunarodno priznanje kojim im se potvrđuje status umjetničkog djela. Time im je automatski zajamčena zaštita zakona o intelektualnom vlasništvu na osnovi međunarodno priznatih zakonskih konvencija. Radovi na polju kinematografije i audio-vizualnih umjetnosti gotovo su bez iznimke zbroj rada više autora.

Prinos umjetničkog angažmana direktora fotografije pri nastajanju pokretnih slika jedan je od temeljnih uvjeta nastan-

ka i uopće postojanja kinematografskog i/ili audio-vizualnog umjetničkog djela. Direktor fotografije uvijek je i u svakom slučaju koautor kinematografskog ili audio-vizualnog umjetničkog djela.

Mi, direktori fotografije okupljeni na Prvom međunarodnom kongresu direktora fotografije u Huelvi tražimo priznanje tih uvjeta u kojima nas se navodi u statusu punopravnih koautora kinematografskih i audio-vizualnih umjetničkih djela te od organa javne vlasti zahtijevamo uspostavljanje i provođenje odredbi kojima bi nam se jamčila zaštita prava i kojima bi nam se omogućilo učinkovito sudjelovanje u podjeli vrijednosti stečenih tim radom.

Sve organizacije direktora fotografije, zastupljene putem svojih predstavnika — sudionika na kongresu, bez rezerve se slažu da treba poduzeti sve potrebne akcije, kako na nacionalnim tako i na internacionalnoj razini, a putem Europske federacije direktora fotografije IMAGO-a, u svrhu potpuna priznanja pozicije direktora fotografije kao koautora kinematografskog i audio-vizualnog umjetničkog djela.

H.F.S.

Hrvatska udruga filmskih snimatelja (HFS) osnovana je 1996. da bi se samostalno izborila za prostor društvenog utjecaja direktora fotografije kako bi zaustavila, a potom i obrnula silazni trend koji je narušio profesionalne standarde hrvatske kinematografije, te kako bi svojim autoritetom i utjecajem spriječila dalju degradaciju pozicije direktora fotografije kao odgovornog koautora filmskog djela. Premda nastala na načelima već priznatih uzora kao što su Američka asocijacija snimatelja (ASC) ili Britansko društvo snimatelja (BSC), udruga je nastala i zbog težnje za očuvanjem i promicanjem vrijednosti i kvaliteta koje su izraz rafinirane tradicije u hrvatskom filmskom stvaralaštvu.

HFS okuplja članove koji su prepoznatljivim i kvalitetnim radom, uglavnom na igranom filmu, zaslužili poziv upravnoga odbora. Prvi predsjednik bio je profesor Nikola Tanhofer, mentor više generacija filmskih snimatelja, koji se prihvatio te dužnosti unatoč narušenu zdravlju, sudjelujući u svim važnim koracima u oživotvorenju te zamisli stvaranjem formalnih i zakonskih uvjeta za stjecanje pravnoga statusa udruge. Nažalost, nekoliko dana prije primanja HFS u redovno članstvo IMAGO-a, u poljskom Torunu u studenom 1998. profesor Tanhofer je preminuo, a dopredsjednik Tomislav Pinter na godišnjoj skupštini izabran je za predsjednika udruge. HFS danas broji 35 članova, od kojih sedam živi i radi u inozemstvu, a svake se godine taj broj povećava pozivom zapaženim mlađim snimateljima na učlanjivanje.

Upravni odbor HFS, koji odlučuje o svim bitnim pitanjima i odlukama u radu udruge, uz predsjednika Pintera čine i dopredsjednik Vjekoslav Vrdoljak te članovi Enes Midžić, Goran Mećava i Slobodan Trninić, a u radu im pomaže tajnik Željko Sarić. Tijekom proteklih godina članovi HFS redovno su sudjelovali u radu godišnjih skupština europske federacije snimatelja IMAGO. Naši su predstavnici bili Živko Zalar (2000), Vanja Černjul (2001), Goran Trbuljak (2003) i Željko Sarić (2002. i 2004).

IMAGO

IMAGO, federacija nacionalnih snimateljskih udruga, osnovana je 13. prosinca 1992. u Rimu, a osnivačem se smatra Luciano Tovoli, predsjednik Udruženja snimatelja Italije (AIC) i prvi predsjednik IMAGO-a s mandatom od dvije godine. Četiri osnivačke članice (AIC, BVK iz Njemačke, BSC iz Velike Britanije i AFC iz Francuske) uskoro su dobile društvo iz Španjolske i Danske, a potom i iz Austrije, Belgije, Finske, Nizozemske, Norveške i Švedske. Dvije godine poslije, Harvey Harrison (BSC) naslijedio je Tovolija, a pridružene članice postale su Češka, Mađarska, Poljska, Slovačka i Švicarska. Od 1996. IMAGO-om predsjeda Španjolac Tote Trenas (AEC), koji inicira postavljanje IMAGO-ove web-stranice (postavljena 1997).

U travnju iste godine donesena je Bavarska rezolucija Upravnog odbora, prema kojoj sve članice IMAGO-a s područja Europe imaju pravo punopravna članstva u organizaciji bez obzira na to jesu li ili nisu članice Europske Unije. U sljedećih nekoliko godina IMAGO dobiva na značenju, a pravo na pridruženo članstvo dobivaju udruge zemalja izvan Europe; argentinska ADF prva je takva članica. Bivši predsjednik FSF-a Švedske Gustaf Mandal 1998. postaje predsjednikom IMAGO-a, a u Torunu, na festivalu The Cameraimage International Film Festival of the Art of Cinematography punopravne članice postaju Portugal, Hrvatska i Bugarska. Druga pridružena, 'neeuropska' članica postaje ISC iz Indije. Mađarski snimatelj Tibor Vagyoczky (HSC) 2001. postaje predsjednik; ruski 'ceh snimatelja' RGC 23. član je federacije. ABC iz Brazila i ACF iz Kube novi su pridruženi članovi; IMAGO danas broji 24 aktivne članice, a pet neeuropskih udruga ima status pridruženoga člana.

U Budimpešti 2003. kulminirali su problemi dugova nastalih oko tiskanja knjige *Making Pictures — Century Of European Cinematography,* koji su rezultirali smjenom glavnog tajnika IMAGO-a Frederica G. Kaczeka, ostavkom predsjednika Vagoczkya i istupom iz članstva Njemačke, najbrojnije europske asocijacije. IMAGO je na novom sastanku u Parizu izabrao Andreasa Fischera Hansena (DKK)

iz Danske za svoga novog predsjednika; pod njegovim je vodstvom izdana i sporna knjiga, čiji je trošak iznosio oko 240 000 eura. Biblioteka HFS ima tri primjerka te vrijedne publikacije u kojoj su zastupljeni filmovi i snimatelji iz Hrvatske — Tomislav Pinter i Goran Trbuljak.

IMAGO teži zaštiti i potpori najvišeg mogućeg standarda u snimateljskoj profesiji. Od osnutka održao je niz sastanaka po čitavoj Europi, redovito prisustvujući na festivalima snimateljskog profila poput Festivala braće Manaki u Bitoli (Makedonija), Cameraimage u Torunu i Lodzu (Poljska) te na Madrimagen festivalu u Madridu. Jedan od prvih ozbiljnih poduhvata IMAGO-a spomenuta je knjiga, referentno izdanje koje pokriva bogato nasljeđe europskog filmskog snimanja putem detaljno i vjerno prenesenih iskustava klasičnih i suvremenih direktora fotografije. IMAGO radi i s političarima i vladama na zakonskom reguliranju prava koja pripadaju direktorima fotografije, dugoročno težeći usklađivanju nacionalnih akcija na razini Europske Unije.

Dio Zakona o autorskom pravu koji se odnosi na tretman audio-vizualnog djela i njegovih autora:

Članak 114.

Audio-vizualna djela, po ovom zakonu, jesu kinematografski, televizijski, dokumentarni, crtani, reklamni ili drugi filmovi te druga audio-vizualna djela izražena slikama koje u slijedu daju dojam pokreta, sa zvukom ili bez zvuka, bez obzira na vrstu podloge na koju su fiksirana.

Audio-vizualna prilagodba

Članak 115.

(1) Ugovorom o audio-vizualnoj prilagodbi autor daje drugoj osobi odobrenje za prilagodbu autorskog djela u audio-vizualno djelo (pravo audio-vizualne prilagodbe). Ako ugovorom nije drukčije određeno, smatra se da je stečeno isključivo pravo audio-vizualne prilagodbe.

(2) Ako je pravo prilagodbe autorskog djela stečeno kao isključivo pravo, autor prerađenog djela zadržava: 1. isključivo pravo nove audio-vizualne prilagodbe prerađenog djela koje može ostvarivati nakon isteka dvadeset godina od sklapanja ugovora iz stavka 1. ovoga članka, 2. isključivo pravo daljnje prerade audiovizualnog djela u bilo kojem drugom umjetničkom obliku, 3. pravo na primjerenu naknadu za svako iznajmljivanje videograma koji sadrži prerađeno djelo.

(3) Autor se ne može odreći prava iz stavka 2. ovoga članka.

Koautori audio-vizualnog djela

Članak 116.

(1) Koautorima audio-vizualnog djela smatraju se: 1. glavni redatelj, 2. autor scenarija, 3. autor dijaloga, 4. glavni snimatelj, 5. skladatelj glazbe posebno skladane za korištenje u tom djelu.

(2) Ako je crtež odnosno animacija bitni element audio-vizualnog djela, koautorom takvog djela smatra se i glavni crtač, odnosno glavni animator.

(3) Ako neka druga fizička osoba dokaže da je njezina originalna intelektualna tvorevina bitni element audio-vizualnog djela te da bi mogla biti, prema općim pravilima, koautor tog djela, bit će priznata kao koautor tog audio-vizualnog djela.

Autori doprinosa audio-vizualnom djelu

Članak 117.

Skladatelj glazbe, glavni crtač ili glavni animator koji se ne smatra koautorom audio-vizualnog djela po odredbi iz članka 116. ovoga zakona, scenograf, kostimograf, slikar maski, montažer i drugi autori koji sudjeluju u stvaranju audio-vizualnog djela imaju autorska prava na svojim individualnim doprinosima (autori doprinosa).

Ugovor o audio-vizualnoj produkciji

Članak 118.

(1) Ugovorom o audio-vizualnoj produkciji, uređuju se odnosi između filmskog producenta, koautora audio-vizualnog djela i autora doprinosa te međusobni odnosi autora audio-vizualnog djela.

(2) Ako ugovorom o audio-vizualnoj produkciji između filmskog producenta i autora doprinosa nije drukčije određeno, smatra se da filmski producent stječe sva imovinska prava autora doprinosa u opsegu potrebnom za ispunjenje svrhe ugovora.

(3) Ako ugovorom iz stavka 1. ovoga članka koautori svoje pravo iznajmljivanja prepuste filmskom producentu, zadržavaju pravo na primjerenu naknadu za iznajmljivanje audio-vizualnog djela.

(4) Bez obzira na odredbe iz stavka 2. ovoga članka, autori doprinosa zadržavaju pravo da se svojim doprinosima audio-vizualnom djelu samostalno koriste, ako se time ne nanosi povreda pravima filmskog producenta toga djela.

(5) Koautori audiovizualnog djela ne mogu se odreci prava iz stavka 3, a autori doprinosa iz stavka 4. ovoga članka.

(6) Odredbe iz članka 17, članka 47. stavka 1. i članka 48. ovoga zakona ne primjenjuju se na audio-vizualna djela.

Izvješće o autorskoj naknadi za prava na audio-vizualnom djelu

Članak 119.

Filmski producent audio-vizualnog djela dužan je najmanje jedanput godišnje dostaviti koautorima izvješće o prihodu ostvarenom svakim pojedinim načinom korištenja toga djela.

Završeno audio-vizualno djelo

Članak 120.

(1) Audio-vizualno djelo smatra se završenim kada je, u skladu sa sporazumom između glavnog redatelja i filmskog producenta, završena prva standardna kopija djela koje je predmet ugovora o produkciji.

(2) Zabranjeno je uništavanje matrice prve standardne kopije audio-vizualnog djela.

(3) Ako koji od koautora ili autora doprinosa odbije nastavak suradnje na stvaranju audio-vizualnog djela, ili ako zbog više sile nije u mogućnosti nastaviti tu suradnju, ne može se protiviti da se doprinos koji je već dao koristi za dovršenje toga djela. Takav autor ima odgovarajuća autorska prava na već dani doprinos audio-vizualnom djelu.

Raskid ugovora

Članak 121.

(1) Ako filmski producent audio-vizualnog djela ne završi djelo u roku od pet godina od dana sklapanja ugovora o audio-vizualnoj produkciji toga djela, ili ako završeno audio-vizualno djelo ne distribuira u roku od dvije godine od dana završetka toga djela, koautori mogu zahtijevati raskid ugovora, ako nije ugovoren koji drugi rok.

(2) U slučaju iz stavka 1. ovoga članka koautori djela i autori doprinosa zadržavaju pravo na isplatu naknade.

UDK: 791.32+791.21.038.6

Nikica Gilić

Asocijativno izlaganje

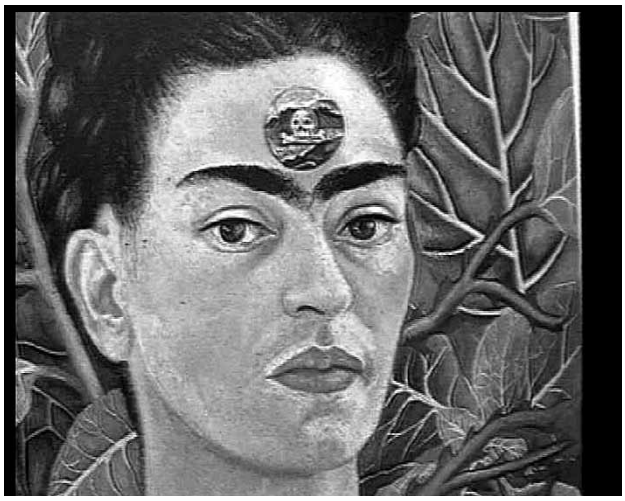
ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma

Asocijativnim filmskim izlaganjem teorija filma (npr. Peterlić, 2000) naziva izlaganje u kojem se motivi (u kadrovima ili unutar jednoga kadra) nižu prema asocijativnim načelima sličnosti i razlike, metafore i metonimije ili, primjerice, veza zasnovanih na izvanfilmskom (recimo, 'predgledateljskom') znanju. Najupadljivije primjere toga tipa izlaganja nalazimo u eksperimentalnom filmu, no podjednako su asocijativno izloženi i dokumentarni filmovi poput, primjerice, *Male seoske priredbe* (1971) Krste Papića u kojoj je izbor za najboljega pjevača i naljepšu djevojku uokviren ritualno ponavljajućim djelatnostima seoskog oglašavanja i seoskog života općenito, a amaterske pop-izvedbe ispresijecane su virtuoznom folklornom izvedbom. Dakako, kada se zbog začudnosti asocijativne organizacije gubi dojam referencije dokumentarnoga filma na stvarni svijet, primjerice u filmovima *Mirila* (1997) Vlade Zrnića ili *Prije kiše* (2004) Marija Papića, može se reći da je riječ o izrazito modernističkom dokumentarnom filmu, udaljenijem od prototipskoga dokumentarnog filma u smjeru graničnoga područja dokumentarnoga i eksperimentalnog filma.

U asocijativnom su tipu izlaganja, dakle, prisutni šokovi spoja nespojivih ili kontrasnih kadrova, primjerice u *Mehaničkom baletu* (*Ballet mécanique*, F. Léger, 1924), a podjednako su česte i nespojive scene i sekvence. Primjerice u izrazito asocijativno izloženom (organiziranom) filmu *Dead Man Walking* (2002) Tomislava Gotovca kombiniraju se scene iz različitih vrsta filmova — Gotovčeva konceptualističkog pornića, političkog art-filma *Plastični Isus* Lazara Stojanovića (1971; prikazan 1990, u kojem se pak rabe i brojni arhivski snimci), potom iz klasičnog američkog i sovjetskog igranog filma i tako dalje. U *Ludome Pierrotu* (*Pierrot le fou*, 1965) Jean-Luca Godarda izmjenjuju se pak žanrovski izrazito različite sekvence (sekvence kriminalističkoga filma, mjuzikla...), a takva je asocijativna organizacija kombinirana s narativnom strukturom, pričom o muškarcu koji je odlučio napustiti građanski život i o pustolovinama u koje ga je takav životni izbor odveo (uključujući i nedaće sa suprotnim spolom tipične za francuski film raznih žanrova).

Gotovčeva asocijativnost

No, asocijativno izlaganje često podrazumijeva ponavljanje sličnih ili istih prizora (kadrova, scena...), odnosno kontinuirano prikazivanje nepromijenjena ili gotovo nepromijenjena prizora. Primjer je takva asocijativnog izlaganja *Spavanje* (*Sleep*, 1963) Andyja Warhola, film koji prikazuje mladića koji spava, kao i neki filmovi Tomislava Gotovca, primjerice *Glenn Miller I / Srednjoškolsko dvorište* (1977), u kojem kamera kruži oko (uglavnom praznog) školskog igrališta, dok je zvuk preuzet iz klasičnoga (narativno izloženog) vesterna *Moja draga Klementina* Johna Forda iz 1946. Primjer su takve asocijativne strukture, dakako i Gotovčev *Pravac (Stevens-Duke)* iz 1964, s vožnjom prema naprijed, umetnutim natpisima i zvukom jazz-glazbe, kao i *Glenn Miller 2000* iz 2000, svojevrstan *remake* filma *Glenn Miller I*.



Proroci, T. Gotovac, 2004

I izvanfilmsko znanje kao temelj asocijativnog izlaganja zaslužuje obrazloženje. Naime, izvanfilmsko znanje i iskustvo jedan je od temelja razumijevanja svih filmova, no ovdje je riječ o tumačenju veze među izloženim prizorima kao sastavnogi temeljnog dijela strukture umjetničkog djela, a ne o temeljnim obilježjima percepcije i kognitivne obrade filmskog medija. Kada je u pitanju *Dead Man Walking*, može se reći da je temelj strukture toga filma nizanje filmske i ostale dokumentacije Gotovčeve multimedijske karijere redatelja, glumca i konceptualnog umjetnika (uključujući i umetanje inserata filmova koji su Gotovca zadivili), uz završnu scenu autorova sugestivnog odlaska u mrak. Ukoliko gledatelj ne posjeduje znanje o Gotovčevu opusu stečeno prije gledanja filma *Dead Man Walking*, teško će shvatiti ovakvu filmsku strukturu.

Sastavni dio stjecanja toga znanja mogu biti, primjerice, čitanje članaka i studija o Gotovcu, gledanje televizijskih pri-

Oklopnjača Potemkin, S. M. Ejzenštejn, 1925

loga o njegovu radu, potom čitanje Gotovčevih (paranoičnih) novinskih i časopisnih članaka, prisustvovanje njegovim performansima te, dakako, gledanje njegovih filmova i filmova o njemu (primjerice dokumentarni film *Rubikon* Željka Radivoja iz 2002). Gledatelj koji je Gotovčev film *Tomislav Gotovac* (1996), jednominutni kolaž fotografija koje dokumentiraju autorovu karijeru vidio bit će skloniji vidjeti *Dead Man Walking* kao sastavni dio jednog (multimedijskog) autobiografskog i retrospektivnog koncepta. Dakako, promatrano iz strože teorijskoga kuta gledanja, nije potrebno govoriti o radnjama zbiljskog gledatelja, nego o informacijama kojima bi trebao raspolagati 'idealni' ili 'implicitni' gledatelj filma *Dead Man Walking*.

Još je jedan primjer iz Gotovčeva opusa film *Proroci* (2004), u kojem gledatelj za iole kompetentno razumijevanje treba vladati širokim rasponom informacija iz raznih područja ljudskoga djelovanja — potrebno je poznavati političku povijest (s naglaskom na povijest komunizma) barem toliko da se može prepoznati slikarski portret Lava Trockog, potom je važno i poznavanje specifičnosti meksičke kulture, odnosno slike meksičke kulture u civilizaciji Zapada (mit smrti, specifična preferencija prema revolucijama i ljevici, meksičko slikarstvo, meksička glazba). Nadalje, film *Proroci* može se tumačiti i kao implicitna kritika popularnoga prikaza toga kulturnog kompleksa u filmu *Frida* (J. Taymor, 2002),[1] biografiji meksičke slikarice Fride Kahlo, a ne treba zaboraviti da su svi pobrojeni motivi izrazito komplementarni motivima Gotovčeva multimedijskog stvaralaštva. U filmu *Proroci*, uostalom, vidimo šaku koja po svoj prilici pripada Gotovcu, autoru koji svoje tijelo redovito upotrebljava (između ostalog) kao medij stvaranja, ali i kao sredstvo prekodiranja (označavanja elementima Gotovčeve poetike) svakoga konteksta u kojem se to tijelo pojavi — bilo da je riječ o dokumentarnom ili igranom filmu, izložbi ili performansu.

Ejzenštejn raspravljač

Asocijativni se tip filmskoga izlaganja, ponovimo, često povezuje s narativnim izlaganjem, pa je nekada teško (ili nemoguće) reći da li je neki film dominantno ispripovijedan ili je dominantno izložen asocijativnom metodom. Već smo spomenuli slučaj Godardova *Ludog Pierrota*, a Bordwell, pišući o Ejzenštejnovu prinosu teoriji filma i teoriji naracije (primjerice u Bordwell, 1986: 13-14), objašnjava kako je, shvaćajući film kao 'produljenje' kazališta taj velikan klasične teorije filma i velikan (nijemo)filmskog modernizma zapravo *uglavnom* imao na umu 'montažu atrakcija' i djelovanje začudno spojenih motiva na gledatelja, u tom smislu naglašavajući pitanja stila. Nije stoga neobično da Ejzenštejn malošto ima reći o konstrukciji fabule; čak se stječe dojam da *tradicionalne koncepcije priče ograničavaju njegove agitacijske ciljeve* (Bordwell, 1986: 14), pri čemu Bordwell spominje i poznate Ejzenštejnove ideje o mogućnostima filmske ekranizacije Marxova *Kapitala* i Joyceova *Uliksa*.

Osobito se poučnim čini plan za ekranizaciju *Kapitala*; Ejzenštejn je, prema vlastitim bilješkama, iz filma u film razvijao svoje 'dijalektičko' izlaganje.[2] *Štrajk* je bio znanstvenotehnički film o metodama i proizvodnim procesima klasne ilegalne borbe«, *Oklopnjača Potemkin* s pomoću patetike ide od izražajnosti života prema uopćujućoj izvanživotnoj likovnosti, dok je *Oktobar* zbornik ogleda s temom revolucije koji već nagoviješta novu fazu filmskoga stvaralaštva. Ta je faza Ejzenštejnovim vlastitim riječima, »Kapital *po libretu Karla Marxa. Filmski traktat*« (Ejzenštejn, 1984: 77-8).

Dakle, Ejzenštejn podređuje pitanje narativnog ili asocijativnog izlaganja pitanju idejnog i ideološkog djelovanja, s idealom filmskoga traktata koji nažalost nikada nije realiziran. U tom smislu može se govoriti o raspravljačkom filmskom izlaganju kao posebnom tipu asocijativnoga izlaganja koje (analogno književnoj esejistici i znanosti) sustavno izlaže neke ideje, bilo propagandno (bez kontraargumenata, neproblemski), bilo da ih postavlja kao probleme koji se mogu razriješiti na različite načine. Dakako, kao što se lijepo može vidjeti u zabavnim ali idejno-raspravljački prilično plitkim (a filmski nenadahnuto povezanim) cjelovečernjim dokumentarnim filmovima Michaela Moorea, autor ne treba biti genij Ejzenštejnova kalibra da bi uspio stvoriti raspravljačku asocijativnu strukturu. To je tek podtip asocijativne strukture koji, baš kao ni sama asocijativna struktura, ne jamči ni umjetnički ni propagandni uspjeh filma (o tržišnom i festivalskom uspjehu da ne govorimo).[3]

Bilješke

1 Zapravo, možda nije riječ o kritici nego o posveti, no kako su *Proroci* ostvarenje izrazito superiorno *Fridi*, logično je da smo stekli takav dojam.

2 Dakako, ne treba apsolutno vjerovati iskazima umjetnika o vlastitu radu, pogotovo ako ti umjetnici djeluju u režimu u kojem i privatne bilješke mogu biti predmet političkih procesa i povod za represiju. No, u ovom se kontekstu Ejzenštejnovo stajalište čini zanimljivim.

3 Moore je najbolje rezultate ostvario u festivalskoj i tržišnoj domeni globalnoga društva, dok je u području propagande i umjetnosti njegov učinak upitan. Zanimljivo je možda napomenuti da su neki novinari sugerirali da Mooreov obračun s Bushom u većini žele gledati oni koji znaju da će glasati protiv Busha. Oni pak koji ne znaju za koga bi glasali, nenavikli na takvu polemičku žestinu pokretnih slika, na Mooreov film mogu reagirati suprotno željenu učinku.

Literatura

Bordwell, David, 1986, *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen (prvo izdanje 1985)

Ejzenštejn, Sergej, 1984, »Kapital«, u *Avangardni film 1895-1939*, prir. B. Vučićević, Beograd: radionica SIC (Studentski izdavački centar UK SSO Beograda), str. 77-92.

Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada (treće izdanje; prvo izdanje iz 1977, drugo iz 1982)

UDK: 791.211/.228(491.1)"199/200"

Elvis Lenić

Emocije u zemlji snijega i leda

Za veći dio javnosti Island je daleka otočna zemlja poznata po ledenim prostranstvima i gejzirima, čiji je najvažniji kulturni proizvod u svjetskim razmjerima iznimno poznata i osebujna glazbenica Björk. Što se islandske filmske umjetnosti tiče, situacija je prilično nepoznata. Island nema filmske tradicije poput većine europskih zemalja, islandske redatelje i filmove nećemo pronaći u filmskim enciklopedijama i leksikonima, ali to ne znači da se u njih ne razvija iznimno živa kinematografska djelatnost. Sudeći prema broju islandskih filmova koji se posljednjih godina pojavljuju na međunarodnim filmskim festivalima i nagradama koje tamo osvajaju, riječ je o kinematografiji s čijim dostignućima ubuduće treba ozbiljno računati.

Spoj popularne kulture i tradicije

Vodeća pojava islandske kinematografije, pedesetogodišnji redatelj, scenarist i producent Fridrik Thór Fridriksson, kratke amaterske filmove počeo je snimati još u srednjoj školi. Poslije je djelovao kao voditelj filmskoga kluba te glavni urednik i kritičar prvoga islandskoga filmskog časopisa. Nakon pretežito dokumentarističkoga djelovanja tijekom osamdesetih, međunarodnu slavu i priznanje zaslužuje početkom devedesetih, kad njegova izvrsna drama *Djeca prirode* (*Börn náttúrunnar*, 1991) biva nominirana za *Oscara*. S obzirom na sveukupnost bavljenja filmom (stvaralačko, teorijsko, organizacijsko) i egzotičnost podneblja u kojem se većina njegovih priča odvija, Fridrikssonovo djelovanje usporedivo je s aktivnošću znamenite finske braće Kaurismäki. Fridrikssonov kreativni pristup, barem je to vidljivo u njegovim najuspjelijim djelima, odlikuje se rafiniranim osjećajem za spajanje utjecaja popularne kulture (napose rock-glazba i američki film) s tradicionalnim vrijednostima i islandskim kulturnim nasljeđem. To je ponajprije uočljivo u nostalgičnoj drami *Filmski dani* (*Bíódagar*, 1994), koja prati odrastanje dječaka tijekom pedesetih. Općinjenost američkim filmovima neposredno se odražava na njegove svakodnevne životne probleme u slikovitu ozračju provincijskoga Islanda. U fascinantnoj *Ledenoj groznici* (A *köldum klaka*, 1995) Japanac dolazi na Island odati počast preminulim roditeljima. Njegova pustolovina započinje kupnjom rabljenoga automobila, a nakon kvara nastavlja konjskom zapregom prema ledenjaku, na kojem počivaju ostaci njegovih najbližih. Putovanje glavnoga lika upućuje na žanrovsku pripadnost filmu ceste, dok motiv Japanca izgubljena u prostoru asocira na pojedine situacije u filmovima Jima Jarmuscha (primjerice, omnibus *Tajanstveni vlak*). No, oslanjanje na tradiciju američkoga filma u tijesnoj je narativnoj sprezi s idealima humanizma, prijateljstva i odanosti, poštovanjem lokalnoga kulturnoga nasljeđa i razvijene ekološke svijesti.

Nói albinói

U tragično usmjerenim *Anđelima svemira* (*Englar alheimsins*, 2000), čiji se naslov odnosi na skupinu klijenata islandske umobolnice, Fridriksson obrađuje prepoznatljive motive *Leta iznad kukavičjega gnijezda*. Sudbina glavnoga lika određena je stalnim krizama, konzumacijama narkotika i neprestanim seljenjima na relaciji vlastiti dom — umobolnica. Iako u psihijatrijskoj bolnici stječe nove prijatelje — jedan misli da je skladao sve pjesme legendarnih Beatlesa i zatim ih telepatski poslao članovima grupe, drugi je obrazovan i profinjenih manira, ali ponekad zna biti iznimno neugodan, a treći smatra da je doktorirao s tezom o Schilleru na kineskom sveučilištu — svoju životnu priču na kraju tragično zaključuje skokom s krova nebodera. Fridrikssona ne zanima Formanova metafora o sukobu bespomoćna pojedinca i totalitarnoga sustava, ali dramaturški dosljedno razrađuje njegov put prema konačnoj propasti u kontekstu specifičnih okolnosti i životnoga podneblja. Također, poput Formana povremeno uvodi humorističke detalje u strukturu priče i uspostavlja određenu ravnotežu s tragičnom orijentacijom cjeline. Kada pakleni svijet njegovih junaka postane neizdrživ, otvara se ispušni ventil u obliku crnoga humora koji pruža mogućnost barem kratkotrajna bijega.

Prirodne katastrofe i utjecaji viših sila

Budući da je Island podneblje određeno djelovanjem izrazito moćne i okrutne prirode, razumljivo je da je ona čest motiv u filmovima islandskih redatelja. Dramaturški je napose

V. Abril u filmu *101 Reykjavik*

učinkovita snježna lavina, ponajprije zbog nepredvidljivosti i destruktivnosti u odnosu na ljudsku egzistenciju. U filmu *Nói Albinói* (2003), debitantskom cjelovečernjem ostvarenju mladoga redatelja Dagura Kárija, istoimeni tinejdžer s bakom i ocem živi u fjordu na sjeveru Islanda. Iako iznimno nadaren, Nói se koristi svakom prigodom da izbjegne školu i sanjari o tome kako će s djevojkom odletjeti na Havaje, ali njegov idiličan život iznenada prekida obiteljska tragedija uzrokovana snježnom lavinom. Sofisticiranim pripovijedanjem Kári povezuje uobičajene tinejdžerske probleme (odrastanje, prve ljubavi, sukobi s autoritetima) s okrutnim životnim iskustvom, stvarajući dopadljivu priču protkanu finim humorom i završnim optimizmom. *Hladno svjetlo* (*Kaldaljós*, 2004), redatelja Hilmara Oddssona, obrađuje utjecaj prirodne katastrofe na ljude narativno enigmatičnijim pristupom. Oddssonov junak povučen je i emocionalno zatvoren četrdesetogodišnjak koji nastoji osmisliti vlastiti život, paralelno sa sadašnjim životom pratimo retrospektivne prizore iz junakova djetinjstva, a tek pred kraj filma otkrivamo da je razlog njegovoj nesreći obiteljska tragedija (također uzrokovana lavinom) koju je proživio u djetinjstvu.

Zahvaljujući redateljevoj vještini u predočavanju ljudskih stanja i uspostavljanju dojmljivih odnosa između ljudi i turobne islandske divljine, trenutak u kojem njegov junak pronalazi smisao života oslobođen je patetike i motivacijski opravdan u kontekstu odvijanja priče. Čak je i Fridrik Thór Fridriksson u posljednjem filmu *Niceland* (2004) narativno obradio sličnu problematiku, iako njegovi likovi nisu neposredne žrtve snježnih katastrofa, nego djelovanja drugih nedokučivih prirodnih sila. Fridrikssonov mladi junak pokušava svoju djevojku izliječiti od teške depresije i odlazi kod pustinjaka koji živi na otpadu, želeći od njega saznati mudrost o smislu života, ali poslije otkriva da nesretnika izrazito muči grižnja savjesti (uzrokovao je prometnu nesreću u kojoj mu je poginula cijela obitelj). Iako se bavi teškim i turobnim temama, *Niceland* ostavlja ponešto optimističniji opći dojam, ponajprije zbog mladenačke dobi junaka i dijma koji stvara egzotično islandsko svjetlo zarobljeno u kadrovima nevjerojatnih boja.

Pogled na svijet kroz humorističku optiku

No islandski redatelji ne obrađuju samo tragična životna iskustva, a dokaz je debitant Baltasar Kormákur, inače cijenjeni islandski glumac i kazališni redatelj. U filmskom prvencu *101 Reykjavik* (2000) prati mladog islandskog besposličara bez ambicija koji s majkom životari u skromnu stančiću. Drastične promjene u njegovu životu uzrokuje dolazak zavodljive i vatrene učiteljice plesa iz Španjolske (Victoria Abril), u koju se nakon spolnoga odnosa zaljubljuje, ali ubrzo otkriva da je zapravo majčina ljubavnica i da zajedno namjeravaju podizati usvojeno dijete. Kormákur je redatelj s razrađenim stilom i osjećajem za rafinirano građenje priče, iznimno vješt u poigravanju spolnim predrasudama i narušavanju klišeiziranih žanrovskih rješenja. Šablonu socijalne

drame, kojoj priča uglavnom teži zbog životnih uvjeta protagonista, narušava nekonvencionalnom ljubavnom situacijom, a narativne klišeje romantičarskih drama komentira ironijski natopljenim završnim prizorom (nesretno zaljubljen junak namjerava okončati život tako što će zaspati u snijegu, ali ne uspijeva u svojoj namjeri jer počinje kiša koja otapa snijeg). Zahvaljujući španjolskom podrijetlu i islandskom životnom iskustvu, Kormákur uspijeva postići dojmljiv ugođaj u spajanju sjevernjačke hladnoće i južnjačkoga temperamenta.

Stil uvjetovan podnebljem

Iako islandski redatelji pripadaju različitim generacijama i životnim svjetonazorima, u njihovim djelima nalazimo određene sličnosti. Budući da se njihove priče zbivaju u zemlji neobične ljepote i posebna ozračja, tako je i likovna strana filmskoga izraza određena vizualnim karakteristikama podneblja. Kadrovima dominiraju snijeg i led, radnju i likove uokviruje nepregledna bjelina, a ukoliko se radnja odvija u ljetnim mjesecima (*Anđeli svemira*, *Niceland*) filmsku fotografiju obilježavaju fantastične boje postignute sjevernjačkim svjetlom. U islandskih redatelja osobito zadivljuje uspostavljanje sklada između vizualnoga dizajna krajolika i karakternih osobina likova. Gledatelj dobiva dojam kao da se hladnoća surovih bijelih krajolika naprosto otapa u životnom humanizmu i emocionalnoj toplini filmskih likova. Islandski filmovi, unatoč učestalim životnim tragedijama, završno pružaju optimistički naglasak; Fridrikssonov Japanac (*Ledena groznica*) uspijeva savladati sve zapreke i stići na grob roditelja, Nói Albinói čak i nakon što mu pogine cijela rodbina uspijeva smoći snage da krene dalje, a Oddssonov junak (*Hladno svjetlo*) također se uspješno obračunava s demonima prošlosti. No, zanimljivo je da te pozitivne težnje nisu uklopljene u narativnu strukturu preuzetnim ni patetičnim postupcima. Islandski filmaši znaju estetski rafinirano zaokružiti pretencioznim nastojanjima skromne, ali emocionalnim i humanističkim nabojem iznimno bogate životne priče. Očito je njihovo zrelo umjetničko djelovanje odraz autentičnih iskustava i poštovanja spram podneblja u kojemu žive.

Kinorepertoar

Uredila: Katarina Marić

1. Aleksandar Veliki (B) **73**
2. Besmrtnik (C) **93**
3. Bez izlaza (B) **76**
4. Bez pomaka (B) **80**
5. Blade: Trojstvo (D) **102**
6. Bliski odnosi (B) **72**
7. Braća Dalton (C) **97**
8. Bridget Jones: Na rubu pameti (B) **90**
9. Cellular (B) **87**
10. Clementov opus (B) **84**
11. Čudnovati vrtovi (B) **85**
12. Dina (C) **92**
13. Dozvola za Fockere (C) **99**
14. Družba Isusova (B) **82**
15. Ellin čarobni svijet (D) **101**
16. Elvis (ni)je tu (C) **94**
17. Glava u oblacima (C) **99**
18. Gospodar neba i svijet sutrašnjice (C) **93**
19. Honey (D) **100**
20. Istjerivač đavola: Početak (D) **102**
21. Izbavitelji (A) **70**
22. Kad narastem bit ću Kengur (C) **96**
23. Kako preskočiti Božić (D) **101**
24. Krvava romansa (C) **92**
25. Mandžurijski kandidat (B) **78**
26. Marija milosti puna (A) **68**

Zločesti Djed Mraz

Bliski odnosi

27. Molim za ples (D) **100**
28. Nacionalno blago (C) **98**
29. Nakon sumraka (C) **98**
29. Oceanovih 12 (B) **86**
30. Oproštaj (B) **89**
31. Polarni ekspres (C) **91**
32. Ponovno princeza (D) **101**
33. Pravila privlačnosti (D) **100**
34. Pupendo (B) **77**
35. Resident Evil 2: Apokalipsa (D) **102**
36. Riba ribi grize rep (C) **91**
37. Sajam taštine (B) **83**
38. Seks, piće i krvoproliće (B) **88**
39. Sirena za uzbunu (C) **95**
40. Slučajna suputnica (C) **96**
41. Špijunska veza (C) **95**
42. Thunderbirds (C) **97**
43. Tim Amerika: Svjetska policija (B) **79**
44. Vera Drake (A) **64**
45. Vječni sjaj nepobjedivog uma (A) **66**
46. Vrata prema dolje (B) **81**
47. Wimbledon (C) **94**
48. Zaselak (B) **75**
50. Zločesti Djed Mraz (B) **74**

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 41, str. 63 do 102 Kinorepertoar

VERA DRAKE

Velika Britanija, Francuska, Novi Zeland, 2004 — pr. Film Council, Ingenious Media, Studio Canal, The Inside Track, Thin Man Films, Simon Channing-Williams; izvr.pr. Gail Egan, Robert Jones, Duncan Reid, Alain Sarde — sc. Mike Leigh; r. MIKE LEIGH; d.f. Dick Pope; mt. Jim Clark — gl. Andrew Dickson; sgf. Eve Stewart; kgf. Jacqueline Durran — ul. Imelda Staunton, Richard Graham, Eddie Marsan, Anna Keaveney, Alex Kelly, Daniel Mays, Phil Davis, Lesley Manville — 125 min — distr. Discovery

Sredovječna Vera Drake sretno je udana majka dvoje odrasle djece u poratnom radničkom Londonu. Svakodnevno posprema stanove, obilazi bolesnu majku, skrbi o nemoćnim susjedima i obitelji, a usput pomaže mladim ženama da se oslobode neželjene trudnoće. Spoznaja da se njihova dobroćudna majka i supruga bavi nezakonitim i moralno upitnim poslom, unosi nespokoj u inače mirnu obitelj, koja se zajedno s Verom mora suočiti s neugodnim posljedicama njezina tajnog 'hobija'.

Pumpica, cjevčica, komad gruba sapuna, strugalica za sir i što se nađe na licu mjesta — kakav stari ručnik, zahrđali lavor ili kuhinjska krpa... Od primitivne 'opreme' kojom naslovna junakinja Leighova posljednjeg filma, bez novčane naknade, izvodi svoje zabranjene 'operacije', groznijim se čini jedino sâm njezin čin. Nema u takvoj procjeni nikakva moraliziranja: i onima koji napadaju pobačaje kao 'smrtni grijeh' i onima koji ih odobravaju kao 'nužno zlo', jasno je da to žene ne čine jer im se prohtjelo, nego manje-više iz očaja. Vera Drake samo ide korak dalje: ona to čini drugima, 'dobre volje'. Iako sve obavlja u strogoj tajnosti, između dva skrbna posjeta, vjeruje da ne čini ništa loše, nego naprotiv, da takvim ženama pomaže. Ne znamo pouzdano, ali nekako naslućujemo da je razlog tomu njezino vlastito iskustvo.

Ma što bilo posrijedi, glasnogovornici konzervativnih opcija osudili su Leighov provokativan film, nazivajući njegovu posrnulu samaritanku 'anđelom smrti'. Drugi, a oni su ipak u većini, opjevali su način ulaženja u etičko-psihološke kontroverze pobačaja kao dosljedni nastavak socijalno i humanistički angažirana opusa britanskoga redatelja. I jednom i drugom stajalištu razlozi su isti, a to je prije svega Leighov složen pristup problemu i dobrohotan odnos prema 'problematičnoj' protagonistici kakav se nađe tek u rijetkih majstora psihološke drame izgrađene na socijalnim temeljima. Leigh ovaj put ima i dodatni argument povijesnoga razdoblja. London 1950-ih još živi skromno, u sjeni strogo 'racioniranih' potreba i rascvale crne burze, makar Leigh funkcionalno pokazuje da poratna ekonomija i zakonodavno 'puritanstvo' koje ne dopušta abortus ne dodiruju jednako sve slojeve. Verini svakodnevni obilasci ljudi o kojima se brine, stanova koje čisti i žena kojima na svoj način 'pomaže', supostavljaju razne socijalne slojeve, pronalaze protutežu njezinu prijestupu, a inače suzdržanu Leighu omogućuju da neizravno postavi sva ona pitanja koja debata o pravu

na abortus podrazumijeva. Među ostalima, pobočne epizode s kćerkom gospođe kojoj je Vera spremačica, postavlja pitanje je li on zabranjen i silovanim ženama, a dopušten onima koje ga mogu priuštiti u zakonskim okvirima ako dobro plate ili lažno deklariraju nasljednu shizofreniju u obitelji? Ipak, *Vera Drake* nije primarno kontekstualizirana *pro choice* debatom, premda se i za nju mogu naći prikladni argumenti, nego Verinom ambivalencijom te proturječnom percepcijom njezine osobe i 'grijeha' kako u obitelji Drake, tako i u samu gledalištu.

Osim prijestupničkog utega, povijesnog okvira, dojmljive retro-scenografije i rekvizitarija, u Leighovoj mikrosociologiji i redateljskom postupku zapravo nema ničeg napose nepoznatog i novog. Ispunjena patiniranim, zagasitim koloritom, šarenim zidnim tapetama, starinskim šalicama za čaj i draperijom, *Vera Drake* uvelike zrcali slične situacije iz prethodnih obiteljskih melodrama, od *Velikih nada i Život je sladak* do *Tajna i laži* i *Sve i ništa*. Raniji su likovi možda bili suočeni s manje kontroverznim zanimacijama i izborima, ali su njihove prilike i odluke podjednako stresne. Leigh im uvijek pristupa na sličan način. Bilo da im postavlja satiričnu zamku nerazumnih htijenja (društvenih, statusnih, emotivnih) ili psihološku prepreku vlastitih inercija i nemoći (sjetimo se samo Leighova miljenika Timothyja Spalla), on se svojim neobično 'običnim' ljudima pokušava maksimalno približiti. Nastoji ih razumjeti i 'urazumiti', smiriti i izmiriti s najbližom sredinom, ma koliko se to činilo nemogućim. Na isti način pokušava razriješiti dvojbeni slučaj Vere Drake, još i teži zbog devijantnosti i društvenih implikacija njezina neslavna zvanja.

Verinu vedru narav, radišnost, dobroćudnost i beskrajni altruizam Leighov redateljski impuls i nevjerojatni repertoar glumačkih mikropreobrazbi realistički dojmljive Imelde Staunton (ovjekovječen sugestivnim krupnim planovima), suglasno postavljaju kao neupitne vrijednosti, s kojima je, na ekranu i izvan njega, moguće samo simpatizirati. Ali i kao 'olakotne okolnosti' kada dođe vrijeme 'suđenja', i pred zakonom i u obitelji. Vera je u Leighovoj zbijenoj, ali dubokoj i višeslojnoj kućnoj mizansceni, optimistično središte i vezivno tkivo nesavršena (obiteljskog) svemira; izvan kuće, ona je njegovateljica zapuštenih osoba i dobar duh rasuta i osamljena susjedstva. No, konačno i prije svega, ona je glasnogovornica sretna i željena roditeljstva, premda (primjereno redateljevoj zaštitnoj poetici apsurda) u sjeni neslavne misije kojom osujećuje neplanirana majčinstva, ali i očajnički završava ulogu 'dobre vile', ulogu koja pojavi Imelde Staunton bez ostataka pristaje.

Dakako, Leigh je precizno priredio ambijent u kojem će zaživjeti sve sastavnice Verina lika, društvene sredine i oslikana vremena. Ekonomičnim, ali sugestivnim portretima članova uže i šire obitelji (lojalna muža, sina i stidljive kćeri), on motivira proturječne reakcije i unutarnje razmirice što će ih izazvati šokantno otkrivanje velike tajne i Verino uhićenje sred svečana obiteljskog okupljanja. No, Leighov svijet malih ljudi uvijek je toliko (katkada groteskno) začudan i nepredvidljiv da gnjevne povike, prezir i nerazumijevanje, kada se to najmanje očekuje, nadglasa posve suprotan glas tolerancije, prihvaćanja i topline. Zahvala za 'najljepši dan u životu', što je nesuđeni Verin zet (dijete bez obitelji) pred šokiranim ukućanima upućuje zabezeknutoj i osramoćenoj prijestupnici, dostojna je Leighova djelotvornog apsurdističkog relativiziranja i refleksivnog skretanja individualnih problema (ili prijestupa) na neki drugi (društveni) kolosijek. Onaj koji je vedru Veru Drake doveo do zabranjene 'ginekološke' pumpice i depresivne zatvorske ćelije, a Leigha nadahnuo na još jedan moćan film i reljefno oblikovan portret.

Diana Nenadić

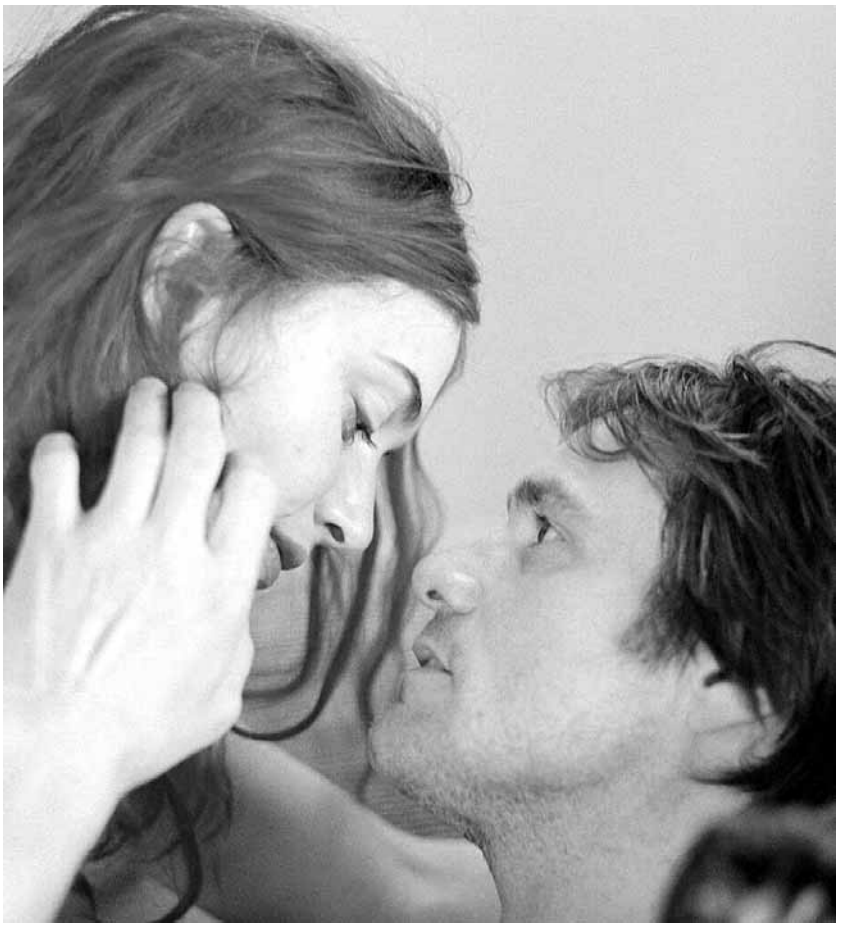
Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 41, str. 63 do 102 Kinorepertoar

VJEČNI SJAJ NEPOBJEDIVOG UMA

Eternal Sunshine of the Spotless Mind

SAD, 2004 — *pr.* Blue Ruin, Anonymous Content, Focus Features, This Is That Productions, Anthony Bregman, Steve Golin; *izvr.pr.* Georges Bermann, David Bushell, Charlie Kaufman, Glenn Williamson — *sc.* Charlie Kaufman; *r.* MICHEL GONDRY; *d.f.* Ellen Kuras; *mt.* Valdís Oskarsdóttir — *gl.* Jon Brion; *sgf.* Dan Leigh; *kgf.* Melissa Toth — *ul.* Jim Carrey, Kate Winslet, Gerry Robert Byrne, Elijah Wood, Mark Ruffalo, Kirsten Dunst, Tom Wilkinson, Ryan Whitney — 108 min — *distr.* Discovery

Joel Barrish povučen je i nezadovoljan mladić koji jednog dana u vlaku upoznaje simpatičnu Clementine Kruczynski. Na prvi pogled ekscentrična osoba, Clementine je draga djevojka u kojoj Joel ubrzo otkriva srodnu dušu. No Joel ne zna da su njih dvoje nedavno bili u vezi koja se raspala nakon što su jedno drugom počeli pronalaziti brojne nedostatke. Clementine se za pomoć obratila doktoru Mierzwiaku, želeći da joj odstrani uspomene na Joela. Nedugo zatim i Joel odlučuje učiniti isto te se podvrgava složenu postupku brisanja sjećanja. Otkriva, međutim, da su njegovi osjećaji prema Clementine toliko snažni da ih gotovo ne može, ali i ne želi izbrisati.



Predlošcima za nagrađivane filmove *Biti John Malkovich* i *Adaptacija*, daroviti Charlie Kaufman predstavio se kao scenarist iznimno vješt u postmodernističkom žanrovskom kolažiranju, stvaranju složenih dramaturških i narativnih struktura, ali i kao egoistična i narcisoidna osoba čija je mizantropija lako uočljiva u gotovo svakom kadru prvih dvaju filmova snimljenih prema njegovim scenarijima. To je najjasnije upravo u *Adaptaciji*, hermetičnom djelu u čijoj je priči zaplet o istraživačkom radu novinarke Susan Orlean (prema čijem je članku o švercerima rijetkim biljkama Kaufman prvotno trebao napisati scenarij) gurnuo u drugi plan, ponajprije se usredotočivši na tematiziranje vlastite stvaralačke i egzistencijalne krize. Temeljna obilježja njegove autorske osobnosti prisutna su i u humornoj futurističkoj romantičnoj drami *Vječni sjaj nepobjedivog uma*, no u znatno manjoj mjeri. I ovdje pronalazimo pomaknute karaktere, iskošeni pogled na zbilju, prostorno i vremenski skokovitu naraciju, kao i česte promjene perspektive. Riječ je, ipak, o Kaufmanovu naj-

emotivnijem, najsloženijem, a zacijelo i najzrelijem radu, slojevitu, ganutljivu i prilično uznemirujućem pogledu na život i ljubav. Nakon nezapažena i donekle podcijenjena filma *Ljudska priroda*, *Vječni sjaj nepobjedivog uma* druga je Kaufmanova suradnja s redateljem Michelom Gondryjem, francuskim filmašem koji je zanat pekao i ugled stjecao u Velikoj Britaniji, režiranjem glazbenih spotova za Massive Attack, Chemical Brothers i Björk.

O čemu govorimo kad govorimo o ljubavi naslov je kratke priče iz istoimene zbirke Raymonda Carvera, u kojoj nekoliko parova tijekom jedne večeri razglaba o važnim stvarima i naoko nevažnim sitnicama koje čine ljubav i zajednički život. U djelu naslovljenu prema pjesmi Alexandera Popea istu problematiku analizira i Kaufman.

»*Ne vraćaj se starim ljubavima, ne kucaj na ista vrata*...«, pjeva 'tihi obrtnik' Arsen Dedić, na pitanje »*Što tuđinca iz svog mraka stalno tjera u taj kraj?*« odgovarajući da je riječ o zamci stare ljubavi, na čijem je zgarištu besmisleno i zapravo kontraproduktivno tražiti spas i utjehu. No što napraviti ako je povratak jedino što nam preostaje? Ako su sjećanja i uspomene toliko snažne, a osamljenost i tjeskoba toliko veliki, da smo za bijeg od očaja i komadić sreće voljni prijeći preko svih međusobnih neslaganja i svađa, ako smo spremni i na najveće kompromise.

Na samu početku filma, u jutro nakon noći tijekom koje mu je izbrisano sjećanje na vezu s Clementine, Joel se osjeća praznim i izgubljenim, gotovo bolesnim. Ponovnim susretom sa sada nepoznatom djevojkom, makar i nesvjesno osjeća dašak života, što je doslovno prikazano njegovim crno-bijelim crtežom unutrašnjosti vagona kojim putuje, a na kojem je jedino Clementinina jakna obojena žarkocrvenom bojom. Intenzivni kolorit obilježje je njezina lika tijekom čitavog filma, od spomenute crvene jakne čiji kontrast s bijelom bojom pijeska dina na plaži Montauka privlači Joelovu pozornost na samu početku njihove veze, preko šarenih odjevnih predmeta, do mijenjanja boje kose, čime su jasno naznačene faze i intenzitet njezina odnosa s Joelom (vatrenocrvena postupno postaje hladnoplava).

Dok u procesu svojevrsna sazrijevanja Joel mora proći ne samo sve faze njihove veze nego se i suočiti s vlastitim traumama iz djetinjstva (a posredno i osloboditi majčine sjene), Clementine se bezuspješno udvara mladi i nezreli Patrick, šeprtljavi pomoćnik doktora Mierzwiaka. Vjerujući da igra na sigurno, Patrick u potpunosti ponavlja riječi i postupke kojima je Joel osvojio Christine. Ona, međutim, prema njemu ostaje hladna, čime Kaufman odveć doslovno sugerira da se prava ljubav i iskreni osjećaji prepoznaju ponajprije u srcu.

Kaufmanovu recentnom djelu mogu se, ipak, uputiti i neki ozbiljni prigovori. Riječ je ponajprije o površnoj i stereotipnoj karakterizaciji mahom nezanimljivih i dobrano karikaturalnih sporednih likova, zbog čega naznačena romanca doktora Mierzwiaka (primjereno suzdržani Tom Wilkinson) i njegove pomoćnice Mary (solidan nastup sve traženije Kirsten Dunst), u osnovi slična ljubavnoj priči Joela i Clementine, ostaje tek skicirana. Problematična je i pomalo ishitrena završnica, u kojoj povrijeđena Mary impulzivno i nepromišljeno donosi odluku o upropaštavanju Mierzwiakova rada slanjem omotnica s 'dokaznim materijalom' na adrese njegovih pacijenata. Iako je opet odveć doslovna poruka jasna (protiv osjećaja nemoguće je i uzaludno boriti se), kompaktnost cjeline donekle je narušena.

Zasebna su vrijednost Kaufmanova i Gondryjeva filma (u trenutku pisanja ovoga teksta nominirana za *Oscara* u kategorijama najbolje ženske glavne uloge i najboljeg izvornog scenarija) glumački su nastupi Jima Carreyja i Kate Winslet. Iznenađujuće smireni (mjestimice gotovo katatonični) Carrey u liku introvertiranoga Joela ostvaruje zasigurno najbolju ulogu dosadašnje karijere, uvjerljivo dokazujući da je neusporedivo zanimljiviji u ozbiljnim no u komičnim ulogama. Odlično mu parira raspoložena Kate Winslet, koja sugestivno dočarava kompleksnu osobnost otkačene, no emotivne Clementine. Da je potkraj veljače dvoranu Centra Kodak napustila s pozlaćenim oskarovskim kipićem u ruci, bilo bi to posve zasluženo.

Josip Grozdanić

MARIJA MILOSTI PUNA

Maria Full of Grace

SAD, Kolumbija, 2004 — *pr.* Alter-Ciné, HBO Films, Journeyman Pictures, Santa Fe Productions, Tucán Producciones Cinematográficas Ltda., Paul S. Mezey — *sc.* Joshua Marston; *r.* JOSHUA MARSTON; *d.f.* Jim Denault; *mt.* Anne McCabe, Lee Percy — *gl.* Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman; *sgf.* Debbie DeVilla — *ul.* Catalina Sandino Moreno, Yenny Paola Vega, Virgina Ariza, Johanna Andrea Mora, Wilson Guerrero, Jhon Alex Toro, Guilied Lopez, Patricia Rae — 101 min — *distr.* Discovery

Marija, siromašna stanovnica gradića kraj Bogote, nezadovoljna je svojim poslom i vezom s Juanom. Zbog toga napusti posao i odbije udati se za Juana, iako je trudna. Njezina obitelj napadne je zbog neodgovornosti, a ona u potrazi za novim poslom nabasa na Franklina koji joj ponudi da postane 'mula', odnosno, prenosi drogu iz Kolumbije u SAD u želucu. Marija pristane i nađe se u avionu sa još tri 'mule'. Nakon što jedna od 'mula', Lucy, umre u New Yorku, gdje je dileri izrežu da bi uzeli drogu iz njezine utrobe, Marija, ne želeći čekati da dozna što će dileri uraditi s njom, potakne prijateljicu i kolegicu 'mulu' Blancu da pobjegnu s drogom. Njih dvije utočište nađu kod Lucyne sestre u četvrti zvanom 'Mala Kolumbija' u Queensu.

Uz mnogobrojne europske koprodukcije, u kojima često ni među članovima autorske ekipe nema 'većinske nacije', povremeno se javljaju i neeuropski filmovi kojima je vrlo teško odrediti 'izvornu' naciju i kulturu kojoj pripadaju. Takav je slučaj s filmom *Marija milosti puna*. Na prvi pogled određenje zemlje njegova podrijetla čini se jednostavnim. Film je većinski snimljen američkim novcem (njegov glavni producent je HBO, tvrtka koja uglavnom proizvodi televizijske filmove), a redatelj je i scenarist filma Amerikanac Joshua Marston. Dakle, i produkcijski i autorski film, čini se, pripada Sjedinjenim Državama. No, *Marija milosti puna* opisuje kolumbijsku kulturu i svakodnevicu, svi su likovi Kolumbijci, kao i velik dio ekipe filma te se, jasno, u filmu govori španjolski. Ako slijedimo europski način gledanja, koji ne priznaje financijsku osnovicu kao kriterij za određivanje nacionalne pripadnosti filma, a čuvenu teoriju o redatelju kao kompletnom autoru filma smatra zastarjelom, ne možemo nikako film proglasiti (samo) američkim. Jedino rješenje jest kompromisni naziv američko-kolumbijski film (ili kolumbijsko-američki, kako vam drago).

Marstonov film hvaljen je zbog iznimne dokumentarističko-naturalističke teksture. Doista, najveći dio privlačnosti filma proizlazi iz onoga što se na platnu prikazuje, a ne načina na koji se to prikazuje. Prvi dio filma, u kojem Marston opisuje životnu svakodnevicu stanovnika kolumbijskoga gradića, izgleda kao da ga je stvorio neki starosjedilac s dubokim uvidom u sve društvene i ljudske realitete svoga zavičaja. Da bi postigao taj dojam, Marston je otišao u Kolumbiju i dane provodio u provincijskim gradićima razgovarajući s mještanima i promatrajući ih dok rade ili se zabavljaju. Zahvaljujući tomu uspio je uvjerljivo dočarati ne samo svakodnevicu kolumbijskog gradića nego i patrijarhalni mentalitet njegovih stanovnika, tipičan za sva južnoamerička društva.

Nakon opisa sredine Marston se u filmu baca na iznimno uvjerljivo dokumentiranje procesa ilegalna prenošenja droge preko granice. Redatelj taj proces prikazuje u duhu naturalizma — u cjelokupnosti, postupno i s mnoštvom detalja. Pritom nam nudi potpuno drukčiji uvid u svijet droge od uvida koji su nam pružali dosadašnji filmovi.

Naime, Marstonovi dileri i narkošefovi nisu nikakvi ekscentrični kriminalci, kakve redovito vidimo u filmovima o drogeraškoj sceni, nego vrlo prosječni ljudi koji se po vanjštini i ponašanju ni po čemu ne razlikuju od okoline. Prizor razgovora Marije i šefa trgovine drogom izgleda kao bilo koji drugi intervju za posao u kojem kandidatkinja dokazuje šefu svoju motiviranost, osjećaj odgovornosti i zdravstvenu sposobnost za obavljanje posla. Ni sam posao na prvi se pogled ne doima neobično. Postupak gutanja vrećica s heroinom izgleda više kao regularni medicinski postupak koji se obavlja prema svim bolničkim pravilima, nego kao podzemna djelatnost kakvu smo navikli gledati u spomenutim filmovima. Takvi prizori gledatelju se čine vrlo začudni, jer ne odgovaraju njegovom filmskom iskustvu, utemeljenom ili na klišejima kriminalističkih filmova s odgovarajućom ikonografijom svijeta narkotrgovine i njihovih 'opasnih tipova' ili na klišejima socijalnih drama s blijedim manijakalno-depresivnim ovisnicima. Umjesto toga gledatelj je suočen sa, na filmu dosad neviđenim, realističnim prikazom procesa trgovine drogom.

Prvi dio filma, dakle, dosljedan je naturalistički proizvod koji više sliči autentičnom dokumentarcu o životnoj sudbini 'mule' nego fabularnom filmu. No, nakon što se Marija ukrca u avion, zaplet i emocionalna drama dobiju na snazi. Marija i Blanca pobjegnu s ukradenom drogom i smjeste se u stanu kolegičine sestre kojoj ne kažu da je njezina sestra bila 'mula' i da je preminula. Osim tih (vanjskih) problema, Marija se suočava i s intimnom dvojbom ostanka ili povratka u Kolumbiju. Tihi prijelaz iz dokumentarističke u fabularno-intimističku strukturu (što se, uzgred, ne može baš nazvati iznevjeravanjem naturalizma, jer u praksi naturalizmu nisu strane ni fabule ni emocije) ostvaren je zahvaljujući sjajno isprofiliranom i odglumljenom liku Marije. Njezin lik, naime, funkcionira na objema razinama, prvoj dokumentarističko-naturalističkoj i drugoj fabularno-intimističkoj. Savršeno suzdržana gluma Cataline Sandine Morene odiše prirodnošću i autentičnošću svojstvenom dokumentarnom realizmu, a karakterizacija lika Marije rezultat je psihološko-biološko-društvene analize dostojne pera najvećih pisaca naturalizma. No, Marston nam već od početka filma diskretno sugerira da će veliku pozornost posvetiti i Marijinu unutarnjem svijetu punom emocionalnih borbi, koji će poslije biti jedan od pokretača fabule. Naime, na početku filma u prizoru ljubakanja Marije i Juana Marija pokazuje dosadu i, dok je Juan ljubi po vratu, upućuje pogled prema nebu, nakon čega slijedi subjektivni kadar neba iz Marijine perspektive. Taj kadar jedan je od dva Marijina subjektivna kadra u cijelom filmu, no dovoljan je da nam naznači da će se Marston, unatoč dojmu objektivnog dokumentarizma, u filmu usredotočiti na Marijino viđenje zbivanja.

Nakon što uperi pogled u nebo, Marija predloži dečku da ovaj put, umjesto konvencionalna seksualnog odnosa u Juanovoj sobi, vode ljubav na vrhu nedovršene kuće. Ona se zaista i popne na vrh kuće, no zbunjeni Juan odbije je slijediti. Taj prizor simbolizira osobni konflikt koji će Mariju mučiti tijekom filma i pokretati cijelu fabulu — da li ostati u svojoj rodnoj sredini i živjeti prema njezinim pravilima i konvencijama ili se 'vinuti u nebo' u potrazi za boljim, slobodnijim i raznovrsnijim životom. Svi Marijini postupci tijekom filma, iako na prvi pogled ne izgledaju tako, obilježeni su upravo njezinom željom da se oslobodi okova monotona provincijskog života. Zbog toga će dati otkaz na poslu i napustiti konvencionalnog, uskogrudnog dečka. Nadalje, uplest će se u nezakonit, ali unosan posao, koji joj nije bitan kao izvor novca za preživljavanje, nego, nažalost, u zaostaloj sredini poput kolumbijske predstavlja jedinu šansu za materijalno i osobno emancipiranje od obitelji i društvene sredine. Također, još jedna privlačna strana tog posla jest mogućnost odlaska u SAD, zemlju u kojoj Marija vidi šansu za dugo željenu slobodu i financijsku samostalnost na neki drugi način osim nezakonitoga. Njezin nesmotreni bijeg s drogom ponajprije je rezultat njezine želje za emancipacijom, a ne, kako se na prvi pogled čini, straha od toga što će dileri s njom i Blancom učiniti nakon Lucyne smrti. Kako se pokazalo, bilo je sigurnije da su ona i Blanca ostale u hotelskoj sobi, no Marija nije razmišljala o negativnim posljedicama bijega, jer je shvatila da je bijeg od života 'mule' nužni dalji korak

prema njezinoj emancipaciji, a New York sa svojim nebrojenim mogućnostima idealno mjesto za ostvarenje tog koraka. Zbog toga je pobjegla i sa sobom (lukavo, ali i nesmotreno) ponijela drogu kao moguće sredstvo za ostvarenje tog cilja.

Nakon što je vratila drogu bez posljedica i rekla Lucynoj sestri istinu, Marija se konačno našla nadomak cilja — bila je u New Yorku, oslobođena dilera i već je imala veze koje su joj mogle osigurati pošten posao. No, Lucyna sestra ispriča joj koliko je teško započeti život u tuđini, bez obitelji, prijatelja i krova nad glavom. Nakon toga Marijina posljednja prepreka prema slobodnom, samostalnom životu postaje ona sama, njezin strah od novog i nepoznatog. Vozeći se taksijem prema zračnoj luci iz koje polijeće avion koji je vodi natrag u Kolumbiju, Marija gleda nalaze ginekoloških pretraga koje je obavila kod liječnika iz četvrti 'Mala Kolumbija' i pogled joj padne na narudžbu za novi pregled sljedećega mjeseca (drugi Marijin subjektivni kadar u filmu). Očito, dok gleda tu narudžbu, ona se pita da li ostati ili ne. U tom trenutku filma Marston dovršava tihi proces postupna premještanja radnje iz vanjskog svijeta (dokumentarističko praćenje provincijskog života i trgovine drogom) u unutrašnji Marijin svijet (njezine intimne drame i dvojbe), koji je započeo prvim Marijinim subjektivnim kadrom s početka filma, a završio drugim, spomenutim.

Da je film *Marija milosti puna* samo naturalistički dokument, on bi bio vrijedno, ali ograničeno ostvarenje. No, zahvaljujući zanimljivu spoju hladnog dokumenta i emocionalne drame te složenom glavnom liku Marije film je vrhunsko ostvarenje koje zaslužuje biti predmet raznolikih iščitavanja.

Juraj Kukoč

IZBAVITELJI

The Incredibles

SAD, 2004 — ANIMIRANI — *pr.* Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, John Walker; *izvr. pr.* John Lasseter — *sc.* Brad Bird; *r.* BRAD BIRD; *d.f.* Andrew Jimenez, Patrick Lin, Janet Lucroy; *mt.* Stephen Schaffer — *gl.* Michael Giacchino; *sgf.* Lou Romano — *glasovi:* Craig T. Nelson, Holly Hunter, Samuel L. Jackson, Jason Lee, Dominique Louis, Teddy Newton, Jean Sincere, Eli Fucile — 121 min — *distr.* Continental

Obitelj superjunaka pozvana je još jednom, iz mirnoga gradskog života, u akciju spašavanja svijeta.

Filmovi o superjunacima u proteklih su nekoliko godina postali redoviti na repertoaru. S prozaične strane gledano, većina njih snimljena je samo zato što je studio Marvel nakon više desetljeća uspio razriješiti situaciju s pravima na ekraniziranje svojih likova: u nastaloj poplavi jedino je *Čovjek-pauk* uspio ostvariti puni populistički potencijal, i to zahvaljujući sinergijskoj sprezi korporativne moći Sonyja i redateljskog nadahnuća Sama Raimija. U većini ostalih slučajeva, Marvelovi superjunaci — umnoženi likovima iz drugih studija, poput Hellboya ili Žene-mačke, ostali su zanimljivi tek uskom krugu ranijih, ekranizacijom često razočaranih obožavatelja. Priči o još jednom prezasićenom holivudskom trendu već bi se, tako, nazirao kraj — da joj obol nije dao studio Pixar.

Ponikao iz Lucasfilmova odsjeka za računalnu animaciju, Pixar se u osamnaest godina od osamostaljenja etablirao kao industrijski predvodnik na dva polja koja se veoma rijetko susreću pod istim okriljem: u tehnologiji softvera za digitalnu animaciju i simulaciju te u narativnome umijeću. Njegovi su filmovi istinske kolaboracije, u kojima je 'priča kralj', kako kaže krilatica studija — te počivaju na sinergiji pojedinih autorskih osobnosti kakva je drugdje ugasnula s krajem staroga Hollywooda. S vremenske distance jasno je da *Priča o igračkama* nije bila važna tek kao prvi računalno animirani film u povijesti — Pixar, i njegov šef John Lasseter, tim su naslovom okrenuli novu stranicu cijeloga medija, kojim su do sredine devedesetih dominirali Disneyjevi tradicionalno crtani mjuzikli. U tom je trendu Pixar do danas ostao ime koje ostali oponašaju — ponajprije studio DreamWorks, skloniji agresivnije komercijalnim obradama Pixarovih motiva. Tako je Pixar uzimao za motiv bube, čudovišta i ribe, a DreamWorks ga je slijedio, s komercijalno sumjerljivim, ali kreativno redovito skromnijim uspjehom. Ali, kad je Pixar predstavio svoj peti dugometražni film, *Izbavitelje*, situacija kao da se obrnula — umjesto da svojim imitatorima zacrta novo motivsko igralište, studio kao da je zauzeo ono Marvelovo.

Izbavitelji su ipak vrlo specifičan, tradicionalno piksarovski pogled na građu koja se u proteklih pola stoljeća etablirala kao nova populistička mitologija. Točno, nikad još Pixar nije bio u ovolikoj mjeri ovisan o gledateljevu prethodnom iskustvu sa sličnim sižeima: uz dobro poznavanje datosti superjunačkih priča, prilikom gledanja *Izbavitelja* na umu valja imati i ikonografiju filmova o superagentima, ponajprije Jamesu Bondu. I iako ovom kombinacijom Pixar prilazi bliže no ikad izravnu citiranju kakvim inače obiluju Dreamworksovi radovi, tri ih elementa objedinjuju u nešto dosta drukčije. Mislim na nostalgiju, negativce i čvrstu privrženost karakterizaciji obitelji.

Izvan okvira ove recenzije možda pripada promišljanje o načinima na koje današnji filmovi gledaju unatrag — od recikliranja zapleta i tematike do retroestetike koja je sama sebi svrha. Pixar se, barem, nikad nije stidio svojeg retrousmjerenja — ali samo u jednom pogledu, onom dizajnerskom: svi njihovi filmovi nalaze vizualno nadahnuće u stilovima pedesetih. S obzirom da je upravo riječ o vremenu koje je izrodilo superjunački stripovski bum i književne temelje Bonda, *Izbavitelji* su Pixaru očito bili suđeni. Redatelj Brad Bird je, pak, jedinim dugometražnim crtićem Iron Giant, snimljenim u maćehinskom okružju Warnerove kratkovječne dvodimenzionalne animacije, iskazao jak senzibilitet za upravo to razdoblje, za prikaz hladnoga rata i paranoje supersila. Sada, u *Izbaviteljima*, on problematizira način na koji se Amerika odnosi prema svojim junacima — tako bitnima za psihu nacije u apstraktnom smislu, i tako neprihvatljivima teroru mediokritetstva koji obilježava američku svakodnevicu. U sjajnoj sprezi podsjećanja na mekartijevski teror, koji je dao uvod u pedesete, te onoga što je Salman Rushdie nazvao »najbitnijim ljudskim pravom današnjice, pravom da se bude uvrijeđen«, Bird dovodi junake u poziciju da se kriju od javnosti i izigravaju obične ljude. Kronološki, to smješta njihovu mladost upravo u pedesete, što bi u igranom filmu bio veliki previd u kontinuitetu. Crtani film to si, očito, može dopustiti, ne bi li parabola bila snažnija. U isti mah, on pravdoljubivome glavnom junaku daje posao službenika u osiguravajućem društvu, gdje on radi u fizički (ali i psihički) tijesnom »cubicleu« (pregradi u korporativnom uredu), prisiljen da interes neljudskoga poslovnog entiteta pretpostavi živim ljudima o kojima se ondje odlučuje.

Pixar, kao samostalna kompanija, može za okvirnoga negativca uzeti korporaciju; onaj djelatni zlikovac u filmu, s kojim se obitelj Izbavitelja može — s nemalom katarzom — obračunati fizički, jest razočarani obožavatelj superjunaka, utjelovljenje spomenute mediokritetske frustracije. Kao i u *Priči o igračkama 2*, Pixar takvim izborom udara na one koji su mu ionako ciljana publika: na obožavatelje, slijepo oduševljene oblicima popkulturne građe, čije djetinjasto oduševljavanje postaje pogibeljno upravo zato što mu nedostaje moralna potka zrele ličnosti. Takvim izborom antagonista Pixar daje prinos dekonstruiranju te tako česte sklonosti gledanju unatrag.

Trend prema pripovijedanju o obitelji sve je prisutniji u Pixarovim filmovima. Tako su igračke tvorile surogatne obiteljske zajednice u svojim dvama pričama; čudovišta su postala skrbnici male djevojčice kad je ona prošla kroz ormar; samohrani otac dao se u potragu za Nemom. *Izbavitelji* su, pak, prva cjelovita obiteljska cjelina koja prethodi početku filma; iako posjeduje elemente rastavljanja i ponovnoga sastavljanja roditelja i djece, njihova priča pripovijeda ponajprije o načinu na koji svaki Izbavitelj pojedinačno pristupa svojim supermoćima, krije ih i zatim ostvaruje.

Stoga, dok se može ustvrditi kako je prvi dio filma društveno angažiraniji i dramaturški originalniji, cijela središnja sekvenca obračuna s negativcem na tropskom otoku — tom stalnom tropu Bondovih filmova — ima snagu emocionalne katarze, posve ushićena oslobađanja dugo susprezana libida. Pritom je otac taj kojega valja spašavati; njegova je snaga najizravnija, tjelesna i eksplicitno moralna. Majka, pak, elastičnošću utjelovljuje silnu fleksibilnost koju zahtijeva njezin položaj u obiteljskoj cjelini. Kći, u najranjivijim adolescentskim godinama, posjeduje dvije oprečne sposobnosti koje vrsno karakteriziraju njezine vršnjakinje — sposobnost da bude nezapažena, prirodan izdanak njezine stidljivosti, te moć prizivanja neslućeno snažne obrambene energije, vjerojatno iste one iz koje potječe čuvena 'ženska magija' i sklonost tinejdžerki vještičarenju. Pandan maloj darkerici izrazito je socijaliziran mlađi brat, željan dokazivanju putem sporta, jer može izrazito brzo trčati; dinamičnu cjelinu zaokružuje treće dijete, još dojenče, koje u filmu neće prohodati, ali će otkriti vlastite neslućene moći.

Takva karakterizacija superjunaka ne samo da omogućuje da svaki njihov podvig bude ujedno i dramski važan korak u razvoju njihovih osobnosti, nego i rješava problematiku dramaturgije priča o većem broju superjunaka bolje od ijednoga prinosa žanru do sada — čak i od dvaju nastavaka *X-Mena*, uspješna Marvelova serijala koji ima najviše sličnosti s *Izbaviteljima*. Utoliko Pixar još jedanput, čak i kad nominalno oponaša tuđa djela, utire nove pripovjedne staze.

Vladimir C. Sever

BLISKI ODNOSI

Closer

SAD, 2004 — pr. Icarus Productions, John Calley Productions, Avenue Pictures Productions, Cary Brokaw, John Calley, Mike Nichols, Scott Rudin; izvr.pr. Celia D. Costas, Robert Fox — sc. Patrick Marber; r. MIKE NICHOLS; d.f. Stephen Goldblatt; mt. John Bloom, Antonia Van Drimmelen — gl. Steven Patrick Morrissey; sgf. Tim Hatley; kgf. Ann Roth — ul. Natalie Portman, Jude Law, Julia Roberts, Clive Owen, Nick Hobbs, Colin Stinton, Steve Benham, Jaclynn Tiffany Brown — 104 min — distr. Continental

Sastavljač osmrtnica u londonskim novinama i budući romanopisac Dan nakon lakše prometne nesreće upozna mladu Amerikanku Alice i njih dvoje započnu vezu. No, veoma brzo Dan se zaljubi u fotografkinju Annu, koja ne ostaje hladna na njegova udvaranja, ali se ipak odluči za brak s dermatologom Larryjem. Godinu poslije Anna ne skriva izvanbračni izlet s Danom, dok se shrvani Alice i Larry jedno s drugim upuste u jednonoćnu avanturu.

Američki redatelj Mike Nichols, kao malotko u Hollywoodu, s lakoćom snima prilagodbe poznatih romana i kazališnih komada. Uostalom, Nichols je započeo redateljsku karijeru 1966. sjajnom ekranizacijom drame Edwarda Albeeja *Tko se boji Virginije Woolf?*, a među njegovim filmovima i televizijskim projektima najbolji redovito imaju podrijetlo u književnosti i teatru. *Diplomac* je nastao prema romanu Charlesa Webba, *Predsjedničke boje* prema bestseleru Joea Kleina, dok su hvaljeni Anđeli u Americi TV-adaptacija drame Tonyja Kushnera. Ni posljednji Nicholsov film nije iznimka. Romantična je drama *Bliski odnosi* prilagodba kazališne predstave Patricka Marbera, britanskoga dramatičara čiji je komad o romantičnom umrežavanju četvero ljudi u drugoj polovici 1990-ih doživio aklamaciju i među kritičarima, i među publikom, i među strukovnim ocjenjivačkim sudovima.

Nichols je naoko imao dobitnu kombinaciju. Tim više što je Marber pristao napisati scenarij prema vlastitoj drami. Kad je pak objavljeno da će središnje likove u filmu odglumiti Jude Law, Natalie Portman, Julia Roberts i Clive Owen, malo je tko sumnjao u novi umjetnički podvig cijenjenoga Nicholsa. No, nakon premijere ocjene su bile poprilično različite. Jedni su tvrdili da su Bliski odnosi u samu vrhu redateljeve karijere, dok je drugima film djelovao kao isprazno prepričavanje znatno koherentnijega kazališnog predloška. Iako je u filmu teško previdjeti povremenu pretencioznost i ponešto drveno ozračje, *Bliski odnosi* veoma su dobra filmska priča s iznimnom glumačkom podjelom i dijalozima koji nisu ništa izgubili na svojoj svježini i preciznosti.

Film pritom naglašava svoje kazališno podrijetlo, ali ne na način da pokušava preslikati ritam zbivanja na pozornici, nego ustrajavajući na ugođaju ograničenoga prostora. Ograničena i što se tiče likova i što se tiče postupaka koji im stoje na raspolaganju. U tom su smislu *Bliski odnosi* teatar pametno prenesen u filmski kadar, koji silinom emocija, preokretima i izazovnošću rečenoga bez ikakvih problema održava pozornost gledatelja, iako se ovdje dinamika primarno ne ostvaruje u zapletu i slici, nego u onom što se čuje i naslućuje iz složenih odnosa protagonista. Marber je, treba istaknuti, znalački prilagodio tekst zakonitostima filmskog izražavanja, dok je Nicholsova pedantna režija sve to uprizorila s mnogo osjećaja za vizualno i kontekstualno.

Ipak, vodeća su odlika filma glumački nastupi. Na njima, zapravo, počiva cijeli film, baš kao i na Marberovoj izvornoj drami. Da izbor interpreta nije bio tako precizan, film bi se rasplinuo o oštre dijaloge kojima nitko ne bi znao udahnuti ljudskost i uvjerljivost. Samo četiri lika doista nije lako voditi cijelim filmom, a da se ne osjeti zamor reduciranom mizanscenom. Zato je glumačka razigranost pravi spiritus movens rada. U tome je najrazigranija maestralna Natalie Portman, čije su preobrazbe — emotivne, karakterne i tjelesne — među najboljim izvedbama u američkoj kinematografiji posljednjih nekoliko godina. Njezina je Alice u Marberovoj priči ključna. S njezinim isticanjem u gomili ljudi na ulici film počinje i završava, a sve je ono između uzrok i(li) posljedica njezine interakcije s ostalo troje likova. Pankerica, romantičarka, striptizeta i napokon zrela žena, Alice, odnosno Jane kada se priča rasplete, odgonetka je bliskih odnosa preostalih karaktera, koji također imaju vrsne interpretacije.

Jude Law u ulozi Dana podjednako se dobro preobražava iz jednog emotivnog agregatnog stanja u drugo, dok je Clive Owen kao Larry upravo sjajan kao muški šovinist u jednom, a slomljeni muž u drugom trenutku. Stoga je prava šteta da Julia Roberts, iako bolja nego u većini filmova, nije na razini ostalih kolega. Lik je Anne u njezinoj izvedbi odveć eteričan i neuhvatljiv, posebice jer je Annina i Danova veza najvažniji odnos u mreži bliskih odnosa u filmu. Srećom, ostatak je filma pomno osmišljen i realiziran, pa njegova najslabija karika nije (pre)velik problem za ocjenjivanje viđenog. Nichols je odveć iskusan filmaš da slabost ne bi pretvorio u prednost. Barem marketinšku.

Boško Picula

ALEKSANDAR VELIKI

Alexander

SAD, Velika Britanija, Njemačka, Nizozemska, 2004 — *pr.* Warner Bros., Intermedia Films, Pacifica Film, Egmond Film & Television, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 3. Produktions KG, Moritz Borman, Jon Kilik, Thomas Schühly, Iain Smith, Oliver Stone; *izvr.pr.* Matthias Deyle, Pierre Grunstein, Paul Rassam — *sc.* Oliver Stone, Christopher Kyle, Laeta Kalogridis; *r.* OLIVER STONE; *d.f.* Rodrigo Prieto; *mt.* Yann Hervé, Gladys Joujou, Alex Marquez, Thomas J. Nordberg — *gl.* Vangelis; *sgf.* Jan Roelfs; *kgf.* Jenny Beavan — *ul.* Colin Farrell, Anthony Hopkins, Angelina Jolie, Val Kilmer, Rosario Dawson, Christopher Plummer, Jared Leto, Raz Degan — 175 min — *distr.* Blitz

Egipatski vladar Ptolomej u poodmaklim godinama prisjeća se života Aleksandra Velikog. Pripovijedanje započinje prikazom mladenačkoga razdoblja znamenitog osvajača, a nastavlja pohodom kroz Perzijsko Kraljevstvo, pa sve preko rijeke Ind.

Razglašenost je posljednjega filma Olivera Stonea bila razvidna još i znatno prije no što se pojavio u kinodistribuciji. Naime, znameniti se redatelj prihvatio uprizorenja životopisa zacijelo najvećeg osvajača razdoblja staroga vijeka, a proturječnosti koje su dijelom opusa filmskog autora, ali i života povijesne ličnosti morale su izazvati pozornost. Tako je, u skladu s namjerama, *Aleksandar Veliki* žanrovski određen povijesnim spektaklom, s pokušajem dosezanja epske grandioznosti i u pristupu temi, kao i u trajanju filma. I u površnu razmatranju možemo bez poteškoća ustanoviti da je posrijedi nezgrapna filmska cjelina, cjelina proturječne povijesne interpretacije.

Početna je poteškoća svakako oblikovanje filmskoga pripovijedanja. Povijest je medija pokazala da ostvarenja duljega trajanja od uobičajenoga zahtijevaju znatnu stvaralačku disciplinu u usuglašavanju svih sastojaka filmskoga tkiva, prije svega scenarističkog predloška. Uvjetovanost je gledateljeve percepcije drukčija i potrebno joj je nenametljivo stvaralačko vodstvo, čak i nadzor u izmjenama ritma, upravo da u prijemu naznačene građe ne bi popustila i njegova pozornost. Pripovijedanje je u *Aleksandru Velikom* neprimjereno takvim zahtjevima. Nema u njemu nužno potrebne sređenosti, odnosa naglašenih i nenaglašenih dijelova da bi gledatelj bez poteškoća mogao pratiti zbivanja. Mjestimice je i nelogično, pa dakle i nesvrhovito prelamanje vremenskih razina naštetilo razgovijetnosti prikazanog.

No, navedene je nedostatke barem djelomice mogla prikriti svrhovita karakterizacija koja bi osnažila gledateljevu razinu uživljenosti. Pristup je, međutim, uvjetovan ponajprije zamisli o dosezanju grandioznosti, pa likovi ostaju ograničeni u oblikovanju. Ni scenaristički predložak ni redateljska izvedba ne dopuštaju središnjim likovima nadgradnju u karakternom smislu, pa izbjegavaju mogućnost njihova prerastanja u istinske junake, kao i mogućnost njihova gotovo mitskog dosezanja ravnoteže osobnosti i djelovanja. Pretencioznost je označnicom njihova dijaloškog iskaza, a lažna grandioznost djelovanja. Središnji je lik opterećen izravno nagoviještenom biseksualnošću, ali i podvojen u odnosu na oca makedonskoga kralja, prikazanog nedvojbeno kao primitivnog barbarina i autoritativnu majku s izraženim animozitetom spram oca. Označnicom je njegova pohoda megalomanija bez prave uspostave odnosa ne samo s protivnikom nego i s većinom naizgled bliskih likova. Sve snažnija izolacija postaje iskazom njegova posvemašnjeg gubitništva, u kojem zamalo nitko od sudjelatnika u osvajačkom pohodu neće zazirati od spletki ili čak izdaje.

U iščitavanju povijesnog uočavamo izrazito slobodnu interpretaciju, čak i prenaglašenu, s nerazmjernim očitovanjem povijesnih podataka. Naznačeni su ratništvo i neutaživa žeđ za što daljim osvajanjima, a zanemareni učinci znatno kulturoloških odrednica. Povijesno štivo nije za Stonea temelj nadgradnje, nego prepreka u oblikovanju vlastite interpretacije, pa ga zanemaruje gdje god je to moguće, ne bi li iskazao ideju što je želi nametnuti gledateljstvu.

U *Aleksandru Velikom* ravnoteža cjeline nije dosegnuta, jer zasebni dijelovi filmske građe odražavaju prevelik nerazmjer. Nedisciplinirano predloška i pretencioznoj provedbi redateljskih postupaka nisu pomogli ni mjestimice prenametljiva fotografija, ni ponegdje neučinkovita montaža. Tako ni izvedbe razglašenih glumačkih osobnosti ne mogu nadrasti zadani predtekst, pa to ostvarenje ostaje tek neuspjelim pokušajem stvaranja filmskog epa.

Tomislav Čegir

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 41, str. 63 do 102 Kinorepertoar

ZLOČESTI DJED MRAZ

Bad Santa

SAD, Njemačka, 2003 — *pr.* Blixa Zweite Film Produktion GmbH & Co. KG, Dimension Films, Triptych Pictures, Sarah Aubrey, John Cameron, Bob Weinstein; *izvr.pr.* Ethan Coen, Joel Coen — *sc.* Glenn Ficarra, John Requa; *r.* TERRY ZWIGOFF; *d.f.* Jamie Anderson; *mt.* Robert Hoffman — *gl.* David Kitay; *sgf.* Sharon Seymour; *kgf.* Wendy Chuck — *ul.* Billy Bob Thornton, Tony Cox, Brett Kelly, Lauren Graham, Lauren Tom, Bernie Mac, John Ritter, Ajay Naidu — 98 min — *distr.* UCD

Willie T. Stoke depresivni je bivši robijaš, alkoholičar koji svakoga Božića nevješto glumi Djeda Mraza, i s ortakom, 'patuljastim vilenjakom' Marcusom, uspješno pljačka robne kuće. Ove bi im godine, međutim, planove mogli pokvariti jedan nesigurni osamljeni dječak i simpatična privlačna konobarica.

Izvrsna crnohumorna drama *Zločesti Djed Mraz* drugo je igranofilmsko ostvarenje cijenjenoga dokumentarista i okorjeloga nezavisnjaka Terryja Zwigoffa. Dugometražni dokumentarac *Crumb* posvećen kultnom majstoru *underground*-stripa Robertu Crumbu (autoru glasovitog *Mačka Fritza* i prijatelju Harveyja Pekara, slikovitog protagonista *Američkog sna*, jednog od najboljih filmova prošle godine), te igrani prvenac *Svijet duhova* (odlična i razmjerno subverzivna adaptacija istoimenog *underground*-stripa), Zwigoffa su predstavili kao originalna i dosljedna umjetnika koji ne pristaje na kompromise. Razvidno je to i iz *Zločestog Djeda Mraza*, njegova prvog holivudskog projekta, subverzivnog djela koje je sve samo ne srednjostrujaška holivudska blagdanska obiteljska zabava na kakve nas je tvornica snova tijekom 90-ih navikla. Riječ je o filmu koji je, u doba kad je Božić postao sinonimom za šoping-groznicu, konzumerizam i kič, itekako dobrodošlo osvježenje. Dok se u našim kinima prikazivala teško gledljiva komedija *Kako preskočiti Božić* Joea Rotha (tipični holivudski mediokritetski proizvod u kojem se ispod navodnog propitkivanja smisla i duha Božića krije potpuna afirmacija *americane* i navodno poželjnih, no dobrano degeneriranih obiteljskih vrijednosti), Zwigoff nam je pokazao da blagdan koji cinici već čestitaju riječima »*Merry Kitchmass*«, i čiji je najprepoznatljiviji simbol šareni Coca-Colin vlak ukrašen nasmijanim likom Djeda Mraza, zapravo uopće ne treba preskakati. Pronašavši savršena suradnika u uobičajeno dojmljivu Billyju Bobu Thorntonu (možda najboljem suvremenom holivudskom glumcu), Zwigoff razornim humorom i ironijom inteligentno i učinkovito razobličava konzumeristički pristup Božiću. Njegov Djed Mraz nije sjedokosi dobričina koji djeci donosi darove, nego alkoholu sklon pljačkaš i varalica kojem, nakon dva razvoda, ranjavanja, zatvorske kazne i mnoštva primljenih batina, uloga staroga dobričine najteže pada. Umjesto nasmijana lica i očekivana uzvika »*Ho-ho-ho!*«, najmlađi se od besprizorna djedice i ženskara koji pod crvenim kaputom krije bocu žestice mogu nadati tek nacerenoj grimasi, alkoholnom zadahu i sočnoj psovci.

Možda bi drugi Zwigoffov film najlakše bilo opisati riječima 'braća Coen susreću braću Farrelly'. Jer, ispod naslaga ironije, cinizma i političke nekorektnosti (među ostalim, ismijavaju se Afroamerikanci, ljudi patuljasta rasta, pretili...) krije se topla i dirljiva, tek mjestimice odveć patetična božićna priča na scenariju koje su navodno surađivala i braća Coen. Ako tome i nije tako, u Zwigoffovu autorskom rukopisu lako je uočiti koenovski senzibilitet.

Jedina zamjerka koja se filmu može uputiti tiče se suvišna i ne osobito uvjerljiva sretnog završetka. Idilični prizori nove obitelji, koja čeka povratak 'oca sa službenog puta', donekle se doimaju prisilno nakalemljenim i, pretpostavljivo, neizbježnim kompromisom na koji je Zwigoff morao pristati. No to je uistinu minimalan ustupak, koji gotovo nimalo ne kvari dojmove o cjelini.

A ako vam sljedeće godine zazvoni zvonce na božićnom drvcu, to ne mora značiti da je još jedan anđeo dobio krila. Možda se tek još jedan pokvarenjak uspio iskupiti za sva nedjela koja je počinio i pronaći obitelj.

Josip Grozdanić

ZASELAK

The Village

SAD, 2004 — *pr.* Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, Scott Rudin Productions, Covington Woods Pictures Inc., Sam Mercer, M. Night Shyamalan — *sc.* M. Night Shyamalan; *r.* M. NIGHT SHYAMALAN; *d.f.* Roger Deakins; *mt.* Christopher Tellefsen — *gl.* James Newton Howard; *sgf.* Tom Foden; *kgf.* Ann Roth — *ul.* Bryce Dallas Howard, Joaquin Phoenix, Adrien Brody, William Hurt, Sigourney Weaver, Brendan Gleeson, Celia Weston, Michael Pitt — 107 min — *distr.* Continental

Iza naizgled idilična života stanovnika izoliranog američkog zaseoka potkraj 19. stoljeća krije se prešutni dogovor mještana sa zastrašujućim mitskim bićima koja nastanjuju okolnu šumu. Mještani ne smiju nositi odjeću žarkih boja, ali ni zaći u šumu, jer ih čeka odmazda čudovišta, kojima ponekad prinose i žrtve. Nepodnošljiv život u neprestanu strahu povučena će, no odvažna Luciusa Hunta, mladića zaljubljena u slijepu djevojku Ivy, natjerati na neoprezan ulazak u šumu, čime će pokrenuti događaje koji bi mogli završiti tragično.

Intrigantni i uznemirujući parapsihološki horor-trileri *Šesto čulo*, *Neslomljivi* i *Misteriozni znakovi* darovita su indijskog filmaša s holivudskom putovnicom M. Nighta Shyamalana predstavili kao zrela i promišljena filmaša, iznimno vješta u izazivanju jeze, stvaranju vrlo sugestivna tjeskobnog ozračja, kao i u radu s glumcima. Iz spomenutih je naslova, međutim, jasno bio vidljiv i nezanemariv Shyamalanov autorski problem. Scenariji njegovih djela, naime, jednostavne su, ne osobito uvjerljive i razmjerno prekonstruirane priče visokog koncepta, storije koje mladi Indijac majstorski redateljski i stilski oblikuje, uglavnom ih efektno zaključujući proizvoljnim završnim obratima, kojima je puko iznenađenje najčešće jedina svrha. Takav je slučaj i sa *Zaseokom*, filmom koji pokazuje da se komercijalno, a uglavnom i kritičarski, dobitna formula već donekle potrošila. Riječ je o izvrsno režiranu djelu dojmljiva tjeskobnog ugođaja i precizno gradirane napetosti, koje će vas povremeno uistinu dovesti do ruba stolca. Vrline su filma i odlična fotografija cijenjenoga Rogera Deakinsa, stalna suradnika braće Coen, kao i primjereno suzdržani glumački nastupi, kako Joaquina Phoenixa i mlade Bryce Dallas Howard, tako i veterana Williama Hurta i Sigourney Weaver. No dojam o filmu dobrano kvari prilično predvidljiv obrat u samoj završnici, bez kojega bi se cjelina doimala smislenijom. Naime, nategnuta objašnjenja o višedesetljetnom zakupljivanju nacionalnog parka i mijenjanju ruta zračnih linija ne zvuče nimalo uvjerljivo.

Držim da recentni Shyamalanov uradak ipak nije neskrivena oda konzervativizmu. Već od uvodnoga prizora pogreba, valjda zbog nedostatka lijekova preminula djeteta, jasno je da naizgled beskonfliktna seoska zajednica počiva na nezdravim temeljima. Doživjevši osobne tragedije, skupina emotivnih brodolomaca prije nekoliko se desetljeća dragovoljno izdvojila od civilizacije, neuspješno pokušavajući zaliječiti davne rane i u strahu od izmišljenih čudovišta odgajajući potomstvo. Slika nesigurnih ljudi koji, uvjereni da im čine najbolje, vlastitu djecu strahom teroriziraju, odvajaju od civilizacije i prisilno vezuju uza se, dok ih ta ista, emotivno zrelija i neopterećena djeca, podučavaju kako prevladati sram i prići voljenoj osobi, nikako ne može biti idilična. Završni preokret baca novo svjetlo i na uvodnu sekvencu, jer postaje jasno da je starija generacija, u želji da sačuva samoizabranu autističnu sliku svijeta, spremna i na žrtvovanje vlastitih potomaka. Tek kad bude ugrožena budućnost i sreća njegove (indikativno slijepe) kćeri, seoski će poglavar (također znakovito, po zanimanju učitelj) odobriti ulazak u šumu i odlazak po lijekove, a u navodno opasnu misiju opet će poslati kćer. Tako će naposljetku jedino ona koja uistinu ne vidi uspjeti spoznati pravu istinu. Zanimljiva je i činjenica da su jedine emotivno zrele osobe u selu upravo tjelesno hendikepirana Ivy i donekle mucavi Lucius, mladi ljudi čija će snažna ljubav probiti ograde (samo)zavaravanja i svojevrsna totalitarizma kojima su stariji okružili selo.

Josip Grozdanić

BEZ IZLAZA

Les Égarés

Francuska, Velika Britanija, 2003 — pr. Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Conseil Régional Midi-Pyrénées, FIT Productions, France 2 Cinéma, Gimages 6, Great British Films, Le Studio Canal+, Spice Factory Ltd., Jean-Pierre Ramsay-Levi; izvr.pr. Adam Betteridge, David Rogers — sc. Gilles Taurand, André Téchiné prema romanu Gillesa Perraulta; r. ANDRÉ TÉCHINÉ; d.f. Agnès Godard; mt. Martine Giordano — gl. Philippe Sarde; sgf. Zé Branco; kgf. Christian Gasc — ul. Emmanuelle Béart, Gaspard Ulliel, Grégoire Leprince-Ringuet, Clémence Meyer, Jean Fornerod, Samuel Labarthe, Eric Kreikenmayer, Nicholas Mead — 95 min — distr. UCD

Udovica s dvoje djece pokušava izbjeći nacističku okupaciju Pariza te, vođena zagonetnim mladićem, nailazi na skrovište u šumskoj vili.

Premda je talijanski kritičar Pier Maria Bocchi, autor kratka, ali inteligentna i sveobuhvatna dosjea o *gay* filmu *Quei bravi ragazzi*, koji broji sedamdesetak stranica, uvrstio velikog Andréa Téchinéa u poglavlje 'Autorske vizije', možda i zato jer Téchiné nikad nije skrivao svoje homoseksualne sklonosti, njegove homoerotske vizije ne igraju na retoriku skandala i nikad nisu bile od- već eksplicitne. Barem ne onako kako su ih prikazivali Bruce LaBruce, John Grayston, Augusti Villaronga ili Curt McDowell, koji mu u tom poglavlju prave društvo. Téchinéov homoeros je diskretan, gotovo neprimjetan, mahom povezan s adolescentnim nemirima. A ponekad je toliko pritajen, mahom skriven iza maske ljubomore, uznemirujućih tišina i zabranjenih pogleda, da se o njemu može tek nagađati, pače i polemizirati. No, ako je nešto zajedničko većini Téchinéovih filmova, onda je to njihova fascinacija tijelima u pokretu. Ponekad ona prelaze duže etape, recimo, od Francuske do Maroka (šifra: *Loin*). A ponekad ne moraju odlaziti toliko 'loin', kao što je to u filmu *Bez izlaza*. Istodobno, Téchiné preferira snažne prologe. Zato maestralna uvodna sekvenca vjenčanja iz *Divljih trski* na neki način korespondira s energičnom uvodnom sekvencom napada štuka na kolonu u zbjegu, u kojoj se zatekla Emmanuelle Beart sa sinom i kćeri. Poput *Divljih trski*, čiji prolog ima političku pozadinu (Alžirski rat), tako je i prolog *Bez izlaza* determiniran još jednom mučnom epizodom iz novije francuske povijesti (ulazak nacističkih trupa u Pariz). Téchinéov *Bez izlaza* otvara se i zatvara preciznim povijesnim opisima, koji su dokumentirani arhivskim materijalom, da bi između prologa i epiloga, Téchiné ugurao protagoniste u jedan posve drukčiji bajkoviti svijet, neku vrstu začarane šume, čije bukolične pejzaže okupane ljetnim zrakama sunca promatra čudesna kamera Agnès Godard.

Dakako, 'trokut' je nanovo tu. Téchiné naprosto obožava likove sirovih i pomalo divljih momaka, koji zaluđuju njegove junakinje (ali i junake). U *Mjestu zločina*, bio je to odbjegli zatvorenik Wadeck Stanckzak, koji izluđuje Catherine Deneuve. U drami *J'embrasse pas* bio je to Emanuel Blanc u ulozi muške prostitutke, koja pristaje na pomalo neobične uvjete producenta Philippea Noireta. U *Divljim trskama* bio je to sirovi Stephane Rideau u kojeg se zaljubljuje Gael Morel. A u *Bez izlaza*, to je nepismeni sedamnaestogodišnji delikvent Yvan alias Gaspard Ulliel, u isti mah robustan i nježan, s kojim će se senzualna Odile (Beart) upustiti u kratku ali strastvenu pustolovinu, nakon što pronađu utočište u napuštenoj šumskoj vili židovskoga skladatelja. Yvan ovdje preuzima ulogu katalizatora, ali i surogata, kad dolazi do inverzije spolnih uloga. Odile je ta u kojoj će se probuditi animalni instinkti, dok Yvan kao njezin objekt kobne privlačnosti prihvaća novu dimenziju majke / ženine 'učiteljice'. A mali Philippe razotkriva u Yvanu nadomjestak za oca, pri čemu se dječakove reakcije manifestiraju u rasponu između divljenja (tu Philippeov lik donekle priziva Françoise iz *Divljih trski*) i ljubomore. No, najdirljiviji odnos ipak ostaje onaj između majke i sina, kad Odile shvati da je povrh svega ipak samo majka. Tko bi rekao da je njihova avantura trajala samo četiri dana. A kada se kazaljke na satu pokrenu, to je znak da su nanovo postali dijelom krvave povijesti.

Dragan Rubeša

PUPENDO

Češka, 2003 — pr. Total HelpArt T.H.A.; izvr.pr. Milan Kuchynka — sc. Petr Jarchovsky prema knjizi Petra Sabacha; r. JAN HREBEJK; d.f. Jan Malír; mt. Vladimír Barák — gl. Oskar Petr; sgf. Milan Bycek — ul. Boleslav Polívka, Eva Holubová, Jaroslav Dusek, Vilma Cibulková, Jirí Pecha, Lukás Baborsky, Vojtech Svoboda, Nikola Pesková — 120 min — distr. Discovery

Dva češka bračna para na različite načine preživljavaju u komunizmu. Mara je kipar koji se odbija prilagoditi režimu, zbog čega živi na društvenoj margini i rubu egzistencije, a njegova žena Alena naprosto ga smatra liječnikom. Magda i njezin muž Mila, pak, žive udobno, jer su se oportunistički prilagodili režimu koji također ne podnose. Magda, povjesničarka umjetnosti, odlučuje pomoći Mari, svojem bivšem ljubavniku. Unatoč njegovu početnom protivljenju, ugovori mu posao izrade kipa češkog partijskog ratnog heroja.

Komunistički režim i njegova kritika vjerojatno su najučestaliji motiv češke kinematografije. Za trajanja toga zloglasnog režima češki su redatelji kritiku komunizmu upućivali posredno kroz humor i blagu satiru. Bunt su također iskazivali opisujući *dekadentne* proizvode liberalnog Zapada, koji su individualističkom komponentnom oponirali ideologiji kolektivnoga, poput seksa, hedonizma općenito te psihološko-egzistencijalnih problema. Nakon sloma komunizma bivši režim mogao se mnogo slobodnije kritizirati i filmska se špina dokraja otvorila. Začudo, dok je interes za takve teme u ostalim istočnoeuropskim kinematografijama prilično iscrpljen u 90-ima, češka se kinematografija još i danas neumorno bavi komunizmom i socijalističkom svakodnevicom.

Toj skupini filmova pripada i *Pupendo* redatelja Jana Hrebejka, kojega je hrvatska publika upoznala zahvaljujući vrlo dobru filmu *Moramo se pomagati*, prikazanu u našim kinima. *Pupendo* posjeduje jednake sastojke kao filmovi njegovih prethodnika Menzela i Formana te je svojevrsna kompilacija dosadašnjih iskustava društvenokritičke češke komedije. U njemu su i humor i blaga satira i seks i egzistencijalna tjeskoba. Dakle, ništa nova. Osim toga, mnogi *Pupendo* uspoređuju s *Amarcordom*, jer poput Fellinija stvara začudni spoj satire i intimne priče o odrastanju. Fellinijevu filmu *Pupendo* sliči i ustrajavanjem na motivu seksualne žudnje.

U tom pogledu Hrebejkov film donosi novost koja taj film uzdiže iznad razine korektne kompilacije već viđenih motiva. Naime, dok u Amarcordu seksualna žudnja ne poznaje dobne granice, u Pupendu je ona rezervirana samo za mlade. Poput Fellinijevih mladaca, Hrebejkovi dečki i cure bez kočnica se prepuštaju erotskim i romantičnim zanosima. No, odrasli likovi Pupenda odveć su zauzeti svakodnevnim društveno-političkom i materijalnim problemima, zbog čega na seks i ne pomišljaju. U braku seksualna žudnja među likovima uopće ne postoji, a čak se ne pojavljuje ni u odnosu Mare i njegove bivše ljubavnice Magde, iako je Magda lijepa žena zanosnih oblina s kojom je Mara imao burnu, nikad dovršenu vezu. Jedna od ključnih scena pritom je ona u kojoj Magda, bijesna zbog toga što Mara ne želi prihvatiti ponuđeni posao izrade kipa partijskoga heroja, izlazi gola golcata iz kupaonice i prepire se s Marom, a da nitko od njih dvoje na želju za seksom želje i ne pomisli. Ako se pomisao na seks među odraslima javi, odmah postane predmet poruge, na što ukazuje i naslovni motiv Pupenda — Marina štosa koji počne kao golicava erotska igrica, a završi kao pubertetska psina. Dakle, svi potencijalni erotski podražaji među odraslima umjesto seksom završe ravnodušnim ignoriranjem seksa ili čak sprdanjem sa seksualnom žudnjom.

Hrebejkov film želi nam reći da je komunistička ideologija svojim društveno-političkim djelovanjem uspjela zagaditi čak i najintimniju sferu ljudskog bivstva, seks, izvojevavši tako još jednu pobjedu kolektivnoga nad privatnim. Želja za seksom uspjela se održati samo u svijetu najnevinijih, društvenim obvezama još neopterećenih pripadnika društva — djece. Dakle, za razliku od filmova Fellinija, Menzela, Formana i Chytilove, u Hrebejkovu filmu seks nije snažna opreka kolektivnoj ideologiji, nego njezina posljednja žrtva. Zahvaljujući inteligentnom i duhovitom pogledu na odnos države i seksa, *Pupendo* nadilazi razinu solidne komedijice o danima komunizma.

Juraj Kukoč

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 41, str. 63 do 102 Kinorepertoar

MANDŽURIJSKI KANDIDAT

The Manchurian Candidate

SAD, 2004 — pr. Paramount Pictures, Clinica Estetico Ltd., Ilona Herzberg, Scott Rudin, Tina Sinatra; izvr.pr. Scott Aversano — sc. Daniel Pyne, Dean Georgaris prema romanu Richarda Condona; r. JONATHAN DEMME; d.f. Tak Fujimoto; mt. Carol Littleton, Craig McKay — gl. Wyclef Jean, Rachel Portman; sgf. Kristi Zea; kgf. Albert Wolsky — ul. Denzel Washington, Liev Schreiber, Meryl Streep, Jon Voight, Kimberly Elise, Paul Lazar, Charles Napier, Simon McBurney — 129 min — distr. Blitz

Bojnik američke vojske Bennett Marco osjeća da nešto nije u radu s pričom o zasjedi u koju je njegov vod uletio u kuvajtskoj pustinji i herojstvu odlikovana narednika Raymonda Shawa, uskoro i predsjedničkog kandidata.

Prva ekranizacija romana Richarda Condona *Mandžurijski kandidat* — snimljena 1962. u režiji Johna Frankenheimera — školska je definicija kultnog filma: iako je nakon premijere pobrao panegirike, film je ubrzo povučen iz optjecaja (zbog nelagodnih sličnosti s atentatom na JFK-a, ili zbog financijskih prepirki). Punih četvrt desetljeća nitko ga nije vidio: oko filma isprela se fama, za koju se nakon ponovljene premijere 1988. ispostavilo da je itekako točna. Vjerojatno nijedan film u povijesti nije isprepleo političku intrigu, kulturnu angažiranost, zagonetke likova i čisto umijeće pripovijedanja u tako čvrstu cjelinu. Frankenheimerov je film klasik koji je većini ostao nepoznat.

Hollywoodu često treba mnogo manje razloga (i vremena) da snimi remake. Kad je *Kandidat* došao na red, režija je povjerena na prvi pogled idealnom kandidatu — Jonathanu Demmeu, koji se još od iznimnog uspjeha filma Kad jaganjci utihnu nije okušao u žanru trilera, ali je snimio niz politički angažiranih dokumentaraca.

Demmeova strategija pri dovođenju *Kandidata* u novi milenij slijedi smjernice aktivizma, iako nikada otvoreno ne polemizira sa stanjem američke politike. Primjerice, umjesto da radi za prijetvorne Kineze, Raymond Shaw (Schreiber) sada će biti ubačeni agent korporacije po imenu Manchurian. Opasnost po demokraciju, kao da tvrdi

Demme, više ne dopire izvana — krupni kapital želi steći kontrolu nad političkim sustavom i njime iznutra manipulirati. Ali film nigdje ne stavlja znak jednakosti između svoje radnje i sabranih nedjela trenutačne vlasti Sjedinjenih Država; ma koliko prijetvoran bio, Shaw djeluje kao uvjerljiv kandidat — ratni heroj i uzoran mladi čovjek — te manipuliranje strahom, ključna sporna osobina ranijega filma, a i današnje politike, nijednoga trenutka ne postaje čvrsto problematizirana. Demmeov je film tako u jednu ruku varijacija na motive Condona i Frankenheimera, a u drugu tek zaobilazna polemika s okružjem u kojemu je nastao — dovoljno promišljena da ne proziva nikoga poimence, ali i dovoljno apstraktna da njezina općenitost nikoga osobito ne pogađa. Realno gledano — a film želi biti realan — korporativni kapital danas nema potrebe za krticom koja bi subverzivno djelovala protiv svoje volje — od Enrona do načina na koji se vodi cjelokupna američka fiskalna i vanjska politika, teško je uočiti moment koji već nije sročen posve u skladu s njegovim interesima. Demmeova poenta tako je donekle preslaba i zakašnjela. Ali možda bi i kao takva imala snažnijeg odjeka, kad bi film bio čvršća cjelina.

U težnji da film učini aktualnim, Demme je najfascinantniju Frankenheimerovu sekvencu — psihijatrijsko ispiranje mozga — pretvorio u razmjerno banalno programiranje čipom. Lik satnika Marca (Washington) ovdje je također programiran (što je u Frankenheimera bilo samo sugerirano) te je njegov PTSP samo još jedan u nizu elemenata zapleta — koji zaguljenost pretpostavlja čvrstoj karakterizaciji, a kako usput često pravi ozbiljne greške u koracima, ne uspijeva dosegnuti elegantnu fascinantnost prvoga filma. I lik Eleanor Shaw, koji je Angela Lansbury portretirala kao jedva pojmljiv primjer razularena majčinstva, gubi većinu podsvjesnih konotacija u ekstravagantnom nastupu Meryl Streep.

Kao što tehnologija ne može nadomjestiti psihologiju, tako ni ovo novo gledanje ne može djelovati kao više od kvantitativne preinake, koja je usput negdje izgubila dušu. Napor cijelog autorskog tima nije prijeporan, ali čak i bez usporedbe s prvom ekranizacijom, film ne uspijeva postati bitan politički triler našega vremena — a kamoli klasik.

Vladimir C. Sever

TIM AMERIKA: SVJETSKA POLICIJA

Team America: World Police

SAD, 2004 — ANIMIRANI — *pr.* Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Pam Brady, Trey Parker, Matt Stone; *izvr.pr.* Scott Aversano, Anne Garefino — *sc.* Trey Parker, Matt Stone, Pam Brady; *r.* TREY PARKER; *d.f.* Bill Pope; *mt.* Tom Vogt — *gl.* Harry Gregson-Williams; *sgf.* Jim Dultz; *kgf.* Karen Patch — *glasovi:* Trey Parker, Matt Stone, Kristen Miller, Daran Norris, Phil Hendrie, Maurice LaMarche, Chelsea Magritte, Jeremy Shada — 98 min — *distr.* Blitz

Antiteroristička postrojba Tim Amerika prava je noćna mora za teroriste koji neprestance jurišaju na SAD i njihove saveznike. No, u posljednjoj akciji u Parizu ekipa ostane bez jednoga člana, i to baš u trenutku kada sjevernokorejski diktator Kim Jong planira terorističke udare diljem svijeta. Stoga američka tajna služba angažira brodvejskog glumca Garyja da se pridruži timu kako bi se infiltrirao među teroriste i tako osujetio njihov strašni plan.

»Ljudi se dijele na ku..e, pi..e i šu..e. Ku..i stalno j..u pi..e, a povremeno i šu..e. Da ku..i to ne rade, šu..i bi izas...i cijeli svijet!« Tako završno obraćanje svima u filmu i — u kinodvoranama, započne glavni lik animirane političke satire *Tim Amerika: Svjetska policija*. Njegovo je ime Gary Johnston, po zanimanju je kazališni glumac na privremenom radu u antiterorističkoj postrojbi, a osmislili su ga daleko najveći anarhisti među američkim televizijskim i filmskim autorima danas. To su, dakako, Trey Parker i Matt Stone, tvorci popularne humoristične serije *South Park*. I dok je dvojac u filmu, baš kao u svom TV-hitu, ravnopravno podijelio posudbu glasova likovima, *Tim Amerika: Svjetska Policija* redateljsko je djelo sama Parkera, pri čemu scenarij zajedno potpisuju Stone, Parker i Pam Brady.

Ukratko, riječ je o pravoj žestici među aktualnim holivudskim bezalkoholnim pićima. Jer — ne samo da se jezičavi tandem obračunao s novom vanjskopolitičkom doktrinom Bijele kuće (blaže) i njezinim metama među bjelosvjetskim teroristima (žešće) nego je riječ o pravom pokolju taština niza američkih glumačkih i redateljskih zvijezda. Ono što počne kao referiranje na intervencionizam sadašnjeg američkog predsjednika s Parizom i piramidama u ruševinama, završi kao silovito obezglavljivanje holivudskog establišmenta, ogorčena takvom politikom Georgea W. Busha. Parker i Stone očito nikoga ne shvaćaju relevantnim u unutarameričkim prijeporima oko strategije u ratu protiv terorizma, pa je *Tim Amerika: Svjetska policija* film nakon kojega sve opisane strane mogu osjetiti litre pljuvačke na svojim licima. Hollywood najviše.

Izrugivanje Parker i Stone izvode veoma zabavno. Barem na radost gledatelja kojima takav tip humora nije odbojan. Šale su im dosljedne, upućenost u vanjskopolitička pitanja na visini, a izabrana tehnika jedna od najoriginalnijih u posljednje vrijeme. Parker i Stone su se, naime, odlučili za minijaturne lutke i makete. Drvenim su lutkicama, točnije marionetama, u kadru ostavljeni konci na kojima vise, pa je otpočetka jasno što su autori željeli poručiti s pričom o američkoj elitnoj protuterorističkoj postrojbi.

Teško je i nabrojati što se sve našlo na njihovu udaru. Nabujali američki patriotizam, simbolika 11. rujna, Broadway i Hollywood, islamski militanti od Čečenije do Egipta, šupljikavost obavještajnih službi, OUN i Hans Blix, homoseksualci, oboljeli od AIDS-a i tako unedogled. Nema čega nema. No, najgore su prošli američki liberali među glumcima poput Aleca Baldwina, Seana Penna, Susan Sarandon i Tima Robbinsa, okupljenih u imaginarni ceh F.A.G., koje su Parker i Stone ocrtali kao najgore pozere, kojima ni suradnja sa sjevernokorejskim vlastodršcem koji planira '11. rujna puta 2356', nije prepreka za samoreklamerstvo. Ipak, pravi su maskar doživjeli lik i djelo redatelja Michaela Moorea, koji je u filmu nepodnošljivi tamanitelj *fast fooda* spreman raznijeti se među američkim vojnicima u pohodu na teroriste.

Parker i Stone žestoki desničari? Ne baš. Njih dvojica jednostavno ne štede nikoga, pa ni one koje holivudska krema smatra svojim produhovljenim glasnogovornicima. Uostalom, ni drugoj strani u filmu ne ide glatko. Obavještajci su tako tupoglavci puni frustracija, dok se ime Amerike najčešće spominje uz riječ na 'j', u originalu na 'f'. Pritom su osobito nemilosrdne izvorne pjesme, od kojih je ona o spektaklu *Pearl Harbor* pravo remek-djelce. Tu su i zgodna podsjećanja na Lucasove *Zvjezdane ratove* i Spielbergova *Indianu Jonesa*, dok je sam film nastao kao reinterpretacija televizijske serije za djecu iz 1960-ih *Thunderbirds*. *Tim Amerika: Svjetska policija* pak nije nimalo za djecu, a prema količini prostota, vulgarnosti, povraćanja i odsječenih udova ni za dobar dio odrasle publike. Ništa zato. Momci su se posve dobro snašli u svijetu lutaka, terorista i antiterorističkih jurišnika čiji spoj većim dijelom ne pati od prazna hoda ili manjka ideja. Film doista nije za svakoga, ali ni Trey Parker i Matt Stone nisu baš bilo tko. 'Je.. ga!' Rekli bi Gary i društvo.

Boško Picula

BEZ POMAKA

Non ti muovere

Italija, Španjolska, Velika Britanija, 2004 — *pr.* Cattleya, Alquimia Cinema S.A., The Producers Films, Marco Chimenz, Giovanni Stabilini, Riccardo Tozzi — *sc.* Sergio Castellitto, Margaret Mazzantini; *r.* SERGIO CASTELLITTO; *d.f.* Gianfilippo Corticelli; *mt.* Patrizio Marone — *gl.* Lucio Godoy; *sgf.* Francesco Frigeri; *kgf.* Isabella Rizza — *ul.* Penélope Cruz, Sergio Castellitto, Claudia Gerini, Lina Bernardi, Pietro De Silva, Angela Finocchiaro, Marco Giallini, Renato Marchetti — 125 min — *distr.* VTI

Neugledna i priprosta djevojka ulazi u neobičnu vezu s liječnikom.

Postoji neka tajna veza između Charlize Theron i Penélope Cruz. Kada su zajedno na velikom platnu u lezbijskom zanosu, onda su jako glamurozne (šifra: *Glava u oblacima*). A kada se njihova tijela razdvoje i krenu u različitim smjerovima, onda izvlače najsnažnije adute u fizičkoj transformaciji i snažnoj ekspresivnosti. Theron je to učinila u *Čudovištu*. A Cruz u impresivnom drugom filmu Sergia Castellitta *Bez pomaka*, adaptaciji istoimenoga bestselera njegove žene Margaret Mazzantini, koji je 2002. bio ovjenčan čuvenom nagradom *Strega*. Cruz (odlična!) portretira Italiju, neuglednu curu s društvenoga dna, osuđenu na preranu smrt i odbačenu od društva, dakle, jednu onih tužnih kreatura koje su nekoć obitavale pasolinijevsku periferiju, koje će otužno sivilo razbiti tek jedna crvena cipela. No, koliko se god njezino neobično ime naizgled može promatrati u alegorijskom kontekstu, čini mi se da bi nas aluzije Castellittove 'Italije' na onu Berlusconijevu odvele u pogrešnu smjeru. Jer, Castellittu očito nije odveć stalo do ideologije.

Što je pače natjeralo njegova ugledna liječnika Timotea da se upusti u avanturu s tom neotesanom i priprostom djevojkom? Zašto je on toliko voli i čezne za njom? Kad bismo pokušali razriješiti te dileme, bilo bi to gotovo isto kao da se pitamo što je natjeralo uglednu pijanisticu Isabelle Huppert da u kabini za testiranje pornokaseta prekopava po papirnatim rupčićima natopljenim spermom. Ili da pokušamo odgovoriti zašto su se Ferrerijevi buržujski supružnici iživljavali nad trudnom Ornellom Muti (šifra: *Il futuro e donna*). Jer, Castellittova vizualna pornografija slijedi utrte tragove Marca Ferrerija. Tada postaje očito da erotski intenzitet njihova odnosa ne počiva na Timoteovu paničnom bijegu od sterilnih obiteljskih rituala, koje personificira njegova buržujski neprobojna žena, nego u tome da je u Italiji napokon razotkrio svoj mračni predmet čežnje. Italia i Timoteo također sudjeluju u fererijevskom ritualu 'velikog žderanja', hraneći se njokima i špagetima, kao gastronomskoj alternativi za njihovo nenapisano ljubavno pismo. Samo što kod Castellitta užici rađaju grizodušje, koji će junaka proganjati šesnaest godina.

Ljubav Italije i Timotea znojna je, nasilna, nježna i nesretna. Ali još nedovoljno nasilna i snažna da bi zaustavila vrijeme. To je 'nepomična' ljubav koja se konzumira uz prazne čaše votke i smrznutu hranu. Ljubav kojom se ruše sve društvene konvencije, spremna na sve, pa čak i na postizanje nekrofilske ekstaze. No, dok hrvatski prijevod filma zvuči hladno i trivijalno, kao da je riječ o nekakvoj policijskoj istrazi ili lovu na serijskog ubojicu, njegov izvorni naslov (*Non ti muovere*) u isti mah ima značenje molitve, unutarnjega glasa i mučnog jecaja. Film se, dakle, može promatrati kao mračna simfonijska poema o erotizmu *rigor mortisa*. Nepomična leži liječnikova kći na kirurškom stolu, dok autor tretira njezin kirurški zahvat poput najvećega glamura, što je već postao pravi filmski trend, premda Timoteo ne želi u njemu sudjelovati, nego čeka u hodniku na ishod operacije. No, skalpeli ne uranjaju samo u tkivo kćeri, nego i u očevu dušu. To je ona 'spoznaja boli' koju secira Castellittova suučesnica i zaštitnica dr. Mazzattini, slijedeći literalne tragove Gadde i Buzzatija. Da nije bilo sladunjavoga Tota Cotugna, grozničavih ekscesa u mizansceni, naglašene religijske simbolike i patetike dvaju trudnoća koje povezuje motiv 'očinstva' (Timoteo u isti mah želi biti dobar otac Angeli, ali i strahuje da će ocem nanovo postati) bila bi to velika melodrama. Zato je Castellitto još bolji ispred kamere nego iza nje, dok čeka, razmišlja i hvata uspomene. Tada nas je barem natjerao da mu vjerujemo.

Dragan Rubeša

VRATA PREMA DOLJE

The Door in the Floor

SAD, 2004 — *pr.* Focus Features, This Is That Productions, Revere Pictures, Good Machine, Anne Carey, Michael Corrente, Ted Hope; *izvr.pr.* Amy Kaufman, Roger Marino — *sc.* Tod Williams prema romanu Johna Irvinga; *r.* TOD WILLIAMS; *d.f.* Terry Stacey; *mt.* Affonso Gonçalves — *gl.* Marcelo Zarvos; *sgf.* Thérèse DePrez; *kgf.* Eric Daman — *ul.* Jeff Bridges, Kim Basinger, Jon Foster, Elle Fanning, Mimi Rogers, John Rothman, Harvey Loomis, Bijou Phillips — 111 min — *distr.* Discovery

Ted Cole, poznati autor dječjih knjiga, i njegova supruga Marion Cole žive u nesretnom braku nakon pogibije dvojice sinova. Marion je godinama shrvana depresijom, zbog čega zapostavlja četverogodišnju kćer. Jednoga dana u njihov život ulazi srednjoškolac Eddie, kojega Ted poziva da mu asistira s obzirom da mladić želi postati pisac. No, Eddie ubrzo ostvaruje seksualnu i ljubavnu vezu s Marion.

U jednoj sceni filma *Vrata prema dolje* književnik Ted i mladi Eddie voze se automobilom raspravljajući o priči koju je Eddie napisao. Ted smatra da Eddijevoj priči, iako govori o stvarnom životu, nedostaje zanimljivosti. Daje mu savjet o čemu pri pisanju treba voditi računa. Govori mu kako kvaliteta pričanja ovisi o 'malim stvarima' i kako, s pomoću njih, svaka dobra priča čitatelju treba davati naznake. Također se s pomoću 'malih stvari' treba dati naslutiti i kraj priče, ali u toj mjeri da on ipak bude neočekivan. 'Male stvari' o kojima ovdje priča Ted u biti su literarni detalji.

Scenarist i redatelj tim je kratkim izlaganjem o umijeću pisanja u glavnom liku Teda skicirao rad na vlastitom scenariju filma *Vrata prema dolje*. Iako je Williams svjestan Čehovljeve kvalitete da se u detaljima, naznakama i sugestijama krije kvalitetno ispričana priča, teško se ne oteti dojmu kako redatelj neke stvar ipak odveć doslovno naznačuje i prerano razotkriva. Posebno se to odnosi na naznake motiva Tedova angažiranja mladog asistenta Eddija kao i naznake Marionina motiva da uđe u seksualnu vezu s Eddijem. Cijeli stan Coleovih ispunjen je crno-bijelim fotografijama sinova povješanih po zidovima soba. U jednoj sceni, u prvoj trećini filma, Eddie na zidu gleda fotografiju sina Coleovih u trčećem stavu. Ta je fotografija identična Eddijevoj fotografiji koju je Ted gledao prije nego što ga je angažirao kao asistenta. Čak je i Eddijev izgled na toj fotografiji identičan sinovu. Redatelj jasno već tada daje do znanja da je Ted angažirao mladića zbog depresivne i shrvane Marion, a ne zbog sebe. No, gledatelj ipak strpljivo do kraja čeka trenutak kada Ted to obznanjuje Eddiju.

S druge strane predoslovan je i detalj Marionina gledanja sinove fotografije trenutak prije nego što će ostvariti prvi seksualni odnos s Eddijem. Gledajući fotografiju ona se pita kakav je bio ljubavni život njezinih sinova. Potom upita Eddija da li je ikada u životu vodio ljubav. Nakon njegova niječnog odgovora, odlazi s njim u postelju. U ovome slučaju redatelj previše toga pojašnjava gledatelju.

Iako je riječ o zanimljivoj preradi romana Johna Irvinga *A Widow for One Year* (u nas roman nije preveden) u kojoj se obrađuje ozbiljna obiteljska problematika — smrt djece, bračna kriza, zapostavljanje djeteta, varanje partnera, odnos maloljetnika i starije žene s incestuoznim naznakama — redatelj Williams teško je pomirio, s jedne strane, želju da napravi europski 'art'-film i, s druge strane, svjesno ili nesvjesno, podilaženje holivudskom konformizmu. Film ima dobrih trenutaka poput fino iznijansirana spoja ozbiljnosti i humora, zanimljivih karaktera poput samodopadnoga Teda Colea kojega je odlično utjelovio Jeff Bridges, ali ono čega se Hollywood najviše boji po pitanju takvih drama, a što je u ovoj itekako vidljivo, utjecaj je europske ili azijatske 'art'-ezoterije.

Goran Kovač

DRUŽBA ISUSOVA

Hrvatska, 2004 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Maydi Petranović, Silvije Petranović — sc. Silvije Petranović; r. SILVIJE PETRANOVIĆ; d.f. Mišo Orepić; mt. Vanja Sirucek, Andrija Zafranović — gl. Djivan Gasparian; sgf. Ivo Husnjak; kgf. Ante Tonči Vladislavić — ul. Milan Pleština, Leona Paraminski, Ivica Vidović, Livio Badurina, Kresimir Mikic, Mustafa Nadarevic, Galliano Pahor, Matija Prskalo — 95 min — distr. Continental

Isusovci pokušavaju doći do imanja udovice grofice Marije preko pobožnog oca Hada.

Silvije Petranović (1959), koji je još 1985. diplomirao na zagrebačkoj akademiji TV-filmom *Nitko se neće smijati* po Milanu Kunderi (za koji je dobio i tada uglednu nagradu *Sedam sekretara SKOJ-a*), prilično je kasno debitirao kao autor cjelovečernjega filma *Družbom Isusovom*, vrlo osobnom i zanimljivom adaptacijom romana još jednoga poznatog češkog pisca Jirija Šotole (1924-1989). Iako Petranović (koji je i producent za Maydi film i koproducent HRT) zasigurno nije raspolagao velikim novcem, njegova kostimirana drama doima se kao bogata produkcija kakve u hrvatskoj kinematografije nisu česte. Vizualna ljepota (za koju je zaslužan i snimatelj Mišo Orepić), uvjerljiva rekonstrukcija 17. stoljeća u kojem se radnja zbiva te zanimljivi likovi ipak nisu bili dovoljni da film izbije u prvi plan na ovogodišnjeem nacionalnom festivalu u Puli, gdje je službeni žiri većinu nagrada dodijelio Vrdoljakovoj *Dugoj mračnoj noći* snimanoj s doista mnogo novca, a kritičari (s razlogom) preferirali niskobudžetne filmove — Ostojićevu *Tu divnu splitsku noć* i Sviličićev *Oprosti za kung fu*. Tako je Petranovićevo ostvarenje sa znatno više uspjeha prikazano u službenim konkurencijama jednog od malobrojnih svjetskih festivala najviše A-kategorije u Šangaju te u Sarajevu, Sao Paulu i Kalkuti, čime je *Družba Isusova* nedvojbeno pripomogla rastućem ugledu hrvatskoga filma, koji u posljednje vrijeme osvaja vrijedna priznanja na međunarodnim smotrama, ali isto tako i dojmu o uspješnoj sezoni domaćega filma 2003/4.

To ujedno ukazuje i na razlike kojima se hrvatski filmovi primaju kod kuće i izvan naših granica, ali i ponekad preoštre zamjerke naših kritičara domaćoj produkciji. Tako su mnogi kritičari opravdano naglašavali uspješne epizode (posebice Ivice Vidovića), ali negativno ocjenjivali izbor Leone Paraminski i njezinu uvjerljivost u glavnoj ulozi mlade i lijepe udovice grofice Marije, a ponekad i Milana Pleštine, tumača glavne muške uloge oca Hada, kojega joj kao privatnog ispovjednika šalju jezuiti s namjerom da se preko njega domognu njezina imanja. Nasuprot tomu, vrlo ugledan svjetski kritičar — Ron Holloway, koji dulje od tri desetljeća sustavno prati filmska zbivanja na ovim prostorima, piše kako su baš njihove uloge »*izrazito vjerodostojne*«, pa se čini da mi ponekad imamo unaprijed stvorena mišljenja o glumcima (a i ostalim filmašima) koje dobro znamo, ali i da takva mišljenja ne moraju uvijek biti točna. Usto, Petranoviću se znalo predbacivati (i opet po mom mišljenju pretjerano) da se u njegovu filmu previše govori i da se ključne stvari rješavaju dijalogom, a ne filmskim postupkom (iako je i dijalog jedan od elemenata filmskog izričaja).

Držim ipak da dva elementa mogu barem dio gledatelja ponešto zasmetati. Većinu njih baš će zahvaljujući redateljevu stilu ponajviše zainteresirati nerealizirana ljubavna priča između Marije i Hada, što nije u skladu s autorovom težnjom da napravi ponajprije politički film o jezuitima, te to povremeno dovodi do narušavanja cjelovitosti filma. Drugi je pak problem da Petranović nije ništa želio mijenjati u scenariju koji je napisao prije petnaestak godina (i koji se svidio autoru romana), dok su se u međuvremenu promijenile i društvene okolnosti, pa i mentalitet publike. Šotola je naime roman napisao u doba komunističkoga režima, kada su mnogi umjetnici stvarali djela o dogmatičnosti crkve, koja su tako lako mimoilazila cenzuru, iako je većina publike znala da pritom zapravo misle na pritisak jednopartijskoga sustava (u okviru te tendencije vjerojatno najpoznatiji film je *Majka Ivana Anđeoska* Poljaka Jerzyja Kawalerowicza). No ta su vremena prošla, pa i *Družba Isusova* time ponešto gubi na provokativnosti i intrigantnosti. No Petranovićev film ipak ima dovoljno ostalih vrijednosti da bi zaslužio pozornost gledatelja.

Tomislav Kurelec

SAJAM TAŠTINE

Vanity Fair

Velika Britanija, SAD, 2004 — pr. Focus Features, Granada Film Productions, Tempesta Films, Lydia Dean Pilcher, Donna Gigliotti; izvr.pr. Howard Cohen, Pippa Cross, Jonathan Lynn — sc. Julian Fellowes, Matthew Faulk, Mark Skeet prema romanu Williama Makepeace Thackeraya; r. MIRA NAIR; d.f. Declan Quinn; mt. Allyson C. Johnson — gl. Mychael Danna; sgf. Maria Djurkovic; kgf. Beatrix Aruna Pasztor — ul. Reese Witherspoon, Gabriel Byrne, Rhys Ifans, Jonathan Rhys-Meyers, Bob Hoskins, Roger Lloyd-Pack, Ruth Sheen, Lillette Dubey — 137 min — distr. Discovery

Backy i Amelia najbolje su prijateljice iz mladenačkih dana. Vragolasta i proračunata Becky oduvijek je težila uzdići se iznad siromaštva i kretati se u bogataškim krugovima. Plaha i povučena Amelia poziva prijateljicu u svoj bogati obiteljski dom i od tada Becky više ništa ne stoji na putu u visoko društvo.

Jedan od škakljivijih proizvoda u filmskoj praksi zasigurno je ekranizacija nekoga književnog djela. Ukoliko je k tome još i riječ o književnom klasiku čija kvaliteta tijekom desetljećâ dobiva na vrijednosti, stvar je za autore filma dvostruko opasnija, jer ono što se u takvim slučajevima neizbježno događa jesu usporedbe filmske inačice i izvornoga pisanog djela, koje uvijek završe u korist izvornika. No, iako to većinom pogađa ekranizacije koje se doslovno drže literarnog sadržaja, danas je vrlo česta pojava da se filmaši često utječu slobodnim i radikalnim preradama klasika, što već u samu startu autoru osigurava originalnost, opuštenost izvedbe, prilagodljivost književnoga djela filmskom izričaju i, dakako, zaštitu od pretjeranih usporedbi. Tako stoje stvari s, primjerice, filmovima *Romeo i Julija* (1996) Baza Luhrmanna ili *Okrutne namjere* (1999) nastale prema de Laclosovim *Opasnim vezama*. Njima je zajedničko to što klasične priče sele u suvremenost. No, postoje i one ekranizacije klasika koje se doslovno drže predloška, ali koje redateljevim iskustvom (filmskim i životnim) i režijskim umijećem dobivaju na osobnosti odmičući se na taj način od izvornika. Upravo je to slučaj s filmom *Sajam taštine* nastalim prema djelu W. M. Thackeraya, romanu koji slovi za jedan od najvažnijih proznih uradaka viktorijanske Engleske.

Izbor indijske redateljice Mire Nair da režira *Sajam taštine* stoga je mnogo obećavao. Mamac za producente bilo je ponajprije njezino filmsko i životno iskustvo, u kojem spaja dva, na prvi pogled, gotovo nespojiva svijeta — istočnjački (matična indijska kinematografija) i zapadnjački (redateljičino iskustvo u američkoj kinematografiji). Spoj tih dvaju svjetonazora redateljica naznačuje i u svom filmu *Monsunsko vjenčanje* (2001), pa i, ali ovaj put mnogo izraženije, u *Sajmu taštine*. Riječ je o spoju lepršava indijskog hedonizma i zapadnjačkoga konzervativizma i hipokrizije.

S druge strane, kao scenarist filma angažiran je Englez, glumac Julian Fellowes. Redateljica Nair i scenarist Fellowes nedvojbeno imaju zajedničkih crta — iskustvo u seciranju društvenih razlika i obiteljskih odnosa, kao i iskustvo u baratanju velikim brojem likova. Redateljica Nair pokazala je to spomenutim *Monsunskim vjenčanjem* a Fellowes radom na vlastitoj priči i *Oscarom* nagrađenu scenariju za Altmanov *Gosfordski park* (2001). Tu je svakako bitan i Fellowesov odličan osjećaj za ironijski odmak, što je dokazao Altmanovim filmom, a koji je bio više nego potreban *Sajmu taštine* zbog kritičkoga stajališta kakvo je i sam Thackeray gajio prema ondašnjoj aristokraciji.

No, iako spoj redateljičinih iskustava te zajednička suradnja iskusnih filmaša djeluju primamljivo, u konačnici rezultat je osrednji. Ponajprije spoj Zapada i Istoka u filmu je neuspio. Istočnjački elementi, kojima je Nairova htjela ponajviše ostvariti pečat autorstva, djeluju odveć nametljivo da bi kvalitetno funkcionirali s ostalim dijelovima filma. Autorima je, osim toga, problem stvarao i velik broj likova, koje jednostavno nisu uspjeli dovesti u red kako bi gledatelj s manje muke pohvatao tko s kim ili tko je komu tko. Iako prvi dio filma odlično funkcionira zbog pogođena ritma i zaigranosti glumaca, od trenutka kada se Becky udaje za Georga, likovi kao da gube karakteristike, a osjećaj scenaristova i redateljičina bezvoljna prepisivanja scena iz romana dominira do sama kraja.

S obzirom na predložak i reference autora postojala je odlična šansa za kvalitetnu ekranizaciju sa zanimljivim odmakom, no, nažalost, sve je ostalo samo na lijepu pokušaju.

Goran Kovač

CLEMENTOV OPUS

Les Choristes

Francuska, Švicarska, Njemačka, 2004 — pr. Galatée Films, Novo Arturo Films, Vega Film AG, CP Medien AG, France 2 Cinéma, Pathé Renn Productions, Arthur Cohn, Nicolas Mauvernay, Jacques Perrin — sc. Christophe Barratier, Philippe Lopes-Curval; r. CHRISTOPHE BARRATIER; d.f. Dominique Gentil, Carlo Varini; mt. Yves Deschamps — gl. Bruno Coulais; sgf. François Chauvaud — ul. Gérard Jugnot, Jean-Baptiste Maunier, Maxence Perrin, Marie Bunel, Jacques Perrin, Didier Flamand, François Berléand, Kad Merad — 95 min — distr. Blitz

Slavni dirigent Pierre Morhange dobiva vijest da je umro njegov učitelj pjevanja Clement Mathieu. Odlazi na učiteljev sprovod, gdje se prvi put nakon djetinjstva susreće s nekadašnjim školskim prijateljem Pépinotom. On mu uruči dnevnik koji je Clement vodio dok im je bio učitelj u zavodu za delikventnu djecu i mladež. Radnja filma vraća se u daleku prošlost, u 1949. godinu. Sredovječni neafirmirani kompozitor Clement dobiva posao u zavodu za mlade delikvente. Blagi Clement ubrzo stekne naklonost dječaka i okuplja ih u pjevački zbor. Najnadareniji, ali i najneukrotiviji među dječacima samosvjesni je Pierre, dok je najnježniji i najdobronamjerniji mali Pépinot. Zbor sve više napreduje, no rigidni ga ravnatelj zavoda zabranjuje. Clement i dječaci otad vježbaju potajno.

Neke je stvari u svijetu filma doista teško shvatiti. Od nevjerojatne i gotovo jednoglasne kritičarske precijenjenosti pojedinih filmova (moji su omiljeni noviji primjeri Singerov *Privedite osumnjičene* i Jacksonov *Povratak kralja*) do podjednako nevjerojatnih procjena raznih žirija i inih tijela za dodjelu uglednih filmskih nagrada. Po kojoj je logici beskrajno staromodan film mnogo puta viđene priče, u kojem je propušten ubrizgaj bilo kakva intriganthnijeg impulsa, koji se kvalitativnom razinom ne izdiže iznad korektnosti, po kojoj je dakle logici takav film, a riječ je o *Clementovu opusu*, dobio pregršt nominacija za *Césara*, nominaciju za Europsku filmsku nagradu u kategoriji najboljega filma i glumca, nominacije za *Zlatni globus* i *Oscara* u kategoriji najboljega filma na stranom jeziku, te još naramak manjih odnosno manje znanih nagrada i nominacija? Možda nije iznenađujuće da takav 'mali i topao' starinski film skupi u matičnoj Francuskoj više od sedam milijuna posjetitelja te da u Americi zaradi više od dva milijuna dolara, no da se oni koji odlučuju o najpopularnijim, a na neki način i najuglednijim nagradama 'pomame' za ovakvim filmićem doista je teško shvatljivo.

Francuska kinematografija još je početkom devedesetih ostvarila iznenađujuće dobar gledateljski odaziv podjednako staromodnom i sentimentalnom duologijom *Slava mog oca* i *Dvorac moje majke* Yvesa Roberta (prema romanima Marcela Pagnola), ali ti filmovi nisu, premda možda za koju nijansu zanimljiviji od *Clementova opusa*, 'napali' prestižne nacionalne i međunarodne nagrade. Tko bi uostalom očekivao da će se *remake* zaboravljena filma *Kavez za slavuje* Jeana Drévillea iz 1945, svojedobno nominirana za *Oscara* u danas nepostojećoj kategoriji najbolje priče (iako je tema istovjetna, a i glavni lik ima isto ime i prezime, zbog određenih promjena u karakterizaciji i fabuli navodi se da je *Clementov opus* tek nadahnut prethodnikom), pokazati tako uspješnim upravo ustrajavanjem na staromodnosti koja se doima kao da je izravno preuzeta iz davnog 'originala'?

Recimo ipak, istine radi, da je *Clementov opus* film razmjerno čvrste fabule, pristojno profiliranih likova (odnosi se više na odrasle nego na dječačke karaktere), tzv. pouzdane režije i ugodne vizualnosti (i glazbenosti dakako), ali i zamjerimo mu podosta sterilne odnosno nedovoljno iskorištene i u krajnjoj liniji nategnute pokušaje dramatizacije osnovne radnje (prvo se odnosi ponajprije na Clementovu uzaludnu zaljubljenost u Pierrovu samohranu majku, potonje na motiv psihopatološkoga mladog nasilnika), te ponešto ipak pretjeranu bajkovitost u obliku delikventnog zbora čije pjevačko umijeće i milozvučnost staje uz bok najprestižnijih svjetskih dječačkih zborova. Osobno, najvećim nedostatkom smatram napučiti film erotiziranim dječacima, a onda ne dopustiti ni najmanji proplamsaj erotske interakcije, bilo u smjeru odgajatelji — dječaci, bilo između samih dječaka. Erotizirani dječaci u pubertetu, a lišeni svake seksualnosti, to je zaista bajka, veća od njihova nevjerojatna pjevačkog umijeća.

Damir Radić

ČUDNOVATI VRTOVI

Effroyables jardins

Francuska, 2003 — *pr.* Canal+, Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes, Centre National de la Cinématographie (CNC), France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, ICE3, Rhône-Alpes Cinéma, Sofica Sofinergie 5, UGC Images, Louis Becker — *sc.* Jean Becker, Jean Cosmos, Guillaume Laurant, prema romanu Michela Quinta; *r.* JEAN BECKER; *d.f.* Jean-Marie Dreujou; *mt.* Jacques Witta — *gl.* Zbigniew Preisner; *sgf.* Bruno Margery, Thérèse Ripaud; *kgf.* Sylvie de Segonzac — *ul.* Jacques Villeret, André Dussollier, Thierry Lhermitte, Benoît Magimel, Suzanne Flon, Isabelle Candelier, Bernie Collins, Damien Jouillerot — 95 min — *distr.* Blitz

Obučen u klaunovsko odijelo Jacques nasmijava sve osim vlastitoga sina, tinejdžera Luciena. Jednog dana Jacquesov najbolji prijatelj André otkriva Lucienu razlog zbog kojeg je Jacques odlučio postati klaun, a koji datira iz Drugoga svjetskog rata.

Tijekom protekle godine u hrvatskim smo kinima mogli vidjeti čak tri francuska filma smještena u razdoblje Drugoga svjetskog rata. Uz *Čudnovate vrtove* to su *Hotel Splendid* Jean-Paula Rappeneaua i *Bez izlaza* Andréa Téchinéa. Uspoređujući ih, možemo reći da su *Čudnovati vrtovi* bliži Techinéovu intimističkom djelu (jer opisuju isječak ratne svakodnevice nekolicine likova na uskom zemljopisnom području) no *Hotelu Splendid*, koji je nastojao epski (pre)široko zahvatiti zbivanja.

Nakon uvodnih kadrova, kojima dominira zbunjeno lice klauna Jacquesa, radnja se, zajedno s Andréovom pričom, vraća u prošlost. Godina je 1944. Dvojica sredovječnih prijatelja hedonista, učitelj Jacques i tvorničar André, zaljubljeni su u istu ženu — gostioničarku Louise, koja je blagonaklona prema obojici. Premda nikad nisu ni pomišljali na to da se pridruže pokretu otpora, kako bi privukli Louisinu pozornost njih će se dvojica, nakon što na radiju čuju poziv na otpor okupatoru, nepromišljeno i brzopleto odlučiti na akciju — minirat će skretničarsku kućicu. Poput klinaca oni su nesvjesni posljedice svoga čina sve dok ih ne stigne kazna. Kao taoci, zajedno sa još dvojicom sumještana, odvedeni su i bit će streljani ako se ne jave pravi krivci.

Topao i vedar ton priče i intenzivne boje kadra u tom će se trenutku promijeniti. Duboka rupa u kojoj čekaju odluku o smaknuću sive je boje baš kao i mutna voda na njezinu dnu. U njihovu očaju jedina je svijetla točka jedan od njihovih njemačkih čuvara, Nijemac Bernd, koji je prije rata kao klaun nekoliko mjeseci proveo u pariškom cirkusu.

Čudnovati vrtovi snimljeni su prema knjizi Michela Quinta posvećenoj Bernhardu Wickiju, komičaru koji je kao njemački vojnik čuvao Quintova oca, donosio njemu i ostalim zarobljenicima hranu i zabavljao ih. Za potrebe filma radnja romana ponešto je proširena, no zadržan je, čak i u najdepresivnijim situacijama, osnovni humorni ton. Upravo zbog prisutnosti humora unatoč depresivnu okružju *Čudnovati vrtovi* podsjetit će mnoge na *Život je lijep* Roberta Benignija. Premda je *Život je lijep* bolje režiran i Begnini je u njemu vještije iskoristio svoj komičarski i glumački talent, *Čudnovati vrtovi* dirljiva su humoristična drama, koja prenosi snažnu poruku o humanosti i pomoći u najtežim okolnostima. Premda je riječ o filmu koji je tematski i stilski bliži vremenu radnje (kraj pedesetih godina) no vremenu nastanka, njemački vojnici u njemu nisu prikazani kao amorfna masa zlih, već autor i među njima prikazuje ljude kojima je bilo dosta rata i koji su sumnjali u ispravnost odluka svoga vodstva.

Kvartet glavnih glumaca predvodi komičar Jacques Pouzay, a u njemu su još dva redateljeva prijatelja, šarmantni André Designy i Thierry Plaisance, kao i Benoît Magimel, zvijezda francuskoga filma u usponu. Isabelle Candelier dopadljiva je kao Louise, no najdojmljiviju epizodu ostvarila je veteranka Suzanne Flon kao žena koja teško prihvaća žrtvu svoga muža za spas talaca. Njezina glumačka gesta minimalistička je, no na njezinu licu čita se svaka, pa i ona najfinija emocija.

Čudnovati vrtovi dirnut će senzibilnije gledatelje i potaknuti ih da potraže ono oku nevidljivo, skriveno u nama samima i ljudima oko nas, što u današnjem vremenu često ostaje zanemareno.

Goran Ivaniš

OCEANOVIH 12

Ocean's Twelve

SAD, Australija, 2004 — *pr.* Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Jerry Weintraub Productions, Section Eight Ltd., Celebrity Public Relations; *izvr.pr.* Bruce Berman, George Clooney, Susan Ekins, John Hardy, Steven Soderbergh — *sc.* George Nolfi prema likovima Georgea Claytona Johnsona i Jacka Goldena Russella; *r.* STEVEN SODERBERGH; *d.f.* Chris Connier, Steven Soderbergh; *mt.* Stephen Mirrione — *gl.* David Holmes; *sgf.* Philip Messina; *kgf.* Milena Canonero — *ul.* Brad Pitt, Catherine Zeta-Jones, George Clooney, Julia Roberts, Andy Garcia, Bernie Mac, Don Cheadle, Matt Damon — 125 min — *distr.* Intercom-Issa

Tri godine nakon što su Danny Ocean i njegovih jedanaest ortaka opljačkali kasino moćnoga Terryja Benedicta, vješti momci dobivaju ponudu koju nije moguće odbiti. Benedict ih prisiljava da mu, u zamjenu za opljačkani novac, obave nekoliko zahtjevnih zadaća. Među ostalim, moraju provaliti u amsterdamsku vilu poznatog ekscentrika i kolekcionara umjetnina, ali i ukrasti jedno od znamenitih Fabergeovih jaja iz rimskog muzeja. A u obavljanju složenih akcija Danny će ovaj put morati računati i na pomoć supruge Tess.

Nakon što je izvrsnim prvencem *Seks, laži i videovrpce* 1989. pobijedio na festivalu u Cannesu, tada 26-godišnji Steven Soderbergh smjesta je proglašen novim Orsonom Wellesom i preporoditeljem američkoga nezavisnog filma. Odmahujući rukom na laskave epitete i hvalospjeve kritičara, Soderbergh je uspjeh iskoristio da dvije godine potom realizira davno žuđeni projekt, tek prosječnu dramu *Kafka*, koju je kritika, dobrim dijelom i nezasluženo, sasjekla. Razočaran neuspjesima odlične, no vrlo podcijenjene drame *Kralj ulice*, i neonoarovskoga trilera *Ispod površine*, Soderbergh se odlučuje na neko vrijeme povući iz Hollywooda. Vraća se u velikom stilu 1998. humornim trilerom *Daleko od očiju*, uspjelom ekranizacijom romana Elmora Leonarda i filmom koji je Georgea Clooneyja i Jennifer Lopez preko noći pretvorio u zvijezde. Tim se ostvarenjem Soderbergh predstavio kao inteligentan, siguran i zreo redatelj, filmaš sklon vještoj narativnoj kombinatorici, eksperimentiranju i duhovitim improvizacijama. Zanemarimo li neuspjelu preradu glasovitog *Solarisa* Andreja Tarkovskog, takav je ostao do danas. Produktivan autor, Soderbergh je tijekom proteklih sedam godina snimio niz više nego solidnih filmova. Nakon opet podcijenjena niskobudžetnog krimića *The Limey*, uslijedila je srednjostrujaška, ali razmjerno intrigantna drama *Erin Brockovich*, za glavnu ulogu u kojoj je Julia Roberts osvojila *Oscara*. Nastup u *Trafficu*, sugestivnoj triler-drami iz narkomanske sredine, *Oscara* je donio i Beniciju Del Toru, a film je od pet nominacija potvrdio četiri, uključujući i onu za najboljega redatelja. A onda je Soderbergh okupio zvučnu glumačku postavu i snimio *Oceanovih 11*, osuvremenjeni prepravak popularnoga djelca Lewisa Milestonea iz 1960. godine. I napravio odličan posao, potpisavši ležeran, duhovit, dinamičan i nepretenciozan filmić superioran izvorniku. Potaknut komercijalnim i kritičarskim uspjehom pustolovina simpatičnih lopova, Soderbergh je spremno pristao i na režiju nastavka, suradnju uvjetujući potpunom autorskom slobodom i relativno niskim proračunom. Zvjezdanim glumačkim imenima pridodao je sve traženiju Catherine Zeta-Jones i cijenjena francuskog glumca Vincenta Cassela, a simpatičnu *cameo*-ulogu dodijelio i Bruceu Willisu.

Rezultat svega toga bravurozno je režiran i odlično glumljen film nejasne priče, metafilmsko djelce ponajprije namijenjeno filmofilima. Zanemarite li nepreglednu fabulu, možete uživati u duhovitim detaljima poput onoga u kojem neugledna Julia Roberts glumi trudnu samu sebe, u bizarnoj sekvenci elegantna provlačenja među laserskim zrakama i krađe Fabergéova jaja, ili u zabavnoj posveti *Millerovu raskrižju* braće Coen i mikroulozi Alberta Finneyja, koji se, na početku spomenut kao protagonist spomenutoga filma, u završnici pojavljuje u liku oca agentice koju glumi Catherine Zeta-Jones.

Iako je riječ o djelu kojem nedostaje istinskih uzbuđenja i koje će Soderberghove štovatelje ostaviti uglavnom hladnima, *Oceanovih 12* nudi dva sata inteligentne i šarmantne zabave. Više od toga možda ne bi bilo ni pristojno tražiti.

Josip Grozdanić

CELLULAR

SAD, 2004 — pr. Electric Entertainment, New Line Cinema, Dean Devlin, Lauren Lloyd; izvr.pr. Douglas Curtis, Keith Goldberg — sc. Chris Morgan, Larry Cohen; r. DAVID R. ELLIS; d.f. Gary Capo; mt. Eric A. Sears — gl. John Ottman; sgf. Jaymes Hinkle; kgf. Christopher Lawrence — ul. Kim Basinger, William H. Macy, Jessica Biel, Jason Statham, Noah Emmerich, Richard Burgi, Matt McColm, Adam Taylor Gordon — 94 min — distr. Intercom-Issa

Kućanicu, pripadnicu višega staleškog statusa, prijestupnici zatoče u njezinoj kući, prijete oteti joj sina te žele dospjeti do supruga. U očajničkim pokušajima, razbijenim telefonom ona stupi u vezu s mladim muškarcem koji joj nastoji pomoći, nakon što postane svjestan ozbiljnosti situacije. Tek površno upleten policijski istražitelj naposljetku postaje bitnim u razrješenju situacije.

Gledatelj filma *Cellular* bez poteškoća će zaključiti da nije posrijedi visokoproračunsko ostvarenje znatnih ambicija, nego da je riječ o naslovu koji bismo nekadašnjim označnicama mogli svrstati u B-produkciju. Zaplet je doista trivijalan i u površnu razmatranju više može nalikovati promidžbenom materijalu mogućnosti mobilnih telefona no smislenoj okosnici filmske cjeline. No, scenarist Chris Morgan (uz potpisnika izvorne priče Larry Cohena) i redatelj David R. Ellis pokazuju se sposobnima takav tanak zaplet učiniti višeslojnim.

Ne iskazuju oni nikakva zazora u jasnu i razgovijetnu prikazivanju priče što zahtijeva djelovanje triju središnjih likova, dostatno arhetipskih da bi se uklopili u odrednice filmske građe, ali i dovoljno svrhovite karakterizacije da bi gledatelj ipak postigao višu razinu uživljenosti. Kućanica iz boljega društva čija je opstojnost i obitelj iz njoj nerazjašnjivih razloga ugrožena, naizgled neodgovoran mladi muškarac koji slučajnim telefonskim pozivom postaje neraskidivim dijelom zapleta te policijski istražitelj nadomak mirovine tri su strukturalne točke na kojima scenarist i redatelj nadograđuju temeljnu premisu. Njihova je međusobna povezanost nalik iscrtavanju geometrijskoga lika trokuta. Ugroženi ženski lik isprva u pasivnoj zatočenosti uključuje u zaplet mladog muškarca u neprestanu kretanju i njihova je povratna sprega najsnažnija. Nadalje, taj mladi muškarac u ovlašnu pokušaju zatražit će pomoć policajca koji tijekom filma, sve svjesniji složenosti situacije, poseže i za samostalnim djelovanjem, razotkriva pozadinu otmice u prijetvornosti nekih iz policije, čak i njemu vrlo bliskih. U samu razriješenju njegovo se djelovanje preklapa s onim mladoga muškarca, a učinak mu je dobrobit za primarno ugroženu kućanicu i njezinu obitelj.

Svaki od ta tri lika mora se tijekom filma promijeniti, pri čemu zaista doseže i razinu junakova pročišćenja. Središnji će ženski lik u primarno mitskom pokušaju zaštite djeteta postati aktivnim u sukobu s otmičarima, mladi muškarac mora preuzeti punu odgovornost za svoje djelovanje jer o njemu ovisi tuđa opstojnost, dok početna rezigniranost policajca, zahvaljujući promišljenu djelovanju, postaje iskazom mudrosti u povezivanju raspletenih konaca situacije.

Ne mora nam se zbog toga činiti začudnim da su antagonisti okarakterizirani tek u ovlašnim crtama. Njihova opasnost po obitelj, otvoreni iskaz temeljne društvene zajednice, pa i samu ispravnost djelovanja društvenih i zakonskih institucija, predočena je u njihovoj dvojakosti, jer ne samo da su otmičari, nego su i pripadnici policijskih postrojbi koji su prekoračili zakonske ovlasti i počinili više no prijestup. Kao takvi okvirom su djelovanja središnjih likova i dosezanja pune učinkovitosti.

Ni scenarist Morgan ni redatelj Ellis nemaju poteškoća u oblikovanju ritma filmskoga pripovijedanja. Izmjena statičnog i kinetičkog, pasivnog i akcijskog, kao i razmjerno širok raspon ugođaja za njih su više no puko zanatsko obnašanje dužnosti, a i montaža Garyja Capa te snimateljski rad Erica A. Searsa, održali su strukturalnu i vizualnu cjelovitost filmske građe. Suzdržana, ali dojmljiva glumačka izvedba ne više toliko glasovite Kim Basinger, akcijska tjelesnost Chrisa Evansa, kao i zacijelo najaktivnija uloga u opusu Williama H. Macyja djelotvornom su nadgradnjom pri tumačenju središnjih likova. Naposljetku, *Cellular* je film koji zasigurno nije nikakva inovacija u žanru trilera izraženo akcijskog predznaka, ali zbog nepretencioznosti i promišljenosti djelatnika stvaralačkog postava može postati i dostojnim predtekstom iščitavanja njegovih odrednica i mogućnosti.

Tomislav Čegir

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 41, str. 63 do 102 Kinorepertoar

SEKS, PIĆE I KRVOPROLIĆE

Hrvatska, 2004 — pr. Propeler Film, Boris T. Matić — sc. Zvonimir Jurić, Boris T. Matić, Antonio Nuić; r. ZVONIMIR JURIĆ, BORIS T. MATIĆ, ANTONIO NUIĆ; d.f. Vjeran Hrpka; mt. Marin Juranić — gl. Saša Lošić — ul. Franjo Dijak, Bogdan Diklić, Daria Lorenci, Leon Lučev, Ksenija Marinković, Krešimir Mikić, Bojan Navojec, Dražen Šivak — 90 min — distr. Discovery

Isprepleću se tri priče koje se bave seksom, pićem i nasiljem.

Iako pripada gotovo izumrloj vrsti omnibusa, kojih više nema vjerojatno zato što ne odgovaraju mentalitetu današnje publike, *Seks, piće i krvoproliće* nailazi na simpatije gledatelja, posebice mlađih, kojih je i najviše. Poticaj za to jest i okvir koji povezuje sve tri priče — fanatizam i nasilnost navijača u doba odigravanja derbija između Dinama i Hajduka prošle godine, slikovno potkrijepljen dokumentarnim snimcima. Film se ipak ne bavi tim fenomenom, njegovim korijenima i razlozima, ali on ima bitnu ulogu u odnosima protagonista, njihovim sukobima, dramama i tragedijama, što posredno ukazuje i na posebnost situacija koje kreiraju navijačke skupine.

U središtu je prve priče odnos između četrdesetogodišnjega Bosanca koji živi u Zagrebu, a slučajno i ne posebno snažno navija za Hajduk, i njegova maloljetnoga sina, navijača Dinama. No, nije razlika u klupskim simpatijama uzrok njihova nerazumijevanja, nego su to gotovo tipični problemi između roditelja i djece, a susret s nekoliko nasilnih bad blue boysa, iako bolan za oca, ukazat će im na trivijalnost njihovih nesporazuma u usporedbi s dubokom međusobnom povezanošću. Boris T. Matić u ovoj epizodi postiže dojmljivu uvjerljivost svakodnevnih situacija, a posebnu vrijednost ima prikaz nacionalnoga mentaliteta oca u sjajnoj interpretaciji Admira Glamočaka, koji sjajno kombinira humor i emocije oslanjajući se na najbolje tradicije filma BiH. To nadoknađuje i povremene padove ritma i značenjsku pojednostavnjenost te dokazuje autora poznata po utemeljenju i vođenju najprije Motovunskog, a potom i Zagrebačkog filmskog festivala kao jednog od rijetkih naših producenata koji poznaju film i koji bi uspjehe možda mogao postići i kao redatelj, ako se odluči na sustavnije bavljenje tim poslom.

Drugu priču u kojoj neobvezna zafrkancija — u stresnoj situaciji koju u okolici stadiona proizvodi očekivanje nereda — vodi do tragedije, režirao je najpoznatiji među trojicom autora — Zvonimir Jurić, iznimno hvaljen a možda i prehvaljen dokumentarist posljednjih godina, ali i jedan od (također odveć) vrlo negativno ocijenjenih autora cjelovečernjih filmova posljednjih godina, nakon prvenca *Onaj koji je ostao neprimijećen* (2003). Unatoč ponekoj isforsiranoj replici i nedovoljnoj uvjerljivosti svakog od mnogobrojnih obrata u epizodi prepunoj neočekivanih događanja, Jurić je u cjelini pokazao umijeće u građenju napetosti i čvrstom vođenju priče te pokazao da se (ukoliko zadrži ovakvu koncentraciju i u dugom filmu, a toga mu je u prethodnom nedostajalo) na njega može računati kao na još jednoga zanimljiva novoga hrvatskog filmaša.

Redatelj posljednje, u većine kritičara najhvaljenije epizode, i najmlađi među trojicom autora, Antonio Nuić bavi se četvoricom prijatelja, navijača Dinama koji premlaćuju osamljenoga pripadnika suparničke skupine, no onda bježe pred brojnijim hajdukovcima i dobivaju batine, da bi u najvećem dijelu epizode u stanu jednog od njih međusobno iskaljivali svoje frustracije. Nuić pokazuje virtuoznost režiranja u skučenu prostoru, koja mu omogućuje da unatoč tome što se sve zasniva na dijalogu izbjegne svaku sličnost s kazalištem. Iako bi se scenariju moglo zamjeriti ponavljanje nekih situacija i poneki zastoj u kretanju prema razrješenju žestoke reakcije likova, za naš film iznimno visoka razina životnosti replika (u kojima se i mnogobrojne psovke i prostote doživljavaju kao potpuno opravdano i nužno sredstvo) tvore od te sekvence pravi klimaks filma koji u cjelini baš na takvu dijalogu i snazi likova omogućuje ostvarenje desetak sjajnih i dojmljivih uloga. Njihovi su tumači (od kojih su neki tek u ovom omnibusu dobili pravu priliku da pokažu sve svoje sposobnosti) uglavnom mlađi glumci, koji sugestivno iskazuju i neke probleme svoje generacije. Njihova dobna bliskost s većinom gledatelja također pomaže uspjehu ovog, i pored nekih slabosti, vrlo zanimljiva filma.

Tomislav Kurelec

OPROŠTAJ

Heimkehr

Njemačka, 2004 — pr. Gambit Film GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen, Christian Hünemörder — sc. Edin H. Hadžimahović, Damir Lukačević; r. DAMIR LUKAČEVIĆ; d.f. David Schultz — sgf. Anne Schlaich; kgf. Carmen Lozano — ul. Mustafa Nadarević, Vlasta Knezović, Rade Radović, Carlo Ljubek, Yangzom Brauen, Marina Marušić, Relja Bašić, Krunoslav Šarić — 90 min

Jedna tipična hrvatska gastarbajterska obitelj nakon 35 godina provedenih u Njemačkoj namjerava se vratiti u Dalmaciju.

Zahvaljujući nedostatku reklame, a i pozornosti filmske kritike, njemačko-hrvatska koprodukcija, cjelovečernji prvenac *Oproštaj* redatelja i koscenarista (u nas nepoznata) Damira Lukačevića pojavila se gotovo nezapaženo na zagrebačkom kinorepertoaru. Nagrada za scenarij u Ženevi uz financijsku potporu projektu bila je poticaj realizaciji koju su potpomogli njemački fondovi te nekoliko njemačkih producenata, a s hrvatske strane tek Maxima Film d.o.o., koji se baš i nije potrudio glede reklame, tako da se stječe dojam kako je riječ o stranom filmu kojemu su tek pružene usluge.

Čak i ako je tome tako, *Oproštaj* je tematski i problemski, pa i jezikom kojim se u njemu većim dijelom govori, više hrvatski no njemački, jer uprizoruje sudbinu hrvatske gastarbajterske obitelji u Njemačkoj. Tom su se tematikom hrvatski filmaši povremeno bavili, češće u dokumentarnom nego u igranome filmu, no uvijek iz vizure onih koji žive u Hrvatskoj i imaju više ili manje razumijevanja za svoje sunarodnjake koji u inozemstvu žive i rade. *Oproštaj* je međutim posebice zanimljiv jer stvari pokazuje iz perspektive onih koji u Njemačkoj žive, jer su i Lukačević i njegov koscenarist Edin Hinrichs-Hadžimahović (emigrant iz Bosne i Hercegovine) završili filmske studije u Njemačkoj i na dobru su putu afirmacije u toj zemlji, a i dvojica mladih protagonista također glumački djeluju u njemačkom kazalištu i filmu. Tumač starijega sina Nikole — Rade Radović, diplomirao je doduše u Sarajevu i prve uloge ostvario u bivšoj državi, ali je od 1992. i angažmana u štutgartskom teatru gradio karijeru u Njemačkoj, a mlađega sina Jozu glumi Carlo Ljubek, sin hrvatskih doseljenika koji ima njemačku putovnicu i tamo je i studirao glumu, dok su tek tumači jednako zahtjevnih uloga njihova oca i majke čuveni ovdašnji glumci Mustafa Nadarević i Vlasta Knezović.

Na prvi se pogled čini da to drukčije polaziše i ne dovodi do bitnih razlika. Otac obitelji i ovdje je tipični ekonomski emigrant, koji se unatoč desetljećima naporna života i rada u inozemstvu nije adaptirao na tu sredinu, nego je i dalje doživljava kao privremeno boravište koje mu omogućuje da egzistencijalno osigura obitelj i prikupi novac kojim će na kraju ugodno živjeti u domovini. Majka nastoji poštovati tradicionalni patrijarhalni okvir i pružiti mužu potporu, ali i razumjeti (a ponekad i idealizirati) sinove koje je drukčija sredina bitno promijenila i koji ne dijele očevo uvjerenje kako će teško zaslužen novac biti rješenje za sva životna pitanja. No, dok su autori iz Hrvatske tu okvirnu situaciju našega čovjeka najčešće naglašeno emocionalno obojili čežnjom za domovinom ili nerazumijevanjem druge sredine, za Lukačevića to je osjećajno neutralna i objektivno zadana situacija u kojoj će svaki lik tražiti svoje životne odrednice na vlastiti način i iz kojega će proizaći snažan sukob generacija u kojem će svaki lik imati vrlo uvjerljivu motivaciju postupaka. Upravo su vrlo zanimljivi i kompleksni likovi (čemu bitno pridonose i uvjerljive glumačke interpretacije) glavna vrijednost *Oproštaja,* koji pokazuje i znatne scenarističke i redateljske vrijednosti, ponajprije usmjerene upravo na protagoniste koji se uglavnom kreću u interijerima, kao izoliranima od mjesta u kojem se radnja zbiva.

Iako i to može biti opravdana redateljska odluka — podcrtavanje izdvojenosti protagonista od sredine u kojoj žive (iako bi neki elementi odnosa mlade generacije prema okolini mogli ukazivati i na moguće drukčije stajalište), konačan dojam mogao bi biti da je ponajprije riječ o TV-filmu koji unatoč tomu ipak zaslužuje — zanimljivošću teme i protagonista, više gledatelja no što će ih ovako slabo zapažen uspjeti privući u naša kina.

Tomislav Kurelec

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 41, str. 63 do 102 Kinorepertoar

BRIDGET JONES: NA RUBU PAMETI

Bridget Jones: The Edge of Reason

Velika Britanija, Francuska, Njemačka, Irska, SAD, 2004 — pr. Working Title Films, Universal Pictures, Miramax Films, Atlantic Television Inc., Little Bird Ltd., Studio Canal, Tim Bevan, Jonathan Cavendish, Eric Fellner; izvr.pr. Liza Chasin, Debra Hayward — sc. Andrew Davies, Helen Fielding, Richard Curtis, Adam Brooks prema romanu Helen Fielding; r. BEEBAN KIDRON; d.f. Adrian Biddle; mt. Greg Hayden — gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Gemma Jackson; kgf. Jany Temime — ul. Renée Zellweger, Colin Firth, Hugh Grant, Gemma Jones, Jim Broadbent, Jacinda Barrett, Sally Phillips, James Callis — 108 min — distr. Blitz

Iako je s ukočenim, no pouzdanim Markom Darcyjem u vezi tek šest tjedana, dobrodušna 32-godišnja londonska TV-reporterka Bridget Jones već se pita nije li onaj pravi ipak prevrtljivi šarmer Daniel Cleaver. Posumnjavši u Markovu nevjeru, Bridget će prihvatiti poslovnu ponudu i s Danielom otputovati na Tajland. Planirani vikend zabave i flerta ubrzo će se, međutim, pretvoriti u razočaranje, a gospođica Jones će pod optužbom za šverc drogom završiti u zloglasnu ženskom zatvoru.

Potpisnik ovih redaka unaprijed priznaje da mu ni nakon osam godina od objavljivanja literarnog *Dnevnika Bridget Jones* i gotovo četiri godine nakon njegove ekranizacije razlozi iznimne popularnosti uglavnom nezanimljivih pustolovina nespretne londonske reporterke još nisu objašnjivi. Bridget Jones plod je mašte Helen Fielding, novinarke i spisateljice koja je svoju (anti)junakinju prvobitno predstavila u seriji rado čitanih novinskih kolumni, da bi njezine dogodovštine nakon nekog vremena osvanule i na knjižarskim policama. U dobroćudnoj, zbunjenoj i nespretnoj Bridget, neobrazovanoj djevojci zlatna srca kojoj je jezik redovito brži od pameti, punašne djevojke na pragu srednjih godina pronašle su navodno književnu junakinju idealnu za identifikaciju. Osamljene i nesigurne 'singlice' koje još nisu uspjele pronaći svoga kraljevića na bijelom konju u rastresenoj su gospođici Jones otkrile srodnu dušu, curu koja živi u 'stvarnom' svijetu i koju muče 'svakodnevni' problemi. Možda su nedostatak samopouzdanja, vječna potraga za idealnim dečkom i neprestano brojanje popušenih cigareta i pojedenih kalorija uistinu obilježja svakodnevice suvremene djevojke, no što su onda inteligentne, obrazovane, samosvjesne i emancipirane protagonistice televizijskog serijala *Seks i grad*? Premda i Kerry, Samantha, Miranda i Charlotte stalno traže (a naposlijetku uglavnom i pronalaze) nesavršene, no prihvatljive ženike (što, dakle, samohranu majku Murphy Brown čini znatno suvremenijom i osviještenijom junakinjom od navedene, u konačnici ipak konzervativnim vrijednostima sklone četvorke), njihovi se problemi doimaju neusporedivo životnijima i intrigantnijima od onih koji muče nevoljnu Bridget.

Megapopularna knjiga (koja je i na ovdašnjem tržištu zabilježila zavidne naklade) ubrzo je, jasno, dobila i nastavak, a ni na njezinu filmsku adaptaciju nije trebalo dugo čekati. Dok je celuloidni *Dnevnik Bridget Jones* bio razmjerno šarmantan, no uglavnom neduhovit, prilično zamoran, a mjestimice i iritantan primjer neuspjela spoja bajkovitosti i realizma, u njegovu se nastavku bilo kakvoj realističnosti gubi svaki trag. Uz nekoliko uspjelih duhovitih prizora redateljica Beeban Kidron (potpisnica provokativne serije *Naranče nisu jedino voće*, čije je emitiranje na HTV-u svojedobno iznenada prekinuto) nudi tek eskapističku saharinsku sliku emotivnih dvojbi naivne Bridget, recikliranje zapleta i neinventivno ponavljanje prepoznatljivih situacija iz prvoga dijela. Uz površnu, šabloniziranu i karikaturalnu karakterizaciju vodeće trojke, vrsni sporedni glumci (Jim Broadbent, Gemma Jones) ostaju potpuno neiskorištenima. Srećom, film odlikuje autoironični odmak, za koji je zacijelo najzaslužniji iskusni Richard Curtis, potpisnik scenarija za kultne TV-serije *Crna guja* i *Mr. Bean*, za filmske uspješnice *Četiri vjenčanja i sprovod* i *Ja u ljubav vjerujem*, te redatelj zabavne romantične komedije *Zapravo ljubav*.

Valja se nadati da komercijalni uspjeh adaptacije nevolja gospođice Beshit Jones (kako je zovu nevjerojatno simpatične i sućutne tajlandske zatvorenice) neće rezultirati i trećim nastavkom serijala.

Josip Grozdanić

POLARNI EKSPRES

The Polar Express

SAD, 2004 — ANIMIRANI — *pr.* Castle Rock Entertainment, Playtone, ImageMovers, Golden Mean, Shangri-La Entertainment, Universal CGI, Warner Bros., Gary Goetzman, Steve Starkey, William Teitler, Robert Zemeckis; *izvr.pr.* Tom Hanks, Jack Rapke, Chris Van Allsburg — *sc.* Robert Zemeckis, William Broyles Jr. prema knjizi Chrisa Van Allsburga; *r.* ROBERT ZEMECKIS; *d.f.* Don Burgess, Robert Presley; *mt.* R. Orlando Duenas, Jeremiah O'Driscoll — *gl.* Glen Ballard, Alan Silvestri; *sgf.* Rick Carter, Doug Chiang; *kgf.* Joanna Johnston — *glasovi:* Tom Hanks, Leslie Harter Zemeckis, Eddie Deezen, Nona Gaye, Peter Scolari, Michael Jeter, Chris Coppola, Julene Renee — 94 min — *distr.* Intercom-Issa

Sumnjičavi dječak dobije priliku čarobnim vlakom odvesti se do Djeda Mraza i uvjeriti se da li on uistinu postoji.

Koliko god Zemeckisova ekstravagantna božićna čarolija bila besprijekorna u tehnološkom smislu, ostaje pitanje ima li smisla koristiti se tako kompleksnom tehnologijom kao što je to *performance capture*, da bi se snimio tako jednostavan film. Tu leži i njegov najveći paradoks, premda je atmosfera istoimene Van Allsburgove slikovnice vjerno prenesena. No, staviti ga uz bok s *Čarobnjakom iz Oza*, kao što je to učinio precijenjeni i prečesto citirani Roger Ebert, ipak je malo pretjerano. To je celuloidna uspavanka o velikoj božićnoj pustolovini djece u pidžamama, koju je Zemeckis namijenio djeci u pidžamama, kako bi im pokušao olakšati san, jer idućega jutra moraju biti svježi za otvaranje šarenih paketa ispod božićnog drvca. Takve bi otprilike izgledale halucinacije Huntera S. Thompsona, da je umjesto *peyotla* progutao šećernu vatu impregniranu *extasyjem* i umjesto u Las Vegasu završio u lunaparku Sjevernog pola, s losovima na peronima, patuljcima koji otvaraju darove i zaleđenim jezerom čija kora puca pod naletom magičnoga vlaka. Zemeckisov glumac fetiš Tom Hanks voli sudjelovati u autorovim *hi-tech*-eksperimentima. U *Forrestu Gumpu* oponašao je *Zeliga*. A sada je gotovo nadmašio Petera Sellersa u broju glumačkih transformacija, samo što je ovdje njegovu glumu zadavilo računalo. Pojedini kadrovi doimlju se poput oživjelih illustracija iz *Kule stražara* Jehovinih svjedoka, u kojima su svi dječji izrazi lica jednako prazni i tupi. Moral bajke svodi se, dakle, na uporne pokušaje da se zamrznu nevini pogledi naših sinova i unuka. Jer, *Polarni Express* samo nas pokušava podsjetiti da Božić ostaje Božić.

Dragan Rubeša

RIBA RIBI GRIZE REP

Shark Tale

SAD, 2004 — ANIMIRANI — pr. DreamWorks Animation, DreamWorks SKG, Pacific Data Images (PDI), Bill Damaschke, Janet Healy, Allison Lyon Segan; izvr.pr. Jeffrey Katzenberg — sc. Michael J. Wilson, Rob Letterman; r. BIBO BERGERON, VICKY JENSON, ROB LETTERMAN; mt. Nick Fletcher, Peter Lonsdale, John Venzon — gl. Hans Zimmer; sgf. Dan St. Pierre — glasovi: Will Smith, Robert De Niro, Renée Zellweger, Jack Black, Angelina Jolie, Martin Scorsese, Ziggy Marley, Doug E. Doug — 90 min — distr. Blitz

Morski pas Frankie, sin poznatoga morskog mafijaša Don Lina, pogine nesretnim slučajem, a ribica Oscar laže da ga je ubio upravo on samo zato da bi postao slavan u morskom svijetu.

U posljednjih nekoliko godina Disney i DreamWorks stvorili su nekoliko vrlo dobrih, umjetnički ambicioznih animiranih filmova (*Shrek 1 i 2*, *Izbavitelji)*, što je kulminacija procesa započeta sredinom 90-ih ambicioznijim crtićima *Priča o igračkama*, *Mravi* i *Princ od Egipta*. U usporedbi s tim animiranim filmovima najnoviji crtić DreamWorksa *Riba ribi grize rep* korak je unatrag, jer riječ je o ostvarenju koje nema većih ambicija od zabavljanja i podučavanja klinaca. Zato nije čudo da je film naišao na niz osrednjih i loših recenzija, a mnogi kritičari pokazivali su prilično razočaranje.

No, njihovo razočaranje nije opravdano, jer je posve jasno i razumljivo da će Amerikanci, uz ambicioznije, i dalje raditi umjetnički manje ambiciozne crtiće za djecu. Ako tako postavimo stvari, *Riba ribi grize rep* solidan je primjer druge skupine crtića, koji se na inteligentan način prilagođava djeci. Njegova je fabula jednostavna i privlačna, likovi simpatični, a poruka, kojom se propagiraju vrijednosti poput skromnosti i ljubavi nasuprot bogatstvu i slavi, ne vrijeđa inteligenciju ni djece ni odraslih. Crtež je bogat detaljima i dinamično režiran, što je pristup koji producenti favoriziraju da bi se nametnuli glavnom konkurentu na tržištu dječje zabave — računalnim igricama. Naime, karakteristike suvremenih računalnih igrica također su dinamičnost (bolje reći, brzina) i vizualno bogatstvo.

No, da bi se uvjerili da ni odraslima neće biti dosadno, lukavi holivudski producenti i autori uvijek u siže crtića umetnu i malo materijala namijenjena odraslima. Tako su u taj crtić ubacili usporedbe između animiranog i stvarnog svijeta, duhovite i djeci i starijima (npr. u morskom gradu postoji *autopraonica* za kitove te piće *Coral-Cola*, a meduze su ljubitelji *reggaea* i imaju *dreadove* umjesto pipaka). Također, ekskluzivno za odrasle ubacili su, za holivudske crtiće već karakteristične, parodijske referencije na poznate filmove i likove (na tapeti je ovaj put Coppolin *Kum*).

Sve te sastojke autori filma solidno su izmiješali te napravili dinamičan, zabavan i poučan crtić, koji se kvalitetom ne može mjeriti sa *Shrekom* ili *Izbaviteljima*, ali zasigurno nije za bacanje.

Juraj Kukoč

DINA

Jag är Dina

Švedska, Norveška, Danska, Njemačka, Francuska, 2004 — pr. ApolloMedia, Felicia Film, Gemini Film GmbH & Co. KG, Mandarin Films, Nordisk Film, Northern Lights A/S, Per Holst Filmproduktion, TF1 International, Paulo Branco, Axel Helgeland, Per Holst; izvr.pr. Eric Altmeyer, Nicolas Altmeyer, Erik Crone, Frank Hübner, Klaus Rettig, Gerhard Schmidt — sc. Ole Bornedal, Jonas Cornell prema romanu Herbjorga Wassmo; r. OLE BORNEDAL; d.f. Dan Laustsen; mt. Thomas Krag, Molly Marlene Stensgård — gl. Marco Beltrami; sgf. Steffen Aarfing, Marieí Dali; kgf. Dominique Borg — ul. Maria Bonnevie, Gérard Depardieu, Christopher Eccleston, Pernilla August, Bjorn Floberg, Jorgen Langhelle, Mads Mikkelsen, Soren Sætter-Lassen — 125 min — distr. UCD

U drugoj polovici 19. solјeća u norveškoj provinciji djevojčica Dina, kći dobrostojećega trgovca, skrivi stravičnu smrt majke. Kada je bolom shrvan otac emocionalno odbaci, ona se preobrazi u neukrotivu i svojeglavu divljakušu te izraste u inteligentnu, svojeglavu, nekonvencionalnu i kobnu djevojku.

Nakon svjetskoga probitka trilerom *Noćni čuvar* (1994) danski je redatelj Ole Bornedal dobio pozivnicu u Hollywood, gdje je amerikanizirao svoj mali hit. I, kako se kaže — »uneredio motku«. Do sljedećega kinofilma trebalo mu je pet godina, no na velika se platna vratio se u razmjerno velikom stilu. *Dina* nije, doduše, postigla osobit uspjeh na blagajnama, ali je s cijenom od 144 milijuna norveških kruna (oko 21 milijun dolara) bila dotad najskuplji norveški film (iako snimljen u koprodukciji), osvojila je ponešto nagrada u domovini i svijetu te zainteresiranim filmoljupcima vratila povjerenje u redateljevu nadarenost.

Utemeljen na romanu Norvežana Herbjorga Wassma, melodramski sadržaj — najvećim dijelom usmjeren na Dinine bračno-ljubavne uspone i padove — mogao bi se opisati sapunastim, no darovitošću potkrijepljena redateljska ambicioznost uzdiže film na mnogo zanimljiviju razinu. Ponajprije zainteresiran za stvaranje ugođaja te prenošenje stanja i osjećaja, Bornedal izbjegava konvencije i usredotočuje se na ekspresionističko oblikovanje pojedinačnih prizora koji — što je danas uistinu rijetkost — katkad naglašeno podsjećaju na najbolje kvalitete nijemoga filma, a pritom se ne doimaju neprimjereno zastarjelim. Dobro pogođen ton i jasna stvaralačka vizija osigurali su sastavljanje mozaičnih komadića u dovoljno skladnu cjelinu, a kao vrline valja istaknuti dobro odabrana lica (glavna je glumica Maria Bonnevie izvrsna) i dojmljivo iskorištenu pozadinu hladne skandinavske prirode. Osobito ne smeta čak ni inače prilično iritantan postupak u kojem likovi u filmu govore engleskim jezikom, a najvećim se nedostatkom čini što je sama priča na početku i oko sredine morbidnija, bizarnija, neugodnija, neizvjesnija i intrigantnija nego u završnici, koja prevelikom nedorečenošću donosi stanovito razočaranje.

Janko Heidl

KRVAVA ROMANSA

Haute tension

Francuska, 2003 — *pr.* Alexandre Films, Europa Corp., Alexandre Arcady, Robert Benmussa — *sc.* Alexandre Aja, Grégory Levasseur; *r.* ALEXANDRE AJA; *d.f.* Maxime Alexandre; *mt.* Baxter — *gl.* François Eudes; *sgf.* Tony Egry — *ul.* Cécile De France, Maïwenn Le Besco, Philippe Nahon, Franck Khalfoun, Andrei Finti, Oana Pellea, Marco Claudiu Pascu, Jean-Claude de Goros — 91 min — *distr.* UCD

Marie i Alex najbolje su prijateljice. Jednoga se dana upute na odmor na selo Alexinim roditeljima, no njihov je dolazak pokrenuo val krvavih ubojstava mjesnoga luđaka, koji ne bira sredstva smaknuća sljedeće žrtve.

U poplavi priglupih francuskih komercijalnih filmova kojima je namjera 'dobro' zabaviti publiku, pravo je osvježenje kada se u kinematografiji s doista lošim poimanjem zabave u posljednjih desetak godina pojavi larpulartistički horor nastao na čvrstim temeljima američkih horor-klasika sedamdesetih i osamdesetih godina — Tobea Hoopera, Wesa Cravena i Johna Carpentera. Osvježenje je već i činjenica što je film, vidljivo, nastao u prvom redu iz filmofilskih pobuda, a tek onda iz komercijalnih.

Dvadesetsedmogodišnji redatelj Alexandre Aja veliki je zaljubljenik i poznavatelj žanra horora i svojih američkih uzora *slasher*-poetike, što svaki pozorniji gledatelj vrlo brzo može iščitati tijekom gledanja *Krvave romanse*. Od svakoga uzora on preuzima ono najbolje — od Cravena i Hoopera maštovitost načina na koje ubojičine žrtve ostaju ili bez glave ili bez udova, okupane u litrama krvi, dok karpenterovski — slikom i minimalističkom glazbom — vješto gradi atmosferu kobnih predosjećaja. No, Aja ima želju nadvladati utjecaje uzora i *slasher*-horor uzdići na novu razinu, zadirući tako u već tipiziranu dramaturšku razradu filmova u devedesetima. Dramaturgija se devedesetih u velikom broju slučajeva temelji na velikom obratu u radnji, u konačnici filma, nakon kojega cijeli film dobiva potpuno novu dimenziju i drugi kut gledanja, kao što je primjerice slučaj s hororima *Šesto čulo*, *Uljezi* ili *Identitet*. Iako obrat u *Krvavoj romansi* vrlo lako može zasmetati nefunkcionalnošću zbog nelogičnosti s obzirom na neke dotadašnje događaje u filmu, takvo što mu ne treba zamjeriti, barem iz razloga što film ni u jednom trenutku ne zadire u psihološka objašnjavanja postupaka svojih likova. Upravo kako i pristaje slasher-hororima.

Goran Kovač

GOSPODAR NEBA I SVIJET SUTRAŠNJICE

Sky Captain and the World of Tomorrow

SAD, Velika Britanija, Italija, 2004 — *pr.* Brooklyn Films, Natural Nylon Entertainment, Blue Flower Productions, Brooklyn Films II, Filmauro S.r.l., Riffraff Films, Rorschach-Blue Flower, Jon Avnet, Sadie Frost, Jude Law, Marsha Oglesby; *izvr.pr.* Aurelio De Laurentiis, Raffaella De Laurentiis, Bill Haber — *sc.* Kerry Conran; r. KERRY CONRAN; *d.f.* Eric Adkins; *mt.* Sabrina Plisco — *gl.* Edward Shearmur; *sgf.* Kevin Conran; *kgf.* Kevin Conran, Stella McCartney — *ul.* Gwyneth Paltrow, Jude Law, Giovanni Ribisi, Michael Gambon, Angelina Jolie, Trevor Baxter, Bai Ling, Omid Djalili — 106 min — *distr.* VTI

Probitačna novinarka i neustrašivi pilot istražuju nestanak znanstvenika diljem svijeta.

Gospodar neba i svijet sutrašnjice začudna je mješavina svega i svačega. Pozorniji gledatelji pronaći će ovdje elemenata znanstvene fantastike, *film noira*, stripova i klasičnih ostvarenja posvećenih superherojima. Ekscentričnu smjesu pripravio je debitant Kerry Concran, koji evidentno vrlo dobro poznaje žanrove čije okosnice koristi. On se također svojski potrudio film fantastično uvjerljivo i oku ugodno uprizoriti, posebnu pozornost posvećujući i najsitnijim kostimografsko scenografskim detaljima. Rezultiralo je to ostvarenjem stripovske ugođajnosti i veličanstvene likovnosti. Valja pripomenuti kako je filmašu na ruku išla i činjenica da su mu na raspolaganju doista bile glamurozne glumačke zvijezde na čelu sa Angelinom Jolie i Jude Lawom. Nažalost, čini se kako je Concran svu energiju utrošio na kreiranju vizualnosti svojeg nastupnog djela, pa je dobiveno ostvarenje dojmljiva stila, ali slabašna sadržaja, djelo u kojem je očita uporaba tehnologije, koja prečesto postaje samoj sebi svrhom.

Dakako, očekivati filozofsku raspravu od filma koji nema većih pretenzija bilo bi posve pogrešno. Ipak, *Gospodar neba i svijet sutrašnjice* nikako ne uspijeva emocionalno uplesti gledatelja u priču i sudbine glavnih junaka. Upravo se ta emocionalna distanca pokazuje najvećim Concranovim redateljskim propustom. Ravnodušnost gledatelja tako postaje boljkom Conranova djela, minusom koji on nastoji nadoknaditi pojačanim dozama suvremene filmske tehnologije, zahvaljujući kojima i pokojni Sir Laurence Olivier uspijeva ponovno oživjeti na filmskom platnu.

Sva je sreća da nije riječ o ozbiljnu filmu, što redatelj nastoji u svakoj prigodi naglasiti, opuštajući napete trenutke komikom. Stoga je *Gospodar neba i svijet sutrašnjice* film u kojem će zasigurrno uživati mlađe generacije, ionako navikle na projekte koji se mogu pohvaliti iznimnom likovnom elegancijom, ispod koje nije preporučljivo zagrebati ako se želimo poštedjeti razočaranja.

Mario Sablić

BESMRTNIK

Immortel (ad vitam)

Francuska, Italija, Velika Britanija, 2004 — *pr.* TF1 Films Productions, CiBy 2000, RF2K Productions, Force Majeure Productions, Medusa Film S.p.a., Téléma, Charles Gassot; *izvr.pr.* Dominique Brunner — *sc.* Enki Bilal, Serge Lehman prema stripu Enkija Bilala; *r.* ENKI BILAL; *d.f.* Pascal Gennesseaux; *mt.* Véronique Parnet — *gl.* Goran Vejvoda; *sgf.* Jean-Pierre Fouillet; *kgf.* Mimi Lempicka — *ul.* Linda Hardy, Thomas Kretschmann, Charlotte Rampling, Frédéric Pierrot, Thomas M. Pollard, Yann Collette, Derrick Brenner, Olivier Achard — 102 min — *distr.* UCD

New York 2095. hladan je i sivi megalopolis čiji veliki dio stanovnika čine mutanti i genetski usavršeni ljudi. Vodeća uloga u genetskom inženjeringu pripada tvrtki Eugenica, protiv koje stanovništvo sve češće prosvjeduje. Dok se u velikoj piramidi nad gradom iz vjekovnoga sna budi egipatsko božanstvo Horus, a plavokosa djevojka Jill pokušava izliječiti amneziju i shvatiti tko je, iz Eugenikina zatvora slučajno biva oslobođen nekadašnji pobunjenik Nikopol.

Fantastična akcijska drama *Besmrtnik* treći je film Enkija Bilala, rođena Beograđanina i jednog od najcjenjenijih suvremenih europskih i svjetskih strip autora. Riječ je o ekranizaciji njegovih stripova *Sajam besmrtnika* i *Žena klopka*, prvih dviju epizoda tzv. trilogije o Nikopolu. Nakon nedavne pustolovne retrofantazije Gospodar neba i svijet sutrašnjice, *Besmrtnik* je još jedan film u potpunosti realiziran inovativnom blue screen tehnologijom, tehnikom snimanja pred plavom pozadinom, bez ikakve scenografije. Vizualno uzbudljivo i likovno razmjerno dojmljivo ostvarenje neuspio je primjer doslovna transponiranja Bilalove stripovske poetike na film. Njegovi su stripovi filozofska i metafizična djela u kojima autor često tematizira dehumanizirani svijet budućnosti koji nastanjuju tjelesno i emotivno hendikepirani ljudi. Problem je, međutim, u tome što se spomenuta filozofičnost i metafizičnost na filmu doimaju pretencioznim i prilično zamornim larpurlartizmom. Obilježja Bilalova djela nejasna su priča, zbrkana naracija, kao i fluidni karakteri mahom nezanimljivih protagonista, kojima životnost i uvjerljivost ne uspijevaju udahnuti ni solidni glumci (među inima, tu je i Charlotte Rampling). Zbog svega toga gledatelj ubrzo neizbježno gubi zanimanje za likove i njihove sudbine, a sve što mu preostaje uživanje je u lijepim slikama.

Josip Grozdanić

WIMBLEDON

Velika Britanija, Francuska, 2004 — pr. Inside Track Productions LLP, Studio Canal, Working Title Films, Liza Chasin, Eric Fellner, Mary Richards; izvr.pr. Tim Bevan, Debra Hayward, David Livingston — sc. Adam Brooks, Jennifer Flackett, Mark Levin; r. RICHARD LONCRAINE; d.f. Darius Khondji; mt. Humphrey Dixon — gl. Edward Shearmur; sgf. Brian Morris; kgf. Louise Stjernsward — ul. Kirsten Dunst, Paul Bettany, Bernard Hill, Sam Neill, James McAvoy, Eleanor Bron, Robert Lindsay, Nikolaj Coster-Waldau — 98 min — distr. Blitz

Tenis-igrač razmišlja o povlačenju iz profesije, no kad u njegov život uđe mlada i ambiciozna igračica, put prema vrhu postaje mu neizbježan.

W*imbledon* je jedan od rijetkih sportskih filmova koji općepoznate obrasce vezane uz tu filmsku vrstu pretvara u svoju prednost. Naime, redatelj Richard Loncraine zadanim obrascem koristi se kao čvrstim fabulativnim okvirom cjeline, dok više pozornosti posvećuje slojevitoj karakterizaciji glavnog junaka i usložnjavanju odnosa između njega i ostalih protagonista, pri čemu se poprilično ozbiljno bavi ljubavnim podzapletom, izbjegavajući bilo kakav ironijski odmak. Uz to Loncraine zanimljivo obrađuje milje teniskih profesionalaca, sa posebnim naglaskom na atraktivno i sugestivno uprizoravanje same teniske igre.

Zasigurno je Loncraineovo filmovanje tenisa ponajbolji dio filma, jer dopušta gledatelju da spozna i osjeti bit natjecanja čiji je ishod položen isključivo na pleća osamljena protagonista. U tom smislu filmaš odlična suradnika nalazi u raspoloženom Paulu Bettanyju, koji djeluje vrlo uvjerljivo u ulozi teniskog veterana, čija filmska sudbina sliči Ivaniševićevu usponu na Wimbledonski pijedestal.

Wimbledon je ugodno djelce namijenjeno ponajviše manje zahtjevnoj publici u potrazi za satom opuštanja.

Mario Sablić

ELVIS (NI)JE TU

Elvis Has Left the Building

SAD, 2004 — *pr.* Capitol Films, Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co. KG, Tova Laiter; *izvr.pr.* Andreas Thiesmeyer — *sc.* Mitchell Ganem, Adam-Michael Garber; *r.* JOEL ZWICK; *d.f.* Paul Elliott — *sgf.* Guy Barnes; *kgf.* Rotem Noyfeld — *ul.* Kim Basinger, John Corbett, Angie Dickinson, Tom Hanks, Denise Richards, Sean Astin, Shani Glance, Gil McKinney — 90 min — *distr.* VTI

Privlačna sredovječna putujuća prodavačica ženske šminke Harmony Jones slučajno uzrokuje smrt više oponašatelja Elvisa Presleyja. Kako je kralj rocka nekoć bio FBI-ev tajni agent, FBI istražuje neobične smrti, a osamljena Harmony u toj zavrzlami naiđe na čovjeka svoga života.

Dotad anoniman redateljski veteran malih ekrana Joel Zwick pozornost je privukao kada je njegov mali film *Moje grčko vjenčanje* postao veliki hit. Korektno-nenametljiva režija savršeno je odgovarala odličnu scenariju, kojem uistinu nije trebalo mnogo više od nepretenciozna bilježenja na filmsku vrpcu. Na moguće pitanje o Zwickowim stvaralačkim osobinama u spoju s lošijim scenarijem odgovor je stigao u obliku njegova sljedećeg, opravdano posve nezapažena filma *Elvis (ni)je tu*. Romantična komedija kao podlogom za nasmijavanje koristi se samima po sebi smiješnim predstavnicima soja koji za kruh svagdašnji zarađuje (pretežno lošim) oponašanjem Elvisa Presleya — i to uglavnom iz posljednjega, (pomalo) karikaturalnog razdoblja njegove karijere — redom prikazanima kao grozni tipovi, no amaterski nerazrađen scenarij dvojice debitanata urodio je katastrofalnim rezultatima. Osim svojevrsne uvredljivosti činjenice da se tako nešto pokušava prodati kao dovršeno djelo, naljutiti može i to što pisci nisu dobro obavili domaću zadaću — naime, već 1958. Elvisovi sugrađani kao njegov poznati hit pjevuše *Always On My Mind*, premda ga je Kralj snimio tek 1972. godine.

Neupadljivom i nemaštovitom režijom Zwick je uspio samo naglasiti postojeće nedostatke.

Među zanimljivostima nevezanima uz kakvoću *Elvisa* jedna je navedena na najavnici, a kaže da su se 1977, u doba Presleyeve smrti, samo tri čovjeka 'bavila' njegovim oponašanjem. Danas to čini pedeset tisuća ljudi, a nastavi li se taj rast, u godini 2025. svaki će četvrti Zemljanin biti Elvisov oponašatelj.

Druga je ona da je u godini nastanka filma u automobilskoj nesreći poginuo 81-godišnji Al Dvorin, čovjek koji je proslavio rečenicu »*Ladies and gentlemen, Elvis has left the building* / *Dame gospodo, Elvis je napustio zgradu*« iz izvornoga naslova. Njegova smrt nema nikakve veze s Harmony Jones.

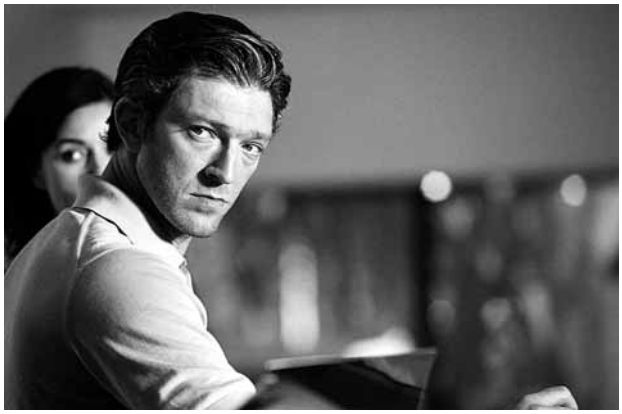
Janko Heidl

ŠPIJUNSKA VEZA

Agents secrets

Francuska, Italija, Španjolska, 2004 — pr. La Chauve Souris, Carcharodon, Éric Névé; izvr.pr. Catherine Lapoujade, Jean-Louis Porchet — sc. Yann Brion, Jean Cosmos, Olivier Douyère, Frédéric Schoendoerffer, Ludovic Schoendoerffer; r. FREDERIC SCHOENDOERFFER; d.f. Jean-Pierre Sauvaire; mt. Irene Blecua — gl. Bruno Coulais; sgf. Jean-Baptiste Poirot; kgf. Nicole Ferrari, Virginie Montel — ul. Vincent Cassel, Monica Bellucci, André Dussollier, Charles Berling, Bruno Todeschini, Sergio Peris-Mencheta, Ludovic Schoendoerffer, Eric Savin — 109 min — distr. Blitz

Agent Glavnog direktorata za vanjsku sigurnost Francuske nosi kompjutorski čip koji sadrži podatke o operaciji krijumčarenja oružja i dijamanata, skrivajući ga u srebrnoj progutanoj kapsuli.



Francuski su filmovi rijetki gosti na ovdašnjem filmskom repertoaru. Štoviše, osim Bessonovih redateljsko-producentskih pothvata i povremenih zalutalih filmova, koji su prije dolaska u hrvatska kina obvezno pokupili kakvu nagradu na nekom art-festivalu, gotovo da nemamo uvid u jednu od produktivnijih europskih kinematografija. *Špijunska veza* u tom je smislu osvježenje, jer je riječ o punokrvnom špijunskom filmu u kojem glavne uloge tumače proslavljeni Vincent Cassell i Monica Bellucci.

Dakako, riječ je o akcijskom filmu po europskoj recepturi. Drugim riječima, u prvoj polovici filma gotovo da i nema akcije, što će zasigurno razočarati poklonike ovovrsnih uradaka na američki način. Osim toga, ostvarenje Frederica Schoendoerffera više je okrenuto realizmu te se filmaš trudi zaobići glorifociranje svojih junaka, što je ponajviše vidljivo preko melankolične Monice Bellucci. Možda upravo zbog toga *Špijunska veza* s lakoćom uspostavlja komunikaciju s gledateljem i djeluje poput osvježenja nasuprot poplavi slično koncipiranih, ali nemaštovito osmišljenih projekata.

Mario Sablić

SIRENA ZA UZBUNU

Ladder 49

SAD, 2004 — pr. Touchstone Pictures, Beacon Pictures, Casey Silver Productions, Fantail Films Inc., Beacon Communications LLC; izvr.pr. Armyan Bernstein, Marty P. Ewing — sc. Lewis Colick; r. JAY RUSSELL; d.f. James L. Carter; mt. Bud S. Smith, M. Scott Smith — gl. William Ross; sgf. Tony Burrough; kgf. Renee Ehrlich Kalfus — ul. Joaquin Phoenix, John Travolta, Jacinda Barrett, Robert Patrick, Morris Chestnut, Billy Burke, Balthazar Getty, Tim Guinee — 105 min — distr. Continental

Pratimo priču o profesionalnom i intimnom životu mladog vatrogasca Jacka Morrisona.

Premda ispunjen stereotipnim karakterima, film Jaya Russela posjeduje dovoljno šarma i napetosti za preporuku. Naime, redatelj se u fabuli trudi izmaći formulaičnim rješenjima neprestano prekidajući glavnu priču s flešbekovima preko kojih glavni junak preispituje svoj život. Nedvojbeno će takvo rješenje smetati dijelu gledatelja kojima je ponajprije stalo do koncizne fabule i čiste akcije, ali je tako Russell ponudio ponešto više od čistoga filmskog mačizma, koji izvire iz svih karaktera.

Kvaliteta *Sirene za uzbunu* velikim dijelom počiva na karizmi dvojice protagonista, Joaquina Phoenixa i Johna Travolte, uz opasku kako upravo prvonavedeni nosi cjelinu, ali mu Travolta izvrsno sekundira.

U svakom slučaju riječ je o solidnu ostvarenju koje vješto spaja akciju s karakternom studijom, što zasigurno može zaintrigirati zahtjevnije gledatelje.

Mario Sablić

KAD NARASTEM BIT ĆU KENGUR

Kad porastem biću Kengur

Srbija, 2004 — pr. Zoran Cvijanović, Milko Josifov — sc. Miroslav Momčilović; r. RADIVOJE ANDRIĆ; d.f. Dušan Joksimović; mt. Marko Glušac, Dejan Urošević — ul. Sergej Trifunović, Marija Karan, Nebojša Glogovac, Boris Milivojević, Nikola Vujović, Lazar Strugar, Nikola Đuričko, Zoran Cvijanović — 90 min — distr. Discovery

Momci iz beogradske četvrti Voždovac ponosni su na susjeda Kengura, darovita nogometaša koji je postao vratar engleskog kluba Eastwich. Na dan održavanja derbija Eastwicha i Manchester Uniteda u kvartovskom se kafiću okuplja skupina slikovitih gubitnika željna navijanja i klađenja. Istodobno, dok čeka spoj s atraktivnom manekenkom Bebom, nesigurnoga mladića Bracu muči besparica.

Kad narastem bit ću Kengur novi je komercijalni, ali nažalost ne i kreativni uspjeh razmjerno mlada (rođen 1967) beogradskog redatelja Radivoja Andrića, potpisnika gledanih crnohumornih komedija *Tri palme za dvije bitange i ribicu i Munje!* Andrić je redatelj stilski i tematski blizak Kevinu Smithu (*Trgovci, Natjerujući Amy*), s kojim osim tematskih preokupacija dijeli i recentni trend kreativnoga posrnuća. Priče Andrićevih filmova smještene su u suvremenu urbanu beogradsku sredinu koja se doima prilično autentično, a govore o svojevrsnoj izgubljenoj generaciji, uglavnom nezrelim mladim ljudima koji neuspješno pokušavaju nadići vlastita ograničenja, ali i ograničenja (malo)građanske sredine i poslijeratnoga tranzicijskog društva kojima pripadaju. Njihovi snovi o boljoj i sretnijoj budućnosti redovito se raspršuju poput mjehura od sapunice, za što su uvijek ponajviše sami krivi. Takav je slučaj i s protagonistima njegova najnovijeg ostvarenja, razmjerno šarmantne i zabavne, no neujednačene humorne drame, koja je na ovogodišnjem festivalu u Motovunu nezasluženo proglašena najboljim filmom regije. Riječ je o predugoj, ne osobito duhovitoj, i tek donekle zanimljivoj priči opterećenoj stereotipima. Nedostaci su filma i nedorađena rastresita dramaturgija te mjestimice odveć karikaturalna karakterizacija. Unatoč uloženu trudu, Kengur kvalitativno ipak ne uspijeva odskočiti od prosjeka.

Josip Grozdanić

SLUČAJNA SUPUTNICA

Hrvatska, 2004 — pr. Interfilm, Ivan Maloča — sc. Srećko Jurdana, Draženka Polović; r. SREĆKO JURDANA; d.f. Silvijo Jasenković; mt. Vesna Lažeta — gl. Petar Obradović; sgf. Mario Ivezić; kgf. Željka Franulović — ul. Dora Fišter, Zlatko Ožbolt, Cintija Ašperger, Ante Prkačin, Nenad Cvetko, Božidar Orešković, Milan Štrljić, Božidarka Frait — 73 min

Dvadesetogodišnja Vanja živi i radi u teškim socijalnim uvjetima te se jednoga dana jednostavno odlučuje s ruksakom na leđima autostopirati za Zagreb. Tako započinje niz pustolovina.

Između pikarskoga romana španjolskog 16. stoljeća i suvremenog izričaja kretanja u filmovima ceste, postojala je i svojevrsna tranzicijska prostorna romaneskna proza u kojoj središnji lik, mobilan u raznorodnim prostorima, postaje autorov glasnogovornik opće socijalne karakterizacije. To prostorno načelo u svrhu (putovanju sinkronoga) presjeka društva, njegovih društvenokritičkih konotacija, u svom prvom dugometražnom redateljskom uratku primjenjuje i novinar i politički kolumnist Srećko Jurdana. Njegov svijet svijet je hrvatske svakodnevnice, no prikazan na vrlo dobrohotan, neopterećen i nadasve simpatičan način. Svijet je to koji nastavaju (doduše karikaturalno prepoznatljivi) malverzatorski sportski funkcionari, pohotni akademici, 'moderni' svećenici, umišljeni snobovi bez pokrića (izvrsna Cintija Ašperger; zabavan cameo Saše Zalepugina) i općenito, po načelu sodoma-gomora, suvremeni svijet željan novca, seksa i moći. Njime, neprestano u kontaktu s navedenom (prototipnom) galerijom likova, prolazi mlada oportunistkinja, buntovnica (s razlogom), no njezino putovanje u potrazi za boljim životom radije ostaje na razini želje za mijenom mjesta boravka negoli iskrena potreba za unutarnjom promjenom. Tako junakinja s novim iskustvima i poznanstvima ne postaje znatno izmijenjena; ne dolazi do sebe-otkrića, odnosno otvaranja vlastitom duhovnome centru. To središte, naime, glavnoj junakinji — dijelom zbog zadanosti scenarija, dijelom zbog pomalo odsutne izvedbe Dore Fišter, ostaje nedostupno i finalna katarzična inicijacija neizbježno izostaje (što je vidljivo i u zgodnom, ali ne odveć izvornom završetku). Pomalo djetinjasta i naivna, *Slučajna suputnica* tako umjesto da predstavi nekog novog Lazarilla de Tormesa, ili čak Eneju, Odiseja, Gulivera odnosno 'pravoga' pikara — Jacka Kerouaca (ili ne-daj-bože krene u recentnome smjeru političkih didaktizama, na što je upućivala špica), ostaje ultralagan i nimalo naporan crowd-pleaser, mali film i ugodno iznenađenje, u trajanju od na pravu mjeru svedenih (i neisforsiranih) sedamdesetak minuta.

Katarina Marić

BRAĆA DALTON

Les Daltons

Francuska, Njemačka, Španjolska, 2004 — *pr.* UGC Images, Integral Film GmbH, Castelao Producciones S.A., TF1 Films Productions, 4 Mecs en Baskets, Saïd Ben Saïd, Yves Marmion — *sc.* Ramzy Bedia, Michel Hazanavicius, Eric Judor prema likovima Morrisa; *r.* PHILIPPE HAIM; *d.f.* David Carretero; *mt.* Richard Marizy — *sgf.* Olivier Raoux; *kgf.* Charlotte David — *ul.* Eric Judor, Ramzy Bedia, Til Schweiger, Marthe Villalonga, Saïd Serrari, Romain Berger, Sylvie Joly, Ginette Garcin — 86 min — *distr.* UCD

Četvorica braće Dalton nimalo ne služe na čast majci razbojnici, pa nakon bijega iz zatvora odluče izvesti niz spektakularnih pljački s pomoću čarobnoga sombrera. No, u potragu za njima krene kauboj Lucky Luke.

Nezahvalno je uspoređivati tradiciju europskog i američkog stripa. Kao malogdje ovdje se o ukusima ne raspravlja. No, Asterix i Obelix Renéa Goscinnyja i Alberta Uderza te Morrisovi Lucky Luke i braća Dalton primjeri su kako idealno spojiti umjetnost, duhovitost i komercijalnost. Kako je desetljeće nakon svjetskog uspjeha *Batmana* u Hollywoodu dovelo do pravoga stampeda ekranizacija raznoraznih stripova, ni filmaši s druge strane Atlantika nisu htjeli zanemariti zanimanje publike za prenošenje fizionomija stripovskih junaka na veliko platno. Francuski spektakli o Asterixu i Obelixu učinili su to umjetnički jadno, ali komercijalno sjajno. Prilagodba pak pustolovina Morrisovih junaka još je žalosnije sjeckanje ingenizonoga stripa o Divljem zapadu.

Po odgledanu filmu *Braća Dalton* francuskoga redatelja Philippea Haïma doista se upitate čemu toliko razbacivanje novcem. Tobože komedija, Haïmov je uradak tragični nedostatak elementarna humora i suvisla zapleta, a da se i ne govori o grotesknu nerazumijevanju suptilnosti crteža i teksta izvornoga stripa. Genijalni je belgijski strip-majstor Morris, pravim imenom Maurice de Bévère, godinama prije pojave š*pageti*-vesterna osmislio inteligentno reinterpretiranje kanona o kaubojima, razbojnicima i zakonu jačega. Dakako, uz humorističan kontekst, pa je njegov Lucky Luke i dan-danas prototip kaubojčine dobra srca. On je u Haïmovu filmu tek beskrvan šminker i epizodist u interpretaciji posve neiskorištena Tila Schweigera, dok su likovi četvorice braće Dalton potpuni promašaj. Ni traga ni glasa od ironije, razigranosti i nadmudravanja, koje su zamijenili nerazumljivo ubacivanje fantastične potke o svemogućem sombreru i (pre)skupi specijalni efekti koji ne služe ničemu.

Možda će netko reći da je ovo rad za djecu. Pogrešno. Danas djeca imaju odveć rafiniran ukus glede filmova da bi omalavažavanje njihove pameti donijelo bilo kakvu korist. Film *Braća Dalton* ništa ne može spasiti od ocjene da je astronomski proračun bilo bolje utrošiti za osnivanje filmske škole čiji je prvi učenik trebao biti redatelj Philippe Haïm.

Boško Picula

THUNDERBIRDS

SAD, Velika Britanija, 2004 — *pr.* Studio Canal, Tracy Films Ltd., Working Title Films, Tim Bevan, Eric Fellner, Mark Huffam; *izvr.pr.* Liza Chasin, Debra Hayward — *sc.* Peter Hewitt, William Osborne, Michael McCullers; *r.* JONATHAN FRAKES; *d.f.* Brendan Galvin; *mt.* Martin Walsh — *gl.* Ramin Djawadi, Hans Zimmer; *sgf.* John Beard; *kgf.* Marit Allen — *ul.* Bill Paxton, Ben Kingsley, Anthony Edwards, Brady Corbet, Debora Weston, Soren Fulton, Lou Hirsch, Dominic Colenso — 95 min — *distr.* Blitz

Jeff Tracy i njegovi sinovi pod imenom Thunderbirds vode agenciju Međunarodni spas koja pomaže unesrećenima diljem svijeta. Kada Jeffu i agenciji zaprijeti stari neprijatelj, u akciju će krenuti njegov najmlađi sin Alan.

Znao je Robert Rodriguez što radi. Dražesna djeca + furiozna akcija + otkvačeni humor = uspjeh u kinima. I čak tri veoma gledana nastavka serijala *Spy Kids*. Rodriguezovi pak imitatori nikako ne uspijevaju ponoviti isto. Najbolja je potvrda tomu visokobudžetna filmska prilagodba popularne britanske TV-serije *Thunderbirds*. Snimana između 1964. i 1966, serija je bila zabavna, uzbudljiva i vizualno atraktivna, pri čemu je odluka autora da glavni junaci budu lutke bila ključna. Istoimeni film od toga nije ponovio ništa. Umjesto zabave razvučenost. Umjesto uzbuđenja dociranje. Umjesto vrckavih lutaka drveni glumci. Stoga nikoga nije iznenadilo kada je bučno najavljivan spektakl propao u američkim i svjetskim kinima. Kada u kinodvorani od djece u susjednim redovima čujete kako im je dosadno, spasa nema. Film je promašio i cilj i publiku.

No, nije trebalo biti tako. Barem ne prema nekim segmentima rada na njemu. Režije se, uostalom, prihvatio Jonathan Frakes, koji ima iskustva i s filmovima i sa serijama. I to s obje strane kamere. Iako je ostao najpoznatiji kao prvi časnik *Enterprisea* u filmskom i televizijskom serijalu *Zvjezdane staze, sljedeća generacija*, Frakes je režirao neke od njihovih najboljih epizoda. Ni veći dio glumačke ekipe nije loš izbor. Sedamnaestogodišnji Brady Corbet kao Alan Tracy solidno nosi glavninu radnje, a još su bolji njegovi partneri Soren Fulton u ulozi Fermat i Vanessa Anne Hudgens kao Tin-Tin. Veoma dobar trojac za identifikaciju gledatelja tinejdžerske dobi. No, scenarij je odveć plošan i bez pravih obrata za ovakav tip produkcije. Još je problematičniji izbor oskarovca Bena Kingsleyja za lik glavnoga zlikovca. Čovjek koji je maestralno odglumio Gandhija, teško se nosi s likom suluda osvetnika telepatskih moći.

Ipak, najveća je slabost izostanak humorističnoga prizvuka, pa je ono što je u biti čista igrarija u rukama producenata postalo malone najozbiljnijom stvari na svijetu.

Boško Picula

NAKON SUMRAKA

After the Sunset

SAD, 2004 — *pr.* New Line Cinema, Firm Films, Rat Entertainment, Beau Flynn, Jay Stern; *izvr.pr.* Kent Alterman, Keith Goldberg, Patrick J. Palmer, Tripp Vinson — *sc.* Paul Zbyszewski, Craig Rosenberg; *r.* BRETT RATNER; *d.f.* Dante Spinotti; *mt.* Mark Helfrich — *gl.* Lalo Schifrin; *sgf.* Geoffrey Kirkland; *kgf.* Rita Ryack — *ul.* Pierce Brosnan, Salma Hayek, Woody Harrelson, Don Cheadle, Naomie Harris, Chris Penn, Mykelti Williamson, Shaquille O'Neal — 97 min — *distr.* Intercom-Issa

Max i Lola ljubavni su par, ujedno i uhodan tim kradljivaca. Nakon što obave posao kojim će si osigurati bezbrižan i hedonistički život na karipskom otočju, Max se odlučuje na još jednu veliku pljačku.

Hm... i što se dogodilo nakon što su se obogatili? Često je pitanje nas gledatelja nakon gledanja krimića koji završava uspjelom pljačkom, a za odgovor ostajemo gotovo uvijek uskraćeni. Otok, plaža, sunce, kokteli, cure, ludi provod... prve su i, u biti, gotovo jedine asocijacije koje nam u tom trenutku padaju na pamet. Ništa originalno, ali glavi ugodno. Film *Nakon sumraka* upravo govori o tome što se događa s protagonistima nakon što napune džepove. Odgovor koji dobivamo je, vidi vraga, onaj koji nam je već stotinama puta opsjedao maštu. Kako 'dosjetljivo' i 'originalno'!

Nakon ambiciozne i ne baš uspješne ekranizacije *Crvenog zmaja* Thomasa Harrisa, redatelj Brett Ratner odlučio se prihvatiti režije nezahtjevna filmića s parom lijepih glumaca, oku ugodnih eksterijera, učestalih dramskih rukavaca, stereotipnih emocionalnih odnosa protagonista te nekolicinom već iskušanih štosova, što, mora se priznati, mnogo više pristaje redatelju takva kalibra.

Iako već iz same najave filma možemo procijeniti da je riječ o simpatičnoj razbibrizi uz koju idealno idu kokice i kola, te nakon koje nam svijet neće biti ni ružniji ni ljepši, gledajući film ne možemo se oteti dojmu kako holivudska mašinerija nemilice gazi gledatelje sigurnim i nepogrešivim, oku ugodnim, potrošaštvom.

Goran Kovač

NACIONALNO BLAGO

National Treasure

SAD, 2004 — *pr.* Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Junction Entertainment, Saturn Films, Jon Turteltaub; *izvr.pr.* Oren Aviv, Chad Oman, Charles Segars, Christina Steinberg, Mike Stenson, Barry H. Waldman — *sc.* Jim Kouf, Cormac Wibberley, Marianne Wibberley; *r.* JON TURTELTAUB; *d.f.* Caleb Deschanel; *mt.* William Goldenberg — *gl.* Trevor Rabin; *sgf.* Norris Spencer; *kgf.* Judianna Makovsky — *ul.* Nicolas Cage, Diane Kruger, Justin Bartha, Sean Bean, Jon Voight, Harvey Keitel, Christopher Plummer, David Dayan Fisher — 131 min — *distr.* Continental

Još od dječaštva Ben Gates nastoji otkriti neprocjenjivo blago čiju tajnu skriva poleđina američke Deklaracije nezavisnosti. I baš kad se nađe na pragu velika otkrića, bogati ga partner prevari te se Ben udruži s arheologinjom Abigale.

Akcijski spektakl *Nacionalno blago* posvemašnja je razbibriga. I to iznenađujuće suvisla. Iznenađujuće, jer kada se na špici pročita ime producenta Jerryja Bruckheimera, malo je mjesta za bilo što što iskače iz zacrtane ekonomske računice povrata uloženoga. Suvisla, jer je recikliranje mnogo puta viđenih i pročitanih zapleta i situacija o lovu na zakopano blago izvedeno pomno i uglavnom u korist gledatelja. Malo *Indiane Jonesa*, malo *Otoka s blagom*, malo *Da Vincijeva koda* i dosta milijuna dolara koji sve to spajaju u vrhunsku produkciju, recept je koji je Bruckheimer propisao redatelju Jonu Turteltaubu, a ovaj ga spravio ne kao nezainteresirani rutiner, nego kao vješt profesionalac. Stoga ne čudi da je film izvrsno prihvatila publika. Čudi što je nova Bruckheimerova kalkulacija dobra filmska zabava.

Zasluge za to ponajprije pripadaju Turteltaubovoj spretnosti, koji se nakon emocijama zasićenih filmova, poput *Fenomena* i *Odrastanja*, ovaj put odlučio za akcijom zasićen uradak. Zasićenje je izvedeno farmaceutski točno, pa nema ni prenemaganja specijalnim efektima, ni naporna nizanja jurnjava, detonacija i pirotehnike. Iako se na realizaciji nije štedjelo, vizualna je strana filma usklađena s pričom. Zapletom vrlo jednostavnom, no zato bogatom detaljima kao što su, uostalom, detaljima bogati zemljovidi izgubljena blaga. Ono je u filmu ucrtano na poleđini američke Deklaracije nezavisnosti, pa Turteltaubovu radu ne nedostaje domoljubnih krilatica o slobodi, hrabrosti i suprotstavljanju tiraniji. *Nacionalno blago* svojevrstan je reklami letak baštine američkih očeva nacije predvođenih Georgeom Washingtonom, ali je to očito bio zalog sadašnjem idejnopolitičkom trenutku u Americi. Važnije je da je film odmjeren u većini segmenata, dok nategnuta potka o templarima, masonima i utemeljiteljima Sjedinjenih Država ionako ne smeta enigmatskom traženju naslovnoga blaga.

Glumački je film također nenametljiv, pa očekujemo da će Nicolas Cage i Diane Kruger ponovno u lov. Na blago i — dolare.

Boško Picula

GLAVA U OBLACIMA

Head in the Clouds

SAD, Velika Britanija, Španjolska, Kanada, 2004 — *pr.* Remstar Corporation Inc., Dakota Films, Spice Factory Ltd., Arclight Films, Movision, Tusk Productions, Michael Cowan, Bertil Ohlsson, Jonathan Olsberg, Jason Piette, André Rouleau, Maxime Rémillard; *izvr.pr.* Julia Palau, Matthew Payne — *sc.* John Duigan; *r.* JOHN DUIGAN; *d.f.* Paul Sarossy; *mt.* Dominique Fortin — *gl.* Terry Frewer; *sgf.* Jonathan Lee; *kgf.* Mario Davignon — *ul.* Charlize Theron, Penélope Cruz, Stuart Townsend, Thomas Kretschmann, Steven Berkoff, David La Haye, Karine Vanasse, Gabriel Hogan — 132 min — *distr.* UCD

Potkraj tridesetih godina prošlog stoljeća, za vrijeme studija na Cambridgeu, Gilda, mlada i neobuzdana bogatašica, zaljubljuje se u Guya, mladića puna ideala. Ona odlazi u Pariz kako bi ostvarila umjetničku karijeru i tamo upoznaje drugu ljubav svog života, Španjolku Miju. U vrtlogu Španjolskog građanskog rata i nacističke okupacije odnos triju sudbina stavljen je na kušnju.

Velike strasti i ljubavi uvijek su ispričane na poleđini snažnih društveno-političkih previranja. Neke s više, a neke s manje uspjeha. Slučaj redatelja i scenarista Johna Duigana ide u skupinu manje uspješno ispričanih ljubavnih priča. U Duigana nije problem u samoj ideji i priči filma, koja, dapače, može biti vrlo poticajna za punokrvnu i kvalitetnu, ratom obojenu, ljubavnu dramu. Problem leži u slaboj realizaciji priče, u režijskoj neinventivnosti.

Redatelju ponajprije nedostaje osjećaja za režijsko reduciranje pri izlaganju. Potom ga muči nepotrebna repetitivnost i naglašavanje situacija koje su gledatelju odavno jasne. Tako primjerice nakon scene eksplozije bolničkih kola u kojima Mia pogiba slijedi scena u kojoj Gilda dobiva pismo od Guya u kojem čita kako je Mia poginula. Inventivniji redatelj nikada ne bi uporabio čitanje pisma o događaju koji smo trenutak prije vidjeli. Ili, primjerice, nakon što smo već vrlo dobro shvatili kako Gilda hoda s nacističkim časnikom na kojega je Guy vidljivo ljubomoran, scena u kojoj se Gilda i Guy susreću u njezinu stanu i strastveno vode ljubav završava vožnjom kamere unatrag (sve je to popraćeno naglašenom glazbenom temom), koja nam u drugoj sobi otkriva, obješenu preko stolca, nacističku oficirsku uniformu. Nažalost, efekt iznenađenja izostaje, jer smo s cijelom situacijom već upoznati. Duigan, na kraju, robuje i klišejima najpreciznije vidljivima u scenama strastvenih zagrljaja ljubavnika popraćenih čarobnim klavirskim temama ili pak u scenama u kojima likovi izgovaraju misli veće od života.

Goran Kovač

DOZVOLA ZA FOCKERE

Meet the Fockers

SAD, 2004 — *pr.* Universal Pictures, DreamWorks SKG, Tribeca Productions, Everyman Pictures, Robert De Niro, Jay Roach, Jane Rosenthal; *izvr.pr.* Amy Sayres, Nancy Tenenbaum — *sc.* James Herzfeld, John Hamburg prema priči Marca Hymana i likovima Grega Glienna i Mary Ruth Clarke; *r.* JAY ROACH; *d.f.* John Schwartzman; *mt.* Alan Baumgarten, Jon Poll — *gl.* Randy Newman; *sgf.* Rusty Smith; *kgf.* Carol Ramsey — *ul.* Robert De Niro, Ben Stiller, Dustin Hoffman, Barbra Streisand, Blythe Danner, Teri Polo, Owen Wilson, Spencer Pickren — 115 min — *distr.* Blitz

Baš kad je pomislio da je Jacka, oca ljubavi svoga života, uvjerio u svoje dobre strane, pred Gregom Fockerom nova je noćna mora. Jack sa suprugom kreće upoznati Gregove roditelje, koji su mu tek prava suprotnost.

Producenti obiteljske komedije *Dozvola za Fockere* doista mogu biti zahvalni redatelju Peteru Jacksonu što četvrtu godinu zaredom nije predstavio novo filmsko viđenje Međuzemlja i njegovih stanovnika. Navikli da ih uoči Božića preplavi fantastika Tolkienova svijeta u Jacksonovoj intepretaciji, gledatelji su zaključili da barem jedan film na kinorepertoaru zaslužuje njihovo povjerenje. Tako su se odlučili za nastavak hita *Dozvola za brak* iz 2000, koji je uistinu pravi fenomen. Premda je i prvi dio bio veoma gledan, drugi je dio čista senzacija. Osobito zna li se da je i zapletom i humorom slabiji od izvornika, čiji je spoj cinizma i burleske funkcionirao prilično dobro.

Nastavak je znatno prizemljeniji i mnogo bliži filmovima koji se ciljano prikazuju potkraj kalendarske godine. To znači da se obraćaju najširoj obiteljskoj publici i da je svaka šala i situacija u njima pažljivo promišljena kalkulacija vezana uz prijam publike. No, to ne znači da je *Dozvola za Fockere* isprazan film. Ne. Samo je odveć ispeglana za istinsku zabavu i iznenađenja. Tipičan *feel good movie* s rijetko viđenom zvjezdanom ekipom glumaca. Uz Bena Stillera, koji ponovno glumi Grega Fockera, tako izmučena provjerama budućega punca, i Roberta De Nira u ulozi tog istog sumnjičavca, u filmu nastupaju i Dustin Hoffman i Barbra Streisand. Njih su dvoje naslovni Fockeri, čiji sraz s De Nirovim Jackom uvelike generira komične situacije. A one se ovaj put svode na naganjanja mačke i psa, lupkanja po stražnjici, gužvama u WC-u i savjetima tipa kako poboljšati seksualni život u kasnijim godinama života. Simpatično? Da. Inovativno? Ne. Očito nije ni važno, jer je uspjeh filma u kinima opravdao sve nedorečenosti i šupljikavosti scenarija. Stoga treba odati priznanje redatelju Jayu Roachu, koji i sa serijalom o Fockerima i sa serijalom o Austinu Powersu zna kako slabosti pretvoriti u vrline.

Za koju godinu slijedi nova Roachova međuobiteljska zavrzlama. Pitanje je samo hoće li tada još sniziti kriterije ili ih ipak možda povećati. Teško je biti optimist...

Boško Picula

PRAVILA PRIVLAČNOSTI

Laws of Attraction

Irska, Velika Britanija, 2004 — pr. Deep River Productions, Irish DreamTime, Initial Entertainment Group (IEG), Fern Valley Limited, Intermedia Productions, MHF Zweite Academy Film, Mobius Pictures, Stratus Film Co., Julie Durk, David T. Friendly, Beau St. Clair, Marc Turtletaub; izvr.pr. Moritz Borman, Pierce Brosnan, Mark Gill, Mark Gordon, Oliver Hengst, Basil Iwanyk, Arthur Lappin, Bob Yari — sc. Aline Brosh McKenna, Robert Harling; r. PETER HOWITT; d.f. Adrian Biddle; mt. Tony Lawson — gl. Ed Shearmur; sgf. Charles Wood; kgf. Joan Bergin — ul. Pierce Brosnan, Julianne Moore, Michael Sheen, Parker Posey, Frances Fisher, Nora Dunn, Heather Ann Nurnberg, Johnny Myers — 90 min — distr. Blitz

Dvoje njujorških odvjetnika za razvode zaljubljuju se, no i stalno se bore jedno protiv drugog.

Pravila privlačnosti romantična je komedija koja nastoji podsjetiti na klasike u kojima su glumili Spencer Tracy i Katherine Hepburn, pogotovu na Cukorovo *Adamovo rebro,* od kojeg mnogo toga posuđuje. No, filmu Petera Howitta rijetko, ili je bolje reći gotovo nikada, ne polazi za rukom podsjetiti na uzore iz zlatnoga doba Hollywooda. Problem njegova ostvarenja nisu samo isprazni dijalozi, nego i shematiziran odnos među glavnim junacima. Naime, Pierce Brosnan nikako da shvati kako svim ulogama nije moguće proći samo na osnovi svojega šarma i smiješka, dok se Julianne Moore, inače izvrsna glumica, teško snalazi s površno napisanim likom koji tumači. Kako između njih nikada ne uspijeva biti uspostavljeno romantično suzvučje, Pravila privlačnosti nikako ne funkcioniraju na toj razini.

Pridodamo li i činjenicu kako je riječ o nesmiješnu filmu, postaje jasno kako su *Pravila privlačnosti* tek slabašan podsjetnik na vremena kada su se snimale britke komedije o odnosima među spolovima.

Mario Sablić

MOLIM ZA PLES

Shall We Dance

SAD, 2004 — pr. Miramax Films, Simon Fields; izvr.pr. Julie Goldstein, Bob Osher, Mari Snyder Johnson, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Audrey Wells; r. PETER CHELSOM; d.f. John de Borman; mt. Charles Ireland — gl. John Altman, Gabriel Yared; sgf. Caroline Hanania; kgf. Sophie de Rakoff Carbonell — ul. Richard Gere, Jennifer Lopez, Susan Sarandon, Lisa Ann Walter, Stanley Tucci, Anita Gillette, Bobby Cannavale, Omar Benson Miller — 106 min — distr. Continental

Odvjetnik-radoholičar odlučuje promijeniti monotonost svog života te se bez znanja supruge upisuje na satove plesa.

R*emake* hvaljenoga japanskog filma, redatelja Masayuki Sua iz 1997, djelo je do kojega će držati odrasliji gledatelji. Njih će nedvojbeno zaintrigirati priča u kojoj su protagonisti osobe zrelije dobi i smještanje radnje u pomalo egzotično okružje.

No, dok je japanski film bio lišen patetike i melodramatike i prožet gorkastim okusom, djelo Petera Chelsoma počiva upravo na spomenutim ugođajima. Nedvojbeno će to emocionalno zaintrigirati senzibilniju publiku, ali *Molim za ples* ne nudi ništa originalno, nego rado rabi standardizirane šablone, pa se vrlo brzo pokaže zamornim i predvidljivim.

Pridodamo li tomu činjenicu kako scenama plesa nedostaje naboja te su najčešće na granici dosade, postaje jasno kako Chelsomov film zapravo nema mnogo toga ponuditi, izuzev možda vrlo raspoložena nastupa Richarda Gerea. Nažalost, drvena Jennifer Lopez potpuno je pogrešan izbor za glavnu žensku ulogu te se njezino nesnalaženje u scenama s Gereom pokazuje najslabijom karikom Chelsomova ostvarenja.

Mario Sablić

HONEY

SAD, 2004 — *pr.* Universal Pictures, Marc Platt Productions, NuAmerica Entertainment, Andre Harrell; *izvr.pr.* Billy Higgins — *sc.* Alonzo Brown, Kim Watson*; r.* BILLIE WOODRUFF*; d.f.* John R. Leonetti; *mt.* Mark Helfrich, Emma E. Hickox — *gl.* Mervyn Warren; *sgf.* Jasna Stefanovic*; kgf.* Susan Matheson — *ul.* Jessica Alba, Lil' Romeo, Mekhi Phifer, David Moscow, Zachary Isaiah Williams, Joy Bryant, Missy Elliott, Scott Neil — 94 min — *distr.* Discovery

Honey je mlada plesna koreografkinja koja žarko želi uspjeti u glazbenoj industriji. No uskoro će na kušnju doći njen moral.

Dugometražni redateljski debi redatelja glazbenih spotova — Billieja Woodruffa (Toni Braxton, Celine Dion), takozvani hip-hop *Flashdance, Honey* se radije doima poput kakva produžena video-broja negoli punokrvna glazbena drama ili čak mjuzikl, kakav bi urbana crnačka glazba u krajnjoj liniji i zaslužila. Ipak, benevolentnost i posvemašnja nepretencioznost odnosno melodramatika kojom obiluje čine ga vrlo lako probavljivim i gledljivim na način na koji to samo glazbom pršteći filmovi znaju biti, dopuštajući da se u njegovu radnju uklizne i iz nje isklizne neozlijeđen. Naime, kao zbir formula iskorištenih u bezbroj filmova prije njega, *Honey* je, namijenjen mahom ciljanoj tinejdžerskoj publici, ipak djelo u kojem takva publika reference na predšasnike najvjerojatnije niti neće registrirati, promatrajući ga radije uvijek novim i svježim, nevinim očima te na taj način film funkcionira posve dobro. Takvome stavu pridonosi kako dopadljivost glavnih glumaca (Jessica Alba, Mekhi Phifer) tako i cameo-gostovanja brojnih zvijezda i zvjezdica američke hip-hop scene — od Jadakiss, preko Tweet do energizirajuće, ekstravagantne Missy Eliott.

Katarina Marić

ELLIN ČAROBNI SVIJET

Ella Enchanted

SAD, Irska, Velika Britanija, 2004 — *pr.* Blessington Film Productions, Jane Startz Productions, Miramax Films, Momentum Films; *izvr.pr.* Su Armstrong, Julie Goldstein, Harvey Weinstein — *sc.* Laurie Craig, Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith, Jennifer Heath, Michele J. Wolff prema romanu Gail Carson Levine; *r.* TOMMY O'HAVER; *d.f.* John de Borman; *mt.* Masahiro Hirakubo — *gl.* Nick Glennie-Smith; *sgf.* Norman Garwood — *ul.* Anne Hathaway, Hugh Dancy, Cary Elwes, Minnie Driver, Eric Idle, Steve Coogan, Vivica A. Fox, Patrick Bergin — 96 min — *distr.* UCD

Djevojka Ella živi u bajkovitu kraljevstvu, a od rođenja je začarana kao najposlušnija osoba na svijetu. No, zbog ljubavi Ella će to pokušati promijeniti.

Gail Carson Levine nije J. K. Rowling, a *Ellin čarobni svijet* nije *Harry Potter i zatočenik Azkabana*. No, to ne znači da je jedna fantazija slabija od druge. Naprotiv. Priča o djevojci Elli koja je također dospjela na filmsko platno, ne doima se ništa manje zabavno ni domišljato od dogodovština maloga čarobnjaka iz Hogwartsa. Razlika je u tome što je filmski projekt o njemu veći tri put zaredom svjetski *blockbuster*, dok je Ella gurnuta među komercijalne podbačaje. Nezasluženo. Snimljen prema nagrađivanom romanu Gail Carson Levine, film redatelja Tommyja O'Havera maštovito je realiziran spoj klasične bajke i novovjekovnih teza o emancipaciji u društvu. Tako je glavna junakinja od najranijega djetinjstva začarana beskrajnom poslušnošću prema drugima, pa je cijeli film zapravo parabola o mukotrpnu putu stjecanja individualnosti. Da bi sve to bilo razumljivo i djeci, autorica se knjige, baš kao i redatelj, poslužila referencijama na *Pepeljugu*, a nije se ustručavala reinterpretirati ni Shakespearea. Ipak, film je najdosljedniji ondje gdje treba biti: u razigranu produkcijskom dizajnu i specijalnim efektima koji svjedoče da je riječ o uratku na koji se računalo. Svaki je novčić utrošen s razlogom, pa čarobni prizori svijeta bajki u kojem se Ella u izvedbi ljupke Anne Hathaway od ponizne sluškinjice pretvara u samosvjesnu kraljevnu zaslužuju pozornost šire obiteljske publike. Barem u kućnom kinu, kad su već ona prava ostala prazna.

Boško Picula

PONOVNO PRINCEZA

The Princess Diaries 2: Royal Engagement

SAD, 2004 — *pr.* BrownHouse Productions, Walt Disney Pictures, Debra Martin Chase, Whitney Houston, Mario Iscovich; *izvr.pr.* Ellen H. Schwartz — *sc.* Shonda Rhimes prema likovima Meg Cabot; *r.* GARRY MARSHALL; *d.f.* Charles Minsky; *mt.* Bruce Green — *gl.* John Debney; *sgf.* Albert Brenner — *ul.* Anne Hathaway, Julie Andrews, Hector Elizondo, John Rhys-Davies, Heather Matarazzo, Chris Pine, Callum Blue, Kathleen Marshall — 115 min — *distr.* Continental

Mlada se Amerikanka Mia, novopečena prestolonasljednica europske kneževine Genovije, na bakin nagovor ozbiljno počne spremati na vjenčanje.

Filmovi poput romantične komedije *Ponovno princeza* imaju brojnu i — veoma zahvalnu publiku među mlađim tinejdžericama od kojih je svaka barem jednom maštala da je u opravici posutoj zlaćanim prahom, a da je ispred kočije čeka kraljević iz bajke. Zato ne čudi uspjeh literarnoga serijala autorice Meg Cabot o srednjoškolki Miji iz San Francisca koja dozna da je plave krvi, čiji eritrociti sazrijevaju u patuljastoj kneževini negdje u Europi. Mijina je preobrazba osvanula 2001. u filmu *Odjednom princeza* redatelja Garyja Marshalla, koji jako dobro zna kako se od sirotica skromna podrijetla prave zgodne žene. Pardon, djevojke. Tri godine poslije Marshall je snimio nastavak filma, koji je još usmjereniji na ciljanu publiku. Ostali će se uz nastavak priče o Mijinim (ne)zgodama glede ustavne obveze udaje i obiteljskim (a kakvim drugo?) podmetanjima na putu do trona junački nazijevati. Humor je ovdje veličine predmetne kneževine, a slatkasti zaplet doista nije za osjetljive na prekomjerne doze šećera. Hollywood je pritom namjerno zasladio jezično i stilski razigranu prozu Meg Cabot, pa je Mia u interpretaciji Anne Hathaway znatno krhkiji lik od literarnog izvornika. Jedini je plus dominantan nastup Julie Andrews u ulozi Mijine bake Clarisse koja kao glumica i pjevačica i dandanas može ponijeti cijeli film. Stoga žalimo što izvrsna zabavljačica poput nje ovdje nije ni imala film.

Boško Picula

KAKO PRESKOČITI BOŽIĆ

Christmas with the Kranks

SAD, 2004 — *pr.* Skipping Christmas, 1492 Pictures, Revolution Studios, Michael Barnathan, Chris Columbus, Mark Radcliffe; *izvr.pr.* Bruce A. Block, Charles Newirth — *sc.* Chris Columbus prema romanu Johna Grishama; *r.* JOE ROTH; *d.f.* Don Burgess; *mt.* Nick Moore — *gl.* John Debney; *sgf.* Garreth Stover; *kgf.* Susie DeSanto — *ul.* Tim Allen, Jamie Lee Curtis, Dan Aykroyd, M. Emmet Walsh, Elizabeth Franz, Erik Per Sullivan, Austin Pendleton, Tom Poston — 98 min — *distr.* Continental

Bračnom je paru Nori i Lutheru Kranku dozlogrdilo uobičajeno slavljenje Božića, te se odluče na posve drukčiji provod. No, neće moći pobjeći od sudbine.

Tko zna gdje je greška u promašenom humoru blagdanske komedije *Kako preskočiti Božić*... Je li problem u književnom predlošku Johna Grishama, neusporedivo suvislijeg kada su u pitanju pravnički trileri? Nije li scenarist Chris Columbus nakon brojnih filmova za najmlađe izgubio orijentir za punoljetnu publiku? Ili je ipak riječ o zapletu koji možda funkcionira kao kratkometražni film, ali je sve iznad pola sata natezanje i potezanje? Zapravo nije važno. Film u režiji Joea Rotha, redatelja podjednako ishitrene *Ljubimice Amerike*, jedan je od onih naslova kojima je božićna tematika (i vrijeme prikazivanja u kinima) tek kalkulantska odluka da se što više zaradi i što manje odradi. Nizanje gegova u stilu *slapstick*-komedija niti je *slapstick*, niti je komično. Još je gore da je zanimljiva premisa o odlučnu odbijanju da se, po tko zna koji put u nizu, robuje blagdanskim kanonima, pretvorena u mrcvarenje jeftinim šalama u kojima snjegovići padaju s krova, a mačke se lede ispred kuće. Roth i Columbus očito nisu htjeli eksperimentirati s crnim humorom i diverzijom božićnog ozračja poput *Zločestog Djeda Mraza*, te je konačni rezultat satira bez satire i burleska bez burleske. Glumačka imena poput Jamie Lee Curtis i Tima Allena poslužila su kao alibi projektu, ali veći je uspjeh u kinima, srećom, izostao.

Boško Picula

ISTJERIVAČ ĐAVOLA: POČETAK

Exorcist: The Beginning

SAD, 2004 — *pr.* Dominion Productions, Morgan Creek Productions, Will Raee, James G. Robinson; *izvr.pr.* Aaron Dem, Guy McElwaine, David C. Robinson — *sc.* Alexi Hawley prema priči Williama Petera Blattyja; *r.* RENNY HARLIN; *d.f.* Vittorio Storaro; *mt.* Mark Goldblatt, Todd E. Miller — *gl.* Trevor Rabin; *sgf.* Stefano Maria Ortolani; *kgf.* Luke Reichle, Marco Scotti — *ul.* Stellan Skarsgård, Izabella Scorupco, James D'Arcy, Remy Sweeney, Julian Wadham, Andrew French, Ralph Brown, Alan Ford — 114 min — *distr.* Intercom-Issa

Otac Merrin kao razočarani svećenik stiže u Afriku kako bi proučio zagonetne iskopine. No, stravični događaji koji zaredaju uvjere ga da se suprotstavi zlu.

Kad god se sastavljaju popisi najboljih i — najstrašnijih horora u povijesti kinematografije *Istjerivač đavola* iz 1973. Williama Friedkina redovito zasjedne na jedno od prvih mjesta. Najčešće na sam vrh. Čemu onda filmovi poput uratka *Istjerivač đavola: Početak*? Očito, riječ je o lovu u mutnom prema dobro poznatu receptu: iscijedi dobru ideju koliko god možeš. Posebice ako si sâm bez ikakvih zamisli. Kao svojevrstan prolog priče film jedva naznačuje sve ono što je proslavilo Friedkina kao majstora užasa. Slabašan scenarij, nedostatak atmosfere, začudno površna produkcija i neuvjerljiva redateljska rješenja, nisu koncept koji jamči makar djelomičan uspjeh. Kada se hororom razlijevaju prizori jeftine strave i mesarskog nasilja, a od tinjajuće jeze ni daška, onda je jasno da je negdje kobna greška. Recimo, u redatelju. Jer — film je *de facto* dva puta snimljen. Prvo s Paulom Schraderom, a zatim s Rennyjem Harlinom, koji je doslovce sve preradio i režirao nešto sasvim drugo. Producenti su bili nezadovoljni Schraderom, ali je prava enigma čime su to zadovoljni u Harlinovu slučaju. Da u ulozi oca Merrina ne nastupa Stellan Skarsgård, ozbiljan izbor kada je riječ o glumcu koji je trebao utjeloviti mlađu inačicu Maxa von Sydowa iz slavnog izvornika, film bi bio posvemašnji debakl. Ovako je djelomičan.

Boško Picula

RESIDENT EVIL 2: APOKALIPSA

Resident Evil: Apocalypse

Njemačka, Francuska, Velika Britanija, Kanada, 2004 — *pr.* Constantin Film Produktion GmbH, Davis-Films, Impact Pictures, Paul W.S. Anderson, Jeremy Bolt, Don Carmody; *izvr.pr.* Bernd Eichinger, Samuel Hadida, Victor Hadida, Robert Kulzer — *sc.* Paul W.S. Anderson; *r.* ALEXANDER WITT; *d.f.* Derek Rogers, Christian Sebaldt; *mt.* Eddie Hamilton — *gl.* Jeff Danna; *sgf.* Paul Denham Austerberry; *kgf.* Mary McLeod — *ul.* Milla Jovovich, Sienna Guillory, Oded Fehr, Thomas Kretschmann, Sophie Vavasseur, Razaaq Adoti, Jared Harris, Mike Epps — 94 min — *distr.* Blitz

Nakon što se suočila s jezivom tajnom korporacije Umbrella, neustrašiva se Alice ponovno suprotstavlja čudovišnim bićima nastalima pod okriljem tvrtke.

Unatoč svim nedorečenostima priče i uz posvemašnju dobrohotnost kada je riječ o elementarnoj logici, akcijski horor *Resident Evil* iz 2002. korektno je prožimanje filma i videoigre. Jasno, za onoga tko to voli. Nastavak je filma snimljen kako bi se krug ljubitelja takva prožimanja što više proširio, ali bez ikakvih filantropskih namjera. Posve suprotno. Uzmi novac i bježi! Drugi je dio promijenio redatelja, pa je Alexander Witt zamijenio Paula W. S. Andersona, koji je ipak napisao scenarij. Ako se nešto takvo ovdje uopće iščitava. Jer — film nema priču, nego razine igre, te su glavna junakinja i njezini krvavi obračuni s čudovištima jednako slojeviti kao bljeskovi na zaslonu računala. No, tamo barem igrač upravlja onim što vidi, dok mu u kinodvorani jedino preostaje prepustiti se onomu što vidi.

A vidi se zbrka visceralnoga nasilja, iživljavanja s računalnom grafikom i tobožnje kritike svemoćnih korporacija koje, eto, radi dobiti radije stvaraju čudovišta negoli pomažu čovječanstvu. Milla Jovovich u reprizi uloge iz prvoga dijela i dalje djeluje onako kako treba. Malo ženstveno, malo ubojito, pa opet malo ženstveno, te na kraju jako ubojito. Međutim, njezin je lik zapravo sporedan, jer kao i svaka videoigra, tako i drugi *Resident Evil* treba nekoga s kim će se igrači poistovjetiti. Problem je jedino što se na Millu ne može utjecati.

Boško Picula

BLADE: TROJSTVO

Blade: Trinity

SAD, 2004 — pr. New Line Cinema, Shawn Danielle Productions Ltd., Marvel Enterprises, Imaginary Forces, Lynn Harris, Wesley Snipes; izvr.pr. Avi Arad, Toby Emmerich, Stan Lee — sc. David S. Goyer prema likovima Marv Wolfmana i Gene Colana; r. DAVID S. GOYER; d.f. Gabriel Beristain; mt. Conrad Smart, Howard E. Smith — gl. Ramin Djawadi, RZA; sgf. Chris Gorak; kgf. Laura Jean Shannon — ul. Wesley Snipes, Kris Kristofferson, Dominic Purcell, Jessica Biel, Ryan Reynolds, Parker Posey, Mark Berry, John Michael Higgins — 120 min — distr. Intercom-Issa

Ubojstvom čovjeka za kojeg je greškom vjerovao da je vampir vješti lovac na vampire Blade dospijeva na FBI-ovu tjeralicu. Od mladog Hannibala Kinga i atraktivne Abigail ubrzo doznaje da je žrtva spletke, i da je pred njima zasigurno najveći izazov u karijeri — sukob s krvoločnim Drakulom, kraljem svih vampira.

Karijera nekad popularna Wesleyja Snipesa dobrano je zašla u slijepu ulicu. Nakon niza mahom nezanimljivih akcijskih trilera ponovo ga, nadajmo se i posljednji put, gledamo u ulozi nemilosrdna lovca na vampire. Dok je izvorni Blade redatelja Stephena Norringtona iz 1998. bio stilizirana, prilično uzbudljiva i donekle zanimljiva ekranizacija popularna Marvelova stripa, nastavak Guillerma Del Torra ukazao je na laku potrošnost koncepta serijala čiji svaki novi dio ima sve manje i manje smisla. Režiju ovaj put potpisuje David S. Goyer, scenarist svih triju Bladeovih pustolovina. On prilično dinamično uprizoruje vratolomne akcijske sekvence, ustrajavajući na mitskim sastavnicama Bladeova 'lika i djela', nimalo se ne trudeći prikriti neuvjerljivosti i nelogičnosti priče. Dojam o cjelini donekle popravljaju znatan (nerijetko i crnohumorni) autoironičan odmak, kao i ne posve nezanimljiv dizajn filma. No ulogama u ovakvim (ne)djelima Snipes zasigurno neće reanimirati zamrlu karijeru.

Josip Grozdanić

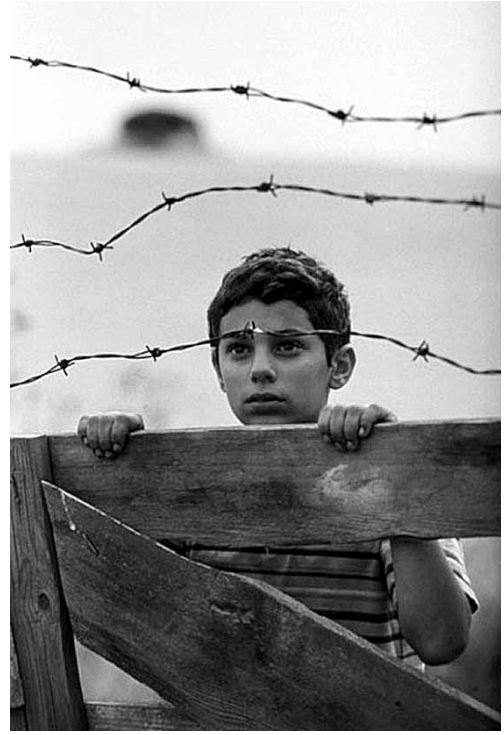
Videoizbor

Uredila: Katarina Marić

1. Cesta broj 60 (C) **110**
2. Gerry (B) **108**
3. May (C) **109**
4. Nasilnik (B) **105**
5. Nije me strah (B) **104**
6. Prije noći (C) **109**
7. Ripleyeva igra (B) **107**
8. Vilenjak (C) **110**
9. Zlo (B) **106**

Gerry

Ripleyeva igra



Nije me strah

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 41, str. 103 do 110 Videoizbor

NIJE ME STRAH

Io non ho paura

Italija, Španjolska, Velika Britanija, 2003 — pr. Colorado Film Production, Medusa Produzione, Alquimia Cinema S.A., The Producers Films, Cattleya, Marco Chimenz, Giovanni Stabilini, Maurizio Totti, Riccardo Tozzi — sc. Niccolò Ammaniti, Francesca Marciano prema romanu Niccolò Ammanitija; r. GABRIELE SALVATORES; d.f. Italo Petriccione; mt. Massimo Fiocchi — gl. Ezio Bosso, Pepo Scherman; sgf. Giancarlo Basili; kgf. Patrizia Chericoni, Florence Emir — ul. Giuseppe Cristiano, Mattia Di Pierro, Adriana Conserva, Fabio Tetta, Giulia Matturo, Stefano Biase, Fabio Antonacci, Aitana Sánchez-Gijón — 108 min — distr. UCD

Desetogodišnji Michele vozi se biciklom po livadama južne Italije 1978, uživajući na selu, no uskoro u jednoj rupi pronalazi zatočenog izgladnjelog svoga vršnjaka.

Iako je njegov peti film *Mediterraneo* (1991) bio jedan od vrhunaca talijanske kinematografije na početku prošloga desetljeća, sljedećih šest ostvarenja (premda je među njima bilo i dobrih) ipak nije potvrdilo Gabriela Salvatoresa (1950) kao velika redatelja, te se činilo da je to bila posebno sretna iznimka u njegovu opusu. Takve uobičajene prosudbe mogao bi dovesti u pitanje vrlo uspjeli Nije me strah, slojevito djelo u kojem se mnogi na prvi pogled gotovo nespojivi elementi uklapaju u čvrstu, vrlo dojmljivu cjelinu.

Ukazuje na to već sam početak. Nakon špice u koju je naslov filma ugreben u tamni zid gledatelja zabljesne sunčana panorama talijanskoga juga, gdje se u vrelini ljeta prije četvrt stoljeća zbiva radnja filma. Skupina djece u igri pronalazi napuštenu kuću, no njihova je igra prilično okrutna. Pokazat će se međutim da je ona povezana i s okrutnim uvjetima života u njihovu siromašnom selu, ali i zapravo bezazlena u usporedbi s okrutnošću svijeta odraslih. Nije me strah počinje kao film o odrastanju građen na oprekama između vizualne ljepote sunčevim svjetlom blistavo osvijetljena divna krajolika i mračnih poriva odraslih, u kojih se iza gotovo idiličnih obiteljskih odnosa pokazuje zvjerska odlučnost u borbi za preživljavanje i izlazak iz bijede. Taj se kontrast smanjuje vrlo nijansiranim prikazivanjem motiva svake vrlo jasno profilirane osobnosti, tako da priča o odrastanju počinje dobivati i naznake drame obitelji, mentaliteta i društvenih okolnosti.

No, kada glavni junak, desetogodišnji Michele (kojega sjajno tumači Giuseppe Cristiano), u zakamufliranoj rupi pokraj spomenute napuštene kuće pronalazi zatočena vršnjaka Filippa (Mattia Di Pierro), vrlo postupno u film ulaze i elementi trilera. Kako je Filippo zaklonjen pokrivačem, Michele nije siguran o kakvu je biću riječ, te prvi kadrovi njihova susreta mogu upućivati na početak horora. Ipak, Michele tu prvi put pobjeđuje strah i spušta se u rupu, a Filippo, koji je uvjeren da je umro, doživljava ga kao anđela spasitelja. Michele si pak ne postavlja pitanja zašto je drugi dječak vezan lancem za nogu niti tko je to učinio, nego mu počinje donositi vodu i hranu, tretirajući tu situaciju kao svoju tajnu u bajkovitu svijetu djetinjstva.

Postupno se između dvojice dječaka razvija prijateljstvo, a Michele iz ulomaka razgovora između odraslih i vijesti s televizije shvaća da je Filippo otet da bi se od njegove bogate obitelji iznudila visoka otkupnina. Tu počinje prava napetost, jer je i Michele ugrožen i doveden do teške odluke da li će se brinuti za svoju sigurnost ili za sudbinu novoga prijatelja. Iako pojavljivanje djece u trilerima nije posve neuobičajeno, ona su najčešće žrtve ili likovi koji ovise o razvitku radnje, dok Salvatores bira prilično rijetku opciju, u kojoj će dječak biti vrlo uvjerljiv protagonist i pokretač radnje. Zato je njegov film, značenjski vrlo slojevit triler o nužnosti prevladavanja straha kao preduvjeta za ostvarenje humanih vrijednosti, jedan od najuspjelijih ne samo talijanskih nego i europskih filmova u posljednje vrijeme.

Tomislav Kurelec

NASILNIK

Bully

SAD, Francuska, 2001 — pr. Blacklist Films, Gravity Entertainment, Le Studio Canal+, Lions Gate Films Inc., Muse Productions, Chris Hanley, Don Murphy, Fernando Sulichin; izvr.pr. Manuel Chiche, Arnaud Duteil, Jordan Gertner, Vincent Maraval, Mark Mower — sc. Zachary Long, Roger Pullis prema knjizi Jima Schutzea; r. LARRY CLARK; d.f. Steve Gainer; mt. Andrew Hafitz — gl. Fatboy Slim; sgf. Linda Burton; kgf. Carleen Ileana Rosado — ul. Nick Stahl, Brad Renfro, Michael Pitt, Rachel Miner, Bijou Phillips, Kelli Garner, Leo Fitzpatrick, Daniel Franzese — 113 min — distr. Blitz

Iako naizgled nerazdvojni prijatelji, tinejdžeri Marty i Bobby međusobno se prilično razlikuju. Dok je Marty neambiciozni surfer koji je prekinuo školovanje, Bobby je dijete iz imućne obitelji, uspješan učenik koji uskoro namjerava upisati fakultet. No ispod njegove uredne vanjštine krije se mračno naličje. Marty je sadist i nasilnik koji druge stalno psihički i fizički maltretira, a djevojke najčešće siluje. Nakon što od njega jednoga dana dobije batine, Bobby i njegova trudna djevojka Lisa odlučuju ubiti Martyja. Na zajedničku će akciju lako nagovoriti i nekoliko svojih prijatelja.

Filmovi kontroverznoga redatelja i cijenjenoga fotografa Larryja Clarka najčešće se opisuju pridjevima šokantan, provokativan i uznemirujuć. Od prvenca *Klinci* iz 1995. godine, pseudodokumentarnoga pogleda na život skupine djece s Manhattana, kojima se svakodnevica svodi na neprestano drogiranje i seks bez zaštite, preko narkomanske krimidrame Još jedan dan u raju (u kojoj su odlične uloge ostarjelih kriminalaca i narkomana ostvarili James Woods i Melanie Griffith), do ovdje obrađivana *Nasilnika* i novijega *Kena Parka*, jasne su Clarkove tematske preokupacije. Njegovi filmovi uvijek nude intrigantne i vrlo sugestivne prikaze ispraznih života nezrelih i obijesnih pojedinaca kojima je svagdan ispunjen uživanjem alkohola i droge te površnim seksom i najčešće bezrazložnim nasiljem. Takav je slučaj i s njegovim trećim filmom, uspjelom ekranizacijom knjige *Nasilnik: Istinita priča o osveti srednjoškolaca*, u kojoj je književnik Jim Schutze obradio navodno stvarne događaje. Od tri dosad viđena filma, *Nasilnik* je možda najzrelije i najzaokruženije, a svakako najangažiranije Clarkovo ostvarenje.

Protagonisti njegova djela emotivno se nezreli psihotični tinejdžeri, skupina neobuzdanih mladića i djevojaka kojima je savjest potpuno nepoznat pojam, i čiji je odgoj njihovim roditeljima bio posljednja rupa na svirali. Oni ne razumiju svijet oko sebe, vlastite osjećaje ni pravu narav nasilja, a kad se suoče s posljedicama svoga nepromišljena i zastrašujućeg čina, donekle ih je teško osuđivati, ali i suosjećati s njihovim nevoljama. Osuđivati ponajprije treba njihove roditelje, hladne i distancirane kreature koje su od otuđene djece odavno digli ruke, i čija se skrb o njima svodi tek na deklarativnu i financijsku razinu. Potomcima žele osigurati upis

na čuveni fakultet, ključeve luksuznog automobila i pun novčanik, dok o njihovim istinskim problemima nimalo ne mare. Roditeljsku spoznaju prave naravi njihove djece najplastičnije (i zacijelo namjerno pomalo komično) oslikavaju završni kadrovi iznenađenih, zbunjenih i izbezumljenih lica odraslih, koji netremice promatraju odjeljak za optužene. A iz ponašanja i postupaka optuženih jasno je da oni ni nakon svega ne shvaćaju što im se i zašto događa.

Osnovna obilježja filmova Larryja Clarka svjesna su i namjerna pretjerivanja i karikiranja. Valja se nadati da toliko poremećeni i nasilju skloni tinejdžeri u zbiljskom životu ne postoje, barem ne na slobodi. Želeći biti što provokativniji i šokantniji, kao i dodatno podcrtati posljedice nedostatka komunikacije 'zlatne' floridske mladeži s njihovim roditeljima, prijateljima i društvom u cjelini, Clark neprestano prenaglašava sve sastavnice života protagonista, kreirajući dojmljivu sliku ispraznosti i beznađa njihovih egzistencija. Pritom odlične suradnike pronalazi i u raspoloženim mladim glumcima, osobito u Bradu Renfrou (*Klijent*, *Savršeni učenik*) i Nicku Stahlu (*U zamci, Terminator 3*).

U cjelini, dakle, *Nasilnik* je djelo koje nije za svačiji ukus i želudac, no koje zasigurno nikoga neće ostaviti ravnodušnim.

Josip Grozdanić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 41, str. 103 do 110 Videoizbor

ZLO

Honogurai mizu no soko kara

Japan, 2004 — *pr.* Takashige Ichise — *sc.* Kôji Suzuki; *r.* HIDEO NAKATA; *d.f.* Junichirô Hayashi; *mt.* Nobuyuki Takahashi — *gl.* Kenji Kawai, Shikao Suga; *sgf.* Katsumi Nakazawa — *ul.* Hitomi Kuroki, Rio Kanno, Mirei Oguchi, Asami Mizukawa, Fumiyo Kohinata, Yu Tokui, Isao Yatsu, Shigemitsu Ogi — 101 min — *distr.* VTI

Dok s bivšim mužem vodi spor o skrbi nad njihovom šestogodišnjom kćeri Ikuko, mlada Yoshimi Matsubara s djevojčicom se useljava u naizgled solidan stan u trošnoj zgradi. Yoshimi je samohrana majka, lektorica kojoj je nekadašnja obrada nasilnih stripova nedavno uzrokovala psihičke poremećaje. Ne zna, međutim, da joj je stanodavac prešutio da u stanu vlaži, a kad na stropu napokon primjeti vlažnu mrlju, bezuspješno se za pomoć obraća starom domaru. Dok se mrlja na stropu sve više širi, Yoshimi počinje zapažati čudno ponašanje svoje kćeri, ali i nepoznatu djevojčicu koju ponekad vidi na hodniku. No problem je u tome što se curici čiju je školsku torbu Ikuko pronašla na krovu zgrade prije dvije godine izgubio svaki trag.

Nakon serijala *Vrisak* Wesa Cravena i njegovih brojnih, mahom neuspjelih, epigona, činilo se da je horor nepovratno zaglibio na terenu autoreferencijalnoga, metafilmskog i autoironičnog poigravanja žanrovskim obrascima i kanonima. A onda se u drugoj polovici 90-ih godina pojavila skupina (tada) razmjerno mladih japanskih redatelja, te žanru horora učinila nužni *face-lifting* i vratila dostojanstvo. Jedan od najuspješnijih predstavnika nove generacije japanskih filmaša upravo je Hideo Nakata, 43-godišnji scenarist i redatelj čiji se drugi film *Krug* 1998. prometnuo u veliki hit u azijskim kinima,

da bi četiri godine poslije uslijedio i njegov američki prepravak. Djelo dotad nezanimljiva redatelja Gorea Verbinskog (*Meksikanac*) bilo je u nekim segmentima možda i superiornije izvorniku, te je ubrzo poharalo svjetska kina i zaradom od gotovo 230 milijuna dolara Nakati osiguralo zelenu kartu za Hollywood.

Horor *Zlo* njegov je pretposljednji film realiziran u Japanu. Riječ je o iznimno tjeskobnu i atmosferičnom ostvarenju, koje je, poput *Kruga*, s kojim dijeli neke zajedničke motive, također uspjela ekranizacija romana Kujija Suzukija. Minimalističkim redateljskim i stilskim postupkom, kao i dojmljivim kontrastiranjem stvarnog i nestvarnog, Nakata postiže maksimalan učinak. Nenametljivom režijom učinkovito gledatelja uvlači u uznemirujući svijet protagonistica, čiji je strah u podjednakoj mjeri posljedica realnog i nadrealnog. Štoviše, priču filma moguće je odčitati u posve realističkom ključu. Kao žena koja je nedavno bila na psihijatrijskom liječenju, Yoshimi je nesigurna i donekle shizofrena osoba lako podložna utjecajima, a strahovanje da će izgubiti skrb nad Ikuko, kao i potpuna nezainteresiranost i otuđenost okoline u kojoj žive, dodatna su opterećenja koja ne može podnijeti. Njezinu psihozu i postupno skretanje u ludilo dodatno potencira i saznanje da je prije nekoliko godina iz stana iznad njihova nestala djevojčica, Ikukina vršnjakinja, a kao reakcija na rastuće pritiske javljaju joj se vizije nestale djevojčice. No, nakon što oštećenja u stanu i vlažna mrlja na plafonu budu sanirane, Yoshimi shvaća da prava prijetnja Ikuko nije tajanstvena djevojčica kojoj do sama kraja znakovito ne vidimo lice, nego upravo ona sama. Yoshimi je posesivna majka koja Ikuko, želeći je zauvijek vezati uza se, u jednom trenutku pokuša i utopiti u kadi. No požrtvovnost i ljubav prema kćeri ipak uspijevaju prevladati, pa se Yoshimi naposljetku odlučuje na samoubojstvo, u nestaloj (možda utopljenoj, no to uistinu ne znamo) djevojčici pronašavši kćer koju joj nitko nikad neće moći oduzeti.

Hideo Nakata trenutno je traženo redateljsko ime, filmaš koji će uskoro režirati holivudski *remake* vlastitoga japanskog nastavka *Kruga*, a trebao bi se prihvatiti i adaptacije hvaljena romana *Out* Japanke Natsuo Kirino. Također, uz prepravak njegova *Chaosa*, očekuje nas i skora premijera *remakea Zla*, u režiji Brazilca Waltera Sallesa i s oskarovkom Jennifer Connelly u glavnoj ulozi.

Josip Grozdanić

RIPLEYEVA IGRA

Ripley's Game

Italija, Velika Britanija, SAD, 2002 — *pr.* Baby Films, Cattleya, Mr. Mudd, Simon Bosanquet, Ileen Maisel, Riccardo Tozzi; *izvr.pr.* Marco Chimenz, Camela Galano, Rolf Mittweg, Mark Ordesky, Russell Smith — *sc.* Liliana Cavani, Charles McKeown prema romanu Patricije Highsmith; *r.* LILIANA CAVANI; *d.f.* Alfio Contini; *mt.* Jon Harris — *gl.* Ennio Morricone; *sgf.* Francesco Frigeri; *kgf.* Fotini Dimou, Raffaella Fantasia — *ul.* John Malkovich, Dougray Scott, Ray Winstone, Evelina Meghnagi, Chiara Caselli, Lena Headey, Uwe Mansshardt, Hanns Zischler — 110 min — *distr.* Issa

Nakon burne mladosti, ubojica Tom Ripley živi u luksuzu s čembalisticom Luisom. Kada mu stari znanac predloži umorstvo svoga progonitelja, Ripley se sjeti Jonathana, kojemu očajnički treba novac nakon dijagnosticirane leukemije.

Idu li i vrhunski prevaranti i okorjeli ubojice u mirovinu? Sudeći prema trileru *Ripleyjeva igra*, njihovi su umirovljenički dani i dalje prepuni aktivnosti. U tome smislu nova ekranizacija dogodovština Toma Ripleyja iz literarne baštine književnice Patricije Highsmith umnogome iznenađuje. Prvo, autoričin antijunak koji s jednakom lakoćom ubija svoje žrtve i čavrlja o umjetnosti ovdje nije nikakav siromašni mladac s obiju strana zakona i obiju strana seksualnosti. On je u filmu i više nego dobro situiran pripadnik gornje klase, čija se veza s mlađom glazbenicom ne doima nimalo provokativno. Drugo, s obzirom na ime talijanske redateljice Liliane Cavani, čiji su filmovi *Koža* i *Noćni portir* sve samo ne konvencionalni, nove su Ripleyjeve (ne)zgode posve jednostavan komad filmskoga štofa čije boje, uzorci i materijal vješto skrivaju nerv jedne od najkontroverznijih europskih filmašica. Je li stoga *Ripleyjeva igra* Liliane Cavani dosadan i predvidljiv naslov? Začudo nije.

Riječ je o staromodnu, ali korektno iščitanu tekstu Patricije Highsmith, filmu koji se ipak ne može uspoređivati s radovima Alfreda Hitchcocka, Renéa Clémenta i Wima Wendersa. Možda je paralele najbolje povući s tri godine starijim filmom *Talentirani gospodin Ripley* Anthonyja Minghelle. Minghella je očito imao veće ambicije, pa je njegov film prštao scenskim manirizmom, ali i izazovnijom profilacijom središnjeg antijunaka. Ni redateljica Cavani ne bježi od elegantnih interijera, opojne klasike i ozračja bezvremenosti. No, njezina je slika znatno jednostavnija, baš kao što je njezin glavni lik znatno shvatljiviji. Ono u čemu njezin film nije nimalo inferioran, čak naprotiv, jest nastup Johna Malkovicha kao Ripleyja u poznijim godinama. Neusporedivo karizmatičniji od Minghellina Matta Damona, Malkovich je pravi izbor, i interpretacijom i fizionomijom, za lik sociopata, kojemu životni smiraj otkriva i poneku dobru stranu.

Da je sve to skupa režirano iole srčanije, *Ripleyjeva igra* bila bi mnogo više od solidna poigravanja s rukopisom jedne beskompromisne književnice i s pojavom jednog beskompromisnoga glumca.

Boško Picula

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 41, str. 103 do 110 Videoizbor

GERRY

SAD, 2002 — pr. My Cactus, Dany Wolf — sc. Gus Van Sant, Casey Affleck, Matt Damon; r. GUS VAN SANT; d.f. Harris Savides; mt. Casey Affleck, Matt Damon, Gus Van Sant — gl. Arvo Pärt — ul. Casey Affleck, Matt Damon — 103 min — distr. Blitz

Dvojica mladića lutaju pustinjom.

Je li dugometražni igrani film o tome kako dva čovjeka idu pustinjom i pustarom moguće snimiti tako da zaokuplja i bude zanimljiv za gledanje?

U tome bi možda uspjeli Werner Herzog, Roman Polanski, Ridley Scott, Michelangelo Antonioni ili pak Béla Tarr, kojemu Gus Van Sant, redatelj filma o dvojici u pustinji, zahvaljuje u odjavnici. No, i tim bi majstorima, kada bi se odvažili na takav nezahvalan pothvat, zacijelo bilo jako teško izbjeći zamor i dosadu. Dobro, i Gus Van Sant je majstor, ali ipak ne takva kalibra, a kada bismo za opis njegova neobična i izazovna eksperimenta *Gerry* morali izabrati jednu riječ, ta bi bila — gnjavaža.

O čemu je riječ? Sadržajno, tako rekuć, ni o čemu. Dvojica mlađahnih prijatelja koji se možda zovu Gerry, a možda i ne — jer riječju gerry u svom se slangu služe kao imenicom i glagolom — dovezu se do neke pustare u Americi i onda njome lutaju, da bi se nakon nazoviizletničkoga šetanja 'izgubili'. Suživjeti se s likovima nemoguće je, jer niti je jasno tko su i što su, ni zašto su tamo, ni što im je cilj. Kako su se na šetnju pustinjom zaputili bez ikakve opreme, mogući egzistencijalni problemi ili 'dokumentaristički' opis radnji koje bi mogli obavljati također nisu od nekog značenja, jer očito je da je sve skupa zamišljeno kao nešto (pomalo) metaforičko i nestvarno. Kad nakon nekoga vremena Gerryji ožedne, njihovu potragu za vodom ne doživljavamo kao potragu žedna za pićem, nego kao još jedan prizor koji se u filmu nalazi zato što je redatelj tako odlučio, jednako 'uzbudljiv' kao i prizor u kojem šetaju 'tek onako'.

Određeno gledateljsko zadovoljstvo mogu izazvati tek oku i kameri ugodni pustinjski krajolici, ako baš želimo — možda nam drugo i ne preostaje — možemo ih protumačiti kao metaforični opis mučne i besciljne životne egzistencije, a najizazovniji *Gerryjev* poticaj nukanje je na razmišljanje o tome zašto je uopće snimljen. Tj. zašto je takav film snimio ugledan redatelj koji si bez osobite muke može priuštiti raskošnije, prihvatljivije, ozbiljnije i smislenije projekte i koji je dokazao da zna snimiti dobre i punokrvne filmove, kako one uredno holivudskoga tipa, tako i one svojeglava duha?

Jedan od razloga mogla bi biti svojevrsna intelektualna obijest u suradnji s dječački anarhoidnim iskazivanjem nepoštovanja prema sustavu, uz primjenu iskustava odrasloga čovjeka koji si može priuštiti takvu psinu i pritom izazvati zanimanje. K tome, poslije se može intimno rugati i uz veselu zlobu uživati u tome kako se tom nestašluku pridaje pažnja veća no što je zaslužuje, da se na nj troši vrijeme i prostor, kao i da se ulaže napor u pokušaje razumijevanja i analize njegove velike šale. Baš kao ovom prigodom.

Nešto ozbiljniji razlog mogao bi biti namjera da se napravi svojevrstan eksperimentalni esej usmjeren na razmišljanje o važnosti autorstva (a i to je, zapravo, povezano sa već spomenutom namjerom). Jer, s obzirom na sveopći minimalizam *Gerryja*, neusporedivo važnijim od njegove kvalitete postaje činjenica tko ga je režirao. Da ga je napravio neki debitant anonimac, film bi hladnokrvno bio otpisan kao nezrela i nemaštovita bezvezarija nedarovita filmaša koji ni sam ne zna zašto se bavi tim poslom. Jer, sam po sebi *Gerry* ni u formalnom ni u sadržajnom smislu ne donosi ništa vrijedno pozornosti. Dapače, riječ je o slabu ostvarenju s toliko malo ideja da se — opet u kontekstu činjenice da ga je režirao sposoban redatelj — čini da je namjerno napravljen tako da bude loš.

A možda je, pak, dijelom i riječ o komentaru na *Brodolom života* Roberta Zemeckisa, koji je unatoč sličnu stupnju nemaštovitosti, ali zahvaljujući valjda bitno većem stupnju klišejiziranosti, postao cijenjen i velik holivudski hit.

Janko Heidl

PRIJE NOĆI

Before Night Falls

SAD, 2000 — pr. El Mar Pictures, Grandview Pictures, Jon Kilik; izvr.pr. Olatz Lopez Garmendia, Julian Schnabel — sc. Cunningham O'Keefe, Lázaro Gómez Carriles, Julian Schnabel prema memoarima Reynalda Arenasa; r. JULIAN SCHNABEL; d.f. Xavier Pérez Grobet, Guillermo Rosas; mt. Michael Berenbaum — gl. Carter Burwell; sgf. Salvador Parra; kgf. María Estela Fernández — ul. Javier Bardem, Olivier Martinez, Johnny Depp, Michael Wincott, Diego Luna, Sean Penn, Andrea Di Stefano, Olatz Lopez Garmendia — 133 min — distr. VTI

Poetski ugođena biografija kubanskoga književnika Reinalda Arenasa.

Drugi film njujorškog umjetnika Juliana Schnabela, čije se slike prodaju za šesteroznamenkaste dolarske svote, u nas dolazi sa tri i pol godine zakašnjenja i s povelikim ugledom — na Venecijanskom festivalu nagrađen je četirima nagradama, a glavni glumac Javier Bardem nominiran je za Oscara i za Zlatni globus. Prije noći uvelike nalikuje Schnabelovu nekonvencionalnu prvencu *Basquiatu* (1996), također biografskoj priči o stvarnom umjetniku predočenoj u stilu filmske slikarije, no presudna je razlika što se impresionistički opis događaja ovom zgodom doima neusporedivo zrelijim, suvislijim i dojmljivijim.

Iako događaje niže kronološki, Schnabel se u hvatanju života kubanskog književnika Reinalda Arenasa i nezavidnih okolnosti u kojima je kao homoseksualac i umjetnik stenjao pod Castrovim komunističkim režimom kloni klasične naracije i oslanja na kolažno nizanje asocijativnih slika i zvukova, kojima više teži dočarati protagonistova emocionalna stanja nego zbivanja, često zalazeći u blago pomaknute halucinantno-fantazmagorične prizore koji gledatelja tjeraju da nagađa što se doista zbiva, a što je plod junakove mašte, čemu, primjerice, uvelike pridonosi i poticajno zbunjujuća dvostruka uloga Johnnyja Deppa.

Najveća je slabost filma što Kubanci na Kubi češće govore engleski s naglaskom nego španjolski, a Schnabelovo je najveće postignuće da je unatoč naglašeno skicoznu umjetničko-intelektualnom redateljskom pristupu kakav, unatoč kvaliteti konačnoga djela, u većini slučajeva ostavlja dojam odmaka i hladnoće, uspio stvoriti iznimno sugestivno, ganutljivo i osjećajima nabijeno ostvarenje.

Janko Heidl

MAY

SAD, 2002 — pr. 2 Loop Films, A Loopy Production LLC, Marius Balchunas, Scott Sturgeon; izvr.pr. Eric Koskin, John Veague — sc. Lucky McKee; r.LUCKY MCKEE; d.f. Steve Yedlin; mt. Debra Goldfield, Rian Johnson, Chris Sivertson — gl. Jaye Barnes-Luckett; sgf. Leslie Keel; kgf. Mariano Díaz, Marcelo Pequeño — ul. Angela Bettis, Jeremy Sisto, Anna Faris, James Duval, Nichole Hiltz, Kevin Gage, Merle Kennedy, Chandler Riley Hecht — 93 min

Osamljena May Canady cijeloga života žudi za srodnom dušom, pateći zbog traumatičnih događaja iz djetinjstva. I dok joj jedino društvo pravi obožavana lutka, May se dosjeti kako doći do idealna partnera, ali na vrlo jeziv način.

Premda se neki filmovi čine reciklažama dobro znanih naslova, načini na koji njihovi autori spajaju već viđeno dodajući pritom nov, izvoran začin, izdvajaju ih iz skupine epigona. Upravo je takav May iz 2002, debitantski kinofilm redatelja i scenarista Luckeyja McKeeja. McKee, naime, i ne skriva da su ga nadahnuli brojni horori i psihološki trileri, ali otpočetka razvija vlastiti stil pisanja, režiranja i vizualizacije, pa je zapravo riječ o darovitu učeniku koji će kad-tad nadmašiti makar jednog od svojih filmskih učitelja. A oni su, prije svih, Brian De Palma sa svojom Carrie, David Lynch s Plavim baršunom te Jonathan Demme i njegov hit *Kad jaganjci utihnu*. Od prvoga je McKee preuzeo slikovitu junakinju razorna intrapsihološkog života, od drugoga prepletanje bizarnosti i seksualnosti, a od trećega postojano razvijanje ozračja strave koje ne generira suptilna ili manje suptilna fantastika, nego brutalni naturalizam.

No, redateljev bi prvenac, nagrađen na nekoliko međunarodnih festivala, bio nedorečen da u glavnoj ulozi nije nastupila glumica koja može uvjerljivo utjeloviti lik koji je podjednako velika žrtva i veliko čudovište. I to kako se uzme. Pritom usporedbe s De Palminom *Carrie*, odnosno romanom Stephena Kinga, nisu nimalo slučajne. Ne samo jer je glumica Angela Bettis iste godine nastupila i u televizijskoj inačici Kingova romana, nego i zbog veoma slične, ali nikako prepisivačke, profilacije središnje antijunakinje. Angela Bettis doista je izvrsna u interpretaciji osobe kojoj traume iz djetinjstva presudno određuju ponašanje u mladenačkoj dobi, a čiji su postupci s jedne strane izrazi posvemašnjega ljudskog očaja, a s druge odiozni pokušaji da se na psihosocijalnu patologiju uzvrati jednakom mjerom.

Uz Angelu Bettis, film se ističe i veoma dobrim glumcima u ulogama Mayinih kanalizatora opisane patologije. To su Jeremy Sisto kao Adam i gotovo neprepoznatljiva Anna Faris, kojoj, srećom, mnogo bolje leže mračne epizode u opskurnim naslovima negoli uloge u pravim *Mrak filmovima*.

Boško Picula

CESTA BROJ 60

Interstate 60

Kanada, SAD, 2002 — pr. Fireworks Entertainment, Redeemable Features, Seven Arts Pictures, Peter Bray, Neil Canton, Ira Deutchman, Bob Gale; izvr.pr. Jay Firestone, Peter Hoffman — sc. Bob Gale; r.BOB GALE; d.f. Denis Maloney; mt. Michael Fallavollita — gl. Christophe Beck; sgf. Rocco Matteo; kgf. Anne Dixon — ul. James Marsden, Gary Oldman, Wayne Robson, Michael J. Fox, Amy Stewart, Christopher Lloyd, Matthew Edison, Paul Brogren — 116 min — distr. Blitz

Mladi Neal sebe vidi kao umjetnika, ali ga otac neprestance usmjerava prema znatno konvencionalnijoj i — isplativijoj karijeri. Kada mladić sretne neobična čovjeka koji mu želi ispuniti želju, Neal će krenuti na fantastičan put svog života.

Mladac pun duha, moćni automobil, ekscentrik koji krije tajnu te fantastičan put kojim ne ide svatko. Prva asocijacija? Dakako, *Povratak u budućnost*. I to sva tri nastavka. Priča o srednjoškolcu koji je uskočio u vremeplov alias sportski auto i u prošlosti / budućnosti iskovao vlastitu sreću i sreću svojih bližnjih, istinski je vrhunac žanra znanstvenofantastičnih komedija, za što zasluge uz Roberta Zemeckisa svakako pripadaju i koscenaristu Bobu Galeu. Gale i Zemeckis za izvorni su tekst zasluženo dobili niz pohvala i priznanja, među ostalima i nominaciju za Oscara, pa se očekivalo da će Gale i samostalno prokrčiti put do još neke uspješnice. No, Zemeckis je ostavio kolegu miljama daleko, a ni Galeov svojevrstan hommage uspjehu svoje karijere nije promijenio situaciju. Dapače. Samo ju je zacementirao.

Fantastična humorna drama *Cesta broj 60* također ima mladića puna duha, također automobil koji vodi u nepoznato i također mladićeva pratitelja koji će mu na nesvakidašnji način preokrenuti život. No, sve je to ovdje izvedeno bez pravog omjera duhovitosti, preokreta i fantastike, te je Galeov redateljski i scenaristički one-man-show tek blijeda kopija poente iz slavne trilogije. Doduše, film nije ni zamišljen kao akcijska ekstravagancija frenetična ritma i lucidne komike. Ali, ne funkcionira ni kao tankoćutno propitivanje ulaska u zrelije životno doba. Glavni junak Neal, koji naslovnom cestom putuje prema zamišljenu odredištu u kojem će mu zagonetni neznanac ispuniti životnu želju karakterno djeluje odveć krhko za teze o istodobnosti duševne i tjelesne odiseje. Njegov je tumač James Marsden, intrigantniji kao *Cyclops* iz serijala *X-Men* i epizodist u *Ally McBeal*, negoli kao postmodernistička verzija Michaela J. Foxa, koji se ovdje usputno pojavljuje kao još jedna poveznica s Galeovim trajnim nadahnućem.

Marsdenovi poznatiji kolege Gary Oldman, Kurt Russell i Chris Cooper podaruju filmu glumački dignitet, ali je sve to uzalud kada Galea još muči osobni povratak u prošlost.

Boško Picula

VILENJAK

Elf

SAD, 2003 — pr. Shawn Danielle Productions Ltd., Gold/Miller Productions, Guy Walks into a Bar Productions, Mosaic Media Group, Jon Berg, Todd Komarnicki, Shauna Robertson; izvr.pr. Kent Alterman, Cale Boyter, Toby Emmerich, Jimmy Miller, Julie Wixson Darmody — sc. David Berenbaum; r. JON FAVREAU; d.f. Greg Gardiner; mt. Dan Lebental — gl. John Debney; sgf. Rusty Smith; kgf. Laura Jean Shannon — ul. Will Ferrell, James Caan, Bob Newhart, Edward Asner, Mary Steenburgen, Zooey Deschanel, Daniel Tay, Jon Favreau — 95 min — distr. Issa

Stanovnik Sjevernog pola Buddy dozna da ne pripada vilenjacima kao njegova okolina, nego da je podrijetlom čovjek čiji otac živi u velikom gradu. Odlučivši upoznati obitelj, Buddy se zaputi u civilizaciju, ali mu ne krene nimalo dobro.

Gotovo svake godine neki film o Božiću, oko Božića ili u povodu Božića, zgrne toliko novca da Djed Božićnjak može mirno isplanirati proračun za sljedećih dvanaest mjeseci. U slučaju fantastične komedije *Vilenjak* ta je zarada pošten račun. Jedan od najgledanijih filmova u američkim kinima 2003, *Vilenjak* je u Hrvatsku stigao s godinu dana zakašnjenja kao videopremijera. Dakako, uoči Božića. No, isplatilo se pričekati, jer je uradak redatelja Jona Favreaua, mnogo poznatijega po epizodnim ulogama u nizu filmova, svjež i duhovit prinos žanru koji se kao ni jedan drugi ne mora brinuti zbog slabljenja zanimanja publike. Barem ne jednom godišnje.

Tajna je uspjeha filma u uravnoteženu scenariju Davida Berenbauma, koji nedvojbeno zna kako se pišu zapleti za cijelu obitelj. Nimalo podcjenjivački prema djeci. I nimalo precjenjivački prema odraslima. Uostalom, glavni je junak starmali vilenjak, koji je istodobno i veliko dijete, i djetinjasti tridesetogodišnjak s kojim se većina publike u svojim maštarijama lako može poistovjetiti. Podjednako je dobra i odluka da se zaplet odvija na osnovi nekoliko odnosa: stvarnost — fantazija, roditelji — djeca i lukavost — naivnost. Pritom je, dakako, nadređen odnos istinskih božićnih vrednota i jeftina blagdanskoga konzumerizma, pa je *Vilenjak* neobična, ali uspjela kombinacija filmova Franka Capre i Roberta Zemeckisa. Baština prvog pridaje mu suptilnost, a nadahnuće drugim razigranost. Dopadljiv spoj šarenila Sjevernoga pola, hladnoće poslovnih tornjeva i eskapizma velikih robnih kuća to samo naglašava. Nije loše. Osobito jer komičar Will Farrell, proslavljen nastupima u kultnoj emisiji *Saturday Night Live*, također spaja šarm slavnih prethodnika, među njima i Bustera Keatona i njegove ozbiljne komike.

Uz glumačku potporu Jamesa Caana, Mary Steenburgen i sama redatelja u manjoj ulozi, Farrell se upravo ovim filmom nametnuo kao zvijezda, pa bi za nekoliko godina, barem iz zahvalnosti, trebao snimiti nastavak.

Boško Picula

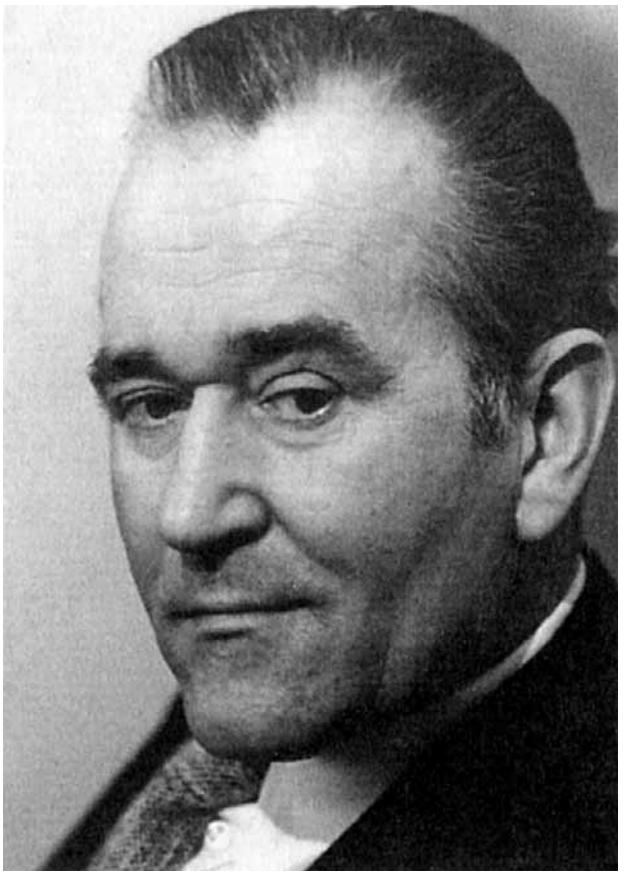
UDK: 791.633-051 Šimatović, Š. +791(497.5)"194/196"

Ivo Škrabalo

Šime Šimatović — doajen hrvatske kinematografije

Kad je početkom studenoga 2004. u krugu hrvatskih filmskih redatelja pripremana intimna proslava 85. rođendana filmskoga veterana Šime, krštenim imenom Ivana, Šimatovića (rođena u Perušiću 27. listopada 1919), ispostavilo se da se njegova cjelokupna filmografija sastoji od svega 34 naslova. Među njima tek su tri igrana filma koje je režirao, ali i dvije filmske uloge u igranim filmovima svojih sada već pokojnih kolega (Golika i Hanžekovića), a sve ostalo kratkometražni su dokumentarni filmovi, iako se među njih 'uvukao' i jedan scenarij za crtani film iz slavnoga razdoblja *zagrebačke škole* (realizirali su ga, također pokojni, Marks i Jutriša). Brojčano gledano, to doista nije preobilan opus za filmaša koji je počeo raditi od prvih dana naše kinematografije.

Ipak, značenje i uloga Šime Šimatovića u nastanku i razvitku hrvatske kinematografije kao sustavne i kontinuirane proizvodno-kreativne djelatnosti ne smije se vrednovati samo brojčanom metodom. On je tijekom godina osobno pridonio osnivanju nekoliko filmskih i kulturnih institucija u Hrvatskoj, ali bio je i ostao atipičan 'kadar', još iz vremena kad je sudjelovanje u NOB-u (narodno-oslobodilačkoj borbi, da kraticu objasnimo novim naraštajima) bilo bitan preduvjet za zauzimanje važnih i utjecajnih položaja u javnom životu. Stoga bi se moglo uvjetno reći da je biografija Šime Šimatovića u stanovitom smislu zanimljivija od njegovih filmova.



Šime Šimatović

Topusko 1944: *miran kutak u Europi*

Za karijeru Šime Šimatovića vjerojatno je odsudnu važnost imao njegov boravak u partizanima, a posebno to što se kao 25-godišnji glumac u proljeće i ljeto 1944. zatekao u Topuskom, tadašnjoj metropoli narodno-oslobodilačkog pokreta Hrvatske (kratica NOP). Ondje su bila smještena sva najvažnija politička i vojna tijela: Glavni štab Hrvatske pod vodstvom generala Ivana Rukavine, Centralni komitet Komunističke partije Hrvatske (KPH) sa sekretarom Andrijom Hebrangom (ocem), Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske (ZAVNOH) i njegovo Predsjedništvo na čelu s pjesnikom Vladimirom Nazorom. Tu su se nalazile i najvažnije savezničke vojne misije, a nedaleko njih, dakako, i partizanski obavještajci.

U noći od 8. na 9. svibnja 1944. — dakle, točno godinu prije konačnoga sloma i kapitulacije nacističke Njemačke — održano je u Topuskom povijesno III. zasjedanje ZAVNOH-a, koji se proglasio »*nosiocem suvereniteta naroda i države Hrvatske kao ravnopravne federalne jedinice Demokratske Federativne Jugoslavije*«, a to je značilo da je preuzeo ulogu pravoga državnog sabora Hrvatske. Taj se čin smatra utemeljenjem hrvatske federalne jedinice u novoj jugoslavenskoj federaciji i obnavljanjem kontinuiteta hrvatske državnosti (do čijeg je nesretnog prekida došlo potkraj 1918. bez formalne odluke hrvatskoga Sabora), pa je stoga s dobrim razlogom dobio svoje mjesto 1990. i u Izvorišnim osnovama Božićnog ustava Republike Hrvatske.

Bila je treća ratna godina, pa nije lako dočarati atmosferu žarišta antifašističkog otpora prije više od pola stoljeća u glasovitom toplicama, s reputacijom termalnoga lječilišta duljom od dva stoljeća, smještenim na rijeci Glini, između Petrove i Zrinske gore, svega šezdesetak kilometara južno od

Zagreba, glavnoga grada ustaške NDH i važnog središta njemačkih operativnih snaga. Premda je Topusko bilo zaštićeno jakim partizanskim jedinicama razmještenim uokolo, ipak je po danu zasipano neprijateljskom topničkom paljbom. No, u njemu je pulsirao gotovo pozadinski kulturni život. Partizanske kazališne družine izvodile su skečeve i igrokaze, razne kulturno-prosvjetne grupe davale su priredbe s baletom, zborskim pjevanjem i simfonijskom glazbom, a živopisnosti maloga mjesta od jedva dvije tisuće stanovnika (uvećanim partizanskim jedinicama iz raznih krajeva Hrvatske) pridonosio je i židovski zbjeg od nekoliko stotina izbjeglica i oslobođenih logoraša. U tom šarolikom društvu bilo je posve normalno vidjeti i časnike u američkim i britanskim odorama. O takvoj čarobnoj slici Topuskog svjedoči i Randolph Churchill, šef britanske vojne misije, koji je tamo boravio oko mjesec dana i sprijateljio se sa Šimom. U jednom izvještaju ocu, legendarnom ratnom premijeru, napisao je s engleskim smislom za paradoks: *»Ako želiš pronaći miran kutak u Europi, dođi u Topusko.«*

Nedugo nakon zasjedanja ZAVNOH-a održan je veliki manifestacijski, ali i radni skup intelektualne elite, odnosno dvjestotinjak antifašistički opredijeljenih umjetnika i znanstvenika pod zvučnim imenom Kongres kulturnih radnika Hrvatske. Zapamćen je ponajviše po tomu što je tom prilikom mladi 29-godišnji znanstvenik Ivan Supek u svom referatu vjerojatno prvi u svijetu upozorio na prijeteću opasnost od budućeg nuklearnoga oružja, koje do tada ne samo da nije bilo uporabljeno, nego je bilo tek u fazi stvaranja u supertajnim pogonima obiju zaraćenih velesila. O tome je on imao nekih slutnji i logičnih pretpostavki na temelju saznanja o tekućim izučavanjima razbijanja atoma, jer je uoči rata u njima sudjelovao kao suradnik vodećih njemačkih i svjetskih autoriteta fizike. Bilo je to mnogo prije prve pokusne bombe u Los Alamosu ili onih dviju kobnih, bačenih u kolovozu 1945. na japanske gradove Hirošima i Nagasaki. Stoga se tada i tamo još nije moglo prepoznati proročko značenje toga ukazivanja na katastrofičnost novog oružja, a Supek je bio tek jedan od desetak govornika koji su se bavili posebnim područjima kreativnih djelatnosti, među njima Vanja Radauš o likovnoj umjetnosti, Kazimir Ostrogović o arhitekturi, a Petar Lasta o književnosti.

Svečani dio otvaranja Kongresa kulturnih radnika otpočeo je izvedbom *Lijepe naše*, a tek na kraju intonirana je jugoslavenska himna *Hej Slaveni!*. U drugom dijelu sudionici su pratili umjetnički program sastavljen od nekoliko recitacija, jedne baletne točke i dva igrokaza. Tom prigodom dogodio se mali zataškani incident, jer su srpski vijećnici ZAVNOH-a napustili izvedbu prvoga čina *Rodoljubaca* srpskoga klasičnog komediografa Jovana Sterije Popovića, smatrajući da se glumci izruguju Srbima na nacionalnoj osnovi. Valjalo je objašnjavati da se Sterija rugao lažnom rodoljublju u Ugarskoj sredinom prethodnoga stoljeća, ali to samo pokazuje da su već u Topuskom ispod površine vibrirale međunacionalne napetosti!

U to doba partizanski pokret u Hrvatskoj nastojao je pružati sliku o pluralizmu, jer se radilo na privlačenju HSS-a u aktivan otpor, pa stoga ni komunistički Agitprop nije mogao nametati stavove šarolikom skupu intelektualaca koji su, po partijskom zadatku, usred rata naumili raspredati o kulturi. Takvo je ozračje očito imalo pozitivan učinak na dojmove Randolpha Churchilla.

Ali ne samo na njega! Lako je zamisliti da je i mladi voditelj i član Centralne kazališne družine ZAVNOH-a Šime u takvu elitnom okruženju nalazio dodatno opravdanje za svoju odluku da ode 'u šumu', kako se to onda govorilo u zagrebačkom žargonu. Doduše, mogao je uočiti već tada i tamo da u prividnom pluralizmu dirigiraju komunisti, a da se iza fasade *bratstva-jedinstva* pomaljaju i jugocentralističke tendencije. Šuškalo se, na primjer, da je Moša Pijade iz Vrhovnoga štaba došao u Topusko da bi ispitao sumnje u vodstvo KPH i Hebranga kao opasnih hrvatskih nacionalista.

Svi putovi vode iz Like

A zapravo, Šime se Šimatović našao među partizanima zbog svoga tvrdog ličkog hrvatstva.

Iako u vrijeme školovanja i na početku glumačke karijere nikada nije bio ljevičar, teško je prihvatio da je poglavnik Ante Pavelić, koji je svojatao zasluge za stvaranje hrvatske države, već nakon mjesec dana tzv. Rimskim ugovorima predao i prodao Dalmaciju vjekovnom osvajaču, Mussolinijevoj fašističkoj Italiji. Uostalom, i Šimin je otac došao u sukob s ustaškim režimom iz istoga razloga, iako je još 1932. pomagao, preko kasnijeg ustaškog krilnika Juce Rukavine, kratkotrajan i brzo ugušen tzv. *lički ustanak* tadašnjih ustaša, odmetnutih nakon uvođenja tzv. *šestojanuarske diktature*, pa je u novostvorenoj NDH degradiran i po kratku postupku umirovljen.

Najstariji sin nekadašnjeg austro-ugarskog satnika i uglednoga gradskog činovnika Tome Šimatovića (iz grane Zlatara, brojna i razgranata ličkog plemena poteklog iz Modruša) i Franciske, rođene Šimatović, nije slijedio porodičnu tradiciju da se barem jedan muški potomak odluči za vojničko-časničku profesiju. Nakon mature 1938. Šime je upisao povijest umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu, ali se ubrzo prijavio i na audiciju u Hrvatskom narodnom kazalištu te ju je pred strogim Brankom Gavellom od prve prošao. Već nakon jedne godine studija u Glumačkoj školi dobio je angažman u splitskom kazalištu, gdje je direktor drame bio Marko Fotez, a u Zagreb se vratio kad su Split i njegovo kazalište zaposjeli Talijani.

Svjestan da je ugrožen, kad je zagrebačka ustaška policija uhvatila jednog Ličanina u svojim redovima, koji je preko Šime dostavljao krugu partizanskih simpatizera informacije o predstojećim uhićenjima, Šime se uspio prebaciti u Žumberak, a odatle je počela njegova partizanska anabaza, koja ga je vodila od 13. proleterske brigade, gdje su osnovali kazališnu grupu, pa preko Topuskog sve do Šibenika i Splita, gdje je početkom 1945. stolovala prva vlada Federalne Hrvatske. Tamo je Šime doživio i svoj prvi ozbiljni politički nesporazum, jer je iz Beograda stigao nekadašnji zagrebački glumac Joža Rutić, koji je rat proveo poglavito u Bosni uz Tita i Vrhovni štab. Kao izaslanik saveznih vlasti on je preuzeo vodstvo i počeo diktirati repertoar Centralne kazališne družine. Nametnuo je *Najezdu*, socrealistički komad sovjetskog autora Leonida Leonova da se s njim družina predsta-

vi publici u oslobođenom Zagrebu. U znak prosvjeda Šime je spalio jedini primjerak teksta svoje drame u pet slika, napisane u partizanima, *Pobjeda nije mramor,* koju su prethodno s uspjehom igrali u Šibeniku i Splitu.

Ponovno u Zagrebu, Šime dobiva priliku da se bavi filmom, svojom starom opsesijom; sjeća se da je prvi film koji je gledao bio *Plavi anđeo* iz 1930. Josefa von Sternberga s Emilom Janningsom i Marlene Dietrich, a kao gimnazijalac gotovo svakoga dana gledao je barem po jedan film (posebno zato što je preko očevih kolega u Gradskom trošarinskom uredu dobio stalnu besplatnu ulaznicu za kino na Trešnjevci). Ubrzo je odlukom svemoćnog Vladimira Bakarića poslan u tek stvoreni Jadran film za umjetničkog direktora. Tamo je zatekao — kako je sam rekao — sjajnu momčad iz NDH na čelu s Brankom Marjanovićem koji su bili kao učitelji novopečenim filmašima koji su došli 'iz šume'. On pošteno shvaća da nema dovoljno znanja za posao usmjeravanja umjetničke politike filmskoga poduzeća, pa se javlja da ide nekamo studirati film.

Dakako, u drugoj polovici 1946. ambiciju da studira u inozemstvu mogao je ostvariti samo zahvaljujući pedigreu partizana i sudionika zbivanja u Topuskom 1944, no ipak nije se uspio ubaciti u skupinu koja je išla u Pariz, pa se odlučio za Prag. Čehoslovačka tada još (do veljače 1948) nije bila pod dominacijom komunista, jer je predratni predsjednik Beneš, vrativši se iz emigracije, formirao vlast demokratske koalicije.

Stipendije za studij tzv. umjetničkih disciplina (režija, scenarij) mogle su se dobiti samo za SSSR ili neku od 'zemalja narodne demokracije', u koje Čehoslovačka još nije spadala, a u Prag se moglo ići samo a studij tzv. tehničkih disciplina (kamera, montaža). Ipak, Šime je otišao na vlastiti trošak, jer je bio privučen atmosferom i bogatstvom kulturnoga života tadašnjega Praga, no naknadno je ipak uspio dobiti stipendiju. Šarmom i partizanskim ugledom ubrzo osvaja simpatije dekana FAMU Brousila i moćna šefa filmskih studija u Barrandovu Reichla, čime je izazvao zavist tridesetak stipendista tehničkih disciplina iz Beograda, koji su se pobunili i tražili da ode u Moskvu ili drugamo gdje su komunisti na vlasti. Iako u prvom naletu sa svojim prosvjedom nisu uspjeli kod kulturnoga atašea (i Šimina partizanskog druga) Zdenka Štambuka, slutio je da oni neće odustati, pa su lički instinkt i partizanska iskustva potaknuli Šimu da potraži u Berlinu prijatelja i ratnoga druga iz IV. korpusa Većeslava Holjevca, koji je tamo bio šef jugoslavenske vojne misije i da se skloni na neko vrijeme.

Za tri mjeseca, koliko je bio u gostima kod Holjevca, Šime je stekao niz novih iskustava, te korisnih i zanimljivih poznanstava. Među njima je bio i Ante Topić Mimara, koji je tada krstario poraženom i porušenom Njemačkom u potrazi za otetim umjetninama, što je vodilo do stvaranja njegove glasovite zbirke, poslije darovane hrvatskomu narodu, o kojoj je Šime nakon donatorove smrti snimio dokumentarni film. Preko Vece Holjevca došao je i do Hansa Klehringa, direktora filmskoga grada Babelsberga u istočnom sektoru administrativno, ali još ne i fizički, podijeljene metropole, gdje je DEFA otpočinjala novu njemačku filmsku proizvodnju dvama za ono vrijeme izvrsnim filmovima (*Brak u sjeni* i *Ubojice su među nama*). Dakako, mladi je filmski entuzijast širom otvorio oči i uši i nastojao naučiti sve što se moglo o filmskome zanatu i stvaranju kinematografije iz pepela, a s Holjevcem je razgovarao i maštao o budućem filmskom gradu u Zagrebu.

Prekid studija u Pragu i povratak u Zagreb odvijali su se u dramatičnim okolnostima. Kad je potkraj lipnja 1948. objavljena rezolucija Informbiroa kojom je Staljin kanio pokoriti Titovu Jugoslaviju, Šimi su u praškom partijskom komitetu ponudili mjesto asistenta na FAMU, režiju igranoga filma i povrh toga mjesec odmora u Karlovim Várima pod uvjetom da se izjasni protiv Tita. Obećavši da će razmisliti, Šime je na brzinu uzeo samo torbu s dokumentima i istoga popodneva pobjegao iz Praga vlakom preko Budimpešte (jer taj smjer nisu kontrolirali kao onaj preko Beča), a svu garderobu i vrijedne stvari zauvijek je ostavio u stanu.

Ponovno u Jadran filmu, neraspoređen, nije u njemu dugo ostao. To objašnjava tako da je s Oktavijanom Miletićem i Krešom Golikom pripremao scenarij za ekranizaciju Matavuljeva romana *Bakonja fra Brne* uz najavu da će ga i režirati, no poslije mu je direktor Mirko Bašić priopćio da je CK (Centralni komitet) dobio dopis od Fedora Hanžekovića kako taj scenarij nije u redu, jer se previše drži književnoga djela na račun idejne poruke, pa je odlučeno da film zajedno režiraju Fedor (kompetencije za scenarij) i Šime (rad s glumcima). Bilo je to previše za lički ponos, pa je Šime odbio nalog i napustio Jadran film. Našao se bez stalnog posla, tako reći 'na cesti', pa se čak vratio glumi, i to filmskoj. Iako mu je oduzeta najavljena režija, odigrao je malu ulogu Čagljine baš u Fedorovu *Bakonji,* a zatim i Ivu, humanoga partijskog sekretara u brodogradilištu, u Golikovu *Plavi 9*. No u nesigurnu slobodnom statusu nije ostao zadugo, jer je imao dovoljno političkih kredita da bude imenovan za člana Komisije za kinematografiju, u kojoj je ostao punih osam godina, od toga četiri kao njezin predsjednik.

Kameni horizonti (1953)

Prvi film koji je Šime Šimatović potpisao kao redatelj bio je *Dan pobjede u Zagrebu* (1946), dokumentarna reportaža o trijumfalističkoj vojnoj paradi i svečanosti na prvu obljetnicu ni po čemu svečana ulaska postrojbi Jugoslavenske armije u Zagreb 8. svibnja 1945, snimljena prema političkoj narudžbi u proizvodnji kratkotrajne Filmske direkcije za Hrvatsku. Takve su politički determinirane reportaže bile zametak budućega mjesečnog *Filmskog pregleda* u proizvodnji Jadran filma, koji je bio svojevrsno vježbalište za čitavu prvu poslijeratnu generaciju hrvatskih filmskih redatelja.

Obogaćen iskustvima i znanjima napabirčenima u Pragu i Berlinu, Šime očito nije imao strpljenja za takvo naukovanje, nego se usmjerio igranom filmu — koji se tada službeno nazivao 'umjetničkim' — a do režije se dolazilo tek nakon više kratkometražnih filmova (što je on preskočio). Ideju za svoj prvenac *Kameni horizonti* Šimatović je dobio od Vjekoslava Kaleba, rasna pripovjedača koji se u novelama i romanima najviše bavio mentalitetom i psihologijom ljudi na kamenjaru Dalmatinske zagore. Tako je nastao prvi i jedini hrvatski film onoga doba koji se bavio klasnim sukobima u predrat-

nom razdoblju, a u njemu se mogu prepoznati refleksi talijanskoga neorealizma iz prvih poratnih godina.

Priča filma smještena je u 1940. i zasniva se na suprotstavljanju gotovo gladne seoske sirotinje i lokalnih (relativnih) bogataša na zloslutnu kamenjaru, a govori o sudbini dobre i naivne seoske djevojke Male, koju otac Jakov odvodi za sluškinju i nudi gazdama u obližnjem sredozemnom gradu, jer samo s njezinom zaradom može otplatiti dug u koji je upao da bi prehranio obitelj. Napokon ona, ogorčena negativnim iskustvima i socijalno osviještena, napušta službu, dok očajan otac izlaz nalazi u tome da se zaposli kao štrajkolomac, no pod teretom savjesti baca se u more i utopi. U drugom planu sumorne priče o sudbinama koje kao da su određene kamenim obzorima gruba krajolika diskretno je proveden sentimentalni motiv simpatije između buntovnički nastrojena mladića Baneta i Male koja ga je, ne shvaćajući opasnost, nehotice odala žandarima, no iz toga se ne razvije konkretan ljubavni odnos, nego se Mala na kraju odluči za socijalnu akciju protiv izrabljivača koju predvodi njezin naočiti susjed Bane.

Kameni horizonti snimani su u Trogiru i njegovu zaleđu. Ističe se nekoliko masovnih scena, sajmenog dana i karnevalske povorke u gradiću, u kojima se može prepoznati gotovo dokumentaristička znatiželja kamere u pokretu, a prizor bala u palači Cippicco ostvaren je u dinamičnoj međuigri kadrova kao ambijent za susret naivne glavne junakinje i profesionalnog varalice (Antun Nalis), koji joj izlaže svoju filozofiju bezdušnih društvenih odnosa u kojima valja biti vuk u obličju janjeta. Prizor plesa kao zabave bogatih često se i u kasnijim hrvatskim filmovima rabio kao sredstvo zorna uprizorenja klasnih razlika.

Dakako, u filmu se izdašno rabe stereotipi o iskvarenim građanima i bezdušnim poslodavcima i njihovim zločestim ženama. To je bilo u skladu s inercijom u shvaćanju da bi umjetničko djelo trebalo biti ostvareno prema podrazumijevanim, ali nikad do kraja razjašnjenim načelima propisanima i od sovjetskog sustava preuzeta 'socijalističkog realizma', premda je nakon Krležina ljubljanskog referata 1952. zavladao mnogo liberalniji odnos u zahtjevima prema umjetničkom izražavanju. Tom inercijom može se objasniti prilično sirov karikaturalni pristup negativcima u filmu, a on je zapravo morao proizvesti kontraproduktivan učinak po vjerodostojnost doživljaja. Ipak, za razvoj hrvatskoga filma i njegove veze s estetskim gibanjima u svjetskom filmu to je djelo zanimljivo ponajprije po tome što se u njemu osjećaju odjeci samozatajne estetske škrtosti iz prvih filmova talijanskih socijalno angažiranih neorealista (koje je reprezentirao tandem Zavattini — De Sica). Po tome je Šime bio prvi koji se otvorio prema aktualnim utjecajima iz svijeta, no dugo je ostao osamljen, jer su, na primjer, neorealistički motivi prepoznati u Bulajića u *Vlaku bez voznog reda* (1959) došli znatno kasnije, a bili su debelo isprepleteni utjecajima američkog klasičnog epskoga vesterna iz doba osvajanja 'nove granice'.

Irena Kolesar u *Kamenim horizontima* (1953)

Marko Soljačić u *Kamenim horizontima* (1953)

Po podjeli uloga u ovom filmu, kao i u njegova ostala dva, može se zaključiti da se Šime potrudio okupljati sebi bliske osobe u koje je imao povjerenja ili im je želio učiniti odnosno uzvratiti uslugu. Tako se može objasniti da je glavnu ulogu oca Jakova dodijelio Marku Soljačiću, koji doduše nije bio glumac, ali je čitav svoj radni vijek proveo u kazalištu. Svojedobno direktor drame, a neko vrijeme u NDH i vršitelj dužnosti intendanta Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, u tom je svojstvu činio usluge mladomu glumcu Šimatoviću. U društvu omiljen, ali politički negativno obilježen, s boemskim sklonostima, Soljačić je nakon rata životario kao lektor u HNK, pa mu je Šimina filmska uloga svakako dobro došla ne samo kao dopunski prihod nego i kao osobno ohrabrenje. Buntovnog i klasno svjesna Baneta igrao je naočiti Boris Tešija, inače montažer filma koji je, iako profesionalni majstor montaže, očito imao i glumačkih ambicija.

Glavnu žensku ulogu Male glumila je Irena Kolesar, zvijezda Afrićeve *Slavice*, prvoga filma u novoj Jugoslaviji, proizvedena u Beogradu, ali snimljena u Dalmaciji, ujedno i Šimatovićeva (prva) supruga, iz partizanskoga braka registrirana potkraj 1944. u Glini. Ljupka i draga osoba, glumom se počela baviti u partizanskoj kazališnoj družini, no nakon prvoga velikog filmskog uspjeha snimila je još svega šest filmova (posljednji 1961), a karijeru je nastavila kao kazališna glumica. Odazvala se pozivu da uđe u elitni ansambl Jugoslaven-

skoga dramskog pozorišta u Beogradu, koji je dekretom sastavljen od asova iz svih glumačkih sredina u Jugoslaviji, jer je zamišljen kao vrhunsko kvalitetno kazalište saveznoga tipa. Odlazak u Beograd oko 1950. dokrajčio je njezin brak sa Šimom, koji joj je ipak povjerio glavnu ulogu u svom filmskom prvencu. Nakon umirovljenja vratila se u Zagreb, gdje je tiho provela svoje dane do kraja života. Šime se u međuvremenu još dvaput ženio, uvijek s istaknutim umjetnicama, ali ne više iz filmskoga ambijenta. S primabalerinom Sonjom Kastl, karijerno upućenom na brojna gostovanja i angažmane po svijetu, brak se dosta teško održavao, ali se zato njegov treći brak sa znatno mlađom umjetnicom glasovira Mirom Flies, sklopljen kad mu je bilo 55 godina, pokazao kao pun pogodak i trajno rješenje, obdareno kćeri Katarinom.

Šarmantan *kulturtreger*

Može se dojmiti neobičnim i neprikladnim u portretu filmskog autora baviti se njegovim brakovima, prijateljima i društvenim vezama, ali ako se hoće opisati i objasniti djelo i lik Šime Šimatovića, to mi se čini nužnim. Da parafraziram izborni slogan jedne novije političarke kojoj su *»ljudi ispred politike«,* u Šime su ljudi i udoban život doista uvijek bili ispred i karijere i politike! Susretljiv, neposredan, šarmantan, profinjenih manira, umjereni hedonist, pomalo snobovski (u dobrom smislu tog kontroverznog pojma) posvećen kulturi u najširem smislu riječi, nikada dogmatski rigidan, čvrsto hrvatski usmjeren, ali otvoren prema svima bez obzira na razlike, Šime je u životu lako stjecao, a teško gubio prijatelje.

Siguran u sebe, bez poteškoća se kretao u krugovima elite, bila ona književna, kazališna, slikarska, baletna, glazbena, filmska, doktorska ili politička. Preduga bi bila lista imena važnih osoba iz svih slojeva društvene kreme s kojima je Šime ostvario dobre, pa i prisne odnose (toliko duga da bi mogla poslužiti kao svojevrstan predložak za jedan hrvatski *Who is who* druge polovice dvadesetog stoljeća). Tu prednost svoga karaktera ponajmanje je iskorištavao za vlastito dobro. Za sebe je uvijek znao pribaviti dovoljno sredstava i životne udobnosti da bude neovisan, materijalno i moralno. Unatoč brakovima dugo je čuvao svoju garsonijeru u poznatoj zgradi *Assicurazioni generali* ponad ondašnjeg zagrebačkog Trga Republike, odakle su sve bitne kulturne i društvene institucije (uključujući najbolje kavane i Klub književnika) bile nadohvat noge, a zbivanja i susrete na trgu uvijek je mogao odozgo držati na oku.

Sagledavajući razne angažmane Šime Šimatovića pri stvaranju nekih važnih institucija u filmu, ali i kulturi u širem smislu, može se zaključiti da je on smisao svoga djelovanja (nerijetko izvan reflektora javnosti, diskretno i bez većeg publiciteta) nalazio u tome da bude poticatelj kulture i kulturnih standarda. Na njega bi se mogao primijeniti pomalo zastarjeli termin *kulturtreger* (od njemačkog *der Kulturträger* = nosač, nositelj kulture), ali bez pejorativna prizvuka koji se podrazumijevao dok ta riječ iz partijskoga vokabulara nije neopazice iščezla iz svakodnevnog govora. Da je tako, dovoljno je spomenuti tek neke od njegovih aktivnosti u tom smislu, jer nitko nema uvida baš u sve Šimine angažmane tijekom više desetljeća, za koje je znao zagrijati i u njih uključiti i druge ljude i ustanove, potrebne za uspjeh nekog pothvata.

Kad su početkom pedesetih godina filmski radnici pokrenuli inicijativu da se osnuje filmsko poduzeće koje bi bilo konkurentno svemoćnom Jadran filmu, Šime je preuzeo položaj prvoga direktora novostvorenog Zagreb filma, no nije se htio na njemu dugo zadržati. Privukao je neke sposobne ljude, među njima prodorna i menedžerski orijentirana Ivu Šotena (poslije odselio u Izrael) i budućega višegodišnjeg direktora iz najslavnijeg razdoblja poduzeća Juricu Peruzovića, pa se s punom odgovornošću i s optimizmom za budućnost poduzeća mogao povući. Nakon toga Šime je neko vrijeme bio umjetnički direktor Croatia filma te je uspio nagovoriti direktora Josipa Žitnika da ta distributerska kuća unaprijed kupi i plati svjetska prava za crtane filmove koje će proizvoditi novoustanovljeni Studio za crtani film Zagreb filma, a u tome se krije financijska tajna nastanka one prve slavne serije naših crtića koji su izazvali pozitivni šok u Cannesu 1958. i po kojima je *zagrebačka škola crtanoga filma* dobila ime i svjetsku reputaciju!

Dužnost predsjednika Društva filmskih radnika Hrvatske Šime Šimatović obavljao je pet puta (s prekidima) i nije zapamćen ni po kakvu lošem postupku prema svojim kolegama ili po bilo čemu arogantnom s pozicije vlasti. Naprotiv, on je u svome mandatu od prostorija na Britanskom trgu br. 12 — koje su pod njegovim prethodnikom Berkovićem moderno preuređene prema zamislima arhitekta Mutnjakovića — stvorio ugodan klupski ambijent koji je vodio slavni baletni majstor i sjajan majstor kuhinje Oskar Harmoš. Naime, Šime je svojedobno kumovao njegovu vjenčanju s balerinom Anom Roje, a sada je nastojao pomoći umirovljenom umjetniku koga su snašle nedaće, jer mu je u požaru stana, osim svega vrijednog, stradala i skupocjena filatelistička zbirka. U klub se rado zalazilo na ukusnu porciju Harmoševa graha, a i atmosfera za šankom i oko njega bila je dolična sastajalištu ljudi iz kulture.

Naši se putovi razilaze (1957)

Između raznih društvenih angažmana Šimatović je ipak snimao i filmove. Oni doduše nisu bili neke posebne inovacije ili provokacije spram dominantnih estetskih ili ideoloških strujanja onoga vremena, ali su uvijek odražavali neke temeljne autorove preokupacije i otkrivale vezu s intelektualnim okruženjem u kojem je živio.

Ako su svi Šimini životni putovi vodili iz njegove rodne Like, onda je logično da su ga vodili i u nju, jer se on u svoj rodni kraj vraćao kad god mu je to intimno zatrebalo, odnosno kada je smatrao da bi za njega nešto mogao učiniti. Stoga je i njegov prvi dokumentarac nakon igranoga filma dočarao iznimne ljepote ličkoga dragulja *Plitvička jezera* (1956), čime je dao poticaja tadašnjim političarima (među kojima je jedan od najutjecajnijih bio Ličanin Jakov Blažević) da pokrenu gradnju prvoga hotela, bitna za turističku budućnost nacionalnog parka. Da bi slikom mogao izraziti punu ljepotu prirode, Šimatović je snimao u dva navrata, ljeti i zimi, pa zaleđeni slapovi nisu zaustavljali samo silinu vodene stihije nego i dah gledalaca u silovitu vizualnom doživljaju. Za film je popratni komentar napisao Čedo Prica, ta-

Tedy Sotošek i Saša Novak u filmu *Naši se putevi razilaze* (1957)

kođer lički domorodac (koji tada još nije svojemu prezimenu dodao Plitvički), a kamerom je majstorski upravljao Frano Vodopivec, postižući začudne efekte lelujanja vode preko pantomimskih prizora kojima su ilustrirane lokalne legende o nastanku imena pojedinih jezera. Na festivalu u Berlinu 1957. taj je film dobio *Srebrnog medvjeda*, jednu od prvih međunarodnih nagrada nekom jugoslavenskom (dakle i hrvatskom) kratkometražnom filmu, a nagrađen je još i u Bruxellesu 1958. na festivalu prigodom svjetske izložbe.

Razumljivo je da je temu drugoga igranog filma *Naši se putovi razilaze* potražio u djelovanju antifašističkih ilegalaca u Zagrebu, među kojima se svojedobno i sâm kretao, pa je realizirao jedan od prvih naših filmova koji se bave gradskom ilegalom. Scenarij je napisao Ivan Šibl, njegov ratni drug, nekadašnji ilegalac i diverzant, zatim politički komesar 10. zagrebačkog korpusa i general JNA, a poslije višegodišnji generalni direktor Radio-televizije Zagreb.

Iako je Šibl imao literarnih ambicija (po njegovu *Ratnom dnevniku* desetak godina poslije Antun Vrdoljak snimio je dva filma s vjerodostojnim, a ne pukim propagandnim prikazom partizanskoga ratovanja), taj njegov prvi uradak za film, u kojem je bilo i autobiografskih elemenata, pružio je tek pomalo shematsku priču o Vjeri, lijepoj ženi razapetoj između dva muškarca, od kojih je jedan ilegalni aktivist, a drugi policijski doušnik koji ga izdaje. Osim elemenata psihološke drame u filmu ima stanovite napetosti i akcijskih prizora, među njima i evokacija poznatoga diverzantskog napada ručnom bombom na vojničku postrojbu blizu Botaničkog vrta. Šime se držao u ono vrijeme pretežnoga dramaturškog postupka da radnja igranoga filma teče uz glas nevidljivog i sveznajućeg naratora, samo što je on u tom filmu naraciju počeo od kraja, tako da je cijeli film svojevrstan *flashback* s elementima napetosti u gledateljevu odgonetavanju puta do raspleta (dakako uz primjereno prikrivanje nekih elemenata priče).

Iako su vidljive ambicije da se realizira snažan film iz ilegale, to je ipak ostao samo pokušaj otvaranja ove tematike i promicanja žanra tzv. komornog akcijskog filma. *Naši se putovi razilaze* naišao je na podosta ravnodušan prihvat publike i kritike, možda i stoga što su glavne uloge u ovoj korektno i konzistentno ekraniziranoj priči s predvidivim ishodom igrali neprofesionalni glumci i publici posve nepoznati Boris Hržić i Bratislav Grbić (inače novinari) zajedno s radijskom spikericom (prvakinjom Studentskog kazališta *Ivan Goran Kovačić*) Sašom Novak.

Elitne teme iz šaha, sporta i umjetnosti

Tek nakon svoga drugog igranog filma Šime se više bavio režiranjem kratkomeražnih filmova. Tijekom 1958. — godine u stanovitu smislu prekretničkog ljubljanskog VII. kongresa Partije, koja je već na prethodnom kogresu u Zagrebu promijenila svoje ime u Savez komunista — potpisao je čak pet dokumentarno-propagandnih filmova (iz postojećeg, žurnalski snimljena, tzv. arhivskog materijala) o raznim aspektima uspjeha u izgradnji socijalizma. Taj gotovo rutinski posao odradio je u okviru programa propagandnih priprema za partijski kongres, da bi poslije mogao birati teme svojih izravno snimanih dokumentaraca za Zagreb film, poduzeće u stvaranju kojega je imao aktivnu ulogu.

No, usporedo s tim poslovima, koji i nisu tražili puni angažman, on je aktivirao svoje praške veze i poznanstva, pa je posredovao u sklapanju koprodukcije studija Barrandov i crnogorskoga Lovćen filma te je bio i nazočan snimanju vedroga glazbenog filma *Zvijezda putuje na jug* (1959) koji je režirao Oldřich Lipsky, Šimin kolega i dobar prijatelj. Bilo je to razdoblje poboljšanih odnosa sa SSSR-om i njegovim satelitima, a svojim sadržajem o turneji češkoga popularnog orkestra, na koju je zakasnila glavna pjevačica, i izborom atraktivnih lokacija duž jadranske obale film je imao i svojevrsnu turističku komponentu, privlačnu za čehoslovačko gledateljstvo, pa ga je publika vrlo dobro prihvatila u objema zemljama.

Po izboru tema nekoliko sljedećih Šimatovićevih dokumentarnih filmova može se zaključiti da ga je zanimala elita u raznim područjima života, bilo to u šahu, sportu ili umjetnosti. Tako su njegova dva filma *Turnir kandidata 1* i *2* (1959) zabilježila atmosferu i likove na povijesno važnom četverokružnom meč-turniru osam najboljih šahista svijeta, a pobjedniku je bila namijenjena uloga izazivača tadašnjeg neprijepornog svjetskog šahovskog prvaka Mihaila Botvinika. Šah kao statično zbivanje obično nije atraktivan za dinamiku filmskoga izričaja, pa su stoga ta dva dokumentarca gotovo jedinstveni dokumenti o eliti najvećih velemajstora te specifične igre sudara umovanja što je uvjetno uvrštena u sport (trojica od njih postali su poslije svjetski prvaci, barem nakratko!). Šahovski maraton odvijao se na tri lokaliteta — na Bledu, u Zagrebu i Beogradu — pa je kamera bilježila napeta lica u igri živaca tako različitih osobnosti kakvi su bili pobjednik Mihail Talj, njegov armenski kolega i prijatelj Tigran Petrosjan, estonski *vitez tužna lika* i vječni drugi Paul Keres, zaljubljenik u glasovir i jedini Rus u sovjetskoj dominantnoj skupini Vasja Smislov, višestruki jugoslavenski prvak Svetozar Gligorić, Amerikanac mađarskoga porijekla Pál Benkö, diskretni plavokosi *viking s Islanda* Fridrik Olafsson i, najintrigantniji među osmoricom, tadašnje *čudo od djeteta* i američka nada u šahovskom hladnom ratu, šesnaestogodišnji Bobby Fisher. Film djelomično zalazi i u zakulisna turnirska zbivanja, otkrivajući neke detalje psihološkoga rata među

suparnicima, te stoga ima vrijednost iznimna dokumenta o vrhunskim predstavnicima drevne igre koja u 20. stoljeću nije izmakla politizaciji, ali je zato stekla popularnost kao rijetko kada.

Svjetsko prvenstvo u stolnom tenisu, održano u Zagrebu, predmet je Šimina dokumentarca *Ping-pong* (1960), u kojem govori o povijesti i o eliti ovoga sporta koji zahtijeva munjevite reflekse. Nakon toga sportom se bavio još samo kao pisac senarija za jubilarni film o našem elitnom klubu *Pola stoljeća Hajduka* (1962), koji je režirao zagrebački purger Branko Majer. A kad se prihvatio filmova o umjetnicima, Šimin se interes usmjerio prema onima na vrhu. Prvo je snimio filmski vodič drevnom i još živom *Dioklecijanovom palačom* (1960) u Splitu, a za snimatelja je angažirao vrhunskog majstora kamere Oktavijana Miletića, koji mu je snimio i sljedeća dva filma o vodećim hrvatskim likovnim umjetnicima. *Augustinčić* (1960) daje portret Titova 'dvorskog' kipara, sudionika NOB-a, čije su monumentalne skulpture podignute na mnogim lokalitetima, od prednjeg dvorišta kuće Brozovih u Kumrovcu do stražnjeg okoliša nebodera UN u New Yorku. Nije trebalo dugo da dođe na red i Augustinčićev učitelj *Ivan Meštrović* (1962), no iz njegova golema opusa naš se autor ograničio samo na majstorovu splitsku fazu, posebno na reljefe u drvetu iz Kašteleta, čime je stavio naglasak na ono po čemu je kiparski velikan autentično povezan sa svojim zavičajem i podnebljem, a zanemario je njegova monumentalnija djela iz tuđe nacionalne mitologije.

Pustolov pred vratima (1961)

Treći i posljednji Šimatovićev igrani film *Pustolov pred vratima* (1961) snimljen je u produkcijski najbogatijoj godini ondašnje jugoslavenske kinematografije, kada su u svim republikama zajedno proizvedena 32 filma, a u Hrvatskoj rekordnih osam. Takva je hiperprodukcija ugrozila financijsku snagu Saveznog fonda, iz kojeg su davane dotacije za snimanje filmova, pa je već sljedeće 1962. godine fond decentraliziran po republikama, u smislu da su se za produkciju mogli dijeliti porezni prihodi od prikazivanja samo iz vlastite republike. To je imalo za posljedicu smanjivanje proizvodnje filmova, ali je zapravo dovelo do stabilizacije i do sve vidljivijeg osamostaljivanja republičkih kinematografija, iako je i dalje njihovo nacionalno označavanje bilo zazorno.

Ekranizacija fantazmagorične drame Milana Begovića, praizvedene u zagrebačkom HNK 1926. u režiji Branka Gavelle, nedvojbeno je bio najambiciozniji Šimatovićev filmski projekt, njegov svojevrstan odgovor na uporno Krležino dobro poznato odbijanje dopuštenja da se ekranizira bilo koje njegovo djelo (Šime je napisao scenarij po romanu *Na rubu pameti*, dakako uzalud). U želji da mu se film temelji na hrvatskoj literarnoj i civilizacijskoj baštini, odabrao je salonski kazališni komad, jednog od međunarodno najafirmiranijih hrvatskih pisaca, kojem je *Pustolov pred vratima* preveden na desetak jezika i postavljen na gotovo dvadeset pozornica vodećih kazališnih kuća u Europi i Južnoj Americi (od Osla, Beča i Rima do Rio de Janeira i Montevidea). Takav izbor

Pustolov pred vratima (1961)

bio je posve neobičan u ono vrijeme kad se očekivalo od filmova da svoje teme, ako nisu iz suvremenog života, potraže ili u NOB-u ili eventualno u *buržoaskoj* prošlosti, ali viđenoj kroz naočale klasne borbe. Begovićeva literatura govori o pomalo bolećivim karakterima, ponajviše ženskim, i nikako nije pripadala duhovnim obzorjima tadašnje socijalističke kinematografije, odnosno — da navedemo jednu kompetentnu i ideološki pouzdanu ocjenu — taj Šimin film bio je *»izvan svih tada važećih konotacija«,* kako je napisala *Vjesnikova* stalna filmska kritičarka Mira Boglić.

Filmska priča iz sanatorija o predsmrtnom snoviđenju mlade i zanosne gospođe Agneze, bolesnice od tuberkuloze, u kojem ona intenzivno doživljava svoj izmišljeni ljubavni život koji nije dospjela proživjeti, sadrži i stanovitu metafizičku komponentu, na kojoj Šime nije ustrajavao (osim u efektnom finalnom prizoru), ali je nije mogao ni zanemariti. Dakako, vješt kazališni čovjek Begović dramski je naboj efektno postizao pojavom devet različitih lica koje je igrao isti glumac (Ivo Raić u praizvedbi) kao otjelovljenje donosioca poruke smrti s onoga svijeta, dok je Šime reducirao broj tih likova na tri-četiri i povjerio ih raznim glumcima, čime je ponešto dobio na realističnosti, ali otupio moguću nadrealnu oštricu. Tako je ekspresionistička komponenta priče umanjena i pomalo banalizirana: nepotpisana pisma što ih Agneza dobiva od neznana obožavatelja izazovu fatalan dvoboj njezina muža i beskrupuloznog rođaka, jer je taj iskoristio nesporazum za prolazni ljubavni čin sa ženom koja mu se predala misleći da je on taj koji joj je u pismima kićenim riječima iznosio svoju čežnju za njom. Dakako, kad shvati nesporazum i svoju zabludu, duboko povrijeđena, ona sve prizna mužu i tragični je ishod neizbježan, jer u dvoboju obojica ginu. Zanimljivo je podsjetiti da se Begovićevim motivom anonimnih ljubavnih pisama mnogo godina poslije poslužio i Zvonimir Berković u svojim *Ljubavnim pismima s predumišljajem* (1986), no u njega je onostrani fatalizam ustupio mjesto ovozemaljskom cinizmu.

U izboru glumaca redatelj je pokazao sklonost za žensku ljepotu, kao i smisao za plasiranje talenata koji će se tek razviti i potvrditi. Glavnu žensku ulogu Agneze (koju je svojedobno u kazališnoj praizvedbi otjelovila velika Vika Podgorska) dobila je mlada i lijepa Ana Karić, tada na početku karijere, tijekom koje će se afirmirati kao neprijeporna dama hrvatskoga glumišta. Njezinu prijateljicu Kristinu igrala je pjevačica i glumica Dunja Rajter, jedna od prvih naših ljepotica koja je svoju slavu potražila u inozemstvu, pa je karijeru u filmu i na estradi ostvarila uglavnom u Njemačkoj. S druge strane, Šime je pred svoju kameru doveo niz svojih zagrebačkih kolega, najvrsnijih kazališnih glumaca onih vremena (Emil Kutijaro, Božena Kraljeva, Ervina Dragman, August Cilić, Tito Strozzi, Jurica Dijaković, Borivoj Šembera, Dubravka Gall), a uz njih i neka nova lica iz nadolazeće mlade generacije (Boris Buzančić, Vanja Drach). Potrebom da film bude atraktivan i publici u cijeloj Jugoslaviji može se protumačiti angažman vrsnih beogradskih glumaca Zorana Ristanovića, Janeza Vrhovca i tamošnje ljepotice Jelene Jovanović Žigon. Možda je tako okupljeni ansambl kazališnih velikana pridonio dojmu da su filmski dijalozi zvučali više kao scenski, a ne životni govor, premda i u Begovićevu izvorniku dijalozi po mnogočemu zvuče stilizirano u konstruiranoj, irealnoj situaciji.

Poznavatelju današnjih financijskih i materijalnih prilika naše filmske proizvodnje moraju djelovati začudno i gotovo nevjerojatno iznimne produkcijske kvalitete toga bogato i rafinirano dizajnirana filma. Naš vodeći scenograf Vladimir Tadej očito nije imao strogo limitirani troškovnik, jer je u halama Zagrebačkoga velesajma mogao izgraditi ne samo raskošne interijere stilskih građanskih salona, nego je čak gradio i objekt sanatorija u eksterijeru vrtova s fontanama (što se redovito iznajmljuje u realnim objektima). Takvim su ambijentima dakako bili prilagođeni i superiorno kreirani kostimi Jagode Buić, koja će tek desetak godina poslije svojim vrhunskim tapiserijama steći svjetsku slavu, a, nažalost, filmskom se kostimografijom bavila samo tijekom nekoliko godina u nekoliko filmova. Uočljivim vizualnim kvalitetama filma svakako valja pribrojiti i izvanserijski snimateljski rad Branka Blažine, koji je oblikovao filmsku sliku tako da na gledatelje prenese određenu tjeskobu nadrealne fantastike. Prinos tomu dala je i glazba Borisa Papandopula sa sazvučjima tonova iz međuratnih vremena, dok su za plesnu glazbu bili angažirani Vili Čaklec i Stjepan Mihaljinec.

Prije i poslije Dalmacija filma

Šezdesetih godina Šimatović je režirao za Zagreb film nekoliko dokumentarnih filmova. Osim spomenutih portreta dvojice naših likovnih velikana, jedan je posvećen sudbinama starih ljudi (*Jesen*, 1966), a uz to realizirao je i dva kratka igrano-dokumentarna filma, u kojima je nastojao kritički žigosati neke aktualne društvene pojave (*Poziv na putovanje*, 1966. i *Ferije*, 1968). S njima se vjerojatno pokušao uključiti u trend kratkih satirično-kritičkih filmova koji je uspješno započeo Babaja, a nastavili su ih s većim ili manjim rezultatom Berković i Majer.

U povodu dvadesete obljetnice dvaju važnih događaja iz NOB-a snimio je dva prigodna, 'memoarski' intonirana filma. Film *Zagreb — 8. maja 1945*. (1965) evocira datum koji se godinama slavio kao Dan oslobođenja Zagreba, a kojem je bio posvećen i prvi Šimin filmski uradak o paradi na prvu obljetnicu toga događaja. Komentator je bio sam redatelj, što filmu daje osobnu memoarsku intonaciju, a uvršteni je dotad nepoznat amaterski snimljen materijal o dolasku partizana u koloni po jedan na pusti Jelačićev trg kojim je dominirao banov spomenik, što su ga dvije godine poslije narodne vlasti demontirale. Takvi se prizori nisu pokazivali u tim godinama, a Šime je prikazao i slavodobitni ulazak njemačkih jedinica uz bubnjeve, no tome je kontrastirao slike njemačko-ustaškog povlačenja i rušenja uz hrpe odbačenih uniformi.

Potkraj šezdesetih godina Šime se opet upustio u jednu od svojih dalekosežnih inicijativa, pa je u Splitu utemeljio proizvodno poduzeće Dalmacija film. Ideja o Splitu i Dalmaciji kao nekoj vrsti domaće Kalifornije koja obiljem sunčanih dana upravo zaziva na stvaranje nekakvog nacionalnog Hollywooda stara je koliko i nastojanja da se uspostavi kontinuirana filmska proizvodnja u nas. Još su prvi poduzetnici u hrvatskoj kinematografiji odmah nakon Prvoga svjetskog rata taj naum pokušali realizirati, pa je ondašnji zagrebački

Jugoslavija film imao stalni ured u Splitu, koji je nekoliko godina vodio Stanislav Noworyta, jedan od prvih pionira kamere u povijesti hrvatskoga filma. Uz potporu splitskih socijalističkih bankara i direktora nastalo je poduzeće s poprilićnim ambicijama. Kako je u ono doba Orson Welles nešto snimao po dalmatinskim otocima (naime, neki od svojih nikad dovršenih filmova), pa je s ekipom boravio u Splitu, Šime ga je zainteresirao za ideju da se uz pomoć nekih svjetskih kompanija izgradi svojevrstan filmski grad na Marjanu, u čemu bi domaći partner bio Dalmacija film. U međuvremenu Šime se vratio tematici kamenjara te je snimio dokumentarni film u kombinaciji crno-bijele i fotografije u boji *Dugi sumraci* (1969) o monotonom životu mlade učiteljice u selu ispod masiva Dinare. Osim toga, te prve godine Dalmacija film proizveo je i svojevrsnu filmsku slikovnicu prirodnih ljepota i kulturno-povijesnih znamenitosti *Jadran* (1969) u režiji Mate Bogdanovića.

Ne čekajući ostvarenje dalekosežnih planova o nastanku atelijera i svih pogona budućega filmskog grada, Šime je u svojstvu producenta realizirao prvi igrani film Dalmacija filma *Bablje ljeto* (1970) prema scenariju splitskoga književnika Živka Jeličića s Nikolom Tanhoferom kao redateljem i glavnim snimateljem, a s Borisom Dvornikom i beogradskom ljepoticom Miljom Vujanović u glavnim ulogama. Za koprodukciju filma koji je zbog svojih erotskih elemenata računao na dobar tržišni plasman (a taj je ipak izostao) Šime je zainteresirao zagrebačke Kinematografe, a za tehničke je usluge bio uključen Koliba film iz Bratislave, iako to nije bila međunarodna koprodukcija u uobičajenom smislu.

Nakon dobra i uspješna početka Dalmacija filma, Šime nije ostao dugo na čelu poduzeća koje je osnovao, razočaran i povrijeđen zbog nekih zakulisnih igara u krugovima splitskih privrednika. Nakon njegova odlaska poduzeće je neko vrijeme životarilo, ali nije više proizvodilo filmove, dok se projekt o filmskom gradu na jadranskoj obali nikada nije ostvario. Tek poslije jednog i pol desetljeća pojavio se jedan igrani film (*Od petka do petka*, 1985, redatelja Antuna Vrdoljaka), kojemu je kao producent naveden Dalmacija film, ali uz prefiks FRZ (što znači *filmska radna zajednica,* tadašnji oblik vlastite produkcije neke filmske ekipe), te se teško može smatrati nastavkom poduzeća koje je Šimatović osnovao kao konkretni poticaj za vizionarski razvoj filmske proizvodnje na sunčanom jugu Hrvatske.

Povratak u Topusko

Možda je najosobniji film Šimatović realizirao kada se s kamerom i filmskom ekipom prvi puta nakon dva desetljeća vratio u Topusko da bi snimio dokumentarac o svojim sjećanjima na Kongres kulturnih radnika Hrvatske, održan tijekom tri dana i tri noći potkraj lipnja treće ratne godine upravo u tom glasovitom termalnom lječilištu na obroncima Petrove gore, na kojem je i sam sudjelovao u svojstvu voditelja Centralne kazališne grupe ZAVNOH-a. I u dokumentarcu *Topusko 1944* (1964) redatelj je primijenio za ono vrijeme i za ondašnje estetičke modele posve atipičan pristup: komentar u prvome licu govori on sâm, ističući da dvadeset godina nije bio u Topuskom, snima drvored u čijim su se sjenama nekad odmarali i uopće u svom osobnom iskazu izražava svojevrstan optimizam sjećanja kad *godine lete strelovito unatrag* (pa mu je i zgrada kongresa onda izgledala ozbiljnija i mnogo veća), a ratni skup intelektualaca doživljava idilično jer *nema nijedne vojske na svijetu koja bi pridala toliku važnost kulturi* te zaključuje da *pobjeda nije pobjeda ako umjetnost i ljepota ostaju poraženi.* Dakako, iz današnje vizure takav se odnos autora prema ratnom Topuskom može tumačiti kao njegovo puko ispunjavanje propagandne narudžbe, ali stavljajući ga u kontekst Šimine osobne i kreativne biografije, treba ga shvatiti kao iskren iskaz i bitni orijentir u njegovoj trajnoj i životnoj vezanosti za kulturu u svim mijenama politike i drugih okolnosti.

U Šimatovićevoj domaćoj filmografiji postoji praznina duga punih osam godina, jer nakon 1969. pa sve do 1977. nije zabilježen ni jedan naslov nekoga filma koji je režirao ili u njemu imao ikakvu kreativnu ulogu. O tom razdoblju života on nerado govori, ali spominje da je često odlazio u (Zapadnu) Njemačku i tamo znao boraviti po više mjeseci, što bi značilo da je režirao kao filmski gastarbajter reklamne i industrijske filmove po narudžbi. Sredstva za život osigurala mu je, osim toga, i poveća svota deviza što ju je dobio od prodaje scenarija za igrani film *Noć odluke* o židovskom zbjegu u Topuskom 1943/44, kad se nakon kapitulacije Italije tamo okupilo nekoliko stotina oslobođenih logoraša sa Hvara i otoka Grgura i drugih prebjega na partizanski teritorij. Scenarij o toj šarmantnoj skupini progonjenih, koji su sačuvali bodrost duha i smisao za humor i u najtežim okolnostima, a mnogi među njima poslije su otišli u jedinice, otkupila je njemačka producentska kuća da bi ga zatim preprodala u Ameriku, ali film po njemu nažalost nikada nije snimljen. Za taj otkup i dobru cijenu pobrinuo se kao posrednik predratni zagrebački vlasnik kina Luxor i kinoamater Gustav Schwarz (1906-1976; uoči rata promijenio je prezime u Gavrin), koji je prvih godina nakon rata, zaslužan kao član Filmske sekcije pri Vrhovnom štabu JA, režirao u Beogradu tri igrana filma s temom NOB-a (*Život je naš*, *Crveni cvet*, *Bila sam jača*), a zatim je karijeru nastavio u njemačkoj kinematografiji kao menedžer za koprodukcije.

Vječna je šteta što taj scenarij o židovskom zbjegu u Topuskom nije reliziran, ali isto je tako požaliti što Šime nikada nije našao poticaja ili vremena da smisli i kad-tad realizira domaći igrani film koji bi se zbivao upravo u Topuskom u to doba. Naime, njegova trajna zaokupljenost ovom epizodom iz vlastite biografije, povezana s objektivno zanimljivim činjenicama o živopisnim osobama koje su se u tom razdoblju rata tamo našle, pouzdani su elementi za film koji je — recimo — mogao dati specifično hrvatsko viđenje antifašizma (u trokutu između ustaša, Nijemaca i partizana) kao jedinog humano opravdana uvjerenja u tom historijskom času, ali i njegove mnogostruke zlouporabe u danom odnosu snaga.

Došla je i četrdeseta obljetnica povijesnih zbivanja u Topuskom. Ovaj put Šime se nije vraćao s kamerom, ali je pokrenuo inicijativu da se ustanovi *Klub kulturnih radnika »Topusko 44«* (o čemu je načelna odluka donijeta još na Kongresu kulturnih radnika prije četiri desetljeća) te za tu ideju zagrijao je Stipu Šuvara, tadašnjega partijskog ideologa i moćnika, i dobio njegovu potporu. Šime se, dakako, ne bi pomirio s nekakvim smještajnim provizorijem koji bi podsjećao na

partizanske improvizacije, jer je naumio okupljati kulturnjačku elitu u dolično uređenu prostoru na prestižnoj adresi. Stoga je bacio oko na suterenske prostore u Muzeju za umjetnost i obrt na Trgu maršala Tita, preko puta *Talijina hrama* (kako se nekoć tepalo secesijskoj zgradi HNK). Nevolja je bila samo u tome što ti podrumi nisu uređivani vjerojatno od vremena utemeljitelja muzeja Ise Kršnjavoga potkraj 19. stoljeća.

Šuvaru, ambicioznu ministru kulture (pod nazivom sekretara ili poslije predsjednika Sekretarijata, zatim Komiteta za prosvjetu, kulturu, fizičku i tehničku kulturu) svaki je paralelizam s legendarnim prethodnikom značio izazov, pa nije čudno što se djelatno zauzeo, uz suradnju agilna direktora muzeja Vladimira Malekovića, da ta zahtjevna adaptacija bude realizirana. Trebale su tri godine da taj složen i skup građevinski zahvat bude obavljen, a dovršen je 1987, u godini zagrebačke Univerzijade, i Klub je napokon zaživio. Kavanski i restoranski dio preuzeo je jedan od vrhunskih ugostitelja Drago Vukušić, a u upravnom odboru kluba, dakako sa Šimom Šimatovićem kao predsjednikom, našli su se također vrhunski (ali i podobni) umjetnici onoga razdoblja.

Bile su to godine nakon Titove smrti kada se već moglo osjetiti da čak i u monolitnoj partiji rastu nacionalne kontroverze koje su posve razlabavile onu federaciju koja se činila trajnim jamstvom održavanja socijalističke Jugoslavije. Šime je i dalje povremeno stvarao dokumentarne filmove. Njegov dobar njuh za vjetrove promjena prepoznaje se i u izboru tema, posvećenih dosljedno hrvatskoj ulozi u NOB. Već postojećem protivljenju određivanja početka antifašističkog ustanka u Hrvatskoj po danu 'prve puške' ispaljene u Srbu Šime je dao audio-vizualne argumente u dokumentarcima *Sisak 22. lipanj 1941.* (1980) i *Prvi partizanski odred* (1985), a u srednjometražnom *Zagreb za slobodu* (1987) kompilirao je arhivsku građu radi isticanja hrvatske uloge u pobjedi nad fašizmom. Bio je to neizravan način uključivanja u političke rasprave koje se uglavnom nisu vodile javno i jasno, takva su to bila vremena.

Tijekom prijelomne 1990. Šime je radio na dokumentarnom filmu *Mimara* (1991), svojevrsnoj apologiji velikom kolekcionaru i patriotski nadahnutu donatoru zbirke umjetnina (koga je upoznao još davno, prvih poratnih godina u razrušenom i okupiranom Berlinu). Priču o životnom putu seljačkoga djeteta s kamenjara, koji se kao neškolovani samouk probio u svijet likovne umjetnosti i postao uvaženi restaurator i stručnjak do čijih su procjena držali u najuglednijim muzejima i galerijama, dovršio je tek nakon smrti glavnoga junaka, pa su iz filma izostale njegove žive riječi i eventualni odgovori na razna osporavanja. Ipak, u filmu su prikazana brojna fascinantno lijepa djela iz te vrijedne zbirke koju je Mimara darovao *hrvatskom narodu*, a njezin prihvat, unatoč toj za ondašnje prilike politički nepodobnoj formulaciji (na kojoj je nepopustljivi donator tvrdoglavo inzistirao), proveden je uz veliki trud Ante Sorića i pod političkim pokroviteljstvom Stipe Šuvara.

Osamostaljenje Hrvatske kao suverene države za Šimatovićevo tvrdo ličko hrvatstvo došlo je prilično kasno, kad je već ispisao velik dio svoje biografije. Ali ne i prekasno. Kao *kulturtreger* po vokaciji, on nije želio dopustiti da posljednja kulturna institucija što ju je ustanovio potone u valovima tranzicije. Klub je nastavio djelovati pod na brzinu promijenjenim imenom Hrvatski kulturni klub, a upravni je odbor izmijenio sastav, jer je predsjednik našao načina da u njega uključi ugledne osobe iz znanosti, umjetnosti i kulture, ali vodeći računa o političkom pluralizmu, tako da su se i u doba najčvršće Tuđmanove vladavine susretali na istom poslu uglednici bliski vlasti s onima sklonima oporbi (ali ni slučajno oni u kojih bi se mogla naslutiti *jugonostalgija*). Klub je postao ugodno mjesto za likovne izložbe, predstavljanja knjiga i predavanja, te za male komorne koncerte prvorazrednih umjetnika u gotovo domaćem ambijentu, koji podsjeća na muziciranje iz davnih vremena kad su glazbenici bili rado viđeni gosti po velikaškim kućama.

Na inicijativu svojega predsjednika i zahvaljujući njegovu šarmu i umijeću da za svoje ideje pridobije bogate i kulturi sklone sponzore, Hrvatski kulturni klub 1994. pokrenuo je i već deset godina za redom održao kontinuitet u dodjeljivanju *Godišnje nagrade INE za promicanje hrvatske kulture u svijetu* (za prethodnu godinu). Nagrada je novčana (u respektabilnom iznosu), čin njezine svečane dodjele potkraj svibnja uvijek se tretira kao istaknut kulturni događaj, o svakom se dobitniku izdaje luksuzna i, ako je nagrađeni stranac, dvojezična monografska publikacija, a lista dosadašnjih laureata svjedoči o visokim kriterijima izbora s očiglednim nastojanjem da se obuhvate promicatelji hrvatske kulture ne samo u velikim jezičnim sredinama (engleskoj, francuskoj, njemačkoj) nego i u nama bliskim zemljama s kojima nas vežu dugogodišnje kulturne spone (Češka, Mađarska, Slovačka).

U filmskim su se ekipama znale prepričavati anegdote o Šimatovićevu stilu rada, koje bi se obično svodile na konstataciju da je uvijek bio ležeran u radu i opušten u odnosu prema suradnicima, a život u njegovim ekipama odlikovao se dobrim raspoloženjem, zahvaljujući brizi da smještaj bude udoban i radni uvjeti olakšani dodatnim komforom. Zato se i u *vrijeme drugova* isticalo kao vrlina Šimino umijeće da posao obavlja *gospodski* i njegova brižljivost da stvori opuštenu radnu atmosferu. Ležernost i lagodnost u poslu karakteriziraju životni stil Šime Šimatovića u svim sferama njegova kreativnog i općekulturnog djelovanja, pa je po tomu bio i ostao sušta suprotnost onim kolegama koji su izgarali u nastojanju da iskoriste svaku priliku za svoje nove projekte i pritom često nisu imali obzira prema suradnicima ili skrupula spram vlastite savjesti. Već je u uvodu rečeno da je u vrijeme komunističke podobnosti bio *atipičan kadar* (uostalom dva ili tri puta bio je izbačen iz Partije u vrijeme kad to nije bilo nimalo bezazleno), a ipak je bio dosljedan u svojim interesima i u svojoj temeljnoj odlučnosti za život u ozračju kulture, čemu je stavio na raspolaganje svoju zavidnu vitalnost.

Stoga se za Šimu Šimatovića može reći da je bio i ostao doista atipičan u mnogim aspektima svoje ličnosti, jer se iz njegova životopisa vidi da po mnogočemu izmiče stereotipovima u koje bi mogao biti svrstavan.

Šime Šimatović — Filmografija

(sastavio: Daniel Rafaelić)

REDATELJ I/ILI PISAC SCENARIJA:

1947.

Dan pobjede u Zagrebu, sc i r, Šime Šimatović, 1947, p: Filmsko poduzeće FNRJ, Direkcija za NR Hrvatsku, k: Sergije Tagatz, Branko Blažina, mt: Manja Sajdel, dokumentarni, reportaža, 317 m

1953.

KAMENI HORIZONTI, p: Jadran film, 1953, dugometražni igrani, s. (prema ideji Vjekoslava Kaleba), k: Branko Blažina, m: Ivo Kirigin, sgf: Uroš Jurković, Ivo Lovrenčić, mt: Boris Tešija, gl: Irena Kolesar, Marko Soljačić, Boris Tešija, Jozo Laurenčić, Antun Nalis, 2442 m,

1956.

Plitvička jezera, p: Jadran film, 1956, sc: Zlatko Tomičić, Čedo Prica, r: Šime Šimatović, k: Frano Vodopivec, m: Dragutin Savin, mt: Boris Tešija, Blaženka Jenčik, 310 m, dokumentarni, propagandni,

1957.

NAŠI SE PUTOVI RAZILAZE, p: Jadran film 1957, sc: Ivan Šibl, r: Šime Šimatović, k: Frano Vodopivec, m: Vladimir Kraus-Rajterić, sgf: Zdravko Gmajner, mt: Boris Tešija, gl: Boris Hržić, Mira Nikolić, Rudolf Kukić, Saša Novak, Milan Milošević, Joža Gregorin, Adam Vedernjak, Miloš Jeknić, Bratislav Grbić, 2568 m

1958.

Mali građani, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, mt: Blaženka Jenčik, 298 m, dokumentarni, propagandni, 1958.

Naše ruke, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, mt: Blaženka Jenčik, 210 m, dokumentarni, propagandni, 1958.

Posjeti prijatelja, Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, mt: Blaženka Jenčik, 300 m, dokumentarni, propagandni, 1958.

Sport, Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, mt: Blaženka Jenčik, 300 m, dokumentarni, propagandni, 1958.

Još jedna godina, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, mt: Blaženka Jenčik, 280 m, dokumentarni, propagandni, 1958.

1959.

Turnir kandidata, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, k: Jure Ruljančić, mt: Blaženka Jenčik, 300 m, dokumentarni, reportaža, 1959.

Turnir kandidata za šahovsko prvenstvo svijeta, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, k: Jure Ruljančić, mt: Blaženka Jenčik, 325 m, dokumentarni, reportaža, 1959.

1960.

Ping-pong, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, k: Mihailo Ostrovidov, Jure Ruljančić, mt: Katja Majer, 324 m, dokumentarni, 1960.

Dioklecijanova palača, p: Zora film, ps&r: Šime Šimatović, k: Oktavijan Miletić, gl: Aleksandar Bobanović, mt: Katja Majer, 325 m, dokumentarni, 1960.

Augustinčić, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, k: Oktavijan Miletić, gl: Anđelko Klobučar, mt: Katja Majer, 338 m, dokumentarni film o umjetnosti, 1960.

1961.

PUSTOLOV PRED VRATIMA, p: Jadran film, sc i r: Šime Šimatović (prema istoimenoj drami Milana Begovića), k: Branko Blažina, gl: Boris Papandopulo, sgf: Vladimir Tadej, mt: Blaženka Jenčik, gl: Janez Vrhovec, Dunja Rajter, Ana karić, Boris Buzančić, Jelena Jovanović-Žigon, Zoran Ristanović, Emil Kutijaro, dugometražni igrani, 2221 m, 1961.

1962.

Pola stoljeća Hajduka, p: Zagreb film, *sc*: Šime Šimatović, r: Branko Majer, k: Tomislav Pinter, mt: Katja Majer, 350 m, dokumentarni, propagandni, 1962.

Ivan Meštrović, p: Zora film, sc: Željko Grijem, Šime Šimatović, r: Šime Šimatović, k: Oktavijan Miletić, gl: Anđelko Klobučar, mt: Katja Majer, 330 m, dokumentarni, propagandni, 1962.

1964.

Topusko, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, k: Mihailo Ostrovidov, gl: Davor Kajfeš, mt: katja Majer, 271 m, dokumentarni, 1964.

1965.

Zagreb — 8. Maja 1945, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, k: Oktavijan Miletić, gl: Davor Kajfeš, mt: Katja Majer, 280 m, dokumentarni, 1965.

Moderna basna, p: Zagreb film, *sc*: Šime Šimatović, r: Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, g. crt.: Aleksandar Marks, gl. anim.: Vladimir Jutriša, k: Zlatko Saćer, gl: Miljenko Prohaska, sgf.: Srđan Matić, muz. vod.: Lidija Jojić, 275 m, kolor, animirani, 1965.

1966.

Jesen, p: zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, k: Branko Blažina, gl: Vladimir Kraus-Rajterić, mt: Katja majer, 280 m, dokumentarni, 1966.

Poziv na putovanje, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, k: Branko Blažina, gl: Davor Kajfeš, mt: Katja Majer, ul: Ivan Molnar, Vladimir Bačić, 318 m, kratki igrani, 1966.

1968.

Ferije, p: Zagreb film, sc i r: Šime Šimatović, k: Branko Blažina, Marijan Sličurić, gl: Vili Čaklec, mt: Katja Majer, ul: Gianni Pavin, kratki igrani, 371 m, 1968.

1969.

Dugi sumraci, p: Dalmacija film, Split, sc: Zoran Ignjatović, r: Šime Šimatović, k: Antun Markić, mt: Josip Remenar, 328 m, kolor, dokumentarni, 1969.

1977.

Stari kraj, p: Jadran film, sc i r: Šime Šimatović, k: Mihail Ostrovidov, mt: Lidija Jojić, 280 m, dokumentarni, kolor, 1977.

1980.

Sisak 22. lipanj 1941, p: Adria film, sc i r: Šime Šimatović, k: Mihail Ostrovidov, Viktor Farago, Marijan Trošelj, gl: Igor Kuljerić, mt: Marija Fuks, 207 m, dokumentarni, kolor, 1980.

1985.

Prvi partizanski odred, p: Jadran film, sc i r: Šime Šimatović, k: Mihail Ostrovidov, Viktor Farago, gl: Todor Dedić, mt: Živka Toplak, 230 m, dokumentarni, kolor, 1985.

1987.

Kina u Zagrebu, p: Jadran film, sc i r: Šime Šimatović, 175 m, kolor, dokumentarni, 1987.

Zagreb za slobodu, p: Adria film, sc i r: Šime Šimatović, 2214 m, dokumentarni, kolor, 1987.

1988.

Razgovor u atelieru, p: Jadran film, r: Šime Šimatović, 310 m, kolor, dokumentarni, 1988.

1991.

Mimara, p: Jadran film, sc: Šime Šimatović, Vesna Kusin, r: Šime Šimatović, k: Ranko Karabelj, Srđan Segarić, Oto Zake, mt: Karmen Randić, dokumentarni, 329 m, 1991.

1992.

Zvonici Like, p: Jadran film, HRT, sc i r: Šime Šimatović, k: Boris Turković, Goran Mećava, gl: Todor Dedić, dokumentarni, 186 m, 1992.

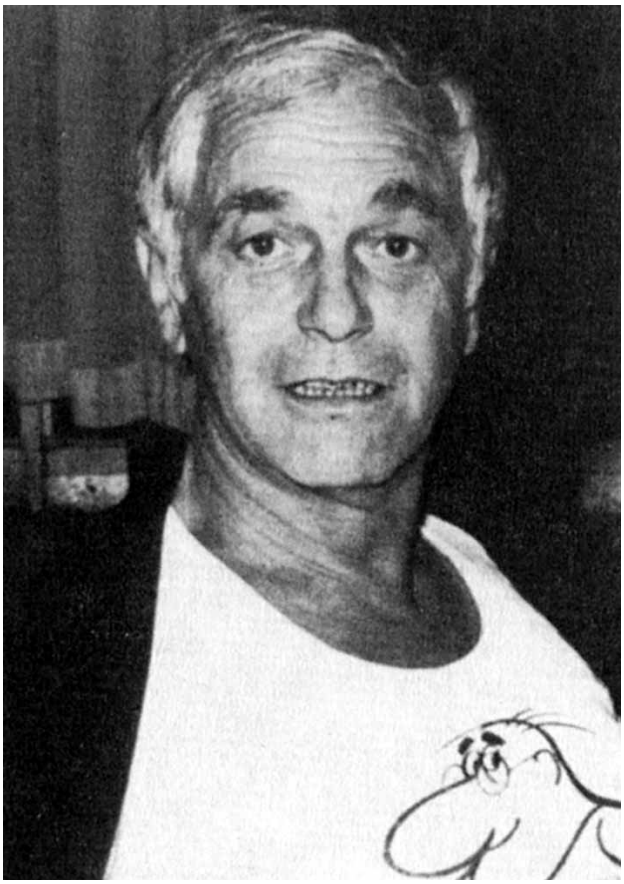
GLUMAC:

PLAVI 9, Jadran film, 1950, rež. Krešo Golik i *BAKONJA FRA BRNE*, Jadran film, 1953, rež. Fedor Hanžeković

UDK: 791.622(497.5)"195"

Hrvoje Turković

Filmske pedesete*



Branko Bauer

Pedesete godine 20. stoljeća bile su višestruko ključne godine u Hrvatskoj. Naime, to je bilo razdoblje definitivne *razrade* i standardizacije *kinematografskog sustava* u Hrvatskoj u sklopu nove državne tvorevine — socijalističke Jugoslavije. To je, ujedno, bilo razdoblje ubrzana konstituiranja *masovne urbane kulture* u Hrvatskoj (i ondašnjoj Jugoslaviji), a film je bio jedan od njezina četiri ključna *imaginativno-konstitutivna čimbenika* (uz novinstvo, radio i arhitekturu).

S time u vezi, to je bilo i 'zlatno razdoblje' *razvoja* — ubrzana sazrijevanja *klasičnog stila*, ali i artikulacija individualnih autorskih stilova, češćih negoli je to dotad bilo uočljivo. Ali, bilo je to i razdoblje javljanja *modernističkog stila* u drugoj polovici pedesetih, pobočnoga zametka ključnog '*stilskog prijeloma',* koji će u sljedećem desetljeću, u šezdesetim godinama, gotovo 'poništiti' dostignuća i poneke predstavnike klasičnoga stila i preuzeti stilsku dominaciju.

Kinematografska 'industrijalizacija'

Film se pojavio na našim prostorima vrlo rano — godinu dana po pariškoj premijeri Lumièreovih filmova. Nakon prvih lutajućih predstava uslijedio je postojan, spontan, tj. tržišno motiviran, prikazivački rast poentiran utemeljivanjem stalnih kina (od 1905. nadalje), ustaljene distribucije filmova, postojane novinarske pratnje te hektičke, ali ipak nekako održavane proizvodnje filmova (usp. Majcen, 1998; Škrabalo, 1998; Turković, 2003a).

No to posljednje bilo je i najdvojbenije. Osim kontinuiteta u prikazivačko-distributerskom odvojku, proizvodno krilo kinematografije u Hrvatskoj jedva se održavalo, hvatajući tek parcijalne kontinuitete uglavnom u nekim subvencijskim ili društvenim zabranima (npr. edukacijsko-propagandna proizvodnja Škole narodnog zdravlja te filmski amaterizam; usp. Turković, 2003a). Proizvodna strana kinematografije, osobito proizvodnja 'kinopopularnog' *igranog filma*, odvijala se pretežito u 'trzajima', kratkoročnim poduzetničkim pustolovinama koje su redovito završavane bankrotom.[1]

Završetak Prvog svjetskog rata i preinačenje kraljevske Jugoslavije, odnosno kratkotrajne Nezavisne Države Hrvatske u novu, federativnu i socijalističku državu (FNRJ — Federativna Narodna Republika Jugoslavija), čijom je federalnom članicom bila i ondašnja Narodna Republika Hrvatska, doista je u mnogočemu bio prijeloman za tip povijesnoga hoda filma na ovim južnoslavenskim područjima.

Mit o socijalističkome razdoblju (od kraja četrdesetih godina i nadalje) kao o *povijesnom razdoblju* filma za razliku od prethodnoga *pretpovijesnog razdoblja* kinematografije (onome do 1946-7) nije posve bez osnove. Uz kratkovjeki poku-

* Skraćena verzija teksta objavljena je u katalogu/knjizi: Zvonko Maković, Iva Radmila Janković, ur., 2004, *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. Katalog prati istoimenu izložbu u Domu hrvatskih likovnih umjetnosti (Trg žrtava fašizma bb, Zagreb, 24. listopada — 7. prosinca 2004). Izvorna je, verzija teksta proširena i prepravljena za ovo objavljivanje te se ova verzija može držati novim tekstom.

šaj državno vođena razvoja kinematografije za vrijeme Nezavisne Države Hrvatske (1941-1945), socijalističko je uređenje bilo ono koje je uzelo u zadaću sustavno razviti kinematografiju u razgrananu i razrađenu *kulturnu industriju* (kako bi se to reklo suvremenim rječnikom) i tek je ono u tome uspjelo.

Naime, film se u novoj državi isprva, politički doktrinarno, držao povlaštenim sredstvom masovne propagande i općeg prosvjećivanja — 'u socijalističkome duhu', jasno. Osim toga tradicionalno se činio najistaknutijim zaštitnim znakom *industrijske kulture*. Zato je kinematografija bila obuhvaćena prvim industrijskim *Petogodišnjim planom,* koji je donijet zakonom iz 1947.

Još se i prije prvoga Petogodišnjeg plana krenulo opremati proizvodni pogon od postojeće tehnike (u Zagrebu, a potom i u Beogradu). Po uzoru na sve državnopropagandne kinematografije (one ratne osobito) koje u redovitim filmskim žurnalima vide jako informativno-indoktrinacijsko sredstvo, pokrenut je odmah u Zagrebu redovit *Filmski pregled* (1945-46), čija je proizvodnja potom (od 1946) prešla u Beograd (pod naslovom *Filmske novosti*), kao središnje (federalno) državno izdanje. Pokrenuta je, također, proizvodnja dokumentarnih filmova, što posvećenih proteklim ratnim zbivanjima (kao njihova retrospektivna interpretacija), što suvremenim zbivanjima — pretežito mobilizacijska prezentacija poželjnih dostignuća, trendova, raznih oblika rada na ekonomskim i društveno-razvojnim zadaćama. Također, 1946. utemeljeno je nekoliko poduzeća: svedržavna Zastava film u Beogradu, a od republičkih poduzeća Jadran-film u Zagrebu, Triglav film u Ljubljani i Avala film u Beogradu.

U Zagrebu je iste godine osnovano specijalizirano distribucijsko Poduzeće za raspodjelu filmova (1954. preimenovano u Croatia film), a za proizvodnju obrazovnoga filma osnovan je 1947. Nastavni film (od 1952. Zora film). Tako je serijom osnivanja aktiviran stvaran proizvodni i distribucijski razvoj s trendom specijalizacijskog grananja i umnožavanja. Sličnim je dinamizmom pokrenuto i širenje kina, tako da se od zatečenih sto četrdesetak kina u Hrvatskoj, njihov broj na kraju razdoblja Petogodišnjeg plana (1951) popeo na 270 (Usp. Škrabalo, 1998; Turković, 2003a).

Usprkos naizgled posvemašnjoj političkoj kontroli i najsitnijih detalja funkcioniranja kinematografije (usp. Boglić, 1988) razdoblje pedesetih bilo je obilježeno izrazitom *razvojnom otvorenošću* kulturne i ekonomske politike u području kinematografije. Nije se pokretalo i podupiralo samo ono što je planom predviđeno, nego su se provodile i zamisli što su se javljale 'u hodu' — samo ako su se mogle prikazati kao korisno unapređenje ionako važne i potrebne kinematografije, odnosno nekog od ideala socijalizma (što i nije bilo tako teško, osobito ako se pritom prethodno osigurala potpora utjecajnijega političara ili političkog tijela).

Primjerice, kad se javila ideja o mogućnosti proizvodnje crtanog filma (oko 1950. u Fadila Hadžića), ona je i prihvaćena te je u nekoliko navrata pokrenut specijaliziran proizvodni pogon (prvo u sklopu Kerempuha, potom nakratko s Duga filmom, 1951-52, a onda Studija crtanog filma u sklopu Zagreb filma, 1956).

Već polazno naznačeni proizvodno-specijalizacijski trendovi i dalje su se iskazivali, pa se, recimo, proizvodnja kratkih filmova odijelila od proizvodnje dugih filmova (za duge se specijalizirao Jadran film, u kojem se dotad snimalo i kratke i duge filmove, a osnovan je Zagreb film kao specijalizirano poduzeće kratkog filma, 1953). Proizvodnja nastavnih kratkih filmova odvojila se od proizvodnje 'umjetničkih' (Nastavni film, pa njegov nasljednik Zora film, poslije prebačena u Jadran film; usp. Boglić, 1988).

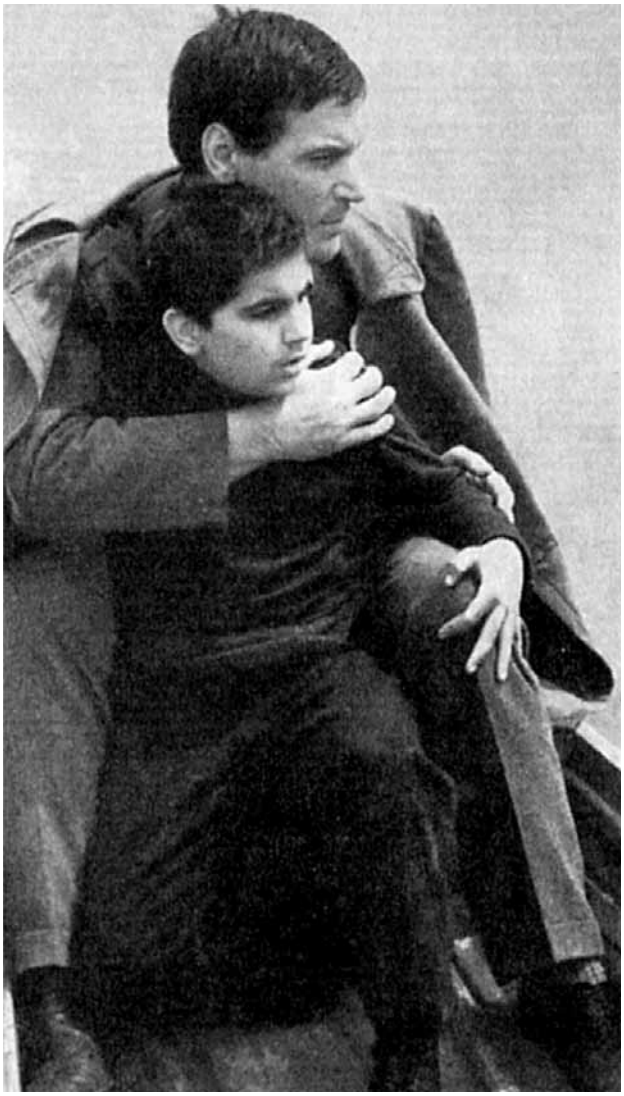
Također je poticana i razdvojena *amaterska proizvodnja* od *profesionalne*. Naime, u skladu s prosvjetiteljskom idejom širenja tehničke kulture ('*tehnika narodu*') već 1945. osnovana je Narodna tehnika (republička Narodna tehnika Hrvatske, 1946), a u njezinu su se sklopu osnivali kinoklubovi (prvi Kinoklub Split 1952. te obnova Kinokluba Zagreb 1953), dok su u sklopu zagrebačkoga Pionirskog grada, a potom i u sklopu osnovnih škola — osnivani i školski (dječji) kinoklubovi. Od 1963. djeluje asocijacija filmskih klubova — Kinosavez Hrvatske (od 1990. Hrvatski filmski savez) — koja polazno preuzima organiziranje revija amaterskog filma i arhiviranja filmova te se time u hrvatskoj 'kanalizira' (stavlja pod i politički nadzor, ali i poticaj) tradicijski jaka amaterska proizvodnja, ali se i otvaraju mogućnosti za javljanje novih amatera drukčijega društvenog i imovnog statusa od tradicijskog (npr. đaka, studenata; usp. Turković, 2003b).

Kako se arhiviranje filmova pokazalo važnim, utemeljena je savezna Jugoslovenska kinoteka, koja je preuzela nacionalne arhive gdje ih je bilo (iz Hrvatske, primjerice, arhivski fond Hrvatskog slikopisa), i poduzetnim radom postala s vremenom jedna od najvećih svjetskih kinoteka, iznimno bogata filmskoga fonda, sa stalno obogaćivanom bibliotekom filmskih publikacija, izdavačkom djelatnošću, a potom — važno — sustavnim prikazivanjem filmova iz arhive u specijaliziranim dvoranama kinoteke.

Prikazivanje filmova nije se odvijalo samo u kinima, nego je postojala jaka prosvjetiteljska mreža nenaplaćivana prikazivanja filmova, što u brojno osnivanim *narodnim sveučilištima*, što putujućim projekcijama po školama, u prigodnim dvoranama u manjim mjestima koja nisu imala kina te po *domovima Armije* (koji su u mnogim mjestima postajali središtima kulturnog života). Također, posjet filmskim predstavama nije ostavljen samo spontanom odazivu, nego su uz to organizirani skupni posjeti kinu školske djece, posjeti radnika i zadružnih seljaka filmskim projekcijama u organizaciji sindikata i mjesnih organizacija, organizirani posjeti filmskim projekcijama vojnika na odsluženju vojnog roka i sl.

Postupno su uvedeni festivali, koji su ubrzo i specijalizirani — npr. festival jugoslavenskih filmova svih vrsta u Puli (utemeljen 1954), a od 1960. specijalizirao se u festival cjelovečernjega igranog filma, dok je iste godine u Beogradu utemeljen svejugoslavenski festival kratkog filma. Od 1957. počinju i revije amaterskog filma, republičke i savezne, koje su se naizmjence godišnje održavale.

Zbog političke važnosti pridavane kinematografiji, film se odmah počelo savjesno publicistički pratiti po dnevnim novinama, a popularizacijski po tjednicima i revijama, a usko-



Bert Sotlar i Zlatko Lukman u filmu *Ne okreći se sine* (1956)

ro su se, sa sličnim dinamizmom javljanja i nestajanja kao i između dva svjetska rata, počela javljati specijalizirana popularizacijska periodika (npr. *Filmska revija,* 1950-1952), ali i časopisi sa studioznijim teorijskim i savjetodavnim pristupom (najdulje se održala *Filmska kultura*, koja je počela izlaziti 1957. u Zagrebu).

Cijela ta razrađena filmsko-kulturna djelatnost podrazumijevala je angažman mnogih ljudi i njihovu radnu specijalizaciju i profesionalizaciju, tako da je kinematografija postala društveno-profesionalno razgranano i razrađeno područje, sa spontano-radnom diferencijacijom. Ali je uskoro slijedila i formalna, zakonska regulacija stručnih uloga, odnosno zakonski ovjerovljena kategorizacija profesionalnih zanimanja u području kinematografije i uspostava hijerarhijskih odnosa u poduzećima i u ekipama. Važna je i prijelomna bila 1951. godina, kada je dio filmskih zanimanja (ponajprije redatelji, ali potom i snimatelji, montažeri, scenografi i dr.) isključen iz stalnoga radnog odnosa u filmskim poduzećima i učinjen 'slobodnim umjetnicima', tj. ljudima koji po ugovoru ulaze u pojedine projekte, a socijalno i zdravstveno osiguranje dobivaju preko svojih 'društava' ('Društvo filmskih radnika Hrvatske'). To je utjecalo na osobit zavisno-neovisan status filmaša, odnosno na osobitu kombinaciju potrebnog konformizma i 'autonomaškog' nekonformizma koji su iskazivali, što nehotice što hotimice.

Iako je filmsko obrazovanje bilo problemom pri takvu naglu širenju kinematografskih djelatnosti, osobito proizvodnje, njega se rješavalo u hodu — 'šegrtskim' priučavanjem — i uz povremene ograničene tečajeve ili jednokratne škole (najvažnija je škola bila Kinotehnikum, koji je radio od 1948-1953; usp. Majcen, 1997), kao i publiciranjem prijevoda stručnih knjiga o različitim vidovima filmske proizvodnje i stvaralaštva.[2]

U razmjerno kratku vremenu u pedesetim godinama kinematografija u Hrvatskoj razvila se u izdiferenciran i vrlo složen sustav što je odgovarao kinematografskim sustavima u europskom okružju.

Kombinirani kriteriji socijalističke ideologije i estetike

Vodeći, izričito iskazivani razlozi za jako *državno uređivanje* ukupnosti kinematografije bili su *socijalističko-ideološki*, izrazito *političko aktivacijski* (nakratko pod sintagmom *socijalističkog realizma — socrealizma*).

Primjerice, važan ideolog (između ostalog i) filma Eli Finci dao je potkraj četrdesetih (1949) u beogradskom časopisu *Film* sljedeću *uputu* filmskoj kritici (onda se to zvalo *direktiva,* kad su je davali autoriteti komunističke partije) što da *zahtijeva* od filma, od filmske umjetnosti:

> *...filmska umetnost da vaspitava kod naših ljudi samo one misli i ona osećanja koji odgovaraju socijalističkim težnjama našeg života, da ih uči, sugestivnom snagom umetničkog jezika, da primaju sve pozitivno kao svoje sopstveno, da se na njemu nadahnjuju i uzdižu, i da se nepomirljivo odnose prema svemu nakaradnom i lažnom, što se još, kao preživeli ostatak, održava iz starih, u nepovrat iščezlih vremena.* (navedeno u Polimac, 1978: 96).

I doista, filmska je kritika pretežito pristupala filmu s takvim ideološko doktrinarnim kriterijima.

Recimo, film scenarista, onda ugledna komunističkog intelektualca, Jože Horvata i redatelja Branka Marjanovića *Ciguli Miguli*, dovršen 1952, ostao je bez cenzorskog odobrenja i, dosljedno, 'bunkeriran', tj. nije pušten u distribuciju niti je ikomu prikazivan (sve do kasnih sedamdesetih godina, kad je prikazan). Indikativne kritičarske ocjene filma bile su izrazito ideološko-političke, kao primjerice ova koju je ispisao tada mladi komunistički aktivist Milutin Baltić (u *Vjesniku,* 22. Lipnja, 1952):

> *Film 'Ciguli Miguli' ne pokazuje samo malograđansku smušenost i idejnu bijedu njegovih autora. On je izraz onih reakcionarnih malograđanskih purgerskih krugova koji se vuku na repu propale buržoazije, nastojeći u ovom sukobu sa kontrarevolucijom iz SSSR-a ušićariti nešto za*

svoje račune. Njima treba naša sloboda i demokracija da potkopaju njene temelje tako teško stvorene. Kroz piščevo pero i filmsku kameru probila je kao bujica malograđanska dreka kojom se traži 'slobodna društva' (slobodna od socijalizma), svoje 'stare' pjesme (purgersko-mačekovske i frankovačke), 'slobodnu' umjetnost bez politike i veze sa našim društvom. Ali takvi su umjetnici lažni umjetnici. Upravo onako kao što je lažan film Ciguli Miguli. (Navedeno u Polimac, 1983: 205-206)

Sličnome tipu političkih procjena bili su podvrgnuti i strani filmovi. Primjerice, film Johna Hustona *Džungla na asfaltu* (*The Asphalt Jungle*, 1950) skinut je s repertoara hrvatskih kina odlukom ministra-predsjednika Savjeta za nauku u kulturu Vlade Narodne Republike Hrvatske, 13. studenog 1951, a poslije snažne novinsko-kritičarske kampanje protiv 'ne-odgojnosti' tog filma (kampanje koju su pokrenuli Slavko Goldštajn u *Vjesniku*, a Zora Dirnbach u *Narodnom listu*; usp. Raspor, 1988: 134-140):

U svakom slučaju jedno je sigurno: bilo je neoprezno kupovati takav film, makar on bio i djelo slavnog Hustona i zaboraviti pri tom da će ga gledati i naša omladina, na koju on može samo negativno djelovati. (Zora Dirnbach u *Narodnom listu*; navedeno u Raspor, 1988: 135)

Presudnijim se, doduše, činio 'prevencijski' filtar kroz koji je morao proći svaki filmski projekt. Naime, od polazne zamisli do trenutka distribucije filma u kina, svaki je projekt bio podvrgavan nizu ideoloških 'čitanja', počevši od prvih dogovora s producentom, preko 'umjetničkih savjeta' koji su početkom pedesetih organizirani u sklopu, recimo, Jadran filma (Boglić, 1988: 17), odobravanja saveznoga Komiteta za kinematografiju u Beogradu (s Aleksandrom Vučom na čelu), pa do pregledavanja konačne verzije filma od skupine nadasve političkih ljudi. Svaka je takva 'komisijska' i 'savjetodavna' instancija mogla utjecati na izgled scenarija, konačni montažni izgled filma, ili na to hoće li film uopće biti pušten u promet ili ne. Ako je film sve to prošao i dospio do dovršenja, onda je bio izložen 'javnoj kritici' — bilo u govorima političara bilo u kritikama tadašnjih filmskih kritičara (usp. Boglić, 1988; Škrabalo, 1998).

Film se, gledano prema tim vrlo realnim podacima, činio izrazito podložan rigoroznom političko-ideološkom nadzoru i kriterijima.

No, iako su filmovi — i kinematografija koja podupire proizvodnju i prikazivanje filmova — shvaćeni kao *ideološki projekt*, bilo je to zato što su držani utjecajnom (populističkom, ali i visoko kulturnom) *umjetnosti*. Istodobno s ideološkim kriterijima, i integrirano u njih, postulirani su i *estetski* ('umjetnički') kriteriji.

Ideološki postulat bio je da film *mora* biti *i umjetnošću*. Kako se iz polaznoga zahtjeva Elija Fincija razabire, o filmu se obvezatno govori kao o *filmskoj umjetnosti* i od filma se očekuje da djeluje *sugestivnom snagom umjetničkog jezika*. I politički su napadi na film morali nekako uzeti u obzir i 'umjetničku stranu' te se i Milutin Baltić, obračunavajući se s političkom 'porukom' filma *Ciguli Miguli*, osjeća obvezatnim otpisati *i* umjetničku vrijednost toga filma (»*Ali, takvi su umjetnici lažni umjetnici. Upravo onako kao što je lažan film Ciguli Miguli.*«).

Štoviše, kad je neki film izazivao ideološku nelagodu i neodobravanje, ali pri čemu baš nije bilo lako pronaći uvjerljive ideološke razloge protiv njega, film bi se napalo kao loše ili 'krnje' *umjetničko djelo* — kako je i učinjeno u slučaju *Koncerta* (1954) Branka Belana (usp. Turković, 1995).

Zapravo, brojna kritičarska nezadovoljstva, osobito igranim filmovima proizvedenim tijekom pedesetih godina 20. stoljeća, bila su motivirana primjenom visokih recepcijskih ('umjetničkih', 'estetskih') standarda koje je kultivirana publika imala na temelju visokih svjetskih filmskih dostignuća što su se bila prikazivala do kraja rata, ali i obilno potkraj 40-ih (kad su se izvukli filmovi iz savezničkih zemalja što su bili zabranjeni pod NDH, odnosno pod njemačkom i talijanskom okupacijom Hrvatske). Iskazivanje nezadovoljstva *umjetničkim dometima* 'domaće proizvodnje' bilo je to kategoričnije jer je bilo poduprto ideološkim zahtjevima — *za najvišim 'umjetničkim dostignućima'*. Postojanje i takva vrhunskog 'estetskog zahtjeva' iskazivalo se u mnogim referatima ideologa na različitim kongresima, a 'nezadovoljavajuća estetska razina' pretežite proizvodnje prvih igranih filmova percipirala se kao izrazito 'politički problem' (usp. Rasporove referate objavljene u Raspor, 1988). Aspekt je ideološkoga dušebrižništva bilo i postuliranje *imanentno estetskog* pristupa filmu, kako to ilustrira ova proklamacija Vicka Raspora, dana u polemici sa zabranom prikazivanja *Asfaltne džungle*:

...kad je riječ o konkretnom umjetničkom djelu, onda treba analizirati to djelo, a ne nametati mu unaprijed stvorene kalupe i odricati mu vrijednost, koju on u stvari ima u tolikoj mjeri da ona ne može ni da stane u (obično primitivno) unaprijed pripremljene 'kritičarske' kalupe. U ime kakvih moralno-estetskih dogmi može taj film da se proglasi u odgojnom smislu štetnijim od Travena, ili — recimo — Dostojevskog ili Balzaca? (Raspor, 1988: 137-138).

Iako je film bio očito pod jakom ideološko-političkom i estetskom 'paskom', to nikako nije značilo da ništa 'slobodnog' nije bilo moguće. Naime, i ideološke i estetske procjene bile su uglavnom posve varijabilne, podložne visokoj nesigurnosti zbog nužne složenosti i kreativnog posla i doživljaja. Rijetko je postizan potpun sporazum i u pogledu 'umjetničke vrijednosti' nekog filma (obično ga je bilo u pogledu vrlo loših filmova) i u pogledu 'ideološke' njihove vrijednosti. I političke i kritičke ocjene znale su se u mnogim slučajevima prilično razlikovati, ne samo od osobe do osobe nego i od sredine do sredine. Koje će mišljenje imati nekih određenijih posljedica (osim 'javno raspravljačkih') za film (pa da bude povučen, filmaš politički 'obilježen' i stavljen 'na led') ovisilo je često o tome ima li film nekog partijski 'jakog' protivnika ili takva pobornika pa da onda njegova ocjena pretegne.

U takvoj 'kriterijskoj nesigurnosti' bilo je svašta moguće, a u izvedbenom pogledu redatelji i ekipe bile su, zapravo, prisiljene samostalno tragati za najprikladnijim rješenjima prema

posve prigodnim 'estetskim' (i 'tematskim') kriterijima, jer uglavnom nisu imali neki ideološki etablirani *domaći predložak* koji bi ih obvezivao.

Samouka *klasičnost*

Usprkos toj 'kriterijskoj nesigurnosti' temeljnog ideološko-estetskog programa, postojali su ipak neki jasni parametri koji su bili izrazito poticajni za polazne stilsko-tematske artikulacije nadarenijih redatelja, odnosno za posljedični brzi stilski razvoj posebno u sklopu narativnog filma.

Prvo, film je bio pod pritiskom *populističnosti*: cijela je kinematografija bila potaknuta zato jer se film percipiralo kao 'masovnu umjetnost', umjetnost sposobnu obuhvatiti širok raspon stanovništva, od nepismenih do najobrazovanijih, te sposobna da predodžbenom konkretnošću djeluje doživljajno intenzivno na takvu svoju publiku.

Zapravo, i socrealistička doktrina — koju su isprva slijedili jugoslavenski komunisti i kulturni ideolozi — javila se u Sovjetskom Savezu s programom 'populizma' nasuprot implicitnom 'elitizmu' revolucionarističkoga 'formalizma' iz dvadesetih godina. Kako je najjači predložak populizma tada davala 'zapadnjačka' (holivudsko-europska) populistička kinematografija rađena u — naknadno ustanovljenu — *klasičnom narativnom stilu*, to je i doktrina socrealizma propisivala ključne vrednote toga svjetski poznata klasičnoga narativnog stila. Film je trebao biti (a) orijentiran na fabulu, a (b) predočene fabule trebale su biti 'uvjerljive', odnosno povezive s aspektima svakodnevna životnog iskustava publike (tj. trebale su biti *realistične*; a to se osobito odnosilo na glumu, postavu konkretnih životnih situacija u pojedinim scenama, ali i po globalno predočenu životnu tijeku). Fabula se obvezno trebala (c) temeljiti na dramatičnim temama kao onima koje izazivaju najviše najšireg interesa, ali i na (d) protagonistima-individualcima kao nositeljima dramske radnje (tj. morali su biti individualno-psihološki utemeljen), odnosno kao jakim 'objektima za poistovjećivanje', 'ugledanje'.

S druge strane, socrealistička doktrina jasno je propisivala da se *ne smije slijediti* 'kapitalističke', 'zapadnjačke' *teme* i konkretne fabule (zato je uz 'realizam' bila istaknuta i odrednica 'socijalistički'). Načelno se postuliralo (srećom dostatno rasplinuto) da filmovi moraju pronalaziti vlastite ('socijalističke'), tj. *nove, inovativne* teme.

Taj dvojni zahtjev nije stvarao nikakva proturječja. Dapače, poticao je i na ugledanje i na samostalnost. S jedne strane dopuštao je (i navodio) da se autori (scenaristi, redatelji i ostali sustvaratelji filma) ugledaju na provjerene narativne strategije tada prevladavajućega narativnog filma (njegove najuspješnije primjerke) i na ključna glumačka, snimateljska, montažna, glazbena rješenja koja su bila dijelom uspjeha tada dominantna *klasičnog stila*.

A s druge strane, tjeralo ih se na *tematsku inovativnost* te na retoričku inventivnost u primjeni narativnih postupaka na njih. Ta je inovativnost — barem u tom prvom razdoblju razvoja filmskog stvaralaštva — k tome bila dodatno stimulirana u ponekih redatelja općom poletnom atmosferom stvaranja kinematografije 'iznova' — na krilima idealističko-komunističke 'revolucije' — ljudi koji su radili film bili su izrazito potaknuti na *stvaralačke inovacije* i njima su se predavali.

Uostalom, na visoku mjeru inovacije ne samo da su bili potaknuti nego i prisiljeni. Kako, osobito u igranofilmskoj proizvodnji, nije postojala nikakva 'zanatska uhodanost', nisu postojale radne sredine s uhodanim operativnim ni stvaralačkim 'rutinama' na koje se moglo osloniti (osim one koju se moglo naći u ekipi za rata snimljena igranog filma *Vatroslav Lisinski* Oktavijana Miletića, 1944, a članovi su te ekipe bili ključni u daljem obrazovanju 'novaka'), mladi filmaši koji su bili 'novaci' u novopokrenutoj kinematografiji i koji su zavladali proizvodnjom pedesetih godina, stvaraoci poput Branka Bauera, Branka Belana, Kreše Golika, Fadila Hadžića, Veljka Bulajića, odnosno mladi snimatelji (poput Nikole Tanhofera, Hrvoja Sarića, Frana Vodopivca) i montažeri (poput Blaženke Jenčik, Lide Braniš, Radojke Ivančević/Tanhofer, Katje Majer), na mnogim stranama u proizvodnji filma bili su prisiljeni *izumiteljski rekonstruirati postupke* kojima će dobiti efekte onoga standarda kakav se sretao u najdojmljivijim filmovima klasičnog, populističkog filma (i onog sa 'Zapada' i onog s 'Istoka', tj. Sovjetskog Saveza).

Rezultat toga bilo je — u ponekih istaknutih redatelja i u ponekim filmovima — vrlo *ubrzano* postizanje visokih narativnih i 'dizajnerskih' standarda što su se mogli nositi u mnogim aspektima, a ponekad i po ukupnosti ostvarenja, s onima zapadnjačkih kinematografija (npr. u filmovima *Koncert* Branka Belana i *Ne okreći se sine* Branka Bauera).

Disciplinarna grananja

Dokumentarni film. Iako je igrani film bio u središtu pažnje — kao uostalom u cijelome svijetu — prosvjetiteljski program socijalističke konstrukcije kinematografije veliku je pozornost posvećivao i dokumentarnom, odnosno obrazovnom filmu.

Tu je, pak, situacija bila nešto drukčija od one s igranim filmom. S jedne strane u dokumentarizmu i u izradi obrazovnog filma postojala je stvaralačka, retorička tradicija s nezanemarljivim (paradigmatskim) dostignućima, i onima iz razdoblja između dvaju svjetskih ratova, i onima koji su se u četiri godine NDH, za vrijeme Drugog svjetskog rata, izdašno odnjegovali. Za to je područje bilo mnogo više osposobljenih filmaša, uigranih obrazaca, nego za područje igranog filma.

Također, ta je proizvodnja imala izgrađenu *pragmatičnost*. Naime, dokumentarni i obrazovni film tradicijski je njegovao *diskurzivni pristup* — onaj kojim se nešto tumačilo, objašnjavalo, demonstriralo. Ujedno, tradicija dokumentarnih i nastavnih filmova prije 'socijalističke rekonstrukcije kinematografije' bila je prilično obilježena *propagandnošću*, bilo propagiranjem zdravstveno-civilizacijskih načela u Školi narodnog zdravlja, bilo stranačko-političkih ideala u prigodnim dokumentarcima, bilo nacionalno-političkih tema u sklopu ratnog Slikopisa (za vrijeme NDH).

Tako je ovo područje bilo spremno uključiti u sebe i ideološki *diskurz* — iskaz — socijalizma. Jer taj je, jasno, bio izrazito *diskurzivan*, tj. raspravljački, demonstrativan, proklamacijski — pojmovan. Svaki je dokumentarni film, naime, bio popraćen *govornim komentarom,* koji je često bivao na film prenesen *politički* (ili područno ideološko doktrinarni) *iskaz*, i on je bio središnjim organizatorom filma, a vizualna se strana uzimala tek kao *ilustracija govornog iskaza*.

No, ma koliko se danas doživljava anakronom ta ideološko-verbalna strana (izgovarana često nevješto-poletnom intonacijom), vizualno-montažna konstrukcija već onih vrlo ranih filmova odaje visoke izlagačke i vizualizacijske standarde, opet na razini najviših tadanjih dostignuća u svijetu. Recimo Belanova *Elektrifikacija* (1948), njegovi *Tunolovci* (1948); Katićevi *Iz tame u svjetlost* (1947), a potom i mnogi obrazovni filmovi što su nastajali u obrazovnoj proizvodnji Zora filma i koji su ostali posve povijesno-interpretativno zanemareni (čak i usprkos Majcenovim istraživanjima, usp. Majcen, 2001), bili su razvijali iznimno složene i suptilne izlagačko-demonstrativne strukture.

Zato što je vizualizacijska tradicija ovdje bila zrela, a govorno-komentatorska često primitivno shematična, u mnogim se filmovima osjeća jak kontrast između zrelosti prvog i ideološke nadobudnosti drugog. Komentatorski se stil znao percipirati kao 'disparatan' i u doba suvremenoga prikazivanja, a danas se doživljava kao napadno 'anakron', dok se vizualizacijsko dostignuće i danas može često držati uzornim za tradiciju klasičnoga stila.

Klasični crtani film. Kao i igrani film, iniciranje proizvodnje crtanog filma u *Kerempuhu* (1950-1951), potom u kratkovječnoj Dugi (1951-1952), pa u Studiju za crtani film Zagreb filma (1956. i nadalje) također je isprva bilo obilježeno autonomnom rekonstrukcijom narativnih, crtežnih i animacijskih rješenja *klasičnog crtanog filma*, onoga kojemu je vrhunski uzor davala Disneyjeva proizvodnja (usp. Ajanović, 2004; Sudović, Munitić, ur., 1978; Turković, 1985a). I tu su, osobito Walter Neugebauer i Borivoj Dovniković, odmah uspostavili visoke crtežno-animacijske standarde, posve u duhu diznijevskoga klasičnog filma.

Stilska individualizacija

Uspostavljanje, barem retrospektivno, prepoznatljiva 'skupnog stila' u različitim disciplinama — tj. *klasičnog stila* — u hrvatskom filmu pedesetih bilo je praćeno povremeno jasno uočljivom pojavom *individualnih stilova*.

Nije da u predratnom i ratnom razdoblju nije bilo uočljivih individualaca, ali vrlo malo: opća neredovitost igranofilmske, a i druge proizvodnje, te nedostatak uvjeta za nadovezaniji filmski rad prema osobnim projektima činio je i mogućnost razvijanja osobnoga stila vrlo malom.

Osobni stilovi u razdoblju do kraja Drugoga svjetskog rata donekle su se izlučili (i bivali uočeni) ponajviše u *filmskom amaterizmu,* koji je tada imao samosvjesniji i povišeniji status nego na početku pedesetih (bavili su se njime ugledniji i bogatiji građani, s jasnim uvjerenjem da rade nešto od posebne kulturne i nacionalne važnosti). I Oktavijan Miletić i Maksimilijan Paspa imali su uočavano osoban pristup (Miletić parodijsko-naracijski, Paspa dokumentacijski), koji danas možemo tumačiti kao *autorski*. A vjerojatno bi pažljivije izgledavanje većih dokumentarističkih opusa ponekih drugih (osobito onih koji su kontinuirano radili u sklopu Škole narodnog zdravlja), mogao izdvojiti još ponekog 'autorski' prepoznatljiva filmaša. Nedostatak ikakva proizvodnog kontinuiteta u igranom filmu — uz nesačuvanost filmova — sprečava da se u igranom filmu razabere ičija moguća stilska individualnost.

No, čim se otvorila mogućnost individualnoga proizvodnog kontinuiteta u pedesetima — u igranom, ali osobito u kratkom filmu — potencijalni, stilski prepoznatljivi 'autori' postali su zbiljskom mogućnošću. Iako sam klasični stil, koji stavlja naglasak na *općeprihvatljivo* (na fabulističkome i na izlagačkome planu) ne daje baš pogodan kontekst za prepoznavanje 'autora', u 'zanatskim' se krugovima uvijek prepoznavalo posebne 'vještine' i 'sklonosti' (a i 'ograničenja') — dakle 'radni stil' — pojedinog uglednijeg izvedbenog sustvaratelja (glumca, redatelja, snimatelja, kostimografa, scenografa, montažera, skladatelja filmske glazbe...).

U igranom se filmu tako može izdvojiti — jasno retrospektivno, ali prepoznato i u onome dobu — Branko Bauer, kao osoba koja je spontano razvila osobit narativan pristup (usp. Polimac, ur., 1985), te Fedor Hanžeković — svojom 'literariziranom klasičnošću'. Oba su bila i u pedesetima izrazito

Marija Kohn u filmu *Svoga tela gospodar* (F. Hanžeković, 1957)

prepoznatljivi, jer su uspijevali uspostaviti tada rijedak proizvodni kontinuitet (Bauer je snimio četiri filma u pedesetima, a Hanžeković tri, oba su u tom razdoblju snimila svoje anatologijske filmove; Bauer *Ne okreći se sine*, 1956; Hanžeković *Svoga tela gospodar,* 1957).

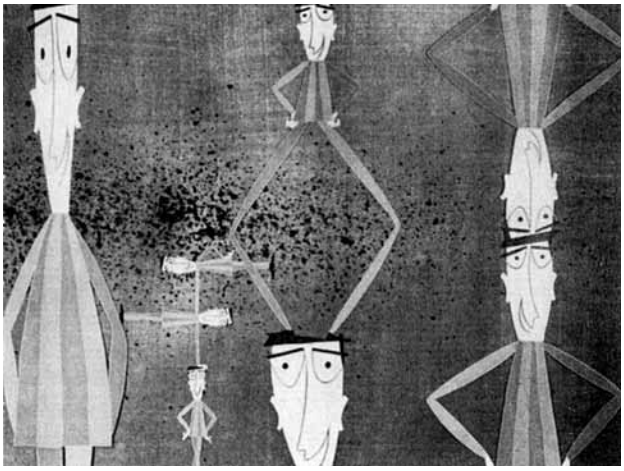
Kako praktički nema sustavna proučavanja kratkog filma pedesetih s 'autorskog' stajališta, teže je uputiti na naglašenije 'autorske stilove' u tome razdoblju. Ovdje dodatno otežava percepciju osobnoga stila činjenica da su u kratkome filmu tipska disciplinarna obilježja izrazito naglašena i smatrana prvorazredno važnom, pa je recepcijska osjetljivost za 'osobne stilove' gotovo posve izostala. Ali, hvaljenje pojedinih filmova kao posebno vrijednih uvijek su bila popraćena izdvajanjem njihovih redatelja kao izdvojena stvaratelja, tj. vrijednog *autora*. Tako su, primjerice, i u pedesetima uočeni kao istaknuti '*autori*', tj. *redatelji,* '*filmski umjetnici*' (poslije percipirani kao 'klasici dokumentarizma'): Milan Katić (*Iz tame u svjetlost*, 1947), Branko Belan (*Tunolovci*, 1948), Rudolf Sremec (*Crne vode,* 1956), Branko Marjanović (*Svetkovina kamena*, 1957).

No i u tom su vremenu osobito uočavani oni redatelji koji su unosili neku novinu u klasičnostilski kontekst, koji su i u ono vrijeme uzimani kao najava novog 'umjetničkog stila', ili 'novih umjetničkih dosega', ili su to uzimani retrospektivno, iz vizure šezdesetih. Ta se novina isprva pripisivala isključivo njima — prvo je bila uočena kao *individualno dostignuće* baš tog autora; a tek potom (a ponekad tek retrospektivno) kao najava novoga *skupnog* stila — 'modernističkog'.

Modernistička 'revizija' s margine

Naime, iako je shvaćanje filma kao 'umjetnosti' bilo uključeno u ideološki normativizam, a 'socijalistički realizam' nastojao je *filmsku umjetnost* usmjeriti populističkim, klasičnostilskim strategijama, ono što je dodatno 'kvalificiralo' klasični narativni stil kao socrealistički poželjan bio je njegov podrazumijevan (i stoga neizričit) — 'objektivistički' (filozofsko-realistički) svjetonazor.

Naime, klasični je stil bio posebno motiviran shvaćanjem da je film nadasve *snimka zatečena, objektivna svijeta* (onoga koji je načelno svima raspoloživ za spoznaju, a postoji neovisno o bilo kojem promatraču) i da mu je središnja zadaća *predočavanje/otkrivanje tog svijeta, njegovih vidova*. Film je — tvrdilo se i na Zapadu i na socijalističkom Istoku — *odraz* 'objektivnoga' svijeta. Podrazumijevalo se da je svijet već itekako strukturiran, tj. da 'nudi teme', 'priče', te da se ove treba samo *otkriti* i potom primijeniti prikazivačke strategije kojima se najprikladnije predočava to što se otkrilo.



Samac, V. Mimica, 1958

Implicitni se 'objektivizam' uglavnom iskazivao isticanjem *realističnosti* kao stilskog regulatora klasičnog filma. Tj. stilskim je izborima i teme i postupaka rukovodila težnja da se 'stvari prikažu onakvim kakve (objektivno) jesu'. 'Realizam' je bio, u razvoju klasičnoga stila, normativnim regulatorom i stila glume (otklona od 'teatralnosti' ka 'prirodnosti'), i kompozicije filmske slike (slika je nastojala kompozicijski olakšavati prepoznavanje prizora i izlučivanje središta pozornosti) i montažno-izlagačkog ustroja filma (montažnim sklopom nastojalo se omogućiti postupno razotkrivanje 'prirode' prizora i prizornih zbivanja; a uz to slijediti tipične psihološke mehanizme kojima se u svakodnevici perceptivno snalazimo u životnim prizorima) (usp. Turković, 1988).

Doduše, i na tom terenu 'realizma' i 'objektivizma' bilo je u pedesetim godinama inovativnosti čak i u igranome filmu. Javila su se, naime, dva redatelja čiji su prvenci izazvali komešanje javnosti, jedan uglavnom negativno — *Koncert* (1954) Branka Belana, a drugi izrazito pozitivno *Vlak bez voznog reda* (1959) Veljka Bulajića. Prvi svojom epizodskom konstrukcijom i 'preletnim' prikazom prodornih povijesnih mijena (izrazitom najavom modernističkog pristupa naraciji), a drugi svojim, vrlo prihvatljivim, neorealističkim pristupom, novim u nas (a programatski inovativnim i u svjetskim razmjerima). Oba su filma držana naglašeno *individualnim otklonima* od dominantne matrice fabulističkog filma, a samo je drugi smatran najavom 'drukčije kinematografije'.

Međutim, 'objektivističko' shvaćanje uloge filma (i umjetnosti uopće), koje je sustavno favoriziralo načelo *realizma*, pratilo je konkurentno, odnosno 'korektivno' shvaćanje *umjetnosti kao 'ekspresije'*, kao iskaza osobnih nazora i osjetljivosti samoga, individualnoga, umjetnika. Bila je riječ o načelu koji je romantizam toliko snažno ugradio u zapadnjačku tradiciju umjetnosti da je ono opstalo uz bok i načelno sebi 'neprijateljskog' objektivističkog pristupa. Kako je cijeli revolucionarizam komunističkog pokreta bio izrazito romantičarski nadahnut, pa je tako bila i marksistička estetika, to se ovaj *ekspresivni personalizam* i nadpersonalni *realizam* nastojao pomiriti sintagmom '*subjektivnog odraza objektivne realnosti*'. Ali, s nedvosmislenim naglaskom na potonjemu, uz snažnu restriktivnu ideološku kontrolu nad onim prvim ('subjektivnošću' umjetnika).

Kako su, međutim, ideali 'umjetnosti kao osobnog iskaza' bili jaki, kako se cjelokupna politika u socijalističkoj Jugoslaviji u valovima liberalizirala, postupno otvarala informacijama sa zapada, nagovještajima modernističkih (romantičarski nadahnutih) pokreta, tako se mimo igranoga filma, na područjima koja su bila ili nova ili su se držala marginalnim, taj *ekspresivni* model počeo postupno iskušavati.

Najizrazitije se to događalo na području *crtanoga filma*, koji je upravo pokrenut u pedesetima. Naime, krilo animatora koje je polazno svladavalo animaciju prema klasičnocrtanim predlošcima u Neugebauerovoj radionici (ali i u animacijskim sekvencama obrazovnih filmova Zora filma), osjećajući produkcijske zahtjeve klasične animacije prevelikim za naše prilike, ubrzano je počelo primjenjivati modernistička grafička, a s njima i redukcijsko animacijska rješenja (usp. Sudović, Munitić, 1978; Turković, 1985a). Ta je primjena bila polazno i stvaralački izrazito *individualistička*, a i tako je percipirana ('autori' filmova bili su u prvome planu — pratilo se *njihovo stvaralaštvo*).

Iako individualno naglašeno promoviran jakim i samosvjesnim (a i politički utjecajnim, od statusa) ličnostima Dušana Vukotića i Vatroslava Mimice, taj novopronađen grafički i animacijski stil izrazite modernosti (plošni grafizam crteža i likova i scenografije, kretanje po dvodimenzionalnoj plohi umjesto po načelima trodimenzionalne perspektivnosti kretanja, reducirana animacija) postao je čak i poetički normiran u Studiju za crtani film Zagreb filma u drugoj polovici 1950-ih godina, a takva je proizvodnja (D. Vukotić kao glavni poetičar i paradigmatski stvaratelj, njegov bliski kolega N. Kostelac, potom autonomni V. Mimica, sekundarni V. Tadej i dr.) odmah je prepoznata kao svojevrstan *umjetnički pokret* na svjetskim festivalima i potkraj pedesetih dobila naziv *zagrebačka škola crtanog filma*.

Sličnu su ulogu imali i poneki poetski dokumentarci i alegorijski igrani filmovi što su nastajali u krilu inače ideološki i namjenski izrazito 'doktrinarne' produkcije, ali produkcije koje je tijekom pedesetih postupno gubila na količini i na (ideološkoj) važnosti. U tim je godinama Ante Babaja proizveo niz svojih alegorijskih, izrazito stiliziranih filmova, koji su doživljavani kao izrazito 'moderni' (*Ogledalo,* 1955; *Nesporazum*, 1958. i dr.; usp. Peterlić, Pušek, ur., 2002). Među dokumentarcima pojavile su se slabašne, ali uočljive najave *poetskih dokumentaraca* (npr. spomenute *Crne vode,* 1956, Rudolfa Sremeca; te *Plitvička* jezera, 1956, Šime Šimatovića), koji percipirani kao naglašeni *umjetnički dokumentarci* (za razliku od prevladavajuće *pragmatičnih*, odnosno *namjenskih*: obrazovnih, propagandnih, turističkih, reportažnih...) u kontekstu *klasičnog dokumentarizma*. Ali, kako je upravo ta *poetska ekspresivnost* postala idealom budućega modernizma, to se i takve filmove drži njegovim 'najavama'.

Mnogo manje zapažen, ali jednako samosvjestan pokret kao i u animiranom filmu, bile su najave modernizma u kinoklupskoj, amaterskoj sredini. U drugoj polovici pedesetih u Kinoklubu Zagreb počinju djelovati ambiciozni studenti što su bili pod jakim utjecajem upravo romantičarskih pogleda na umjetnost kao personalnu ekspresiju, pa su i film držali područjem na kojem bi *osobna ekspresija* trebala biti jednako njegovana kao i u klasičnim umjetnostima, odnosno kao i u umjetničkim pokretima Zapada. To im je i bilo moguće jer u toj sredini ideološki nadzor bio slab, a izrada filma najčešće stvar vrlo osobnoga, samoinicijativnog nastojanja pojedinaca i njegovih povjerljivih prijatelja. Tako su se u tim godinama počeli javljati uvjereno 'umjetnički filmovi' u kojima su se autori zaokupljali egzistencijalističkim samoispitivanjima, obilježenim 'stanjima duha', ili su u filmu nalazili poezijsko-alegorijske potencijale. Meditativni filmovi Mihovila Pansinija (npr. *Brodovi ne pristaju*, 1955, *Siesta,* 1958. i dr.), Tomislava Kobije (*Štake i čežnja,* 1958; *Autoriteti i kičme*, 1959) i posebno Ivana Martinca (snimani u Beogradu: triptih *Suncokreti,* snimljeni 1960). Taj se pokret (a i njegovi protagonisti) pokazao kao priprema za artikuliran avangardistički pokret eksperimentalnoga filma ('antifilma') početkom 1960-ih (usp. Martinac, 2001; Turković, 2003b).

Dušan Vukotić

Politički status tih protomodernističkih, poetsko-umjetničkih težnji bio je prilično dvosmislen i dvojben. Svi su periodično napadani kao provoditelji nepoćudna 'formalizma', ali i 'lošeg' — odnosno odveć samoisticajnoga — 'individualizma', što su sve bile 'etikete' (tj. nepovoljne karakterizacije) u javnom partijskom rječniku komunista kojim su se verbalno otpisivale pojave u kulturi.

Tako, iako su animirani filmovi imali svjetski prihvat, on je bio tek dobrodošao argument za ublažavanje kritičkih uboda koje su domaći ideolozi nalazili potrebnim uputiti 'formalizmu' i 'apstraktnom humanizmu' filmova. Babajine igranofilmske 'satire' nailazile su na političke napade, iako su među kritičarima uglavnom dobro prihvaćane. Iako, u većini slučajeva, nije bilo korjenitih posljedica za autore (odnosno nije bilo mogućih zabrana ni blokiranja njihova rada), a nije ih bilo uglavnom zbog težnje jugoslavenskog socijalizma pedesetih da se i u zemlji i u svijetu prikaže kao nedogmatski i nerepresivan (usp. Kolešnik, 2004).

Na drugoj strani, meditativni amaterski filmovi ostajali su uglavnom 'netaknuti' političkim ocjenama, jer i nisu imali nekog osobitog, osim vrlo ezoterijskoga klupskog odjeka. Njihova važnost postala je uočljivom tek retrospektivno, sa stajališta prevlasti modernističkog, autorističkog filma u šezdesetim godinama, onoga koji se okrutno 'obračunao' s klasičnim stilom (koji je povezivao s 'dogmatskim socijalizmom') ujedno povremeno ističući kao svoje 'predšasnike' upravo te izričito estetičke, protomodernističke, struje s druge polovice pedesetih.

Prevladavajuće početništvo razdoblja

Sve što je prethodno rečeno temeljilo se na vrlo suženu usredotočivanju na, ipak, 'vrhnje' proizvodnje — na neka individualna stvaralačka dostignuća. Ali ona su činila tek vrh piramide kojoj je široka osnovica bila umnogome izrazito *početnička* odnosno *niskostandardna* kinematografija.

To 'početnička' treba shvatiti doslovno i pojedinačno. Naime, većina je filmskih ekipa, ne samo redatelja, nego i svih ostalih službi, uključujući tu i glumce (od kazališnih glumaca do 'naturščika') bila sastavljena od ljudi koji su tek 'ušli' u kinematografiju, nemajući prethodna filmskooperativnoga iskustva, niti su bili izloženi nekoj osobitoj poduci. Ponešto se učilo od onih koji su u prethodnome razdoblju snimali i stekli neka iskustva, razvili neke operativne rutine i vještine (posebno onih iz ratnoga državnog poduzeća Hrvatskog slikopisa koji su surađivali s partizanima i sačuvali tehniku za novo doba), ali mnogo su toga morali svladavati sami, što je ponajčešće bilo kolebljiva pa i slaba uspjeha.

Neobrazovanost, a opet nužda da se ipak stalno radi u profesijski uhodanim uvjetima, rezultirala je stvaranjem niskozahtjevnih rutinskih rješenja, operativnih formula za pristupe stereotipnim temama koje su se 'službeno' držale važnim, formulama koje bi se rutinizirano ponavljale od filma do filma, od redatelja do redatelja, bez ikakva nastojanja za kritičkim korekcijama, prilagodbama, inventivnom razradom, odnosno dosezanjem viših i drukčijih standarda.

Mnogome se, zato, filmskorecepcijski kultiviranijem suvremeniku izloženu u ono vrijeme brojnim visokostandardnim primjercima klasičnoga svjetskog filma najveći dio vlastite kinematografije činio izrazito diletantskim u brojnim aspektima, ili pak 'krivo' ('primitivno') rutiniziranima, pa je takav i bio osnovni ton kritičke procjene ondašnjeg filmskog stvaralaštva kao pretežito mediokritetskoga, nesposobna, zabludjela, natopljena ograničavajućim i krivim inercijama (usp. Boglić, 1988; Raspor, 1988; Škrabalo, 1998).

Modernizam šezdesetih (tzv. 'autorski film') javio se, dijelom, i kao programatski pokušaj da se drastičnije diskreditiraju te 'diletantske rutine' pretežite proizvodnje, da se cijelu kinematografiju — sve filmske stvaratelje i sustvaratelje — obaveže na najviše stvaralačke standarde, a ne da se takvi standardi vežu samo uz njezine izdvojene i 'umjetnički' uvažavane stvaratelje, dok se oni od drugih i ne očekuju.

Naime, iako je 'diletantizam' često žigosan na partijskim sastancima i u kritičarskim recenzijama i pregledima stanja, on je operativno bio itekako toleriran, odnosno 'automatski' podupiran kako bi se osigurala ona proizvodnja koja se držala prosvjetiteljski i ideološki obaveznom, tj. koja neće izazivati dileme, a zadovoljavat će ideološke zadatke s kojima je i pokrenuta cijela 'kinematografizacija' socijalističke Jugoslavije.

Upravo shvaćanje kako je 'diletantizam' ideološki potreban — 'nužno zlo' — socijalističkog projekta postalo je jakom metom 'protuideološke' reakcije autorskog filma iz šezdesetih, njezina nastojanja da se 'razvede' osobna ideologičnost 'autora' od kolektivno propisane 'ideologičnosti' socijalističkog sustava (usp. Turković, 1978).[3]

Bilješke

1 Gotovo su svi igrani filmovi napravljeni prije tridesetih godina izgubljeni — što je velikim dijelom vezano uz 'umiranje' poduzeća koja su se mogla brinuti za njih, odnosno njihove očite distribucijske zapuštenosti.

2 Osobito je plodno bilo izdavaštvo Komisije za kinematografiju Vlade NR Hrvatske, Zagreb, između 1947-1949. Tada su u sklopu te komisije izdane ove knjige: André Berthomieu, 1947, *Eseji o filmu. Filmska gramatika*; Baldo-Viazzi Glauco Bandini, 1948, *O filmskoj scenografiji*; Gordon E. Barber, 1948, *Kompozicija slike*; P. Ataševa i Š. Ahuškov, ur., 1948, *Charles Spencer Chaplin. Članci, rasprave i dokumenti*; Jan Kučera, 1948, *Knjiga o filmu*; Lev Kulešov, 1948, *Osnovi filmske režije.*; Lev Kulešov, 1948, *Osnovi filmske režije. Scenarij*; Renato May, 1948, *Filmski jezik*; Paul Rotha, 1948, *Film do danas. Teorija*; I. Vano; L. Cramer, J. Regnijer, 1948, *Crtani film*; *Le film Yugoslave. The Yugoslav Film. Il film Jugoslavo. Der Jugoslawische Film*; M. Čeremuhin, 1949, *Muzika ton filma*; *Iz sovjetske kinematografije. Eseji, članci, kritike*. U to isto vrijeme izdavane su i knjige u Beogradu (npr. knjige Bele Balásza, Aleksandra Dovženka, Sergeja Jutkeviča, Vsevoloda Pudovkina, Sergeja Ejzenštejna i dr.), a i u početku pedesetih nastavilo se s izdavanjem obrazovno korisnih knjiga u zagrebačkoj Zori (V. Pudovkina o glumi, P. Bechlina o ekonomskoj historiji kinematografije, zbornika o Griffithu), Tehničkoj knjizi (R. Godlera o kinematografskoj projekciji) itd.

3 Da se ne shvati krivo: većina poetičara, zastupnika kasnijih autorskih filmova modernističkoga pokreta šezdesetih (osim zaista rijetkih osoba, poput Živojina Pavlovića u Srbiji) nije ni pomišljala *odbacivati* socijalistički projekt u cjelini, nego tek 'korektivno' odbacivati one njegove aspekte koji su se činili kulturalno (odnosno 'liberalno' — 'liberalistički' kako su to komunistički napadi karakterizirali) općepriznato neprihvatljivih posljedica. Diskreditirali su, dakle, lošu pragmatičnu stranu ideološke, odnosno, realpolitičke prakse, koja je bila u očitu protuslovlju s ideološko-estetičkim idealima postavljenim u temelje socijalističke 'kinematografizacije'.

Bibliografija

Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Boglić, Mira, 1988, *Film kao sudbina. Kronika*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

Kolešnik, Ljiljana, 2004, 'Geometric abstraction in Croatian art of the 1950s«, u Lj. Kolešnik, ur., 2004, *Art & Ideology. The Nineteen-Fifties in a divided Europe*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, Hrvatska

Majcen, Vjekoslav, 1998, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka

Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka

Martinac, Ivan, 2001, *Martinac. 41. Godina filmskog stvaralaštva, 1960-2001*, Split: OPUS, HFS

Peterlić, A. i T. Pušek, ur., 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Polimac, Nenad, 1978, 'Film o Filmu', *Film*, 14-15/1978, str. 93-122

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

Raspor, Vicko, 1988, *Riječ o filmu*, Beograd: Institut za film

Polimac, Nenad, 1983, 'Slučaj *Ciguli miguli*', *Gordogan* 13-14/1983; Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost

Sudović, Zlatko, Ranko Munitić, ur., 1978, *Zagrebački krug crtanog filma 1*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film

Šakić, Tomislav, 2004, 'Hrvatski film klasičnog razdoblja — ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona', *Hrvatski filmski ljetopis* 38/2004, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997*., Zagreb: Nakladni zavod Globus

Turković, Hrvoje, 1976, 'Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu', *Film,* 5-7/1976, ponovno objavljeno u Turković, 1985.

Turković, Hrvoje, 1978, 'Nastup autorskog filma', *Studentski list*, br. 3/1978; ponovno objavljeno u Turković, 1985.

Turković, Hrvoje, 1982, 'Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma', Radio Zagreb; objavljeno u Turković, 1985

Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE

Turković, Hrvoje, 1988, 'Narativni stilovi u filmu: primitivni, klasični i modernistički', u: H. Turković, 1988, *Razumijevanje filma*, Zagreb: GZH

Turković, Hrvoje, 1995, 'Vrednovateljski obrat: recepcija *Koncerta,* nekad i danas', *Hrvatski filmski ljetopis,* 1-2/1995, Zagreb: Filmoteka 16

Turković, Hrvoje, 2002, 'Karijera na prijelomu stilskih razdoblja', *Hrvatski filmski ljetopis*, 30/2002, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2003a, 'Hrvatska kinematografija: Povijesne značajke', u H. Turković i V. Majcen, 2003, *Hrvatska kinematografija*, Zagreb: Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2003b, 'Kinoklub Zagreb: filmsko sadište i rasadište' u Duško Popović, ur., 2003, *Kinoklub Zagreb. Filmovi snimljeni od 1928. Do 2003*., Zagreb: Hrvatski filmski savez, Kinoklub Zagreb

UDK: 791.233(450)"194/195"
+791.633-051 Visconti, L.: 821.131.1

Slaven Rogošić

Zemlja drhti i *Opsesija*

Problem adaptacije književnih djela u neorealističkim filmovima Luchina Viscontija

Književnost je amblematsko obilježje svih Viscontijevih filmova. Iako se tijekom četrdesetak godina autorskoga vijeka Viscontijev stil u mnogočemu mijenjao, svim njegovim filmovima zajedničko je da su nastali po nekom književnom predlošku. Iz književnosti je crpao 'intonaciju', atmosferu i 'ideologiju' svojih filmova, od prvoga do posljednjeg. Počevši od Verge, Dostojevskog, Thomasa Manna, preko Maupassanta, di Lampeduse, D'Annunzia, sve do Alberta Camusa ili Jamesa M. Caina. Književnost je prožimala sve faze nastajanja Viscontijevih filmova — od početne ideje filma sve do posljednjega dana montaže. Njegovi suradnici, scenaristi Suso Cechi D' Amico, Pasquale Festa Campanile i Enrico Medioli, tvrde da bi već i najkraći sinopsisi Viscontijevih filmova bili plod njegove lektire. Na pisanje scenarija odlučio bi se tek nakon što bi pažljivo odredio koje će književne utjecaje u filmu slijediti. Bilo je tako čak i onda kada se radio originalan scenarij. I u tom slučaju scenaristima bi nalagao da se nadahnu pojedinim romanom ili autorom, 'križajući' ponekad i više pisaca i književnih stilova u isto vrijeme. U film bi se uštirkala atmosfera nekoga klasičnog književnog djela, neki snažan i prepoznatijiv književni 'sukob' ili tipičan lik. Iz takva načina rada proizlazili su i originalni scenariji, ali uvijek kao amalgam prepoznatljivih motiva, likova i ideja klasične književnosti, ukršteni u svim smjerovima, od Dostojevskog do Camusa. Kako bismo uočili osnovne modalitete odnosa književnosti i filma u Viscontija, u razmatranje ćemo uzeti njegovu prvu autorsku fazu — neorealističke filmove *Opsesija* i *Zemlja drhti*. *Opsesija* je snimljena 1942, u jeku Drugog svjetskog rata, kao talijanska verzija američkog '*hard boiled*' romana Jamesa Caina *Poštar uvijek zvoni dvaput*, a *Zemlja drhti* (1948) manifesno je ostvarenje neorealizma, nastalo prema Verginom romanu *Obitelj Malavoglia*. Nijedan od ta dva filma nije doslovna adaptacija književnoga romana. *Zemlja drhti* nije izravna traspozicija Vergina romana *Obitelj Malavoglia*, nego se slobodno nadahnuje Verginim narativnim modelom i nesputano preuzima likove i mjesta zbivanja. *Zemlja drhti* predlaže idealiziranu verziju Verge, viđenu prije svega kao suprotnost D'Annunziju, Svevu, ili čak i Pirandellu.[1] Ni u *Opsesiji* Visconti ne slijedi bukvalno roman J. M. Caina, nego neopterećeno uzima osnovne narativne pretpostavke, slobodno ih razrađuje i često mijenja. Ipak, odnosi između romana i filma u tim su filmovima dovoljno bogati, složeni i zanimljivi da bi ih se analiziralo i pokušalo shvatiti način na koji u Viscontijevu opusu koegzistiraju književnost i film.

Luchino Visconti

Naizgled, neorealizam i književnost proturječe si. Veliko razdoblje neorealističkoga filma, 1945-1949 (s iznimkom Viscontijevih filmova) karakterizirano je izvornim scenarijima koji za referentne točke uzimaju neposrednu zbilju, a ne književnost. *Rim, otvoreni grad*, *Kradljivci bicikla*, *Sciuscia*, *Njemačka nulte godine*, *Tragični lov* — sve su to filmovi koji ne nastaju po književnom predlošku, već kao izraz autorske težnje prema neposrednosti svakodnevice.

Za velike autore prve faze neorealizma literatura je mnogo slabiji i bezličniji stvarateljski impuls. Stvarnosti oni pristupaju izravno, pa je književnost podređena događajima koji se oko njih zbivaju svakoga trenutka — na ulici, na tržnici ili u crnoj kronici. Zašto se utjecati literaturi kada je već sama stvarnost prepuna priča — razmišljali su Rosselini i De Sica. Za razliku od njih, Visconti zbilju vidi posredovanjem književnosti, uspijeva 'pomiriti' neorealizam i književnost i, naposljetku, stvara uzorno neorealističko djelo, film koji će postaviti kriterije neorealističkoga stila, glume, strukturiranja priče, naracije... Veza između filma i literature za njega je duboka i postojana, određena jednom, jedinstvenom koncepcijom umjetnosti i zato su *Zemlja drhti* i *Opsesija*, unatoč književnom podrijetlu, postali idealni filmovi neorealističkih kanona. Dakle, zanimljivo je vidjeti na koji se način neorealizam podudara s književnošću verizma devetnaestog stoljeća ili američkim '*hard boiled*' romanom. Ali, ne samo to. Takav način prevođenja romana u film mogao bi pristati i u neki širi teorijski kontekst, koji bi se pozabavio problemom

kreativne osmoze literature i filma. Na primjeru prvih Viscontijevih filmova otvarit će se niz adaptatorskih, narativnih i ideoloških problema u odnosu književnosti i filma. Na koji način književnost utječe na film, ali i film na književnost; kako je privodi svojoj epohi, vitalizira i 'ojačava' u novom kontekstu?

Neorealistički kontekst nastanka

Odnos Viscontijevih neorealističkih filmova i literature po kojoj su nastali ne može se izuzeti iz tadašnjega povijesno-kulturnog konteksta. Da bismo stigli do osnovnog pitanja ovog cijelog izlaganja, valja krenuti od samih motiva nastanka neorealističkog pokreta i ukratko objasniti kakve su kulturnopovijesne okolnosti uvjetovale rađanje neorealizma. Moglo bi se reći da za nastanak neorealizma postoje tri glavna motiva. Prvi je povijesnoga karaktera: Italija je 1945. hrpa ruševina, narod je gladan, ali baš na tim ruševinama i gladi stvara se opći fenomen preporoda — intelektualci su suočeni s novom stvarnošću, pa takve prilike obvezuju mislilačku elitu na snažnije sudjelovanje u životu mase. Nakon dvadesetogodišnje letargije izlaze iz izolacije i brzo se upleću u nadolazeća društvena zbivanja. To je vrijeme karakterizirano nezaustavljivim impulsima za znanjem i spoznavanjem 'novoga', nezadrživim zanosom da se Italija Talijanima otkrije onakva kakva zaista jest — putem umjetnosti, bez društvenih inhibicija, lažnih maski, licemjerja i tabua. Ne postoji više, kao za fašizma, samo jedan, povlašten pogled na svijet, unaprijed ustrojena interpretacija stvarnosti. Između dvaju razdoblja u talijanskoj povijesti — kraja fašizma, ere okrutne politike, planirane tako da bi se zauzdala svaka filmska aktivnost u sustavu željezne kontrole i cenzure — i razdoblja u kojem nastaje novi demokratski poslijeratni poredak (makar samo na papiru uistinu demokratski), otvara se nedugo razdoblje od pet, šest godina iznimne slobode izražavanja u kojem se nastoji svakomu dati slobodu i priliku da afirmira vlastitu osobnost i ideje.

Razdoblje neorealizma podudara se, prije svega, s prijelaznim društvenim razdobljem poslijeratne Italije. Stoga je i shvatljivo da tadašnji film iskazuje društvenu potrebu za dubokom reformom moralnoga života, želju za otkrivanjem svega onoga što je tijekom fašizma bilo zabranjeno i nedostupno. Neorealistički filmovi posljedica su široka kulturnog zamaha koji ruši mitove nastale tijekom fašističkog doba. Zasićeni režimskom filmskom propagandom, autori neorealizma zaziru od bilo kakvih pokušaja krivotvorenja stvarnosti avanturističkim epopejama (npr. *Scipion Afrički*) ili romantično eskapističkim filmovima 'bijelih telefona'. Neorealizam je zbog toga filmski pravac koji će u u kontekstu cjelokupne povijesti filma najbolje predstavljati princip 'različitosti i autonomnosti' jedne filmske struje u odnosu na ono što joj prethodi. Temeljna je potreba neorealista, ponajprije u samim počecima pokreta, da se iskreno svjedoči o neposrednoj stvarnosti. Kao da se autori neorealizma nastoje vratiti na same početke filma, esenciju filma, ono prvobitno, rudimentarno i 'primitivno'. Uzdaju se u improvizaciju, u slučaj, u scenarije izrasle iz svakodnevne stvarnosti, neprofesionalnu glumu, 'nedotjerane' kadrove i 'grubu' montažu. Medijski jezik kojim operira neorealizam smišljeno se pojednostavnjuje i odriče velikih, pompoznih referentnih mjesta fašističke prošlosti. Dakle, determinirajuća činjenica u rađanju neorealizma jest otpor 'staromu', otpor fašističkoj prošlosti — otpor koji filmski povratak 'primitivnom' pretvara u sasvim novu kulturnu struju. Takva orijentacija naglo dovodi do snažna preobrata: junaci novih romana i filmova nisu više intelektualci i njihovi cerebralistički problemi, nego sada dolaze iz svih društvenih slojeva (seljaci, radnici, nezaposleni...) s prtljagom svakodnevnih problema. Službeni život zemlje, vođen po rigidnim doktrinama nametnutim svisoka, sada je zamijenjen mnogo spontanijim načinom življenja u kojem se esencijalne umjetničke teme više ne potiskuju cenzurom. Povijest se ne odvija, kao za vrijeme režima, u ministarstvima i uredima, nego na trgovima, ulicama, u selima, tamo gdje ljudi žive i umiru svakoga dana. Čak se i jezik mijenja. Talijanski jezik u filmovima i književnosti nije više onaj pompozni, 'kvazistarorimski' jezik iz Mussolinijevih govora ili pak umjetna tvorevina, danuncijevski (korpozna) stila — 'novi' je jezik mnogo fragmentiraniji i instinktivniji, proizašao iz dijalekta. Neorealizam hrabro razotkriva sve osobine vremena i čini ih svojima. Otkriva se dimenzija 'svakodnevnog'; gotovo zaboravljena sfera javnoga prostora, gdje se odvijaju drame koje su prepoznatljive svima. Otkriva se postojanje likova i glumaca (često) naturščika, koji se u scenskom prostoru ne kreću usiljeno, nego s najvećom opuštenošću, tako da su posve prirodan dio svijeta koji ih okružuje.

No, baš u takvim razdobljima duboke krize želi se zaključiti s iskustvima iz prošlosti. U isto vrijeme čini se da budućnost i nije tako sigurna, jer kao da se, u lavini snova i od silne želje za boljim životom, lako može urušiti. Čini se da je kultura, u ovom slučaju film, jedino sigurno sredstvo u procesu brze društvene transformacije. Umjetnost se shvaća kao povlašteno sredstvo kojim bi se uvidio i spoznao svijet koji malo-pomalo izvire iz ruševina. Tako dolazimo i do drugoga razloga, presudna za nastanak neorealizma. Taj je motiv čisto ideološke naravi i tiče se kulturalne politike komunističke partije tih godina. U časopisu *Rinascita*, glasilu komunističke partije, programatski je zapisano:

> *Težimo isključivo novim kulturnim istraživanjima...Pod tim podrazumijevamo potragu za jednim, određenim sadržajem u odnosu na drugi, mogući, a piscima ne želimo nametati ništa; problem leži na njihovoj vlastitoj savjesti i ozbiljnosti kojom će se prihvatiti zadaće.*

U takvim okolnostima, u tom razdoblju, komunistička partija zaista nastoji 'blagosloviti', pa čak i stimulirati filmove i autore poput Viscontija, De Sike ili Rossellinija, afirmirajući njihova djela kao društveno poželjan kulturni model. Baš zbog toga će se i dobar broj intelektualaca neorealizma približiti komunizmu — u nadanju da će tako pronaći idealnu ravnotežu između društvene odgovornosti, koju kao pisci preuzimaju na sebe, i 'blaženog' stanja slobode i ideološke neuvjetovanosti. Strast za 'političkim' djelovanjem sjedinila se s voljom da se dotadašnje izražajne granice filmske tradicije pomaknu znatno unaprijed. Tako je i Viscontijev film *Zemlja drhti* nastao nakon što autor nije uspio realizirati 'partijski' dokumentarac o životu i bijedi sicilijanskih ribara.

Zemlja drhti

Trebao je to biti propagandni '*film de commande*', narudžba komunističke partije Italije, namijenjen izbornoj kampanji 1948.

Iskustva sabrana u pripremi tog dokumentarca Visconti je uporabio u stvaranju *Zemlja drhti*, pa je i ideološka baza filma kojim ćemo se pozabaviti u skladu s idejama komunističke partije tih godina. Treći, ali ne i posljednji, motiv nastanka neorealizma književnoga je karaktera. To je pitanje za ovo razmatranje vjerojatno i najvažnije. Neorealistički film od početaka je isprepleten s književnom tradicijom realizma, od Manzonija, preko Nieva, pa sve do Verge. Iako autori poput De Sike i Rosselinija ne snimaju po književnim predlošcima, u kulturnim krugovima vlada mišljenje kako je poželjno da novi autori rade po književnom modelu naturalizma i verizma. Pripovjedači neorealizma, filmski i književni autori, za svoj idealni model postavili su romane Giovannija Verge, a neki neorealisti tvrde čak da cijelo književno stvaranje nakon Verge treba biti zaboravljeno ili jednostavno ostavljeno sa strane. Zbog čega se neorealizam našao u suzvučju s Vergom? Čini se da je roman priča o obitelji iz Acitrezza, mjestašca na Siciliji, u potpunoj analogiji s neorealističkom poetikom, zbog toga što se lako mogao svesti na neorealistički tip priče — onaj tip priče koji izražava nadanja, tlapnje i opsjene, ali i snažne sukobe i netrpeljivosti ondašnjega talijanskog društva. Visconti je u Vergi pronašao sve ono za što smo rekli da karakterizira neorealističko razdoblje talijanskoga društva i filma. U romanu *Obitelj Malavoglia* mogla se izraziti kulturna i ideološka potrebe za 'novim', demistificirati filmske mitove fašizma; u junake prometnuti male ljude, ribare, težake, shvatiti njihovu borbu u bijedi i golom preživljavanju i otkriti dimenziju 'svakodnevnoga' — u jeziku — dijalektu, glumi, naraciji, itd... *Zemlja drhti* freskovit je prikaz borbe ribarske obitelji protiv mjesnih moćnika i izrabljivača. Ta ih borba vodi do konačnog poraza i raspada obitelji, a potom i do zaključka o promašenosti individualne pobune malih ribara protiv moćnih i bogatih. Postojeća situacija može se promijeniti jedino složnim, kolektivnim djelovanjem. Baš kao i *Opsesija,* snimljena nekoliko godina prije, *Zemlja drhti* istinsko je filmsko otkrivanje neorealističke Italije — mračne, pesimistične i prepune gorčine. U takvu odnosu prema stvarnosti krije se jedan od glavnih motiva zbog koji neorealizam privilegira Vergu.

Odabravši filmu književno polazište, i to baš roman *Obitelj Malavoglia*, Visconti obavlja jednu od najprimjernijih i najposebnijih operacija prevođenja književnosti u film. Književnom tekstu vjeran je utoliko što su mjesta zbivanja, krajolici i velik broj likova isti oni opisani u Verginu romanu. Ali, iako film uvelike prianja narativnom modelu romana, to Viscontija ne sprečava u ostvarenju vlastitog, autonomnog čitanja predloška. Zbivanja su iz romana aktualizirana, obi-

telj Malavoglia preimenovana je u obitelj Valastro, a roman je pročitan u političkom ključu socijalnih sukoba i postojećih proturječja tadašnje Italije. *Zemlja drhti*, osim narativnih vrijednosti, donosi i rigoroznu studiju proletarijata na jugu Italije. Dakle, Viscontijeva adaptacija romana neka je vrsta 're-kreacije', odnosno ponovnoga pisanja Vergina teksta. No, odredimo najprije osnovne značajke filma i načina na koji je roman preveden u film.

Zemlja drhti

Susret Viscontija i Verge nije usputan, ni vezan isključivo uz film *Zemlja drhti*. Egzistencijalna vizija sicilijanskoga pisca pronalazi u Viscontiju idealna filmskog autora. Kada bismo sve njegove filmove sveli pod zajedničko ime, bio bi to naslov Vergina ciklusa romana — *Poraženi*. Kao i Vergini junaci, Viscontijevi su likovi uvijek 'poraženi': pobijeđeni od povijesti, društva, života koji ne dopušta slobodan izbor vlastite sudbine, uvijek u lancima društvene vrste kojoj pripadaju. Serija poraza i 'poraženih' u Viscontijevu opusu započeta je filmom *Zemlja drhti*, a protagonist 'Ntoni samo je jedan od mnogih Viscontijevih poraženih i poniženih individualista. 'Ntoni se dugo bori ne bi li razbio strukturu lokalnih moćnika, posjednika brodova o kojima ovisi ribarska zajednica Acitrezza. Na kraju nema izbora — predaje se i pokunjeno spušta glavu: zajedno s mlađom braćom odlazi mjesnim moćnicima izmoliti posao. Ako to ne učini, neće moći prehraniti obitelj. Ipak, iako je poražen, 'Ntoni se još nada pravednom rješenju sukoba; možda će jednog dana ribari ipak zajednički nadvladati klasne nepravde. Već i iz tako površna opisa 'situacije' jasno je da je Visconti, u odnosu na Vergu, drukčije osovio središnji problem priče. Naime, u Verginu romanu mladi protagonist 'Ntoni iz obitelji Malavoglia dolazi u kontakt s gradskom sredinom, gubi korijene i prolazi dugu parabolu, koja ga vodi do izopćenja u mjestu, i konačnoga, nepovratnog odlaska sa Sicilije. Za Vergina junaka jedino je rješenje bijeg, dok je sudbina Viscontijeva 'Ntonija ponešto drukčija — nije prognan od vlastite zajednice, ali, svejedno, u svojem mjestu biva ponižen i ismijan. No, iako je poražen, Viscontijev protagonist prevalio je put od početnoga buntovništva do konačne svijesti o stvarnim prilikama male ribarske zajednice. U tome je osnovna razlika između Verge i Viscontija. Kraj filma nije bijeg, nego probuđena svijest o promašenosti individualne inicijative ukoliko je ne podupre kolektiv. U odnosu na takav, 'grintozan' završetak filma, kraj Vergina romana čini se indolentan i impotentan, jer kao da sugerira povlačenje i bijeg iz postojeće konfliktne stvarnosti. Verginu 'Ntoniju zbilja je preteška i nepromjenjiva i on nepovratno bježi. Dakle, već je sada jasno da Visconti ne slijedi u potpunosti Vergin narativni model, nego ga aktualizira, nadograđuje, a ponekad i zanemaruje, ovisno o novom sklopu značenja koja želi stvoriti. Kako bismo tu tvrdnju potkrijepili, valja predstaviti i shemu koja pokazuje kako Viscontijevi likovi funkcioniraju u odnosu na Vergine:

Film / Roman:

> Djed (Padron Giovanni) / Djed (Padron 'Ntoni) Majka Mara la Longa (Sebastiano Valastro) (Se)Bastiano Malavoglia' Ntoni Valastro / Cola Valastro 'Ntoni Malavoglia Mara Valastro Mena Malavoglia Lucia Valastro Lia Malavoglia Alfio Valastro / Vanni Valastro / Lia Valastro Alessi Malavoglia Nicola (zidar) Alfio Mosca (kočijaš) Don Salvatore Don Michele Janu Rocco Spatu Nedda Barbara Raimondo/ Nino/ Conte/ Pandolla/Lorenzo barba Crocifisso/ Kapula (meštar)/. Filippo/ Kuma Grazia Patkuša (Piedipappera)

Shema po kojoj se slažu Viscontijevi i Vergini likovi veoma je iscrpna, a podudarnosti su očite već u samoj podjeli imena. Onim likovima koji karakterno podsjećaju na Vergine Visconti se potrudio zadržati književno ime. S druge strane, ako bi nečije karakterne osobine bile izmijenjene u odnosu na roman, promijenilo bi se i samo ime lika. Tako, npr., stari djed Padron 'Ntoni, postaje Padron Giovanni, jer se filmski lik funkcionalno i karakterno razlikuje u odnosu na onaj književni. Liku pokojnoga 'voljenog oca obitelji' Visconti daje ime Sebastiano, baš kao što se u romanu zove otac 'Ntonija Malavoglie, suprug Mare la Longa, koji u trećem poglavlju romana stradava u brodolomu. Majka obitelji Valastro u filmu progovara tek nekoliko rečenica — njezina je, gotovo nijema, prisutnost važna simbolički, ali je znatno drukčija u odnosu na knjigu. Zbog toga je Visconti promijenio majčino ime i dodijelio ga likovima sestara. Likovi djece — Alfia, Vanni, Lia i dijete koje je uvijek u majčinu naručju, a čije ime ne poznajemo — u knjizi ne postoje, pripadaju isključivo Viscontijevu filmu. Zato su likovi Don Salvatorea i Don Michelea u romanu i u filmu gotovo istovjetni.

Lik Rocca Spatua trebao bi odgovarati liku čije je ime u romanu Jano, ali ipak, ne može se uspoređivati s Janom. U romanu je ta figura mnogo kompleksnija i važnija nego što je u strukturi filma bitan Nicolin prijatelj, fizički radnik Jano, itd. Nabrajati takve primjere moglo bi se nadugo, ali već je sada jasno da Vergini likovi, kada ih preuzme Visconti, bivaju nanovo izmišljeni. Većina ih u procesu filmske adaptacije biva pojednostavnjena, a njihove narativne funkcije, u odnosu na roman, uglavnom su sintetizirane. Takvo je dramaturško načelo provedeno i između likova poput Viscontijeve Nedde i Vergine Barbare — u scenarističkoj transpoziciji Barbare u Neddu lik biva pojednostavnjen isključivo u funkciji ljubavnog odnosa s 'Ntonijem. Likovi mjesnih bogataša u romanu i filmu karakterno nisu odveć slični, tek su narativno funkcionalni na sličan način. Naime, i u romanu i u filmu lokalni su moćnici uz obitelj protagonista vezani isključivo ekonomski — u knjizi preko svojeg dućana 'lupina' (biljka jestiva ploda), u filmu tako što obitelj protagonista Valastro radi za one koji posjeduju brodove. I u filmu bogate su obitelji jedan od glavnih povoda osiromašivanju obitelji protagonista, ali njihova narativna funkcija nije mnogo važnija u odnosu na roman. Stoga svaka vrst usporedbe te skupine likova i ne vodi posebno zanimljivim zaključcima.[2]

No, ipak je važno zapaziti kako u romanu Ujak Crocifisso i ostali Vergini bogatuni tvore samo jedan ogranak moćna mehanizma bankarskih i industrijskih društava, koji u to doba narušavaju ravnotežu arhaičnog ruralnog svijeta Accitrezzina. S druge strane, u Viscontijevu filmu, Raimondo i ostali izrabljivači predstavljaju Acitrezzinsku dimenziju vlasti i moći, jer je borba ribara protiv 'bogatuna' borba između

klasa. U Verginu romanu mjesni bogataši predstavljaju samu sudbinu, odnosno neku višu silu koja se okomi na sirotu sicilijansku obitelj. Bogataši su manifestacija višeg i neshvatljivog prirodnog reda stvari, utjelovljenje kobi koja zadesi obitelj Malavoglia. Visconti likovima mjesnih bogatuna pridaje drukčije socijalne konotacije. Seoski moćnici iz Accitrezzina nisu više predstavnici nekoga metafizičkog i nedokučivog sudbinskog poretka — oni su lokalni zastupnici klasne nepravde — ili bolje rečeno — konkretnog društvenog mehanizma koji onemogućuje blagostanje obitelji Valastro. Nesreće koje su zadesile obitelj nisu pročitane u 'sudbinskom ključu', kao što to biva u romanu, nego prenesene u jasan i definiran socijalno povijesni kontekst. Drugim riječima, u Verginu romanu Accitrezzina je zajednica u kojoj, jedni pokraj drugih, žive bogati i siromašni, prijatelji i neprijatelji, često pod istim krovom, u istoj obitelji, ovisno o svojem dijelu u prirodnoj 'podjeli socijalnih uloga'. Konflikti među likovima stoga se čine posljedicom samorazumljive 'prirodne selekcije', a ono što ih dijeli jedne od drugih jest priroda/sudbina, koja im je u borbi za 'preživljavanje' namijenila različite društvene uloge.

Središnji je konflikt romana sukob interesa obitelji i lokalnih bogataša koji u arhaičnu društvenu zajednicu poput Sicilije unose interese banaka i kapitalističkih društava, modernog industrijalizma koji nadolazi potkraj devetnaestog stoljeća. U Viscontijevu filmu, u skladu s ideologijom 'dijalektičkog materijalizma',[3] Accitrezzina je zajednica podijeljena u klase, gdje postoji suživot (od početka filma jasno konfliktualan) izrabljenih i izrabljivača, radnika i poslodavaca, onih koji rade da bi preživjeli i onih koji žive od tuđega rada. Stoga je razumljivo da u strukturi filma Visconti najprije objasni konfliktnu situaciju, pokaže tko su izrabljivači, a tko izrabljivani, pa tek potom ocrta eksploziju konflikta i, napokon, opiše 'Ntonijevu klasnu pobunu i pokušaj da se domogne sredstava proizvodnje, čije posjedovanje jamči kontrolu nad nadnicama i cijenu prodaje ribe. Za Viscontija su pokušaji da se obiteljski posao ostvari autonomnim u odnosu na moćnike pozitivna djelovanja, čiji je jedini nedostatak da su povijesno nezrela i politički neosmišljena. Visconti u potpunosti 'drži stranu' svojem 'Ntoniju, opravdava njegove postupke, što se za Vergu ne može reći sa sigurnošću. Naime, Vergin 'Ntoni buni se protiv društvenoga poretka stvari, a u arhaičnoj zajednici poput ove poredak je nepromjenjiv jer je određen prirodom. Pobuna je nešto gotovo nepravedno, možda i pogrešno, jer u Verginu fatalističkom svjetonazoru sudbinu treba prihvatiti, pa makar pomirljivo i skrušeno. Tako je to htjela priroda. Čini se da Verga sugerira kako je svako 'Ntonijevo djelovanje protiv postojećega poretka gotovo nepravedno, jer je prirodni redoslijed stvari takav kakav jest i ne može se izmijeniti. Za razliku od Verge, pobuna je Viscontijeva junaka, unatoč nedostacima, vrednovana kao pravedna i potrebna inicijativa.

Na vidjelo tako izlazi jedna od osnovnih razlika između Vergina i Viscontijeva djela — premještanje glavne osi romana *Obitelj Malavoglia* s povijesne antropologije na ideološku antropologiju Viscontijeva filma. Težište mita o sicilijanskoj obitelji Malavoglia u filmu se prenosi sa svoje (vergijanske) geopovijesne osi na ideološku os. Naime, u Viscontijevu filmu povijest je shvaćena kao konkretna implikacija stvarnih situacija, u objektivnim i dokumentiranim okolnostima. Središnji konflikt u romanu jest sukob između industrijskog društva i arhaične, ruralne sredine, dok je u Viscontija konflikt ideološki, izazvan podjelom društva u klase.

No, stvarne povijesne okolnosti u Viscontija su odsutnije negoli u romanu. U Verginu romanu naveliko se priča o tekućim povijesnim događajima — porezu na sol i bitki kod Lisse, koleri u Italiji tih godina i antiklerikalnim raspravama koje se u to doba vode, itd.; tako da samo iz takvih podataka možemo vremenski locirati sva zbivanja u romanu. U Viscontija, povijesne su konotacije rijetke. Osim ponekog musolinijevskoga natpisa na zidu ili srpa i čekića na pročeljima kuća, ne postoje konkretnije povijesne indikacije koje bi skrenule pozornost na razdoblje u kojem se priča odvija.

U narativnoj logici filmske adaptacije romana zanimljivo je zapaziti nekoliko stvari. U filmu *Zemlja drhti* postoje tri ljubavne priče — Mara i Nicola, 'Ntoni i Nedda i Don Salvatore i Lucia. Odnosi između ta tri para u filmu smjenjuju se ovisno o ekonomskom razvoju priče o obitelji Valastro, odnosno o materijalnom stanju obitelji. Stoga financijski status obitelji uvelike određuje narativnu ekonomiju priče. Naime, sve tri ljubavne priče smještene su u tri različita dijela filma i, ako ga pokušamo podijeliti u tri različita dijela, oni će odgovarati trima različitim materijalnim statusima obitelji protagonista — na početku *status quo*, u sredini dugo priželjkivana autonomija, a na kraju siromaštvo. Tako ćemo i uvidjeti da tri različite ljubavne priče u strukturi filma ovise o tri različite obiteljske ekonomske situacije. Baš se u tim ljubavnim situacijama jasno zapažaju sličnosti i razlike između Viscontijeva teksta i Vergina romana. Razvoji triju priča veoma su slični, a Visconti u ljubavnim zapletima povremeno preuzima i velike dijelove romana, gotovo čitave ulomke Verginih dijaloških situacija. Mjestimično, Visconti se romanom koristi posve doslovno:

Roman:

> *Onaj koji će pojesti ove srdele, — počinjala je rodica Anna — mora da je sin pravoga kralja, lijep kao dan, jahat će jednu godinu, jedan mjesec i jedan dan, na svome bijelcu, dok ne dođe do začarane česme iz koje teče med i mlijeko; tu će, odjahavši da se napije, naći naprstak moje kćeri Mare, koji su tamo odnijele vile, nakon što ga je Mara ispustila u česmu kad je punila krčag. A kraljev sin, napivši se iz Marina naprstka, zaljubit će se u nju; i putovat će još jednu godinu, jedan mjesec i jedan dan, dok ne stigne u Trezzu, a bijelac će ga dovesti pred perilo, gdje će moja kći Mara prostirati rublje; i kraljev sin uzet će je za ženu i prstenovati; a onda će je posaditi bijelcu na sapi i odnijeti je u svoje kraljevstvo. Alessi je slušao otvorenih usta, upravo kao da vidi kraljeva sina na bijelcu kako nosi u sedlu Maru rodice Anne — A kamo će je odnijeti? — zapita zatim Lia. Daleko, daleko, u svoju zemlju preko mora, odakle se više ne vraća.*

Film:

> Lucia: *...Taj je sin pravog kralja, lijep kao sunce, i hodat će jednu godinu, jedan mjesec i jedan dan, na svome bije-*

lom konju, dok na kraju ne stigne do začarane česme, prepune mlijeka i meda. Sići će s konja da bi se napio i što će pronaći? Moj naprstak! Tamo su ga odnijele vile. I kada ga vidi, kraljev sin će se zaljubiti u mene. Hodat će, hodati i napokon stići u Trizzu i vidjet će me i zaljubiti se u mene i posaditi me na bijelog konja i odnijeti daleko, daleko u svoje kraljevstvo.

Sve ove (i još mnoge druge) korelacije filma i romana, koje smo naveli, daju nam do znanja da se Visconti romanom koristi poput svojevrsna agregata narativne građe; roman je polazišna točka koja se po potrebi mijenja, kontekstualizira ili de-kontekstualizira. Katkada se originalni smisao književnoga predloška preuzima u potpunosti, a katkada i sasvim izokreće. *Zemlja drhti* izniman je, ali i primjeran slučaj skladna odnosa filma i literature — ne predstavljanja postojećeg teksta, već istinske re-kreacije književnog teksta. To bi značilo da referentni književni tekst nije 'pretekst' koji biva korišten da bi označio likove i odredio dijegetičke razvoje, ili da bi opisao psihologije likova i ocrtao sukobe među njima — nego, kao stvarnost koja je autoru sve to sugerirala. Roman se u odnosu na film ponaša kao sugestija, a ne kao zadanost. Viscontijevo kritičko čitanje klasičnoga književnog djela više nastoji reinterpretirati trenutak inspiracije i ideje koji stoji iza predloška i koji je doveo Vergu do pisanja romana, nego samu konačnu literarnu formu romana. Drugim riječima, film *Zemlja drhti* više interpretira narativni epicentar romana, polazište književnog predloška, negoli samu piščevu 'dolaznu točku'. I iako im je polazište zajedničko, u narativnom smislu dva se djela od početka račvaju i tek povremeno ukrštaju. Visconti je slobodno preuzeo književni materijal romana *Obitelj Malavoglia*, ali u onim okvirima koje su stvorile tematske odrednice sama romana. Dakle, kao glavna tematska polazišta koja je Visconti izmijenio velikim su dijelom poslužili ovi tematski dijelovi:

— *Odlazak u vojsku*: U romanu 'Ntoni u vojsku odlazi na početku. Nakon tragična razvoja Lissina dijela priče u vojsku odlazi Luca Malavoglia. U filmu se ta dva odlaska u vojsku stapaju u jedan i zbivaju prije početka filma. U pretpovijesti zbivanja, koja je prethodila filmu, 'Ntoni odlazi u vojsku.

— *Djedova smrt*: U romanu, nakon oluje i nakon što je preživio tešku nesreću, Padron 'Ntoni najveći dio vremena provodi u krevetu, potpuno onemoćao, sve dok ga Alfio Mosca ne odvede u bolnicu u gradu, gdje umre od starosti. U filmu djed se razboli od srca odmah nakon Colina bijega i biva odveden u bolnicu u Cataniji, najvjerojatnije da bi umro.

— *Oluja*: U romanu, oluje su dvije: ona u kojoj umire Bastianazzo i u kojoj propada obiteljski dućan. Druga je ona u kojoj zamalo umire Padron 'Ntoni. Visconti je u filmu zadržao samo jednu oluju, a njegov Bastianazzo (Sebastiano Valastro) mrtav je već na početku filma.

— *Bijeg*: U romanu se na bijeg u bolji život odlučuje 'Ntoni. Bježi tamo »*gdje se svaki dan jede meso i tjestenina*«. U filmu onaj tko bježi iz obiteljskih razloga je Cola.

Zbog takvih razlika između filma i romana zanimljivo je zapaziti jednu stvar. Na naslovnoj špici filma Visconti ne potpisuje Vergu, ne navodeći ni ime romana po kojem je film nastao.[4] U službenim podacima filma autor književnoga teksta nije naveden. Najvjerojatnije Visconti to ne čini slučajno, greškom, ili da bi, možda, prikrio tragove svojega stvarnog književnog uzora. Čini se da ta Viscontijeva odluka, da Vergu ne potpiše na špici filma, apostrofira različitosti između romana i filma. Naime, Viscontijevo promišljanje Vergina teksta dovoljno je radikalno da se ne može govoriti o jednostavnoj adaptaciji romana, pa Visconti odlučuje s naslovne špice 'izbrisati' Vergino ime. No, unatoč tomu, odmah po dolasku filma u dvorane, publika je zapazila podudarnosti između filmskog i književnog teksta. Već za prvih sezona prikazivanja učestale su usporedbe Viscontijeva filma i Vergina romana, a *Obitelj Malavoglia* već je u to doba recipirana kao interpretativni ključ filma *Zemlja drhti*. Iako film nije izravna adaptacija književnoga djela, posve je jasno da Visconti u Verginu djelu pronalazi oslonac i trajnu stvaralačku indikaciju.

Vergin roman poslužio je Viscontiju kako bi stvarnost ribarske Acitrezzine u poslijeraću dvadesetog stoljeća rekonstruirao i interpretirao, polazeći ponajprije od izgleda i društvenih prilika devetnaestoga stoljeća tog malomještanskog realiteta. Visconti je umio pronaći stvarne povijesne, psihološke i socijalne korelate između bijede devetnaestog stoljeća i aktualnog socijalnog stanja nakon Drugog svjetskog rata. Zbog toga (i mnogočega drugog) film je savršen primjer skladna odnosa književnosti i filma. Naime, *Zemlja drhti* pokazuje kako se jedan filmski 'tekst' može koristiti 'književnim' — ne samo kao pukim nacrtom koji treba slijediti, ili kao *'plotom'* koji se modificira ovisno o prilici, nego kao pravom pravcatom stvarnošću, koju iščitava, interpretira i rekonstruira. Film *Zemlja drhti* u odnosu na roman *Obitelj Malavoglia* ponaša se kao 'ravnopravan' prirodan, antropološki ili socijalni fenomen, koji biva autorski pročitan, interpretiran i rekonstruiran. Visconti uspijeva pronaći kulturni kontinuitet između književnoga verizma i moderne misli neorealizma. To je dosljednost koja očitom postaje iz Visconti-

Zemlja drhti

jeva postupka 'rekreacije' Vergina teksta. Vergin roman kao da je iznova napisan, a pridodani su mu politički i društveni motivi koji ga dovode u vezu s talijanskom zbiljom tih godina. Sagledajmo na trenutak cjelokupni Viscontijev opus i odnos filma i književnosti u kasnijim Viscontijevim filmovima — zapazit ćemo da je ovakav postupak 'slobodne' adaptacije romana *Obitelj Malavoglia* kudikamo srodniji načinu na koji će Visconti poslije adaptirati djela pisaca poput Boita (*Senso*) ili Testorija (*Rocco i njegova braća*), negoli djelima poput *Smrti u Veneciji*, *Geparda*, *Bijelih noći*, itd.[5] Naime, Visconti će književnim djelima pristupiti na posve drukčiji način kada bude radio na *Gepardu* Tomasa di Lampeduse, *Strancu* A. Camusa ili *Smrti u Veneciji* Thomasa Manna. U tim slučajevima vjernost književnom tekstu mnogo je 'tipičnija' — narativna struktura filma u mnogo se većoj mjeri oslanja na književne odrednice. U takvu odnosu između književnog predloška i filma redatelj postaje autor drugoga teksta u odnosu na književni 'original'. Redatelj je autor filmskoga 'teksta', koji u je u osnovi drukčije narativne kompozicije, a film je prilika i sredstvo da se u punoj kreativnoj slobodi i autonomnosti stvori još jedan univerzum, drukčiji od piščeva. Visconti je filmu udijelio dignitet i razlog postojanja jednak prvobitnom, književnom djelu, bez podčinjenosti romanu i bez strahopoštovanja, tako da film postaje komplementaran romanu.

Opsesija

Analize odnosa *Opsesije* s romanom *Poštar uvijek zvoni dvaput* često su nepravedno veoma jednostrane i ograničene. Na prvi pogled, ne zapaža se dublji intertekstualni odnos tih djela, pa su često ovlaš izrečene tvrdnje o prosječnosti Cainova '*hard-boiled*' romana, iz kojega je Visconti 'božanskim' nadahnućem stvorio epohalan film. Naizgled, tako i jest, kao da Visconti od romana *Poštar uvijek zvoni dvaput* preuzima samo labavi narativni okvir, odnosno rudimentarne crte zapleta. No, odnos između Viscontijeva filma i Cainova romana mnogo je složeniji i zanimljiviji, a pozajmice iz književnoga teksta mnogo su bitnije od pukog preuzimanja fabule. 'Nukleus' priče identičan je romanu — djevojka, udata za ružna i zločesta starca, zaljubljuje se u skitnicu i zajedno ubijaju njezina muža. Događaji se nižu redoslijedom veoma sličnim Cainovu romanu. Skitnica Gino Costa zaustavlja se pokraj osamljene kućice na rijeci Po, gdje stari Bragana i njegova mlada žena Giovanna drže prodavaonicu. Giovanna se zaljubljuje u skitnicu i ubrzo postaju ljubavnici. Stari muž uopće ne sumnja u ženinu vjernost i ponudi Ginu posao i smještaj u dućanu. No, Gino ne podnosi starog i vulgarnog Braganu i poziva Giovannu da mu se pridruži u bijegu. Giovanna odbija i Gino odlazi, ali ne dospije daleko, zaustavivši se u Anconi. Na putu se sprijatelji s trgovačkim putnikom kojega zovu Španjolac. Nakon nekog vremena ponovno susreće Giovannu i njezina muža, koji poziva Gina da se vrati na njihovo imanje. Gino i Giovanna odluče ubiti muža i namjeste lažnu automobilsku nesreću. Plan uspije, ali policija je sumnjičava, a odnosi se između ljubavnika kvare. Dvoje ljubavnika dospije do Ferrare, gdje Giovanna unovči novac od osiguranja za smrt muža. Gino se smatra iskorištenim i napušta Giovannu zbog plesačice Anite. Kada Giovanna otkrije da je trudna, dvoje se ponovno odluče na bijeg, ali stradavaju u automobilskoj nesreći. Giovanna umire, a Gino, iako nije kriv za nesreću, bit će osuđen baš zbog njezine smrti.

U redu izlaganja događaja lako se zapažaju strukturalne i narativne analogije filma i romana, pa su, barem do osmoga poglavlja romana, podudarnosti brojne i ne mogu se zanemariti ili svesti na jednostavne sličnosti u 'zapletu': vidi se Frankov i Ginov dolazak na imanje; analognim prizorom djeluje scena ručka, kada Frank/Gino proždire jelo; identično je narativno rješenje i prizor Frankova/ Ginova zapošljavanja; sličan je 'učinak' prvog susreta Franka i Core, odnosno Gina i Giovanne; prizor zavođenja dok je muž odsutan s imanja ima jednaku dinamiku događanja; prizor u kojem Cora/Giovanna, skitnici Franku/Ginu, s gnušanjem priča o braku sa starim i ružnim Braganom / Nickom gotovo je doslovce prepisan iz romana; ljubavnici u filmu i romanu, na sličan način planiraju bijeg; mehanizam po kojem se zločin odvija u Viscontijevu filmu veoma nalikuje Cainovu romanu; a identičnu funkciju ima prizor posljednje ljubavničke idile, prije nego što će biti uhvaćeni (s razlikom da se u Viscontija taj prizor odvija uz rijeku, a u Caina na plaži).

Tim i još mnogim drugim podudarnostima između romana i filma pribrojimo i one generalne karakteristike 'fabule' (preljubništvo, pokušaj bijega, ponovni povratak Gino/ Frank, zločin, osiguranje...). Dakakako, možemo navesti i prizore koji nisu istovjetni, ali ipak neodoljivo podsjećaju jedni na druge — Nick susreće Franka u Glendaleu i ponovno ga odvodi kući; Giovanna i Bragana susreću Gina u Anconi; moguća je Frankova alternativa nakon zločina plavuša Magda Allen, baš poput Anite, koja nakon zločina postaje moguća alternativa Ginu; razdoblje od šest mjeseci poslije zločina tijekom kojih Frank želi otputovati, a Cora želi nastaviti voditi imanje, veoma je sličan onomu u filmu, kada nakon ubojstva Giovanna želi nastaviti držati trgovinu otvorenu, a Gino želi otići.

No osim takvih preklapanja filma i romana, moguće je pronaći i cijele dijaloške dijelove Viscontijeva filma, koji su presudno određeni psihološkim identitetom Cainovih likova:

Roman:

> Cora: *Potom, cijele dvije godine nepoznati ljudi su me štipali za bedra; za to bi mi ostavili pokoji novčić kao napojnicu, pitali bi me želim li navečer izaći s njima. Nekoliko puta bih i izašla s njima, Frank.*
> Frank: *I potom?*
> Cora: *Ti znaš što znači izaći s nekim, navečer? Zar ne?*
> *(...)*
> Cora: *Potom je došao on. Vezala sam se uz njega zato da me pokuša spasiti, vjerovala sam da ću se malo srediti. Ali, sada, ne mogu više. Ne mogu više živjeti s njim. Bože, zar ti se na čini da sam poput nekakve ptičice, nekakve golubice?*
> Frank: *Za mene si više poput neke mačke.*
> Cora: *I onda, postoji još jedna stvar, kada sam s tobom. Tebi ne moram neprestano lagati. Čist si. I nisi debeo. Shvaćaš li, Frank? Nisi debeo.*
> Frank: *Čini mi se da te razumijem.*

Cora: *Nemoguće. Muškarac ne može razumjeti što ovo znači za ženu. Imati uza sebe debeloga gada, koji, kada te dira, okreće ti se želudac. Ne nisam kao mačka, Frank. Ne mogu više izdržati s njim, eto.*

Film:

Giovanna: *Ostala sam bez posla i onda bih izlazila na večeru s ljudima koje nisam znala, s ljudima u prolazu...- Kada bi samo znao što to znači ostati bez ijedne pare, nasred ulice, a ne znaš kamo bi.*
Gino: *I onda?*
Giovanna: *Ti znaš što to znači kada te nepoznati muškarci pozovu na večeru?*
(...)
Giovanna: *Vjerovala sam da ću se spasiti ako pođem s njim. Ali, onda sam shvatila da će biti još gore nego prije. Nemoguće je, shvaćaš li. Što ću ja od njegovih novaca, ako cijeli dan moram raditi u kuhinji? Sličim li ti ja možda na neku kuharicu?*
Gino: *Ti si zaslužila biti gospođa.*
Giovanna: *Ti me razumiješ? Zar ne? Kad sam s tobom, nemam potrebe lagati Ti si mlad...Znaš li što je stari muškarac?*
Gino: *Ne, ali mogu pretpostaviti.*
Giovanna: *Ne, ne možeš pretpostaviti. Ne možeš znati što za mladu ženu znači živjeti sa starcem. Svaki put, kada me dira onim debelim ručetinama, htjela bih zaurlati. Ne mogu više ovako.*

Ovaj uzorak cijeloga dijaloškog ulomka čini se doslovce istrgnutim iz romana *Poštar uvijek zvoni dvaput*. Nije to jedino mjesto u Viscontijevu filmu na kojem se dijaloške dionice gotovo u potpunosti podudaraju. Na istom se mjestu u scenariju paralelan tijek praćenja filma i romana nastavlja — način na koji Frank/Gino prvi put predlaže Cori/Giovanni bijeg, način na koji Cora/Giovanna odbija zamisao, kao i prva insinuacija na ubojstvo koje će ljubavnici počiniti.

Roman:

Cora: *Voliš li me, Frank?*
Frank: *Da.*
Cora: *Toliko, da te nije briga ni za što drugo?*
Frank: *Da.*
Cora: *Onda mora postojati neki način za nas...*

Film:

Giovanna: *Reci mi... Bi li me mogao voljeti zauvijek?*
Gino: *Vjerujem da bih.*
Giovanna: *Toliko, da ništa više ne zaželiš?*
Gino: *Da.*
Giovanna: *Onda se nešto za nas mora desiti. Ali, moraš me voljeti, Gino.*

Ali, veoma često, Viscontijeve pozajmice iz Cainova teksta posve su doslovne. Navedimo samo nekoliko primjera:

Roman:

Cora (Franku): *...Moći osjetiti tvoja ramena, moći osjetiti kako su tvoja ramena jaka i tvrda.*

Film:

Giovanna (Ginu): *Imaš ramena poput pastuha.*

Roman:

Cora (Franku): *Ne, nemoguće je. Provest ćemo jednu noć u hotelu i onda odmah moramo pronaći posao.*

Film:

Giovanna Ginu): *Nemoguće je. Provest ćemo noć u hotelu i sutra moramo početi tražiti posao.*

Roman:

Cora: *Treba učiniti sve da novac samo kruži.*

Film:

Španjolac: *Vidiš, Gino, novac ima noge i mora šetati, kružiti.*

Roman:

Cora (Franku): *Mnogo sam mislila o tome što znači imati dijete. Za mene i za nas. Ukrali smo jedan život, za ne? Sada ga moramo vratiti.*

Film:

Giovanna (Ginu): *Mnogo sam mislila na nas dvoje...na dijete...zato što smo nas dvoje ukrali jedan život, možemo stvoriti drugi.*

U usporedbi dvaju djela ne smije se zaboraviti ni prizor Corine smrti, veoma sličan Giovanninoj smrti u *Opsesiji*. Čak je i finale Viscontijeva filma slično završetku romana; Frank biva osuđen na smrt iako nije kriv za Corinu smrt.[6]

No, između filma i romana postoje i velike razlike, koje čine protutežu navedenim sličnostima. Na prvi pogled te distinkcije nisu toliko transparentne, ili se tiču samo nužnih zahvata u mehanizmu naracije, potrebnih kako bi se razvoju priče pridala logičnost i dosljednost, ovakve razlike ukazuju na esencijalne svjetonazorne različitosti dvaju autora. Visconti je bitno nadgradio strukturu romana, nastojeći premašiti 'sirovu' i pomalo stereotipnu '*noir*' poetiku J. M. Caina. Naime, u Cainovu romanu životno osiguranje Corina supruga i osiguravajuća tvrtka koja isplaćuje novac imaju mnogo važniju ulogu; roman nakon osmoga poglavlja preuzima policijsko-sudski pravac (s iznimkom poglavlja dvanaest, trinaest, petnaest). Nadalje, u Viscontijevu filmu izmišljen je potpuno nov i ključan lik — Španjolac. U filmu ubojstvo urotnicima polazi od ruke već iz prvog pokušaja — u odnosu na roman, nestao je prvi pokušaj ubojstva. Dijabolični sudac Sackett i odvjetnik Katz, ključni likovi u sudsko-istražiteljskom dijelu romana, nestaju u potpunosti u scenariju Viscontijeva filma, itd.

Kakvo je značenje takvih preinaka?

U Cainovu romanu, odnos je između glavnih junaka i svijeta koji ih okružuje homologan. Ne postoji znatnija razlika između moralnih vrijednosti koje zastupaju ljubavnici-ubojice i vrijednosnoga sustava društvenog poretka koji ih okružuje. Između njih i društva postoji jasna homologija — dvoje glavnih likova nisu po ideološkim, moralnim karakteristikama u

M. Girotti (*Opsesija*)

suprotnosti sa svijetom. Tu istovjetnost ljubavnici narušavaju kriminalom. Njihov zločin proizlazi iz vrhunca seksualne strasti, a ne iz različitosti u odnosu na sredinu u kojoj se nalaze. Ono što ih naposljetku suprotstavi društvu nisu njihovi svjetonazori, nego ih 's druge strane zakona' smješta seksualna strast koja kulminira ubojstvom, i potom spletom nepredviđenih okolnosti, jer u tom zločinu veliku ulogu odigraju i slučajnosti i nenadane okolnosti.

Ne može se reći da se ovakvi junaci po svojim karakternim i sociološkim odlikama bitno razlikuju od sredine u kojoj djeluju. U sustavu Cainova romana paru Frank — Cora suprotstavlja se jedino par istražitelja Sackett — Katz. No, njihova prisutnost nije dovoljna da se ukaže na to da su ljubavnici na jednoj strani, a društvo na drugoj — zločinu iz strasti, koji ujedinjuje dvoje ljubavnika, suprotstavlja se isključivo interes osiguravajućega društva, zbog kojeg im istražitelji spremaju zamku. U tome je cijeli sukob i ne postoji dublje neslaganje Cainovih junaka sa svijetom u kojem žive.

S druge strane, *zaplet* Viscontijeva filma razvijen je u posve drugačijem smjeru. Viscontijevi ljubavnici u potpunoj su opoziciji u odnosu na društvo koje ih okružuje. Nesposobni su živjeti unutar postojećih životnih 'normi', ne uspijevaju se snaći i čini se da su baš zbog te različitosti i osamljenosti unutar društvenoga poretka već u startu osuđeni na propast. Drugim riječima, svi Cainovi likovi pripadaju istom moralnom poretku — jedni ga poremete, dok ga drugi nanovo uspostavljaju. Viscontijevi likovi, Giovanna i Gino dvoje su stranaca u odnosu na društvo u kojem žive. Poredak koji ih okružuje nameće pravila igre, a pokušaj je bijega očajnički čin nasilja. Nasilje nije samo rezultat neobuzdane seksualnosti, nego egzistencijalni bijeg iz jednoga tipa stvarnosti u kojoj se likovi sami više ne uspijevaju snaći. Stoga je i logično da u filmu ne postoje likovi agenata osiguravajućeg društva — 'instinktivnom animalizmu' ljubavnika Visconti ne suprotstavlja 'racionalnost' jednog agenta osiguravajućeg društva poput Sacketta ili Katza, nego cijeli obzor neprijateljske i strane egzistencije, čija razložnost guši svaku autentičnu vitalnost.

S druge strane, ako bismo Cainov roman pokušali interpretirati u ponešto slobodnijoj i maštovitijoj maniri, u njemu bismo uvidjeli još jedan gorki mozaik 'američkog sna' — društvo u kojem su više-manje, svi spremni na ubojstvo, a crta razgraničenja između onih koji zločin počine i onih koji brane poredak leži samo u njihovim društvenim ulogama. I jedni i drugi potencijalni su zločinci, a dijeli ih slučaj i pripadnost različitim društvenim kategorijama i situacijama.

U slučaju Viscontijeva filma, prvi put se u talijanskom filmu javljaju likovi '*outsidera*', teme poput bijesa, srdžbe, smrti i samoće, ali i požude. Iako *Opsesija* nije film o seksualnoj strasti i njezinim kobnim posljedicama, seksualna strast dvoje protagonista glavni je motor dramatske dinamike filma. Prava drama *Opsesije* ne nalazi se u tjelesnoj opsjednutosti, nego baš u nemogućnosti ljubavnika da ostvare željenu slobodu. Drama se krije u neostvarivosti želje, nemogućnosti da se živi uz propisane norme i nesposobnosti da se pobjegne.[7] U Cainovu romanu zločin proizlazi uglavnom iz strasti i utoliko je Viscontijev film, slojevitije i metaforički obuhvatnije djelo. Dakle, *Opsesija* je film koji je podosta ovisan o svojem književnom predlošku. No, s druge strane, odnos između filma i romana ne smije se precijeniti, kazavši da je roman presudan za razumijevanje Viscontijeva djela.

Upravo to kaže i Visconti u jednom intervjuu iz 1965, nastojeći objasniti zašto je predložak Jamesa Caina važan, ali ne i determinantan:

> »*Nije postojao toliko neposredan odnos s američkom prozom*«, objasnio je jednom prilikom Visconti, »*osim romana J. Caina. Ali, bilo kakav roman bi svejedno poslužio. Mi smo željeli početi s Vergom. No, budući da smo bili prisiljeni odbaciti Vergu, mogli smo krenuti od nekakva narativnog preteksta: možda bi nam poslužio i neki podatak iz crne kronike, npr., da su ga prenijele novine. Stvar je bila u načinu na koji se taj događaj prenosio u film. Sjećam se dugih rasprava koje smo vodili prije filma: bio je to portret Italije kakav smo željeli napraviti.*«

Uvučeni u 'mrtvački ples' Erosa i Thanatosa, likovi *Opsesije* zatvoreni su u krugu bez izlaza. Osuđeni su na bivanje bez zbivanja, uhvaćeni u mrežu slijepih predodređenosti. Njihov je ljubavni odnos recipročan, ali na kraju se svodi na jednostavan ulazak u tuđi život i ništa više. Čini se da sve njihove odnose vode mehanizmi sudbine, a da su im životi nastali tek da bi ispunili ono što im je suđeno. Toj mračnoj sudbinskoj slici nema alternative, ili su alternative možda samo prividne. U takvim dramskim odnosima, epicentar je lik Giovanne Bragana, jedan od najzanimljivijih Viscontijevih ženskih likova uopće. Giovanna prolazi od seksualnosti do majčinstva, od bijesa na početku filma do nježnosti na kraju, od

grozničava života do spokojne smrti, gotovo mitskom silinom, demonskim intenzitetom. No, Giovanna je jedini lik u filmu koji tek na trenutke uspijeva savladavati 'atavistički' bijes, rušilački nagon koji obuzima sve likove *Opsesije*, pa u trenucima kada treba razmisliti o budućnosti i perspektivama odluke donosi upravo ona. U susretu s Ginom u Anconi, kada ga nagovara na ubojstvo, čini to lucidno i promišljeno, svjesna besperspektivnosti svoje budućnosti ukoliko s mužem ostane na imanju. Gino i Bragana predstavljaju tek antitezu njezinu liku — suprotne polove njezina života: mladost i starost, privlačenje i fizičko odbijanje, materijalnu nesigurnost i sigurnost. Ta dva lika postoje isključivo u odnosu na Giovannu. To se odnosi ponajviše na Braganu, debela i stara muža, kojega u filmu vidimo samo u svjetlu odbojnih i jadnih bračnih odnosa s Giovannom. Svaka njegova gesta, svaka njegova riječ, svaki njegov postupak, čak i oni koji se ne čine vezani uz brak (glasno, pijano pjevanje u javnosti, pucanje na mačke...), uvijek su aluzije na njegov bračni odnos s Giovannom. U svakom Braganinu postupku opipljiva je seksualna nezatomljivost, nametljivost u odnosu na Giovannu, pa je stoga motivirana i Giovannina netrpeljivost prema njemu. Ali, čak i drugi muški glavni lik — Gino — postoji gotovo isključivo u relaciji s Giovannom. To je najevidentnije u najkritičnijim trenucima njihova odnosa — dva pokušaja oslobađanja, susret sa Španjolcem i susret s Anitom — odnos koji Gino uspostavlja s Anitom ponovno je u odnosu na Giovannu — način da je zamijeni, kontrastira drugom ženom, pa čak i odbaci u potpunosti. Sve u svemu, Visconti i njegovi suradnici željeli su pokazati istinsku Italiju, zemlju drukčiju od one u dotadašnjim, kloroformiziranim i isprazno 'pjenušavim' filmovima 'bijelih telefona'. Jedan od koscenarista, A. Pietrangeli, kaže kako autore *Opsesije* ne zanima tematika poput

> *pitome bogataške djevojke ili emotivnog život jednog milijunaša. Nas zanimaju ljudi, kada su ogoljeni do kosti, pohlepni, senzualni i strastveni, od svakodnevne borbe za preživljavanje do zadovoljenja nezatomljivih instinkta; ljudi koji odskoče u svojim djelovanjima, ali potom i posrnu, situacije u kojima ne postoje kontrolni mehanizmi svijesti. Zanima nas ta naprasitost ljudi, kada se nešto želi i potom uzme, s one strane 'dobrog' i 'lošeg'. Tako djeluju ti protagonisti, djeluju onim dalekim i nekontroliranim kutovima svijesti. Djeluju tako da se, u odnosu na tu neobjašnjivu strast izdaje i zločina, čine čisti u srcu, nevini, žrtve.*

Bilješke

1 Prije nego što je snimio *Zemlja drhti* Visconti je planirao cijelu trilogiju po djelima Giovannija Verge. Nikada je nije realizirao i, ono što je trebala biti prva, 'morska', epizoda trilogije postao je film *Zemlja drhti*. Visconti je pokušao realizirati i Vergin roman *l'Amante di Gramigna*, kao svoj filmski *debut*, ali projekt je odbijen od fašističke cenzure. Još jedan 'književni' projekt koji je oduvijek planirao snimiti, ali nikada nije uspio, bio je ciklus *U potrazi za izgubljenim vremenom* Marcela Prousta.

2 Možda tek scena u kojoj se prepiru Lorenzo i 'Ntoni Valastro podsjeća na prepirku između 'Ntonija Malavoglie i kume Patkuše u knjizi.

3 Podsjećam još jednom na Viscontijeva jasna tadašnja ideološka uvjerenja i činjenicu da je *Zemlja drhti* trebala nastati kao partijski dokumentarac o životu na Siciliji.

4 Kako ćemo i poslije dokazati, tehniku filmske prilagodbe sličnu *Terra trema — Zemlja drhti*, Visconti je primijenio u radu na romanu *Poštar uvijek zvoni dvaput*.

5 I na naslovnoj špici *Opsesije* Visconti namjerno izostavlja ime Jamesa Caina i romana *Poštar uvijek zvoni dvaput*.

6 U prvobitnoj verziji scenarija Visconti je predvidio da se Gina, zbog Corine smrti, osudi na trideset godina zatvora. Naposljetku, kraj je ipak izmijenjen i učinjen sličnijim romanu.

7 Takav svjetonazor u potpunosti odgovara djelima poetskog realizma, koja se navode kao Viscontijev filmski uzor u to vrijeme. Zanimljivo je da je Visconti roman prvi put na čitanje dobio baš od J. Renoira, koji mu je djelo preporučio kao 'snažan' materijal za mogući film.

UDK: 791.622(497.5)"199"
791-21(497.5)"1990/1992"

Luciano Dobrilović

Hrvatska kinematografija 1990-ih (1. dio)*

Uvod

Proučavanje hrvatske kinematografije 1990-ih dovodi do suočavanja sa stvarnošću koja se u mnogočemu razlikuje od osobne stvarnosti, obilježene različitom osjetljivošću na koju nailazimo kako u obliku — *načinu* na koji film predstavlja — tako i u stvaralačkim sadržajima.

Susret kritičara iz ostalih europskih zemalja, među kojima i onih iz Italije, s hrvatskim filmom često dovodi do nesporazuma: filmovima se obično prigovara da su pretrpani događanjima, da im nedostaje linearnosti i narativne koherencije, odnosno da njihova dijegeza nema dovoljno kredibiliteta. Ponekad i neki hrvatski kritičari, koji očito dijele teorijske pretpostavke ostalih europskih kolega, na isti način, jednako strogo, sude o filmovima vlastitog naroda. A zapravo bi trebali voditi računa o činjenici da se hrvatski film rađa u drukčijem senzibilitetu te da pripada izražajnom 'svijetu' koji je ukorijenjen u kulturološkoj stvarnosti koja se potpuno razlikuje od kulturološke stvarnosti drugih zemalja, ali joj zato ne nedostaje kvaliteta, identitet i vlastita autonomija. Riječ je, primjerice, o nedostatku organskih narativnih struktura, nizanju događaja koji su na narativnom planu ponekad gotovo nekoherentni te o nedostatku dosljednosti u dijegetskom kredibilitetu (iz čega bi se moglo zaključiti da postoji vrlo mekan sustav istine na kulturnim temeljima) koji se mogu dovesti u vezu s dugom književnom tradicijom ovog naroda (ali ne samo s njom: na slična obilježja nailazimo i u srpskoj i ruskoj književnosti), koja je posebno živa u prethodnim povijesnim razdobljima, obilježenima epskim spjevovima, a posebice zapisima koje je više autora desetljećima, često u više navrata, bilježilo; riječ je o djelima u kojima tri aristotelovske jedinstvenosti i narativna koherencija gube na važnosti u odnosu na detalje; riječ je dakle o ulomcima s detaljnim opisima, događajima i sekundarnim epizodama.

U ovom ćemo se radu baviti hrvatskim dugometražnim filmovima koji su nastali tijekom jedanaest godina, od 1990. do 2000, te nekim srednjometražnim filmovima iz istoga razdoblja, s tim da ćemo iz obiju kategorija isključiti dokumentarne filmove. Razmotrit ćemo i *Čudnovate zgode Šegrta Hlapića* (1997), jedini dugometražni animirani film stvoren tih godina te treći — nakon *Čudesne šume* (1986) i *Čarobnjakova šešira* (1989) — i do sada posljednji dugometražni animirani film koji je zagrebački Croatia-film proizveo.

1990.

Godine 1990. održan je 37. filmski festival u Puli, posljednji put pod imenom *Jugoslavenski filmski festival*, na kojemu su sudjelovali filmovi iz raznih republika Federacije. Glavnu je nagradu osvojio *Gluvi barut*, bosanski film redatelja Bate Čengića, za kojega je glazbu napisao Goran Bregović. Drugu je nagradu, *Srebrnu arenu*, dobio hrvatski film, *Ljeto za sjećanje*, koji je 1990. režirao Bruno Gamulin. Na festivalu su sudjelovala još tri hrvatska dugometražna filma: *Orao*, *Stela* i *Karneval, anđeo i prah*, svi snimljeni 1990.

Ljeto za sjećanje,[1] čiji je scenarij slobodna varijacija jedne Matoševe novele, započinje prikazom protagonista, Gustava, zrela, iživljena čovjeka, koji prolazi gotovo potpuno mračnim hodnikom kuće natopljene sjećanjima (kao *unutarnji zvuk* čujemo glasove djevojčica koje recitiraju neku igru riječima, a koje izlaze iz protagonistove podsvijesti). Protagonist ide prema osvijetljenu izlazu, koji se nalazi u sredini slike, u dnu hodnika. Otvara vrata i izlazi, okrećući se prema objektivu da bi zatim za sobom zatvorio vrata: slika je mračna. U tom trenutku pojavljuju se naslovi: film je od sada nadalje sastavljen od neprekidne *miješane analepse*; polazeći od njegove momačke dobi, film priča Gustavov život te ga, nakon elipse, vraća u vrijeme u kojemu priča i počinje (prolazak hodnikom), da bi završio s protagonistom koji ponovno posjećuje mjesta svoje adolescencije i grob djevojke koju je bio volio.

Nizanje *zapleta* prikladno je kao potpora posebnoj naravi filma, koji se predstavlja kao ganutljivi zaron u magičnu dimenziju adolescentskih sjećanja, u kojoj emocije, bojazni i iskustvo prve ljubavi žive u idiličnu krajoliku čiji panteistički duh obavija događanja i ljude sve dok ih gotovo u potpunosti ne apsorbira. Stil režije, koji pridaje samostalnu vrijednost pokretima kamere i posebnu brigu vodi o fotografiji, ne izbjegavajući — vjerujemo, svjesno — izvještačenost, u gledatelja pobuđuje primarnu identifikaciju s kamerom, a posljedično i s krajolikom, koji kamera uzdiže na oltar obožavanja. Postoji mogućnost utjecaja na psihu gledatelja čija je podsvijest sprema aktivirati arhetip Majke, povezan s ustra-

* Ova je studija nastala prilagodbom i prijevodom autorova diplomskog (magistarskog) rada. Zbog objavljivanja u nastavcima nismo primijenili standardni model citiranja.

javanjem i šarmom pastoralnih elemenata u uskoj vezi sa zemljom (polja, drveće, šumarci i životinje), koji tvore tipične oblike tog arhetipa, prisutna i u svom mračnom obliku, uprizoren smrću — ona djevojka, koju je volio, i pokušaj samoubojstva zbog ljubavi prema Zefiru, slikaru-lutalici — i simboličnom prisutnošću djevojčina groba, koji protagonist posjećuje na kraju filma; ne nedostaje ni mračnih osobina majčinskog arhetipa: neizbježnost (osim smrti, nenadana bolest djevojke koju smještaju u bolnicu i time je definitivno odvajaju od Gustava) i strah koji obuzima protagonista, ostavljena bez voljene osobe, koji noću luta šumarcima, vođen beznađem sve dok, u zaboravu sama sebe, ne legne na vlažno tlo i dobije tešku upalu pluća, i sam riskirajući smrt; gotovo je fatalna privlačnost[2] kojom grofica, zasljepljujućom ljepotom i pomalo podvojenom ličnošću, privlači Zefira, koji joj se uzaludno udvara na svaki mogući način, pa je čak i slika na zidovima crkve, ne držeći se naloga župnika i uništavajući, među ostalim, i svoj dobar glas. Iz odnosa dvoje ljudi izranja pirandelovski problem nemogućnosti komuniciranja: usprkos privlačnosti koja ih povezuje, Zefir i grofica ne uspijevaju se razumjeti, a ona, zatvorenica same sebe i narcisoidne estetike, objekt želje projicira na mramornu skulpturu koja prikazuje gotovo naga mladića, i u kontaktu s njom potajno zadovoljava vlastiti libido, šireći tako problem otvaranja prema ljudskom odnosu na odnos sa stvarnim umjetnikom koji joj udvara.

Već tijekom putovanja koje Gustava vodi iz grada na selo, kamo su ga roditelji poslali na praznike, kao protagonist na scenu stupa krajolik, putem vrlo duga i statična ravničarskog pašnjaka, na kojemu se nalazi tek gdjekoje stablo, a jedini je dinamični *profilmski* element Gustavovo vozilo, koje ulazi u polje zdesna i odmah izlazi slijeva: taj dinamični element ipak ne ometa statičnost *filmskoga*, budući da je objektiv kamere dominantno usmjeren na kontemplativno promatranje krajolika. Sljedeći je kadar obilježen znalačkom uporabom pokreta kamere: na dugu polju, uz veliko raspelo na rubu ceste, koje, kada se nađe blizu objektiva, zauzima velik komad desnoga dijela kadra, vidimo kako se približava vozilo, a to je moguće jer se utječe dubini polja; pri približavanju vozila utječe se elegantnom pokretu desno-lijevo i vodoravnom panoramskom snimku lijevo-desno: ovako vozilo može proći ispred objektiva, gotovo u potpunosti u prvom planu unutar polja (a da iz njega još nije izišlo), vodoravno, slijeva nadesno, sve dok ne izađe iz kadra: na polju ostaje raspelo, sada gotovo u sredini kadra. Čitavi su priori tijekom filma posvećeni igrama Gustava i voljene djevojke, koji jure šumarcima ili se odmaraju u sjeni stabala te istovjetnim ljubavnim potjerama Zefira za groficom, dok oboje na konjima jašu po šumarcima.

Završavajući svoju, djelomično kritičku recenziju filma, Mate Ćurić zapaža kako ćemo se, nakon postavljanja prvih balvana u Kninu, od 18. kolovoza nadalje, »morati sjećati potpuno različitih noći i ljetnih dana«.[3] Predosjećaj onoga što bi se uskoro moglo dogoditi možda nije poštedio redatelja pri ostvarivanju filma — stvorio je, vjerujemo, efektivnu zbilju svake osobe, barem na razini nesvjesnoga, tijekom te godine koju karakteriziraju tako očite političke napetosti — toliko da i u djelu koje je u svojoj biti daleko od etničkih i političkih problema, daleke 1988. (kada Gustav odlazi na selo), mladi protagonist, na poticaj starih seljana, pristupa pokretima i neredima koji su u tom razdoblju previrali gradom i već u prvoj sekvenci analeze vidimo kako neki ruše grb austro-ugarskog carstva na ulazu neke javne ustanove. Ovo se na selu čini dalekom stvarnošću koja teško da će uspjeti uznemiriti tu pastoralu: likovi, naime, žive 'uronjeni' u magičnu smirenost sela. Vjerojatno se savjest, uznemirena erupcijom kolektivne zabrinutosti, radije prepušta zaštitničkoj moći Majke, koja pokazuje i svoje tamne strane, a likovi ih proživljavaju projekcijom u vlastitu zbilju. Čini nam se, dakle, da autor ne niječe vlastitu zabrinutost ni zabrinutost svoga naroda, nego ih proživljava i prenosi u tragedije smještene u pastoralnom, bukoličkom svijetu: nije riječ o operaciji bez vrijednosti jer savjesti nudi mogućnost zaštite vlastitog integriteta, a osobama održavanje određene ravnoteže koja se, pa i po cijenu djelomična udaljavanja od gorućih problema neposredne kolektivne stvarnosti, mora pretpostaviti potpunom napuštanju i podložnosti savjesti iracionalnom.

Karneval, anđeo i prah, redatelja Antuna Vrdoljaka, strukturiran je u tri epizode, kojima je nit vodilja pisac koji promatra likove iz svoga gradića i iz njih izvlači poticaj za svoje tri priče, koje se poklapaju s epizodama filma: pisac je zapravo intradijegetski narator, koji nas razmišljanjima — čujemo ih kao *unutarnji glas* — uvodi u priču i komentira je, a da se nikada izravno u nju ne uključuje. Premda je on, dakle, odvojeni promatrač, koji ne dopušta da ga sama priča emotivno zaokupi, u njegovoj je naraciji jasan osjećaj iskrena suosjećanja: poznaje i pokazuje nam intimne motive i tajne namjere djelovanja likova, ne čudeći se kraju priče, bilo da je on dramatičan ili sretan. Čini se gotovo sveznajućim pripovjedačem, čije se znanje približava znanju onoga o čemu govori: činjenica da je prisutan kao dijegetski lik na početku svake epizode gledatelju omogućava da se s njim poistovjeti i da podijeli njegov odnos prema likovima, kao i da održi osjećaj simpatije i sućuti i nakon njegova izlaska sa scene.

U *Karnevalu*, prvom dijelu, gradonačelnik gradića organizira sjajnu povorku u povodu karnevala, bez ikakvih ispada, »bez maski vraga i životinja«, u kojoj Nane ima ulogu »princa karnevala«, za što mu je ponuđena nagrada od pedeset dinara i večera. Vođa političke oporbe, pak, organizira drugu povorku, veseliju i živahniju od gradonačelnikove, nudeći čak tisuću dinara Višku, kojega su obje strane htjele pridobiti, kako bi preuzeo ulogu vođe te povorke. Dvije povorke prolaze gradskim ulicama dok se ne nađu jedna nasuprot drugoj: kada vođa oporbe u protivničkoj povorci opazi veliku lutku koja predstavlja njegovu ženu, naređuje svojima da napadnu protivničku povorku, uz povik »Sve ih pobijte!«. Slijedi nevjerojatna tučnjava među članovima dviju povorki, koju prekida intervencija policije. Viško podiže Nanea, prijatelja, na ramena i nosi ga kući: jedu i piju zajedno, a Viško predbacuje prijatelju da ga je udario tijekom tučnjave: »Bio si me mogao ubiti!«.

Baš tijekom karnevala na površinu isplivavaju latentne napetosti u biti mirna gradića i dovode do tučnjave bez težih posljedica, dapače, do katarze osoba koje sudjeluju u povorka-

ma dviju suprotstavljenih političkih struja i koje su tijekom čitave godine vezane prijateljstvom. Sve završava na najbolji mogući način, s dva stara prijatelja, 'princa' dviju suprotstavljenih karnevalskih strana, koji zajedno jedu i piju. Priča ja sublimirana metafora sukoba koji štete ljudskosti, sposobna iznijeti njihove najapsurdnije dinamike, ostvarena svjesno, mudrom ironijom, koja gledatelju — onomu koji ju je spreman prihvatiti — nudi poruku koja se može prikazati spasonosnom i koja je 1990. bila iznimno potrebna i aktualna. Naš lik — pisac nam implicitno daje živi primjer kako se svaki čovjek mudrošću i samosviješću može suprotstaviti često zamršenim događajima kolektivna postojanja, a da ne dopusti da bude u njih uvučen kako bi postao nesvjesna loptica prepuštena na milost i nemilost oluje.

U drugom dijelu, *Anđelu*, predstavljen je klesar koji vlastitu egzistenciju proživljava rastrgan između arhetipa posesivne Majke zaštitnice[4] i Duše,[5] koja su oba vjerojatno u svezi s majčinskim kompleksom. Čovjek projicira Majku na vlastitu ženu, a dušu na svoj rad i umjetnička htijenja: za učenika bi želio pridobiti Lojza, siroče, tim više jer nema svoje djece, no žena ga upućuje na oprez i savjetuje mu da pričeka da dječak naraste kako bi vidio kakav je. Nakon ženine smrti, osim Lojza, koji je već postao njegov učenik, klesar u kuću uzima Fridu, lijepu i mladu guvernantu, u koju se zaljubljuje: Duša mu, međutim, još klizi iz ruku, što je u njegovim razmišljanjima još naglašenije. Učitelj teško oboli, a Majka mu ne da mira ni na samrtnoj postelji, javljajući se u liku pokojne žene, koja ga podsjeća da ga je oduvijek upozoravala na dječakovu narav. Jedne noći ustaje sa samrtne postelje kako bi otišao u atelijer i u jednoj sobi vidi sjedinjene Fridu i Lojza; ulazi u atelijer i tamo pronalazi kip anđela koji je oduvijek želio za vlastiti grob, a koji je mladi učenik gotovo potpuno dovršio, uklesavši datum rođenja i učiteljevo ime: »Albert Knez — klesarski majstor — umjetnik, rođen 14. VII. 1872. — umro...«. Klesar dovršava kratki epitaf klešući današnji datum i »prepušta se zagrljaju svog anđela«, kako komentira naš pisac, koji, sniman s leđa, tako završava svoju priču.

U posljednjem dijelu, *Prahu*, protagonist je posljednji izdanak hrvatske plemenitaške obitelji, kojega, osim njegovim vlastitim imenom, Tonko, zovu i 'Lord Jenkin'. Već jedanaest godina živi kao osamljeni ekscentrik jer mu je lijepa žena pobjegla s mladim geometrom među partizane. Tonko ne zna za rivala koji mu je ukrao voljenu i vjeruje da je ona otišla zbog njegove strasti za skupljanjem starih ključeva. Figura kolekcionara paradigmatska je za krizu modernog doba i prisutna je u književnosti europskoga dekadentizma. Lord Jenkin u našem slučaju projicira Dušu, velikim dijelom izgubljenu u neurotičnoj egzistenciji, na voljenu osobu, koja je daleko; za njegovu je unutarnju krizu simptomatična strast za sakupljanjem ključeva, koja je postojala već i prije bijega voljene: simbol ključa ima važnu ulogu u Goetheovu *Faustu*, u kojemu junak od Mefistofelesa dobije magični ključ koji mu omogućava da uđe u 'kraljevstvo Majki', odnosno da pristupi kreativnoj energiji nesvjesnoga, zahvaljujući kojoj će Faust uspjeti ispuniti stvarnu zadaću svog života.[6] Čini se da Lord Jenkin nema snage izaći iz *impassea*, tako da, umjesto da 'ključeve' zapravo uporabi, on ih, poput bijega u strah, skuplja. No, pismo voljene će ga ponovno dovesti u život: piše mu da ima sina s geometrom i moli ga da bude kum na krštenju, koje će vjerojatno biti tajno, budući da je geometar komunist. Ako se do tada Duša činila izgubljenom, u tom je trenutku Tonku ponudila mogućnost integracije *mladog i punog mjeseca*, možda najraširenijeg iskaza arhetipa, putem preuzimanja muške uloge u 'božanstvenom paru' koji predstavljaju dva kuma na krštenju.[7] Tonko nije posve svjestan mogućnosti koja mu se pruža te, premda tek djelomično, podliježe utjecaju vlastite Sjene:[8] dolazi do kuće supružnika s darom koji nam se, subjektivnom uporabom Tonkova motrišta i bukom koja će se pokazati kao *unutarnji zvuk*, zapravo tek halucinacija protagonista, prikazuje kao bomba kojom budući kum želi u zrak dići sebe, roditelje i novorođenče. U gostinjskoj sobi, rastrgan dramom vlastita delirija, Lord Jenkin izabire samoubojstvo: s darom stisnutim na prsa, vješa se o prozor uzicom vezanom za držač zastora; pokušaj će se, srećom, pokazati kao djetinja scenografija, možda kao osveta staroj ljubavi i geometru, koji, upozoreni lomom i bukom nakon što Tonko, zajedno s držačem zavjesa, padne na pod, privrženo pristižu u pomoć: umjesto bombe, kutija s darom, koja se otvorila pri padu, sadrži pisma koja je protagonist primio od žene nakon njezina bijega.

Obje nam epizode prikazuju kako se, pod uznemirujućom površinom boli i ludosti, objavljuju univerzalne harmonizirajuće snage života: motiv bolesti, koji se pojavljuje u čitavoj modernoj kulturi, izražava se kao prirodni tijek, premda ekstreman, a zato i simptomatičan za kolektivnu stvarnost, kojoj ne nedostaje napetosti, osobe prema vlastitom prepoznavanju: klesar u trenutku kada napušta život integrira vlastite sumnje, zahvaljujući intervenciji *Sebe*,[9] na koje nas podsjeća anđeo, čijem se zagrljaju prepušta. I Lord Jenkin će, među nevoljama individualne i kolektivne, vrlo često olujne egzistencije (rat; partizanski otpor i dolazak na vlast radničke klase s posljedičnim propadanjem plemstva), vjerojatno uspjeti integrirati odvojenost Duše, a ta mu mogućnost, zbog njegova rigidna egocentrizma, možda ne bi uopće bila pružena da ga žena nije bila napustila. Pisac unutar uzburkane dijegetske stvarnosti ima osobine karakteristične za čovjeka koji svjesno traži vlastitu ukupnost i iz promatranja događaja izvlači motiv kreativne refleksije: za gledatelja je to dobrodošao primjer unutarnje ravnoteže. On se, u odnosu na ispričanu priču, možda može približiti, pa i zbog implicitno više razine poznavanja životnih zakona, motivu arhetipa Značenja:[10] u pozadini okrutne igre bogova ljudskom sudbinom nalazi se tajni projekt sklada i potpunosti osjećaja, za koji mu se čini da ga poznaje. Pisac je pomalo utjelovljenje poruke koju tri priče žele prenijeti, priče o potpunosti skrivenoj iza olujnih i bolnih događaja u kojima likovi sudjeluju.

[...] Tehnički standardi produkcije su europski. [...] Vrdoljakov se film, koji se sastoji od tri priče, nastale prema predlošku triju istoimenih priča Ranka Marinkovića, predstavlja kao organsko djelo koje, premda je jedina veza između tri priče uloga pisca — naratora..., izražava onu posebnu osjetljivost za subliminalne aspekte ljudskog postojanja koja karakterizira Marinkovićevu viziju svijeta i

poetiku. Posebno treba cijeniti osjećaj za mjeru koji Vrdoljak posjeduje pri stvaranju scene.[11]

Kako zapaža Srđa Orbanić u ovoj recenziji, film zadovoljava estetske potrebe ostalih europskih zemalja. Prema našem mišljenju, do integracije nacionalnih i europskih elemenata u Vrdoljakovu filmu dolazi na vrlo visokoj razini: pozornost usmjerena na lokalno i gotovo sitničava briga o slici, potpomognuta dobrom fotografijom, te utjecanje predstavljanju u epizodama, zajedno s nacionalnom tematikom, poput političkih napetosti u jednom gradiću te, poslije, pojave socijalizma i definitivna propadanja plemstva, skladno koegzistiraju s potrebom organske naracije i dijegetske vjerojatnosti te s osnovnim problemima europskog dekadentizma, poput bolesti, umjetničke i osobne krize, pri čemu je posljednja izražena u liku neurotičnoga sakupljača. Film ostvaruje, dakle, sintezu u kojoj se nacionalna i europska kultura međusobno oživljavaju u djelu zapečaćenu regeneriranom izvornošću. Ne razočaravajući u pitanjima neposredne vlastite kolektivne stvarnosti, nego svjesno im se suprotstavljajući, film gledatelju 1990. nudi primjer kako je moguće pred najdramatičnijim događajima sačuvati samosvijest koja obasjava i vodi djelovanje prema konstruktivnome, izbjegavajući da osobe, već iscrpljene teškom izvanjskom zbiljom, budu pasivno podložne snagama koje proizlaze iz kolektivne podsvijesti: posljedice bi se pada u neracionalno, primjerice, mogle pokazati u prizorima mase suprotstavljenih frakcija, u okviru svake od kojih razina svijesti i morala brzo pada;[12] proces tučnjave dvaju suprotstavljenih snaga tijekom karnevala — gdje se nekadašnji prijatelji tuku, spustivši se na razinu nesvjesnoga koja podupire tek cinizam interesa dvaju politikanata koji su utvrdili 'načela' — tvori dosta dobro pogođenu metaforu.

Orao redatelja Zorana Tadića vodi nas sivom egzistencijalnom zbiljom skupine prijatelja srednje dobi: jedan od njih, kojega zovu 'Orao', ubio se skokom s terase, a četiri prijatelja nastoje dokučiti razloge koji su ga nagnali da oduzme sebi život: njihova želja za osvetom i s njom u svezi opsesivno traganje za krivnjom i krivcem, povezana je s njihovom vlastitom bijednom egzistencijom, s nesposobnošću da se suoče s vlastitim beznađem i da sami sebi oproste vlastite slabosti i bijedu kako bi započeli uistinu živjeti. Ne uspijevajući se pogledati u zrcalo, djeluju pod težinom i utjecajem vlastite Osobne sjene,[13] koju ne mogu obuhvatiti. Život će ih suočiti s tom negiranom i djelomično potisnutom stvarnošću: nakon što oštete automobile i inu imovinu onih koji su pridonijeli uništavanju Orlova života i ubiju osobu za koju smatraju da je posljednja vidjela pokojnika te divljački prebiju lihvara kod kojega se ovaj bio zadužio, otkriju da je baš jedan od njih, osim što je ljubavnik prijateljeve supruge, bio s pokojnikom na terasi u vrijeme samoubojstva. Čini nam se važnim napomenuti kako je to bolno unutrašnje stanje likova povezano, a dijelom i poticano, vrlo bijednim i gorkim društvenim položajem, u filmu dosta dobro prikazanim, pa i na stilističkom polju: slike najsivljih mjesta predgrađa, zajedno s osjetljivom sporošću montaže i ritma naracije, mogu u gledatelja potaknuti stanovit osjećaj težine i neugode. Neprestano izmjenjivanje intradijegetskog naratora, kojega u različitim prizorima tumači svaki od četiri lika — od svakoga od njih čujemo, poput *unutarnjega zvuka*, teška razmišljanja, prijedloge budućeg djelovanja i osobno tumačenje činjenica — gledatelju otežava sekundarnu identifikaciju; vjerojatnija je mogućnost primarne identifikacije s ukupnošću predstavljene stvarnosti, ali ne može se isključiti, u slučaju svjesnijega gledatelja, mogućnost da film snažnije potakne svijest i dovede do određene *de-identifikacije* dijegeze, potičući istodobno neprestano etičko razmišljanje temeljeno na dijalektičkom odnosu s filmom.

Elementi krimića većinom tvore jednostavnu potku[14] za djelo koje prikazuje Tadićevu izrazito osobnu poetiku, koja se temelji na nekim karakterističnim aspektima hrvatske kinematografije: u stilu pronalazimo naklonjenost ambijentu kao dodatnoj ilustraciji unutarnjega života likova te epizodnoj naraciji (mikroepizode u slučaju *Orla*); u sadržaju, pak, pozornost se obraća proučavanju društvene problematike psihologije likova, izraženu posebice u istraživanju opskurnih aspekata psihe.[15]

Orao istražuje odnos osobe i sjene te lucidno ilustrira posljedice koje ona ima u ljudskom djelovanju kada je 'ja'-osobnost nesposobna biti je svjesna te joj dopušta da bezuvjetno utječe na nju.[16] U općoj neugodi, potaknutoj pogoršanjem političke situacije, učinci Sjene na svijest osoba mogli bi postati dramatičnijima. Premda protagonisti filma proživljavaju vlastitu neugodu u situaciji društvene degradacije, bez težih kolektivnih implikacija, taj problem i primjeri koje nam nudi čuvaju svoju vrijednost u svim kontekstima.

Prizori miješanih radnji pomiješane s dijalozima koji sadrže određeni psihološki i emotivni naboj te s prizorima koji otvaraju gotovo dokumentarne prizore neudobne stvarnosti i društvenog otuđenja[17] tvore *Stelu*, film Petra Krelje, u kojemu se snažno ističe lik mlade protagonistice, Stele, uvelike zahvaljujući i energičnu izražaju Anje Šovagović Despot.[18] Stil je režije temeljit, narativni ritam i ritam montaže zadržavaju laganu sporost, a dijegetski svijet koji nam je predstavljen označen je određenom zamućenošću i sivilom, vjerojatno namjerno, koji su sačuvani bez obzira na izraženi emotivni naboj događaja i njihovu tragičnost. U toj zamućenosti do izražaja dolazi govor, često teatralan, sporednih glumaca te snažan izričaj mlade protagonistice. Na to je djelo kritika reagirala vrlo različito: od entuzijazmom nabijena odobravanja Srđe Orbanića (»Ovaj film uistinu vrijedi pogledati. Napokon emocijama nabijena priča, znalački ispričana.«19) preko pomalo rezervirana osvrta Darija Markovića (»Naposljetku, mora se reći da je autor ovog filma snažniji i životniji u prizorima nasilja nego u melodramatskim prizorima. Sve konfliktne situacije su dobro razriješene kako na glumačkom, tako i na redateljskom planu.«20) do lagana, premda ne potpuna, razočaranja Mate Ćurića: »Sve se odvija usporeno, hladno... Od teme asocijalnih osoba prelazi se na političko smeće u biografiji Druga i na kraju se ne pronalazi način postizanja ni melodrame, ni političkog trilera. Krelja je, kakogod, dobro odradio posao, a Stela (zvijezda Anja) će naći mjesto na nebu kinematografije.«[21] U *Steli* ne bi trebalo tražiti rezultat koherentnog i sintetičkog stvaralaštva, nego bi bilo pogodnije uspjeti uhvatiti i procijeniti izvornost pojedinih tematskih i formalnih elemenata koji su

međusobno povezani te eventualnu prisutnost izvješća, primjerice o analogiji ili kontrastu, među tim različitim dijelovima. Čini nam se da u tom smislu u cjelokupnom djelu možemo pronaći iskrenu životnost. Problem otuđenja jednako je aktualan kao i problem bespoštedna političara koji zlorabi svoju moć. Dramatski *patos* najnasilnijih prizora nadvladava, koliko god da je stvaran i istinit smisao kolektivne neugode koji nam prenose sporost prizora smještenih u popravnim domovima i sivilo dijegeze.

Priča govori o jednoj djevojci, Steli, koju stric oduzima ocu i smješta je u popravni dom. Nakon propala pokušaja bijega, a kako otac ne bi mogao doći do nje, premještaju je iz Zagreba na Cres. Kada, prekršivši pravila, uspijeva vidjeti oca, on joj otkriva kako nije on ubio njezinu majku, kako su je vjerojatno uvjerili, nego je ona počinila svojevoljno samoubojstvo; kao dokaz, pokazuje kćeri oproštajno pismo koje je žena napisala prije nego si je oduzela život. Otac i kći se grle, no uskoro dolazi stric s policijom, odlučan da djevojku ponovno odvoji od oca: dolazi do pucnjave u kojemu otac ubija brata, koji, padajući, greškom puca u Stelu i smrtno je ranjava. Oca ubiju policajci.

Prema Dariju Markoviću, »gledatelju je potrebna katarza koja se uvijek najbolje iskazuje kažnjavanjem zla. U filmu Petra Krelje, kolikogod to bilo istinito, zlo nije kažnjeno [...] Mora se reći da je Petar Krelja istinski, uvjereni pesimist jer gledatelj umjesto katarze dobiva još jedan jadni lik.«[22] Premda ne nedostaje filmova — posebice, ali ne i isključivo, u američkoj kinematografiji, koju Marković spominje u istom članku — u kojima svi 'zli' bivaju kažnjeni, a 'dobri' nagrađeni, nije rečeno da prava tragedija mora tako završiti: ni u samim grčkim tragedijama ne samo da nije bilo tako očite podjele na nagrađene i kažnjene, na dobro i zlo, nego su i podrijetlo i dijelovi individualne krivnje bili nejasni; pa ipak je katarza bila moguća.

Iako *Stela* ne zadovoljava u potpunosti i odmah sve moralne potrebe gledatelja, vjerujemo da mu ipak, preko 'tragičnog' raspleta radnje, nudi mogućnost katarze. Sukobi koje film ne razrješava odmah i potrebe koje ne zadovoljava u potpunosti tijekom sazrijevanja mogu možda navesti svijest gledatelja na dublje promišljanje kojim bi mogao dosegnuti, intuitivno i posredovanjem Sebe, širu viziju svijeta i razumijevanje oslobođeno dualizama.

Elementi najbliži hrvatskoj kulturnoj stvarnosti, u ova se četiri filma mogu susresti u preferiranju predstavljanja krajolika koji gotovo 'apsorbira' životnost pojedinih likova, kao što se to događa u *Ljetu za sjećanje*, te ambijenta koji snažno iskazuje uvelike podijeljeno stanje svijesti, u dijegezi, na kolektivnoj razini (*Orao*) te, što se tiče stila režije, u prilično rafiniranoj i pažljivoj uporabi kamere i fotografije, u kontekstu u kojemu dragocjenost i elegancija dobivaju gotovo samostalnu vrijednost (*Ljeto za sjećanje* i *Karneval, anđeo i prah*). Osjećaj za emocije koje teže dosegnuti vrh te za tragiku koja, premda nije isključivo vlasništvo hrvatskog naroda, karakterizira jedan vid njegova kulturnog identiteta, posebice su izraženi u *Steli* te, uz panteistički krajolik te superiornu i implicitnu svijest o dubokom skladu koji prožima ljudske sudbine, u *Ljetu za sjećanje* i u *Karnevalu, anđelu i prahu*. Čini nam se da pozornost koja se obraća otuđenim osobama i društvenoj problematici — očita u *Steli* te, premda u kontekstu izraženije individualne poetike autora i uz složenije tematske rasplete, prisutna i u *Orlu* — izražava određeni kontinuitet s jednim od najzdravijih izraza stare jugoslavenske civilizacije.

Materijal koji proizlazi iz nesvjesnoga i način na koji mu svijest odgovara, onako kako to možemo promatrati u tim prvim filmovima, daju nam, pred složenim političkim scenarijem, ideju o održavanju relativne psihičke stabilnosti i integriteta: čini nam se da uravnoteženost nesvjesnoga i svijesti nije teško narušena. Dok je *Karneval, anđeo i prah* uzdržan od čvrste svjesnosti, inkarnirane u osobi pisca, aktiviranju arhetipa Majke pod čijim zaštitničkim utjecajem osobe mogu živjeti, premda na razini koja je pomalo odvojena od zbilje, vjerujemo da njezine napetosti, bez suvišna utjecaja na osobnost, tvore dominantnu crtu *Ljeta za sjećanje*. Istraživanje odnosa osobe i Sjene u *Orlu* jasno iskazuje robusnost koju tumačimo kao znak jasnosti i solidnosti autorovih namjera. Vjerujemo, naposljetku, da svjesnost i izvornost namjera možemo pronaći u *Steli*.

1991.

Na 38. festivalu filma u Puli ove su godine, potkraj srpnja i početkom kolovoza, trebali biti prikazani i filmovi iz raznih republika Federacije — premda je Ivo Škrabalo, ravnatelj programa, u 'projektu' naglasio kako je to »*kulturna manifestacija od temeljnog interesa za Republiku Hrvatsku*«, čije su ga institucije u potpunosti financirale, a sam je savjet činilo sedam članova koje je imenovalo Ministarstvo prosvjete i kulture Republike Hrvatske[23] — no to je, tek nekoliko sati prije svečanog otvaranja, poništio predsjednik festivalskog savjeta Antun Vrdoljak,[24] vjerojatno kao znak protesta protiv ratne agresije na Hrvatsku. Takva je odluka izazvala polemike, a osobito su nezadovoljni bili Puljani.[25] Među filmovima u natjecateljskom dijelu programa bila su četiri hrvatska filma snimljena tijekom godine: *Čaruga*; *Đuka Begović*; *Krhotine – kronika jednog nestajanja* i *Vrijeme ratnika*. Osim tih, 1991. su u Hrvatskoj snimljena još dva dugometražna filma: *Priča iz Hrvatske* i *Školjka šumi*; od srednjometražnih spomenuti ćemo *Hrvatske katedrale*, snimljen na 16 mm kao TV-film u trajanju od 75 minuta.

Kako *Priča iz Hrvatske* već proslavljena redatelja Krste Papića, tako i *Krhotine*, prvi dugometražni film mladoga Zrinka Ogreste, prikazuju složene egzistencijalne zbilje u široku povijesnom i političkom kontekstu isto tako bolnih kolektivnih doživljaja.

Priča iz Hrvatske sastoji se od tri dijela, od kojih je svaki smješten u razdoblje koje dolazi nakon prethodnoga — odvojeni su širokom elipsom — i nosi početni podnaslov koji naznačuje datum u kojemu se radnja odvija: 1971, tijekom hrvatskoga proljeća i represije jugoslavenskog režima; 1980, kada umire Tito, i 1990, u ideološkoj i kulturnoj klimi dubokih promjena.

Ilija Barić, nakon gušenja hrvatskog proljeća, odlazi u inozemstvo kako bi izbjegao političke progone, a isto će učiniti i otac Luka, nakon što zbog ideoloških razloga izgubi posao.

K. Šarić i J. Genda (*Vrijeme ratnika*, D. Šorak, 1991)

Ivan, mlađ Ilijin brat, zaljubljuje se u vršnjakinju, čiji otac, agent tajne policije, vjeran režimu, ne želi da ona ima veze s obitelji disidenata. Tajna policija u međuvremenu pronalazi Iliju i ubija ga: majka umire od srčanog napadaja na samu pogrebu. Dolazi 1990, ruši se komunizam i Tuđman postaje predsjednikom Hrvatske: dvoje zaljubljenih, sada već dvadesetogodišnjaci, održavaju vezu bez obzira na protivljenje roditelja; sada je Luka taj koji se protivi njihovoj ljubavi jer smatra djevojčina oca odgovornim za smrt sina. Bivši agent Udbe, pak, koji je već promijenio stranu i radi za novu demokratsku vlast, pristaje na to da mu se kći uda za Ivana u crkvi. Luka na vjenčanju u njega uperi pištolj kako bi osvetio sina, no na kraju puca u sama sebe: smrt je izbjegnuta intervencijom mladenkina oca, koji ne oklijeva odmah pozvati pomoć. Kada Luka ozdravi, dvije se obitelji, zajedno s mladencima, u miru nalaze za istim stolom.

Lukin lik vjerojatno je mnogim hrvatskim gledateljima dao priliku za sekundarnu identifikaciju, sukladno modelu katarze; čini nam se da je izbjegnut rizik sugestije, osim u slučaju neuspjela samoubojstva, pa i samilošću sinova krvnika, čija intervencija spašava Luku; međutim, kraj filma, s dvoje sretnih mladenaca i s pomirenim obiteljima, osobito otkriva apsurdnost želje za osvetom, koja prelazi u pokušaj samouništenja te pomaže gledatelju da se oslobodi težine vlastita bijesa.

Ponovno predstavljen 1992. na pulskom filmskom festivalu, koji se ovaj put normalno odvijao, film je osvojio nagradu za najbolju režiju i nagradu za najbolju sporednu žensku ulogu, izazvavši žive polemike među kritičarima, koji su ga ipak odobravali, poglavito Srđa Orbanić:

Krhotine, Z. Ogresta, 1991

> *Smjestivši ljubavnu priču u samo središte, Papić može stvoriti trenutke velike osjećajnosti, dajući onim zajedničkim mjestima, koja su već dobrim dijelom pod utjecajem stalnog mučenja od strane masovnih medija, novi emotivni naboj. A to je velika zasluga u vremenima u kojima su emocije popustile pred snažnim emocijama.*[26]

Orbanić pod »*općim mjestima*« podrazumijeva »*aktualnu hrvatsku kulturnu klimu*«, koja nije izbjegnuta ni u našem filmu: »*emigracija zbog političkih razloga, maltretiranje od strane policije, ubojstvo političkih protivnika u inozemstvu, nacionalna pomirba...*«[27] Dragan Jurak, pak, na kraju svoje recenzije razmišlja ovako:

> *Radilo se o smještanju staroga u novo ruho, o retrogradnome ili o prisutnosti socrealizma, ostaje utisak metastaziranog akademizma koji podrazumijeva gotovo čitav korpus hrvatske kinematografije. U svakom slučaju, Papićev način nije rezultat ideološkog naslijeđa (kao što bi mogao sugerirati izraz 'socrealizam'), nego estetskog naslijeđa, zacementiranog akademskim manirizmom.*[28]

Ako je formalni manirizam velikim dijelom prisutan u hrvatskoj kinematografiji, mogao bi biti prepoznat kao njezino karakteristično obilježje, kao poseban vid kulturnog identiteta u načinu izražavanja te u tom smislu može tvoriti prednost, posebice ako takav stil podupire autorova svjesnost da je sposoban usmjeriti ga prema širem i dubljem kraju no što bi to bio manirizam zatvoren u sama sebe. Čini nam se da pozornost usmjerena na formalnu eleganciju u ovom filmu koegzistira s isto tako suptilnom i solidnom svjesnošću: likovi prolaze pred gledateljem proživljavajući vlastitu dramu i određujući, a da su toga manje ili više nesvjesni, vlastite sudbine, a da sam autor na to nikada ne utječe svojom prosudbom, da nikada ne hvali ili kudi ljudska bića koja nastanjuju dijegezu; na individualnoj i kolektivnoj razini vidimo kako se događaju mnoge velike i male tragedije koje gledatelju nude isto toliko mnogo prilika za katarzu. Istom stilističkom i formalnom diskrecijom autor tijekom cijele priče prati manifestacije ljubavi koje prirodno razrješava, nakon nekoliko različitih drama koje završavaju tako da se čini kako su gotovo besmislene, u situacijama koje bi nam se inače činile još manje razrješivima, a putem ispunjenja vlastitog 'čuda': čini se da Lukin netolerantni bijes predstavlja širi bijes generacija žednih pravde i mnogih osoba čija je egzistencija nepravedno ugrožena, dok sam Luka riskira podlegnuti vlastitom bijesu i ponoviti istu dramu tolikih prije njega; od samouništenja spašava ga krvnik njegova sina; autor ni ovdje ne intervenira eventualnim vlastitim mišljenjem, nego nam omogućava da sudjelujemo u pomirbi dviju obitelji zahvaljujući intervenciji dvoje mladih, sjedinjenih u ljubavi. Redatelj ne forsira takvu situaciju i ne dolazi do sretna završetka koji u potpunosti zadovoljava sve naše potrebe: gledatelju na kra-

ju ostaje osjećaj nečega što nije u potpunosti razjašnjeno i što je on sam pozvan razriješiti, zadržavajući pritom istu onu svjesnost koja je vodila autora pri stvaranju svijeta dijegeze, omogućavajući s dubokim poštovanjem razvoj takva života.

Čini nam se da iz filma proizlazi poetika sačinjena od ravnoteže i pokorne ljepote, čija izvornost može ponuditi kreativne predloške svima koji su spremni cijeniti je.

Krhotine, za razliku od *Priče iz Hrvatske*, prikazuju red u nelinearnom zapletu. I ovdje je priča podijeljena u tri dijela, od kojih se svaki odvija u različito vrijeme: godine Drugog svjetskog rata, kada Tomu jedne noći odvodi vojska te on nestaje; dvadeset godina poslije, kada pratimo Lovru, Tomina sina; i današnjica, u kojoj se odvija egzistencijalna drama Ivana, Tomina unuka kojega je podigla baka, koja mu je skrila povijest njegovih predaka i vlastitog supruga kako bi on izbjegao jednako okrutnu sudbinu. Tominoj je nesreći posvećeno tek nekoliko prizora, dok je ostatak filma, što se tiče trajanja priče, u potpunosti posvećen Lovri i osobito Ivanu. Tijekom posljednjeg dijela priče česte su i prilično duge izvanjske analepse, koje nas vraćaju u Lovrino vrijeme.

Ivan, mladi intelektualac, opsjednut je potragom za istinom o kraju svojih predaka koja mu oduzima životnu energiju i unutarnji mir, dovodeći ga do toga da zanemari obitelj: objavit će knjigu o precima, no ni to mu neće biti dovoljno da iziđe iz egzistencijalnog *impassea*: na vijest o tome da mu je supruga izišla iz kome, automobilom juri u bolnicu i umire u prometnoj nesreći. Analepse o Lovri izlažu nam još apsurdniju situaciju: budući da je njegov otac nestao pod nerazjašnjenim okolnostima, jugoslavenska policija želi u Tomi vidjeti ustašu premda ne posjeduje ni jedan siguran dokaz; to je, međutim, dovoljno da Lovro ne pronađe zaposlenje. Tijekom Božića presreću ga plaćeni ubojice i ubijaju ga bez jasna razloga.

Ogresta uspijeva oživjeti tako strukturalno složenu priču — djelo je na pulskom filmskom festivalu '92. osvojilo nagradu za najbolji scenarij, kojega je napisao sam redatelj zajedno s Ladom Kaštelan — mudro rabeći montažu i narativni ritam, oslobođen zamki, sposoban zadovoljiti publiku i kritiku.[29]

Ogresta maestralno izražava onu naklonost prema izvornoj slobodi narativne strukture za koju nam se čini da je jedan od najvitalnijih vidova hrvatske kinematografije i u tom stilističkom kontekstu obrađuje duboke teme europskog moderniteta — poput egzistencijalne krize osobe koja je obuzeta traženjem identiteta u prošlosti jer ga ne nalazi u sadašnjosti — no u kontekstu nacionalnog identiteta, opterećena bolnim političkim traumama, osoba u potrazi za identitetom, umjesto da uroni u prošlost vlastite nutrine koja je isto tako bogata zamkama, nalazi potrebu za slaganjem događaja koje su njezini vlastiti preci otklonili i za sukobljavanjem sa zamkama povijesti. Rizik je, u oba slučaja, udaljavanje od neposredne stvarnosti vlastite egzistencije te nesvjesno podlijeganje vlastitoj Sjeni, ili pretjerivanje u kolektivnoj podsvijesti. Čini nam se da se Ivanov poraz može tumačiti kao progresivno povlačenje svijesti pred Sjenom koja utječe na djelovanje protagonista, a da on ne uspijeva postati svjestan situacije. Čini se da se s ovim tumačenjem slažu razmatranja Dražena Ilinčića:

> *Ivan Livaja opsesivno nastavlja otkrivati tajne prošlosti, no, kako se to događa sa svakom opsesijom, problem se uvijek povećava. Kada pronađe tek fragmente traženih podataka, što s njima čini? Objavljuje knjigu, preuzimajući ulogu pronositelja Istine — [...] s velikim početnim slovom — o ubrzo se miri s istinom, ovaj put s malim početnim slovom, za koju nitko nije pretjerano zainteresiran, a da to ništa ne mijenja.*[30]

Ilinčić dalje kaže:

> *Koja je Livajina sudbina? Dolazi li protagonista iz osuđenog i prokletog, je li to nesretnik koji prikuplja fragmente, ili je to, pak, čovjek koji se zaustavlja uz put vlastitog sazrijevanja? Na ovo pitanje ne možemo odgovoriti filmom jer se čini da su autori dozvolili da nacrt postane jači od njihovih prijedloga, podastirući istodobno Sudbinu politici i Život sudbini [...] Livajina smrt je nedovršeni događaj — bez katarze, suosjećanja ili cilja — jer su svi oprali ruke u svezi s junakom, kao da se radi o bezizglednom slučaju.*[31]

Čini se da je film svjesno složen od neriješenih pitanja koja gledatelja ostavljaju u emotivnom *suspensu,* a da mu ne nude krajnju katarzu; dapače, Ivanovu smrt dovode do krajnosti vlastiti apsurdni karakter i šire prividni nedostatak značenja prikazanih bolnih događaja. Djelo prema gledatelju stvara gotovo pirandelovsku moralnu napetost jer ga nastoji prisiliti da bude svjestan onoga što se događa pred njegovim očima te ga poziva na ne neznatno etičko promišljanje o događajima kolektivne stvarnosti koju ne treba individualno zanijekati, ali ni nesvjesno proživljavati.

Vrijeme ratnika, peti film Dejana Šorka, ima mnoge karakteristike američkog akcijskog filma[32] koje su, prema mišljenju Darija Markovića, tek dio konteksta u kojemu koegzistiraju elementi različitog podrijetla, poput komedije, špijunskoga filma, krimića i trilera, no emotivni je naboj, jedan od osnovnih elemenata trilera, neutraliziran statičnošću dvaju erotskih priora, nekoherentno ubačenih u film.[33]

Čini nam se da se privrženost jednom jedinom žanru ne osjeća kao potreba, u duhu formalnog eksperimentiranja i određenog miješanja rodova, a to je možda najizvornija i najživahnija komponenta hrvatske kinematografije i umjetnosti. Dodajmo da slična tendencija stoljećima postoji u anglosaksonskom kazalištu, posebice u Engleskoj, ali i u samim Sjedinjenim Državama — koje se tako često uzdižu kao primjer i model određenosti kinematografskih rodova, posebice tamo gdje se ne zapaža koliko su bogati vlastiti kreativni potencijali, koji tako dolaze u opasnost da budu uklonjene latentnim i bezosjećajnim kompleksima i predrasudama u svezi s vlastitim kulturnim identitetom — a to je dovelo do rezultata čiju vrijednost prepoznaje svaki povjesničar kazališta. Što se tiče epizodičnog i autonomnog karaktera u narativnom kontekstu dvaju erotskih prizora, vjerujemo da je riječ o iskazivanju životnog aspekta, koji je nadasve temeljen na vjekovnoj tradiciji hrvatske kulture o čemu je već bilo riječi. Senzibilitetu hrvatske kinematografije blizak je i redateljev izbor ambijenta: filmska se priča odvija u začudnom i prekrasnom riječnom krajoliku, koji geografski nije udaljen od

Zagreba. Te tipične osobine nacionalnog senzibiliteta izražavaju se evidentnim poznavanjem filmskih jezičnih instrumenata koji se mogu susresti u sposobnim redateljskim zahvatima, u majstorstvu koje vlada izborom polja, povezivanja, pokreta kamere, montaže — koja zadržava raspušteni, razvezani ritam — iskazom lumaca i pisanjem dijaloga[34] te, ne kao posljednje, brigom za zvuk i potragom za primjerenom glazbenom kulisom — obje su nagrađene na festivalu 1992. *Arenom* za zvuk (Mladen Pervan i Ruben Albahari) te onom za glazbenu kulisu (Davor Rocco).

Film počinje podnaslovom *Jesen 1990*. Dvojica prijatelja srednje dobi, Fabijan, negdašnji ratnik-idealist, i Dakar, bivši plaćenik Legije stranaca, odlaze u ribolov, kao i svake nedjelje. Uspijevaju se spasiti od nenadana napada nekog neznanca. Fabijan i Dakar nastoje razumjeti kome je od njih dvojice napad bio upućen, no ne uspijevaju se ni o čemu uvjeriti. Nakon što su u obrani ubili još dvojicu ubojica, opasnost je obojici već očita pa odlučuju poći u lov na napadače i u potragu za razlozima napada prije no što napadači uspiju ostvariti svoje namjere. Darko i Fabijan uspjet će se osloboditi svih ubojica i vratiti obiteljima.

Evo što Dario Marković kaže o filmu:

> *Možda je ovo obilježje trilera [politička sastavnica] Dejana Šorka dovelo do teme akcijskog filma koji se javlja 'uoči rata u Hrvatskoj'. Današnjem gledatelju je nemoguće odvojiti se od ovakvih konotacija, koje prelaze autorovu namjeru. Gledatelj najprije, a čini se i protagonisti, neće znati tko su oni koji čine zločin, a film se na taj način oslobađa 'katarze', ali i (u već navedenoj konkretnoj političkoj situaciji u Hrvatskoj) jasnog i definiranog rješenja, te postoje dva moguća tumačenja identiteta kriminalaca. Čak i kada konkretni politički kontekst ne bi postojao, gledatelj svakako mora znati identitet napadača jer napadnute osobe imaju potpuno različitu prošlost, što implicira zaključak kako moraju imati i različite neprijatelje.*
> *O čemu Šorak uistinu govori u ovom filmu: o slučaju dvojice ostarjelih boraca koji spašavaju svoje živote budući da su prisiljeni srediti račune s nevidljivim neprijateljem, (ostaje sumnja o tome tko ih od njih dvojice treba srediti) ili, možda, s kolegama, ili, pak, govori o idelizmu suprotstavljenom profesionalizmu — rezultat je u oba slučaja isti: oružana borba.*
> *Čini se, nažalost, da će i ovaj tematski dualizam ostati nerazjašnjen kao i — premda je to neprihvatljivo — nije otkrivena niti temeljna tajna samog filma.*[35]

Da je ovaj film razriješio sve sumnje, smirio svaku napetost i uspostavio savršenu ravnotežu koju je upad nepoznatoga na neki način poremetio, bio bi to film u kojemu se može u potpunosti uživati, koji je sposoban zadovoljiti najneposrednije potrebe gledatelja, film koji ulazi u okvire standarda na koji smo navikli. Vjerujemo, ipak, da se pred nama nalazi složenije djelo. Čini se jasnim da pravi identitet napadača ne poznaje ni jedan protagonista, baš kao što neriješenom ostaje i dvojba jesu li napadi usmjereni na jednoga od njih dvojice. Čini se jasnim da nije riječ o lokalno organiziranim pobunjenim Srbima jer su oba protagonista svjesna da imaju posla s dobro fizički i psihički izučenim osobama, sposobnima za savršeno pretvaranje (elegantni ubojica s karabinom odigrao je ulogu obična građanina koji ide u lov tako dobro da je Fabijan povjerovao kako je pogriješio te ga je pustio da ode), koji, moguće je, dolaze iz inozemstva i dobro govore nekoliko jezika (to pretpostavlja Dakar). Sumnja koja obavija svaku situaciju, poput nedostatka jasnih uzročnih veza, dijegetski svijet smješta u gotovo kafkijansku atmosferu. Cijelu bismo priču simbolički mogli interpretirati kao borbu koju naša dva Junaka (upotrebljavamo veliko početno slovo kako bismo naglasili arhetip za koji se čini da ga dvojica utjelovljuju) poduzimaju protiv Sjene, čiji elementi prodiru iz podsvijesnoga baš u vrijeme kada, nakon hrabre pobjede u borbama mladosti, oba protagonista uspijevaju stvoriti obitelj i napraviti odlučan korak na svom putu. S motrišta dva lika, čini se da su atentatori kosturi koji se pojavljuju iz ormara pa tako Sjena zadobiva osobnu dimenziju. S motrišta povijesne zbilje i, šire gledano, jugoslavenske stvarnosti, čini se da ti opskurni atentatori predstavljaju duhove i mračnu stranu duboke kolektivne zbilje, zasićene napetostima: film bi u tom smislu mogao biti shvaćen kao glasnik tragične ratne situacije naroda bivše Federacije, premda je rat velikim dijelom već bio započeo.

Kako svaki kolektiv čini zbroj njegovih članova, možemo zapaziti kako obilježja i prošlost dvaju protagonista predstavljaju individualnu tipologiju i egzistencijalni izbor koji su prisutni u konzistentnom dijelu hrvatske, i ne samo hrvatske, kolektivne stvarnosti, u njezinu povijesnom razvoju: lik ratnika koji se bori za ideale desetljećima je bio sastavnim dijelom imaginarija koji je podupirao i jugoslavenski režim na osnovi životnog izbora mnogih tijekom partizanske borbe; što se, pak, tiče lika Dakara, mnogi su Hrvati tijekom jugoslavenskoga režima bili prisiljeni emigrirati zbog ideoloških razloga, u potrazi za poslom, a nije nedostajalo ni onih koji su pristupali Legiji stranaca: i oni su, pretpostavljamo u prilično manjem broju, no svejedno, pridonijeli razvoju kolektivnog imaginarija bogata takvim likovima.

Što se tiče psihologije dvaju likova, mogli bismo zapaziti kako se čini da su dva ratnika, kao već zreli ljudi, svjesni arhetipa Junaka koji je utjecao i uvjetovao njihove živote: čini nam se da ta svjesnost izvire iz njihovih dijaloga tijekom kojih u više navrata dotiču svoju egzistencijalnu situaciju, održavajući znatnu emotivnu kontrolu, baš kao što se javlja i svjesnost o *impasseu* koji proživljavaju; sami sebima i ne kriju da u ormarima drže nekoliko kostura, to jest, svjesni su vlastite Sjene. Moguće je da Fabijan čuva više iluzija, vjerojatno zato jer je manje svjestan arhetipa: njegov se idelizam ne čini od pomoći u situaciji u kojoj se nalazi, odnosno, ta je pomoć ograničena na obranu vlastite savjesti od destabilizirajućih prodora osjećaja krivnje. Čini se da je Dakar, naprotiv, imun na takvu opasnost i, premda nam se na prvi pogled čini okrutnijim, ne vjerujemo da bismo ga mogli definirati zlim. On u dva navrata spašava život idelista Fabijana, premda ne oklijeva prerezati prst trupla čovjeka koji ga je namjeravao ubiti kako bi se domogao prstena, a ne odbacuje ni erotski poziv djevojke. Čini se da Dakar nema iluzija i da je svjestan iskonskoga nagona koji ga tjera na borbu; sposoban svjesno i spremno premostiti najrazličitije okolnosti, poka-

zuje da posjeduje i određenu mudrost: prijatelju, kojemu je spasio život, a koji ga napada nošen vlastitim idelizmom, ironično, bez imalo neugode kaže: »*Ubijaš ljude kao mušice, a neugodno ti je zbog simpatične ženske*«. Čini nam se da film sugerira razmišljanje o relativnosti dobra i zla te o nestalnosti bilo kojeg ideala, tjerajući nas da potražimo njegovu bit. Ovo djelo, koje završava ostavljajući gledatelja u emotivnoj nedorečenosti, s njegovim nerazriješenim sumnjama, u složenoj tami i, u neku ruku, apsurdu, osim što se otvara dubokim temama individualnog i kolektivnog dosega, u gledatelja stvara potrebu za dubokim razmišljanjem, koja ostaje i nakon završetka te ga može uputiti na šire shvaćanje stvarnosti.

I *Čaruga* Rajka Grlića i *Đuka Begović* Branka Schmidta vraćaju nas u mitsku prošlost hrvatskoga naroda, u prvom slučaju slavonskog Robina Hooda, odnosno, u *Đuki Begoviću*, u poljodjelsku i patrijarhalnu civilizaciju, uhvaćenu u trenutku zalaska.

Čaruga, koji je u kinima postigao uspjeh,[36] bez obzira na slabu kritiku, uz iznimku određene simpatije koju je izrazio Ivo Škrabalo,[37] temelji se na baroknom ukusu, izraženom sjajnim kostimima i bogatom scenografijom — na pulskom filmskom festivalu 1992. osvojio je nagrade za najbolju scenografiju i kostimografiju — na pretjerivanju i na predstavljanju povijesti natopljene paradokslanim događajima, i emotivnom junačkom naboju nekih prizora, koji zadobivaju određenu samostalnu vrijednost radi snažnijeg *patosa* u odnosu na ostale; primjerice, u prizoru oružanog sukoba između odmetnika koje vodi protagonist i žandara, a u kojemu pogiba Čarugina družica, nakon prvoga plana čovjeka s brkovima koji se krsti slijedi američki plan u kojem kamera snima subjekt odozdo prema gore, s protagonistom koji drži za ruku smrtno ranjenu družicu.

Priča o legendarnom Jovi Stanisavljeviću Čarugi, onako kako nam je predstavljena, do krajnosti je napeta. Godine 1918, po povratku s ruskog bojišta u Slavoniju, Čaruga izabire život odmetnika: ubija lokalnog veleposjednika i zemlju dijeli narodu. Kada intelektualci iz skupine socijalista kojoj se priključio osuđuju njegovo ponašanje, koje ne pridonosi idealima revolucije, ne oklijeva u tome da ih ubije i poslije mirno, s drugovima koji su mu ostali vjerni, ode u bordel. Napustivši ideale, Čaruga je vođa skupine pljačkaša. Nakon što preživi iznimno krvav sukob sa žandarima, u kojemu pogiba i družica koja ga je slijedila u životu u šumi, Čaruga preuzima identitet bogata trgovca — povratnika iz Amerike, kako bi u najrazvratnijoj raskoši potrošio novac koji je sakupio razbojništvom. Nakon što ga pronađu i uhite, narod u sudnici, koji u Čarugi vidi svog junaka, kliče od veselja. Osuđen na smrt vješanjem, umrijet će smijući se.

Protagonist gledatelju nudi mogućnost sekundarne identifikacije prema modelu obožavanja, uz mogućnost projekcije podsvjesnih želja onoga dijela osobnosti koji tvori Sjena: tako, putem mehanizama identifikacije i projekcije, gledatelj dijelom može izraziti ono duševno raspoloženje koje ne pro-

I. Gregurević i E. Begović (*Čaruga*, R. Grlić, 1991)

življava zbog činjenice da je nespojivo sa svjesno odabranim životom, dok apsurdni i nekoherentni elementi koje predstavlja egzistencija protagonista, primjerice paradoksalni razvoj djelovanja, sve do tragikomičnoga kraja njegova života, mogu navesti gledatelja na razmišljanje i na svjesno promišljanje nekih aspekata Sjene.

Djelo bi, s kolektivnog motrišta, moglo odigrati u osnovi terapeutsku ulogu i pomoći očuvanju integriteta svijesti: u povijesnoj situaciji punoj teških napetosti film nudi priliku privremenog izbjegavanja teške zbilje i posljedičnog psihičkog opuštanja; i u tom, širem kontekstu komponenta apsurda može izbjeći posljedice 'bijega' i potpunog gubitka svijesti o kolektivnim problemima jer ta komponenta navodi, manje ili više implicitno, na promišljanje: evazivna funkcija, dakle, koegzistira s prizivanjem na činjeničnu zbilju, u ravnoteži koja izbjegava ekstremne posljedice.

Ako u *Čarugi* zapažamo baroknost, koja se očituje i u kostimima i u scenografiji i u ukusu, u pogledu priče, legendarnoga i paradoksalnoga, *Đuka Begović* zadržava, u rekonstrukciji ambijenta i kostima, premda jednako tako bogatih, znatnu vjernost povijesnoj zbilji razdoblja koje se predstavlja dugim vanjskim analepsama, oživljenima sjećanjima protagonista, a ta je stvarnost seoska i patrijarhalna civilizacija u trenutku njezina drastičnog propadanja. Priča, dakle, nema *Čaruginu* linearnost, nego je određena neprestanim utjecanjem dugim *flashbackovima* koji, iako ilustriraju uzroke sadašnjeg egzistencijalnog položaja protagonista, na stanovit način tvore samostalne epizode, odnosno kolektivnu povijesnu zbilju koju Đuka doživljava kao bijeg iz vlastite teške stvarnosti, a da ih ne uspijeva integrirati u vlastitu svijest i uspostaviti skladan odnos sa sadašnjošću, odnosno, ne može izbjeći vlastiti drastični egzistencijalni poraz. Unutarnji raspori junaka, koji se već na početku čini pobijeđenim, ponovno se sastavljaju na kraju, u gotovo transcedentalnoj dimenziji, kada se, nakon što je u vlastitoj egzistenciji sve izgubio, konvertira i otkriva vjeru.

Paradoksi priče filma možda su još bolniji i ekstremniji od onih u prošlom djelu, napose što se tiče groteskne ironije koja je pratila život nitkova Čaruge, te su usmjereni gotovo jedino na širenje tragične složenosti. U *Đuki Begoviću* se, stilistički, i to očitije, pojavljuju elementi bliži osjećajnosti hrvatskoga filma — premda nam se čista baroknost i pretjerivanje *Čaruge* čine više vezani uz izražajnu nacionalnu životnost: osim posebnosti narativne strukture, u *Đuki* nalazimo naklonost prirodnom krajoliku, kompoziciji i fotografiji, te sadržajnu privrženost tragičnome i neočekivanim transformacijama, do kojih dolazi gotovo 'čudesnom' intervencijom i neobjašnjivom transcedentnošću; premda ne pripadaju isključivo hrvatskoj kulturi — navedimo tek uzvišene primjere Dostojevskog i Manzonija — one možda čine jednu od njezinih karakterističnih osobina.

Među početnim kadrovima zapažamo pokret slijeva nadesno, s kamerom koja se pomiče unutar vagona vlaka u pokretu: protagonist Đuka snimljen je s leđa u prvom planu, dok se, zajedno s nama, divi seoskom, nizinskom krajoliku nježnih zelenih i žutih nijansi. Slijedi protagonist u prvom planu, snimljen objektivom postavljenim ispred njega: njegov je pogled uronjen u kontemplaciju. Slijedi nekoliko kratkih kadrova koji nam pokazuju trenutak njegova djetinjstva. Vraćamo se ponovno Đuki u prvom planu, uronjenu u sjećanja. Nakon elipse, u prvom planu vidimo kravlje vime: prije odvajanja, vidimo lice našega lika koji, približivši se, siše mlijeko. U još jednoj kratkoj elipsi slijedi prizor Đuke koji ulazi u kuću nakon trinaest godina provedenih u zatvoru zbog ubojstva oca i pozdravlja staru majku, začuđenu i ganutu, i Smilju, kćer u adolescentskoj dobi. Protagonist tijekom dijaloga tvrdi da ne vjeruje u Boga, a žena ga upozorava: *»Ubio si. Samo ti Bog može pomoći.«* Đuka provodi dane posjećujući polja. U dugom planu, uz lagani panoramski pregled zdesna nalijevo, vidimo začudni nizinski krajolik sa zelenkastom, niskom travom; pri kraju u izmaglici se naziru gusti vrhovi drveća neke šume; u početku u središtu kadra, gotovo u prvom planu, nalaze se Đukina kola koja ulijevo vuče bijeli konj. Postoji još jedna, ovaj put dulja vanjska analepsa: u nekoliko srednjih planova osobe odjevene u lokalnu narodnu nošnju plešu na proslavi, u vrijeme protagonistova djetinjstva.

U drugom srednjem planu muškarci iz brojne i poštovane Đukine obitelji, čiji je on posljednji potomak, raspoređeni uz stol, krste se i mole na nogama prije no što započnu jesti. Glava obitelji na nekom pogrebu ide klečeći na okrvavljenim koljenima kako bi Bog spasio njegovu obitelj od propasti, čiji se prvi znakovi već zapažaju, poput ekonomske krize, prouzročene nastupanjem kapitalističkoga gospodarstva i posljedičnim slomom poljoprivrednih dobara u obiteljskom vlasništvu, te podjele među članovima obitelji, od kojih bi neki željeli otići drugamo potražiti posao. Mali Đuka zadražava u sebi tu krizu i, rastrgan duševnom napetošću, pali sjenik. Vraćamo se u glavni dijegetski plan, s protagonistom koji promatra lešinu neke životinje. Vrativši se kući, daruje Smilji opravu. Još jedan *flashback*: vrativši se s bojišnice nakon kraja Prvoga svjetskog rata, Đuka sjedi za stolom zajedno s načelnikom mjestašca u Slavoniji i s nekim srpskim vojnicima: svi su likovi u srednjem planu, kojemu prethodi raspelo na zidu, prikazano u prvom planu. Načelnik nazdravlja ljubavi i suživotu svih južnih Slavena. Povratak u glavno vrijeme; neka vračara staroj majci proriče sretnu budućnost: Đuka će se oženiti i imati djece. Zatim još jedna vanjska analepsa: naš junak ženi Jagodu, no vrlo brzo popustit će pred insinuacijama oca — mračnjaka, prema kojemu dijete koje ona nosi nije Đukino, nego njezina prethodnog zaručnika; te njegove opsesije toliko izmuče ženu da se, bacivši se na zemlju, prepusti smrti, dok je kamera snima odozgo, u dugom planu, sugerirajući nam, možda, težinu boli kojom je Jagoda pritisnuta.

Kći Smilja nastavlja živjeti, a protagonistov otac prema njoj pokazuje svoju indignaciju: sin ga ubije u svađi. I opet povratak u glavno vrijeme: stara Đukina majka umire i on prodaje imanje. Potpuno poražen i sam, ide u procesiji puzeći na koljenima i sjeća se idiličnih trenutaka djetinjstva provedenih s djedom — oni su nam prikazani u kratkim *flashbackovima* — sve dok sam, u dubokoj noći, ne dođe do groblja na kojemu stotine svijeća svijetli u mraku. Tu ga stari svirač flaute — koji se čini inkarnacijom Starog Mudraca, povezanom uz arhhetip Značenja[38] — prihvaća u naručje i tješi.

Kritika *Đuku Begovića* nije prihvatila: ide se od prigovora na »nevjerojatnost osnovnih motiva događaja«,[39] koje iznosi Damir Radić, do izričita neodobravanja karaktera, u osobnom i moralnom smislu, Srđe Orbanića:

> *Ne znam zašto, no meni se ove priče o seljacima koji razmišljaju sjekirom i drugima objašnjavaju udarcima nisu svidjele. Bit će da je to zato jer ne razumijem motivacijski supstrat na kojemu se razvija priča, budući da sam ja jedan drugi tip seljaka; bit će zato jer ne uspijevam prihvatiti naturalizam kojim su ti krvavi prizori prikazani u našim filmovima. Uvijek sam se nelagodno osjećao pred ovakvom tanatologijom u kojoj se pred smrti i njezinim tragičnim značenjem gubi svaka diskrecija, budući da je suprotna mom osjećaju stida.*[40]

Ne čini nam se da bismo filmu mogli imputirati, kao negativni element, a slijedom onoga što smo već argumentirali, određeni dijegetski nedostatak, odnosno »*nevjerojatnost osnovnih motiva događaja*«, koja, čini se, izvire iz priče, a još manje u djelu koje, čini nam se svjesno, posvaja i ostale, isto tako tipične aspekte nacionalnog stilističkog senzibiliteta, poput pozornosti koja se pridaje kompoziciji kadrova, izboru planova i uporabi fotografije.

Čini nam se da naš junak, poput ostalih seljaka u dijegezi, proživljava vlastite unutarnje sukobe u čitavoj njihovoj snazi, u vanjskoj zbilji i uz snažnu *ekstrovertiranost*. Možda su, u društvenoj i povijesnoj stvarnosti poput one prošle poljodjelske civilizacije, gdje je sposobnost djelovanja osobe u vanjskom svijetu ohrabrena više no što je to *introvertiranost*, osobe predodređene da izvana proživljavaju svoju nutrinu, zajedno sa svojim dramama: čini se da je i trenutak promišljanja proživljen u kontekstu rituala u kojemu je unutarnja napetost izražena izvana, kao sudjelovanje u procesiji na koljenima, sve do krvi. Ono što nas zanima jest utjecaj koju vizija takve zbilje može imati na današnjeg gledatelja, preciznije na hrvatskog gledatelja 1991. Protagonist gledatelju može ponuditi mogućnost sekundarne identifikacije prema modelu katarze. Gledatelj na junaka može projicirati elemente vlastite Sjene, koja se u aktualnom društvenom kontekstu ne izražava niti živi ili barem ne živi na isti način. Čini nam se da se rizik sugestivnog učinka može izbjeći, ako ne zbog drugoga, onda zato jer se posljedice sličnog načina reagiranja, onako kako su nam prikazane preko tužne sudbine protagonista, čine sve drugo, samo ne nešto što bismo sami sebi mogli poželjeti.

Đuka tragično i dramatično proživljava susret sa Sjenom nakon što je iskusio teške posljedice njezina utjecaja, a nakon trinaest godina zatvora, to jest nakon trinaest godina urona i zatvorenosti u podsvijest, proživljava još jedan teški susret sa samim životom, dakle s Dušom. Kada se čini da je sve definitivno propalo — majka je mrtva, imanje, taj posljednji element zaštitničke i dobrohotne prošlosti vlastitog djetinjstva, majčinska prošlost kojoj se utjecao u trenucima najveće neutješenosti, prodano je — i svaka potpora iščezava u ništavilu, evo kako, došavši na groblje, mjesto na kojemu i tijelo mora umrijeti, susreće starog svirača flaute, odnosno besmrtno Značenje koje prosvjetljuje.

Uz katarzu, film bi gledatelju, koji je za to spreman, mogao prenijeti i poruku koja bi u nekim aspektima mogla biti prosvjetljujuća. Ako razmotrimo činjenicu da su duboke napetosti koje proizlaze iz filma iste one koje se javljaju u suvremenijoj kolektivnoj zbilji (stalne nagle i tragične promjene koje prate slom poljodjelske i patrijarhalne civilizacije početkom stoljeća i zdravica ljubavi i suživotu među Južnim Slavenima 1918. upućuju na drastičnu krizu kolektivne zbilje proživljene 1991), možemo pretpostaviti da takva poruka nade ima vrijednost koja nadilazi osobnu sferu. Etička Orbanićeva napomena, dakako, zadržava punu vrijednost: film svjedoči o dosta teškoj kolektivnoj situaciji, u kojoj vlada bezosjećajnost prema životu i smrti, čija se vrijednost čini gotovo odbačenom, teška je i zabrinjavajuća.

Hrvatske katedrale, započet prije rata,[41] prvi je srednjometražni film mladog Hrvoja Hribara, a prema Ivi Škrabalu taj »*film, uz naglašenu ironiju i mnogobrojne asocijacije, može se definirati kao* intelektualna akcijska komedija, *u kojoj se, naravno, osjeća dobar duh disidentske češke književnosti (Havel) i filma (Menzel)*.«[42]

Vanja, mladi povjesničar umjetnosti, živi pišući eseje po narudžbi: kako je rok za predaju monografije o katedralama u Hrvatskoj istekao, a kako bi izbjegao predbacivanja neurotičnog izdavača Vladimira, traži utočište u prijateljičinoj kući. Neki se lopovčić uvuče u kuću kako bi ukrao psa koji želi darovati svojoj djevojci, no greškom ukrade i rukopis: kada ga djevojka izbaci na ulicu, tekst srećom pokupi časna sestra. Svećenik, kojemu časna sestra preda monografiju, poziva Vanju da tekst pročita i komentira skupu časnih sestara: međutim, tamo dolazi Vladimir, koji bez previše obzira dođe do čitaonice i uzima tekst.

Film otvara raspor o živahnu svijetu mladih hrvatskih intelektualaca, s njihovim malim i velikim problemima, riješenih snažnom ironijom koja briše sukobe: od istraživanja ekonomske emancipacije do sukoba s izdavačima, od implicitnog podsjećanja na bračne teškoće do sukoba, često prepuna nerazumijevanja, s intelektualno slabijim osobama. Djelo naglašava i teme povezane s istraživanjem potvrde nacionalnog identiteta: Vanja smatra da će njegov tekst imati temeljnu važnost za nacionalnu kulturu te da će utvrditi njezin identitet pa zato provalnik tijekom razgovora pita pisca vjeruje li u Boga. Bez obzira na to što mu ovaj odgovara da više ne vjeruje, lopov kaže: »Nije bitno, ako si pravi Hrvat.«

Čini se da su likovi prilagođeni identifikaciji koja se većinom temelji na simpatetskom modelu, no isto tako i onoj koja oslobađa trenutaka katarze, zahvaljujući komičnom razvoju konfliktnih situacija. U najširem kolektivnom kontekstu 1991. djelo može pridonijeti smanjivanju psihičkih napetosti te može tvoriti zdravi primjer, pokazujući kako se ironično stajalište često pokazuje spasonosnim u situacijama koje se na prvi pogled ne mogu razriješiti.

Redatelj u jednom intervjuu kaže:

> *Mislim da je uistinu bitno film upotrijebiti u svrhu nacionalne i građanske pomirbe u Hrvatskoj; film mora biti taj kojim će Hrvatska, koja ne razumije samu sebe, napo-*

kon pronaći načina da se razumije, i zato nam je film potrebniji no ikada prije.[43]

Školjka šumi Miroslava Međimorca, bez obzira na to što je 1992. na pulskom festivalu osvojio nagradu za najboljega glavnog glumca, dodijeljenu Svenu Lasti, ostao je gotovo nezapažen u očima kritike, uz iznimku kratka komentara Ive Škrabala, za kojega je film »pomalo monoton«, osim u slučaju glavnog lika, kojega je »Sven Lasta odglumio impresionirajućim talentom«.[44]

Magistar farmacije vodi, s otoka u Dalmaciji do poznate psihijatrijske bolnice u Vrapču pokraj Zagreba, na kontrolu bolesnika koji boluje od paranoidne shizofrenije. Tijekom putovanja vlakom bolesnik mu ukrade dokumente i pričini se da ih je, zajedno sa svojima, bacio. Farmaceut se počinje živcirati, a situacija postaje grotesknijom po dolasku u glavni grad, kada se bolesnik, zamijenivši uloge, svima predstavlja titulom magistra, odnoseći se prema pravom magistru kao prema pacijentu na kojega mora paziti. Nakon što mu pravi bolesnik vrati dokumente, farmaceut se počinje žaliti kako mu je zbog bolesnika propao dan: »Ja sam poslovni čovjek!« No bolesnikova 'luda mudrost' smiruje farmaceutovu maniju na civilizirani način, mudrim riječima: »Dakle vi nemate ni dana, ni noći, već samo datume, a izgubili ste jedan datum. Recite mi, koliko stoji?«; i već je izvadio novčanik. Nakon što dobije svoje dokumente, farmaceut odlazi, ostavljajući bolesnika u prijateljevu domu. Njih dvojica idu jesti školjke, a bolesnik navečer dragovoljno odlazi u bolnicu.

U filmu kojim dominiraju dijalozi, ambijenti — odjeljci u vlaku, zagrebačke ulice i stan drugog bolesnika — čine pozadinu u smislu semantičke vrijednosti, premda su odabrani uz određenu pažnju: prizori smješteni na Trgu kralja Tomislava, pri izlasku dvojice sa željezničkog kolodvora, nisu bez elegancije, baš kao ni oni u lijepoj kavani glavnog grada. Temi ne nedostaje aktualnosti i dubine: nestalni identitet civiliziranoga čovjeka, koji riskira identifikaciju jedino s vlastitom *osobom*,[45] otklanjajući sadržaje i ideje većeg značenja za skladan život; naša oslabljena sposobnost obraćanja pažnje onomu kojega smo označili kao različitoga, a koji bi nam, da imamo samo malo strpljenja, mogao čak i pomoći da nadiđemo naše sljepilo i da razumijemo njegove poteškoće pri integraciji u društvo.

Prikazani prizori imaju pirandelovski okus, a gledatelj je, baš kao i u Pirandellovim dramama, možda ohrabreniji svjesnošću i razmišljanjem nego trajnom identifikacijom s ovim ili onim likom: tim više što u filmu treba paziti kako bi se razumjeli paradoksalni preokreti situacija te pozorno slijediti priču. Za razliku od Pirandella, situacije ovdje nikada ne dosežu dramatični ishod, no čini se da temeljna ironija, koja se manifestira komikom koja olakšava napetost i rješava sukobe, vlada pričom i namiguje, kao implicitna poruka, gledatelju, s prijedlogom uravnotežena pogleda na svijet temeljena na ironiji.

U navedenih sedam filmova mogu se pronaći različita tipična obilježja formalnog i stilističkog hrvatskog senzibiliteta: od pažnje koja se pridaje režiji i konstrukciji slike (posebice izraženoj u filmovima *Priča iz Hrvatske, Vrijeme ratnika, Čaruga* i *Đuka Begović* te, u nekim prizorima, u filmu *Školjka šumi*), preko naklonosti krajoliku kao ambijentu (*Vrijeme ratnika* i *Đuka Begović*) do uporabe složenih narativnih struktura: *Krhotine*, *Đuka Begović* i, premda u održavanju linearnosti zapleta, *Priča iz Hrvatske*. Ukus naglašene ekspresionističke kićenosti, koji nije stran hrvatskoj kinematografiji, očit je u filmu *Čaruga*. Kako u formalnom, tako i u sadržajnom aspektu, često se ponovno prorađuju strukture i teme koje su karakteristične za kinematografiju i umjetnost drugih naroda: od anglosaksonskih u filmovima *Vrijeme ratnika* i *Čaruga* (lik Robina Hooda), preko češke u filmu *Hrvatske katedrale* do tendencija tek općenito povezanih s europskim modernizmom u filmovima *Krhotine* i *Školjka šumi*. Tragična napetost, posebna karakteristika hrvatske kinematografije — ali i srpske i ruske posebice, a općenitije i svih drugih civilizacija — može se susresti napose u filmu *Đuka Begović*.

Godine 1991, kada u Hrvatskoj bjesni rat, u kinematografiju prodiru sadržaji vezani uz Sjenu, koja uzmnemirava postojanje Ivana *Krhotinama* i dovodi do teška sukoba Luku (*Priča iz Hrvatske*), dvoje protagonista u *Vremenu ratnika* i lik Đuke Begovića, te se čini da se javlja u liku nitkova[46] Čaruge. Čini se da taj prodor ne remeti svjesnost autora, čija se stabilnost iskazuje pobjedom ljubavi, koja miri sukobe što se na prvi pogled čine nerješivima (*Priča iz Hrvatske*), Đukinim Konačnim ostvarenjem, sastavnicom apsurda ili groteske koja gledatelja poziva na svjesnost (*Krhotine*, *Čaruga* i *Vrijeme ratnika*) te, premda možda slabije prikazuje simptome stvarnosti sukoba, (auto)ironijom u *Hrvatskim katedralama* i *Školjka šumi*; ne treba zaboraviti — u više slučajeva: *Čaruga, Đuka Begović, Hrvatske katedrale, Školjka šumi*, pa i *Vrijeme ratnika* — istodobnu evazivnu ulogu koja je namijenjena smanjivanju duševnih napetosti, inteligentno izraženu i popraćenu implicitnim podsjećanjima na stvarnost. Tu bismo svjesnost mogli protumačiti kao izraz ravnoteže koju je hrvatska civilizacija uspjela održati, na visokoj razini, pred teškom kolektivnom zbiljom.

1992.

Te se godine pulski filmski festival održao redovito, premda su na njemu sudjelovali samo hrvatski filmovi; od osam filmova u natjecateljskom dijelu, publika ih je već bila vidjela sedam, a većim su dijelom bili snimljeni prethodne godine. Jedina 'premijera' bio je film *Kamenita vrata*, snimljen 1992, do danas posljednji jednog od najvećih hrvatskih redatelja. Među filmovima koji su sudjelovali, a snimljeni su 1992, bili su i *Luka* Tomislava Radića, koji je osvojio nagradu za najbolju žensku glavnu ulogu (Mirta Zečević) i za najbolju sporednu mušku ulogu (Damir Lončar). Bez obzira na to što je Ivo Gregurević, čija popularnost raste čitavo desetljeće, odigrao glavnu ulogu u čak tri filma u natjecateljskom dijelu (u *Luci,* u *Čarugi*, gdje je tumačio lik slavnoga nitkova, i u *Priči iz Hrvatske*), a sporednu je ulogu imao u *Krhotinama,* nije osvojio ni jednu nagradu, jer je ona za najbolju mušku glavnu ulogu pripala Svenu Lasti (*Školjka šumi*). Na tom festivalu, u skladu s odlukom koja je donesena na samu početku, nije dodijeljena nagrada za najbolji film, dok je nagrada za najbolju režiju dodijeljena, kao što već znamo, Krsti Papiću za *Priču iz Hrvatske*.

Jedini dugometražni filmovi snimljeni 1992. bili su *Luka* i *Kamenita vrata*. Od ovogodišnjih srednjometražnih filmova razmotrit ćemo tri; svi su snimljeni na 16 mm i traju oko sat vremena: *Dok nitko ne gleda* Lukasa Nole, *Mor* Snježane Tribuson i *Baka bijela* Stijepe Mijovića-Kočana.

Luka, koju Srđa Orbanić ne oklijeva definirati kao »*film esejističke kinematografije, u najboljem značenju te riječi*«,[47] prikazom egzistencijalnih zgoda i *impassea* inženjera Slobodana Despota, tmurne kolektivne zbilje 70-ih godina, obilježenih umišljenošću i pokvarenošću dijela jugoslavenske političke klase. Djelo je nadahnuto istoimenim romanom velikog pjesnika Antuna Šoljana, hrabro objavljenim 1974.

Na plaži dalmatinskoga mjestašca Murvice pronađena je nafta, a neki politikanti, na čelu kojih se nalazi drug Cota, odluče, bez dodatnih geoloških istraživanja, tu sagraditi luku za ukrcaj nafte kako bi sebi osigurali slobodan pristup javnom novcu; ambiciozna Cotina ljubavnica uvlači supruga u zavjeru: tako inženjer Despot dospijeva na zahtjevnu dužnost glavnog direktora gradilišta i za to prima neobično veliku plaću, a da ništa ne zna o mračnoj pozadini priče. Kako je prepušten na milost i nemilost političkih ucjena i ženinih pritisaka, njegova vjera u vrijednost časti i nedvojbeni moral iz nekih prošlih vremena ne koriste mu kako bi poboljšao situaciju ili spasio barem dio svoga dostojanstva. Neiskvarena duša i Despotova osobnost u međuvremenu su privukle mladu studenticu Vikicu, koja je vrlo lijepa i u krizi, a u njemu vjerojatno pronalazi obilježja *Animusa*;[48] ona postaje njegovom ljubavnicom jer i Slobodan u nje prepoznaje osobine Duše. Radovi bivaju usporeni nenadanim nesrećama; drug Cota, kako bi spasio obraz, nalazi žrtveno janje u inženjeru, kojega je lako optužiti jer se opire rušenju prema prethodno utvrđenu planu. Poniženu kao čovjeku, profesionalno uništenu i stigmatiziranu od strane stanovnika rodnog grada, Slobodanu ipak ostaje Vikičina ljubav.

Problematika nacionalne prošlosti koegzistira s tipičnim likovima europskog moderniteta, poput bezvoljnosti i nesposobnosti — ti se likovi nalaze i u djelima mnogih talijanskih autora: Itala Sveva, Federica Tozzija, Giuseppea Antonia Borgesea i Alberta Moravije — u kontekstu formalnog postrojenja sposobna zadovoljiti estetske standarde ostalih europskih zemalja, uz posebnu pozornost koja se pridaje režiji i pedantnoj, brižljivoj konstrukciji scena i prizora,[49] koja je tako draga kulturi hrvatskog filma.

Slobodan izlazi kao pobjednik iz sukoba sa Sjenom, čiji ga je utjecaj uvukao u dosta mračne zgode: nakon što se izbavi iz njih, i usprkos činjenici da se na površinskoj razini javljaju znakovi egzistencijalnog poraza, biva spašena unutarnja čistoća, oslobođena tereta odveć rigidnih moralizma i idealizma. Nadišavši taj sukob, on ponovno pronalazi Dušu, utjelovljenu u voljenoj djevojci: započet će tako druga faza njegova puta, faza odnosa s Dušom, koja završava integracijom i novim koracima u postupku prepoznavanja.[50]

Promišljajući o tome da li je film nositelj hrabre kritičke poruke, kao što je to, u odnosu na kolektivnu zbilju 70-ih godina, bio Šoljanov roman, Ivo Škrabalo kaže da je »*film stigao sa zakašnjenjem jer je do publike stigao kada su takve* političke investicije *već postale stvar prošlosti (film je sniman u jesen 1991, na Cresu, u najgoroj fazi Domovinskog rata*«.[51]

Ako je autor, u za cijeli narod bolnu trenutku, umjesto da izravno razmatra neposrednu zbilju, radije u problematičnom ključu ponovno proživio prošlo razdoblje, čije napetosti još nisu dokraja razriješene, to ne znači da je manje zaslužan. Kada bi ljudi nijekali ili uklanjali neugodne aspekte vlastite povijesti, teže bi stvarali sadašnjost jer bi ti elementi na nju djelovali na manje jasan i podmukliji način. Predložiti kolektivnoj pozornosti jučerašnje nerazriješene napetosti, u trenutku u kojemu se grčevito stvara sadašnjost i budućnost svih, favorizira pomirbu s dijelom nas samih i promiče svjesnije oblike djelovanja.

Poduprt pokornom i jednostavnom formalnom elegancijom, i srednjometražni film *Baka Bijela* govori o društvenim, ujedno univerzalnim i ganutljivim temama, uronjenima u kolektivnu zbilju u kojoj ne nedostaje tragičnih naznaka rata: razmatrani je problem problem staraca, posljednjih predstavnika ruralne civilizacije i nositelja stoljetne mudrosti, koji su ipak postali žrtvama brza razvoja vremena i društva, temeljena na maksimalizaciji gospodarske proizvodnje.

Film započinje podnaslovom kojim se objašnjava da su kuće u kojima je sniman poslije razrušene u srpskoj agresiji, zajedno sa selom Vitaljinom, te da je snimano u Zagrebu i Konavlima u svibnju 1991.

Jedna starica sa sela, koji unuk zove *baka Bijela* radi njezina karakterističnoga pokrivala za glavu, budući da se više ne može posve sama brinuti o sebi, premda je još lucidna i energična, prisiljena je preseliti se u grad, sinu, nevjesti i malom, koji su odlučni u tome da je neće smjestiti u starački dom kako ne bi bila traumatizirana. Baka u susretu s gradskom stvarnošću nailazi na razočarenje i nerazumijevanje.

Mladi supružnici jednog dana živahno raspravljaju i muž lagano udari jedan automobil, oštetivši svoju registarsku pločicu sa crvenom zvijezdom, koja pada na asfalt. Tko zna koja svađa među supružnicima završava odlukom mlade žene o odlasku: uzevši dijete, odlazi majci. 'Bijela Baka', po prirodi diskretna, vidjevši da nije pripravna prihvatiti tu novu zbilju, vraća se u svoje selo, ostavivši prethodno sve svoje ogrlice kako bi ih mogli prodati za unuka. Vrativši se među nekadašnje suseljane, otkriva da su oni napustili njezina psa, kojega im je bila povjerila, pa ga čak i kamenuju ako se usudi približiti selu. Potaknuta osjećajem krivnje, susjeda po kćeri šalje starici zdjelu s hranom: legavši na krevet, naša će baka jelo ponuditi psu koji je dotrčao k njoj i prepustiti se smrti.

Baka Bijela gledatelju nudi mogućnost sekundarne identifikacije prema simpatetskom modelu u likovima sina i nevjeste, a istodobno ga neporecivo navodi na razmatranje svijesti, jer se taj sin i ta nevjesta, kao i svijet koji predstavljaju, nisu pokazali sposobnima primiti baku i razumjeti njezin svijet, arhaičniji, ali i bogatiji od njihova: sva njihova gradska zatvorenost i intelektualna kratkovidnost okreću se prema njoj. Čini se da baka, koja je netaknutim sačuvala svoje dostojanstvo, premda se doima *smiješna* u tom za nju novom svijetu, u karizmi njezina ponašanja, simbolički uzdignuta vrijednim dragim kamenjem i vrijednim pokrivalom za gla-

vu koje nosi, izražava mudrost i dobrohotnu zaštitu i toleranciju arhetipa Majke:[52] nasuprot 'bijeloj baki' i njezinom magičnom autoritetu, histerija i egoistična ravnodušnost mladih supružnika gledatelju pokazuju svu njihovu bijedu i problematičnost. U kolektivnoj nacionalnoj stvarnosti koju karakteriziraju brze i bolne promjene, film poziva na konstruktivno razmišljanje, aktualno i za ostatak Zapada.

U *Moru* pronalazimo opskurna svojstva arhetipa Majke:[53] mračno, okultno, tjeskobno, otrovno, neizbježnost i smrt, u tmurnoj i magičnoj atmosferi šume, krajoliku koji je podloga likovima, ali je i sam lik. Postoji kratki početni prizor, koji obilježuje odnos *širenja* među trajanjem povijesti i priče — pri čemu je priča superiornija od povijesti — zbog prisutnosti opisnih slika krajolika: kroz nekoliko planova promiče vuk koji trči šipražjem. Isti tip prizora zaključuje film: uz vuka, tu je i razrušeni dvorac u kojemu se odvijala cijela priča predstavljena između ta dva prizora; shvaćamo da se nalazimo u našoj sadašnjosti: ekstradijegetski narator obavještava nas da vuk i danas osamljeno luta šumama, neutješan, iščekujući svoju ljubljenu, tek se prisjećajući da je nekoć bio čovjek. Nakon prvoga prizora, a u odnosu na njega, čitava se priča odvija ka *izvanjska analepsa*, koja je i sama prekinuta drugim kratkim *izvanjskim analepsama*, koje, pak, odgovaraju sjećanjima likova. Srednjometražni film ne uklapa se u neki određeni, definirani žanr: rezultat kreativne kontaminacije fantastike, povijesnog i dramatično-sentimentalnog filma čini se izvornim; osim priče kao takve, sama kontaminacija širi groteskan okus, koji je tako teško izolirati u pojedine okvire ili elemente nekog roda, i stoga je još zavodljiviji.

Šu, kći jedinica hrvatskoga plemića, vraća se s ljetovanja na svoj posjed u šumama zajedno s mladim, osiromašenim plemićem, Arnom, s kojim se zaručila i tako izazvala ljubomoru Mora, sina upravitelja njezina oca, s kojim je provela djetinjstvo i s kojim je vezana nježnom ljubavlju. Kratki *flashback* vraća nas u doba dok su oboje bili adolescenti, kada Šu Mora, koji, brinući se o pčelama u njezinoj prisutnosti, kaže da ih voli, pita voli li i nju.

U noćima punog mjeseca jedan se vuk, u kojega se Mor vjerojatno privremeno transformirao, približava prozoru mlade djevojke koja, čuvši zvuk, ali ne vidjevši životinju, glasno pozove Mora, pitajući čini li on tu buku, no ne dobiva odgovora.

Dok Arno noću priprema urotu protiv svekra, izvana začuje čudne zvukove: pronalazi čuvareva psa mrtva, iskrvavljena. Vukodlak, na nogama, šapom otvori vrata sobe Šu, koja u njemu prepoznaje Mora. Kada se razboli, liječnik joj dijagnosticira tešku duševnu traumu s fiziološkim posljedicama: djevojku kočijom odvoze u bolnicu. Slijedi zaključni prizor filma.

Tragična kolektivna zbilja 1992. nije izravno prikazana — premda dominacija opskurnih aspekata majčinskog arhetipa može stvoriti refleks dubokih napetosti u domovini, a film svakako navodi osobe koje tvore kolektiv na dobrohotno razmatranje savjesti — pa ipak je ta supstancijalna samostalnost umjetničkog djela koje prikazuje najbolniju i najburniju zbilju u njezinim najneposrednijim aspektima, znak čvrsta i životnoga kulturnog identiteta koji se potvrđuje u srcu jednoga naroda.

Mračna sentimentalna priča, s protagonistom koji završava tako što u djelovanju postaje podložan Sjeni, nalazi se u temeljima filma *Dok nitko ne gleda*, trilera u kojemu je posebna pozornost posvećena fotografiji i režiji,[54] sa spojevima i montažom koja odmjereno sporim ritmom maestralno zadržava pečat snažne ličnosti redatelja Lukasa Nole — u njegovu prvom srednjometražnom filmu sjajno mu pomaže direktor fotografije Darko Šuvak.

Na početku pratimo kako policijski inspektor, protagonist filma, upada u stan, gdje uhićuje sadista koji supruzi prijeti nožem. Pokazat će se da je branitelj javnog reda još morbidniji od toga manijaka: kako ga privlače i žena i ljubavnica, špijunira i prati jednu, a skriva dokaze zbog kojih bi druga mogla postati sumnjičava te ne oklijeva napasti one koji bi mu, zbog njegove ljubomore, mogli postati suparnicima. Kada supruga otkriva nevjeru, i ona popušta ljubomori: naoružana pištoljem, penje se u stan suparnice, no ona se brani i zabija joj škarice u srce: u prvom planu vidimo protagonista, a slijedi prizor ljubavnice umrljane krvlju supruge: ljubavnica se hvata za policu s koje padaju knjige; nakon nekoliko kratkih kadrova, krupnom planu supruga prethodi krupni plan ljubavnice, pa opet supruga, koji pištoljem cilja gotovo središte objektiva; slijedi krupni plan ljubavnice pa krupni plan inspektora koji cilja; u prvom planu vidimo inspektorovo lice i pištolj, snimane odozdo; slijedi pogled s vanjske strane stana, s prozorom u prvom planu; srednji plan s gradskom ulicom i pročeljem jedne zgrade: u *offu* čujemo pucanj. Nakon elipse od nekoliko sati slijedi detalj vreće u kojoj se nalazi leš i koja biva na brzinu zatvorena: u istom kadru vidimo panoramski prikaz od gore prema dolje koji nas vodi prema licu mrtve ljubavnice, s klonulom glavom, u prvom planu; nakon srednjega plana ubojice koji sjedi između policajaca i prezaposlenih mrtvozornika, dok ubojica traži da se otvori prozor (vjerojatno zbog smrada), slijedi odjavna špica.

Gledatelj može na protagonista projicirati impulse vlastite mračne strane, a beznadni karakter djelovanja, zajedno s odvajanjem od prikazanih događaja estetskog karaktera, koji tvori autorov snažni stilistički pečat, vjerojatno isključuje sugestivni učinak i poziva gledatelja na razmatranje Sjene.

Silvio Forza pita se:

> *Je li moguće da u hrvatskom filmu protagonistima mogu postati samo psihički bolesne, otuđene, pobunjene osobe? Ako je odgovor pozitivan, onda se ne radi o problemu filma. Radi se o poruci vladi.*[55]

Film postavlja problem dominacije Sjene nad osobama, a elementi Sjene koji tako snažno prodiru na scenu čine nam se gotovo odsjajem napetosti i opskurnosti koje su, na dubokoj razini, povezane s kolektivnom zbiljom 1992, iznad same političke klase: osim što ima vrijednost svjedočanstva, film poziva ljude da postanu svjesni takvih elemenata kako bi se izbjegli štetni učinci, posebice opasni u kolektivnom životu, do kojih može doći u djelovanju ljudi koji potiskuju događaje i kojima nedostaje savjest.

Kamenita vrata, čiji je scenarist i redatelj Ante Babaja, najdraži je autorov film,[56] a smatra se oporukom njegove poetike[57] te je priznat kao prvi dugometražni film koji se u Hrvatskoj bavi eshatologijom kao osnovnom temom.[58] Režija i fotografija Gorana Trbuljaka zadobivaju temeljnu ulogu u duboko meditativnom nadahnuću filma i lirici čija uzvišenost dotiče transcendentalnost. Tema života poslije smrti, zajednička svim narodima i civilizacijama, potkraj tisućljeća na Zapadu pokazuje naznake masovnoga kulturnog fenomena: sjetimo se samo popularnosti knjiga Raymonda Moodya,[59] koje je redatelj sigurno imao pred sobom prije no što je napravio film. U filmu se svjesno poziva na *Idiota* Dostojevskog, Ovidijeve *Metamorfoze* i Goetheov *Faust*, kako to svjedoči Babaja u jednom intervjuu.[60] To složeno remek-djelo nije ni prikazano u kinodvoranama, kao što to zapaža Ivo Škrabalo.[61]

Protagonist Branko Boras, izvrsni hrvatski kardiolog, piše knjigu o vlastitom shvaćanju smrti, razrađenu na temelju situacija 'prije smrti' koje je susreo u pacijenata; knjiga je primljena sa skepsom i nerazumijevanjem kolega. Jednog jutra zaboli ga srce i on pada na koljena: ukazuje mu se 'tunel' sa svjetlom na kraju, no prije njega stoji veliki pas. Na Kamenitim vratima (mjestu u povijesnoj jezgri Zagreba, gradskom svetištu) susreće Anu, utjelovljenje žene-anđela, posljednje ljubavi njegova života. U njezinoj prisutnosti tim svetim mjestom prolazi pas iz vizije, kojega ovaj put prati vlasnik.

Dok se nalazi na moru, na odmoru zbog srca, potrese ga san i on se odmah vraća u glavni grad: Anu je u snu ubio pas iz vizije i s Kamenitih vrata. Ponovno pada tijekom *jogginga*, srušen infarktom: proći će tunelom sve dok ne dođe na puno, neodređeno svjetlo. Film završava Borasovim polulikom, snimljenim s leđa, koji leži na zemlji, mrtav, dok ga natapa kiša.

Damir Radić raspoznaje situacije u kojima je najizraženija opozicija između mistične uzdignutosti i svakodnevne konkretnosti: tijekom susreta Branka i Ane *Kamenitim vratima* prolazi nastavnik koji kao poznavatelj opisuje to sveto mjesto; antiteza između Borasa, s njegovim unutarnjim bogatstvom, koji živi u jednostavnom stanu, i moderne kuće Anina supruga, s materijalnim bogatstvom; kontrast između Borasa i mlade žene njegova pacijenta, koji, nakon smrti koju je izbjegao zahvaljujući liječniku, možda posjeduje višu razinu svijesti, no odmiče se od zbilje: žena, puna senzualne životnosti, koju muž očito ne može seksualno zadovoljiti, bezuspješno pokušava erotski se zbližiti s kardiologom, koji je, možda, pomalo umoran od života.[62]

Ne čini nam se da su te opozicije, za koje vjerujemo da su svjesne, posljedica pomalo umorne vjere ili sterilna skepticizma. To su, radije bismo rekli, plod žive napetosti u autorovu istraživanju, gdje se trenutak sumnje, koji ponekad slijedi transcendentalno iskustvo, proživljava kao kreativni sukob koji završava dosezanjem šireg razumijevanja i punije vjere. Autor je 1987. rekao:

> *Ja nisam od onih redatelja koji — kako se to danas kaže — snime jedan film za cijeli život... Budući da svi tražimo istinu, jedino nam se ona u svakom trenutku čini različitom, zar ne? Pretpostavljam da je bolje istraživati, naći u nekom djelu točke neke cjeline i ne gledati na to kao na uvijek isti posao.*[63]

Kamenita vrata daju gledatelju priliku za prilično zahtjevnu usporedbu, predlažući mu model iskrena dijalektičkog odnosa između svijesti i podsvijesti, ne dajući mu laganu i neposrednu nagradu. Simbolizam je složen: čini nam se da pas, koji se nalazi prije tunela koji vodi ka svjetlosti, na primjeru *Fausta*, zaziva početak procesa transformacije k prepoznavanju i podsvjesnim sadržajima koje je potrebno integrirati,[64] dok se čini da Ana aludira na Danteovu Beatrice, najuzvišenijeg vodiča, koji čovjeka vodi na usponu prema najvišim sferama i manifestaciji Sebe. Čini nam se da duboki kolektivni problem svjedoči o činjenici da protagonist gubi takva vodiča tijekom procesa prepoznavanja zbog snažne erupcije podsvjesnih sadržaja: Branko odlazi liječiti 'srce', koje bismo mogli protumačiti i kao ukupnost svjesne i nesvjesne osobnosti, na 'more', odnosno, otvarajući se podsvjesnome: no žena-anđeo, glas i posrednica Sebe, podliježe psu, energiji kojom se podsvijest hrani.

Godine 1992. film individualnu i kolektivnu pozornost usmjerava na važan problem: rizik prevlasti podsvijesti tijekom procesa prepoznavanja, sazrijevanja ili odrastanja u širem smislu, i nudi model časna dijalektičkog sukoba, jednakim oružjem, između svijesti i podsvijesti, kao mogući put do potrebna i jačeg uspostavljanja ravnoteže kolektivne zbilje, u dosezanju koje je pozvan sudjelovati svaki pojedinac.

Formalna profinjenost u ovogodišnjim se filmovima (*Dok nitko ne gleda* i *Kamenita vrata*) nastavlja prikazivati kao obilježje svojstveno hrvatskoj kinematografiji, koje podupire znatna svjesnost; ona ima duboku funkcionalnu ulogu: tvori, naime, u fenomenološkom životu, propusnu membranu između svijesti i podsvijesti, tako da se sukob između tih dviju strana ostvaruje jednakim oružjem, a da jedna ne podliježe nasilnoj provali ili potiskivanju druge; riječ je o ulozi u korist gledatelja, kako bi primili poruku važnu za svjesnije djelovanje u stvarnosti, osobnoj i kolektivnoj. Ne bi se, uostalom, moglo zanijekati da problemi, predstavljeni u svih pet filmova, čine svjedočanstvo kolektivne zbilje nabijene manje ili više latentnim napetostima i sukobima, obilježene transformacijama koje predstavljaju nasilni i brutalni aspekt rata: histerija mladih supružnika i njihova nepripremljenost da prime Majku i njezin blagotvorni utjecaj te ispadanje crvene zvijezde tijekom jedne njihove svađe (*Baka Bijela*) čine se simptomatičnima za tu zbilju, baš kao što je to i Borasova nesreća, uz gubitak, u neočekivanu uronu podsvjesnih sadržaja, tradicionalne i nebeske posrednice Sebe, u *Kamenitim vratima*; opskurna svojstva majčinskog arhetipa i Sjena lome čovjeka, koji se pokazuje nesvjesnim pijunom, u *Moru* i *Dok nitko ne gleda*, dok protagonist u *Luci* uspijeva, naprotiv, svladati, u vlastitoj transformaciji, osnovnu ravnotežu duševnih energija.

U svim slučajevima — na posebice jasan način napose u *Baki bijeloj* i *Kamenitim vratima* — gledatelj biva pozvan na zahtjevno promišljanje kako bi mogli sazrijeti razumijevanje i svjesnost, na dobrobit njega sama i svih ostalih.

S talijanskoga preveo Goran Rukavina

Bilješke

1 Elis Geromella, *Un'estate da ricordare di Bruno Gamulin. 'Ritratto' di paesaggio*, Fiume (Rijeka), *La Voce del Popolo*, 2. srpnja 1990, str. 3: »*Film je inspiriran prozom A. G. Matoša, a u njemu se poštuje piščevo oduševljenje krajolikom kao protagonistom, krajolikom koji je sveprisutan, šarolik i rasipan*.«
Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb, Nakladni zavod Globus, 1998, str. 419: »*Ova pastoralna, poljska drama, figurativno proživljena u briljantnom stilu kamere Enesa Midžića, čvrsto je ukorijenjena u estetici* autorskog filma.«

2 Carl Gustav Jung, *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre*, u *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Boringhieri, 1983, str. 82-83.

3 Mate Ćurić, »*Društvo umornih podstanara*«, u *Rađanje & obnavljanje (Ogledi, kritike, eseji, polemike) — izbor tekstova*, Pula, Matica hrvatska — Društvo hrvatskih književnika, 1998, str. 117.

4 Jung, ibid., str. 83-87.

5 Carl Gustav Jung, *Sull'archetipo, con particolare riguardo al concetto di Anima,* u *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., str. 61-74.

6 Carl Gustav Jung, *Simboli della trasformazione. Analisi dei problemi di un caso di schizofrenia,* Torino, Boringhieri, 1984, str. 128-130.

7 Jung, *Sull'archetipo...,* str. 62-72.

8 Carl Gustav Jung, *Ricordi sogni riflessioni raccolti ed editi da Aniela Jaffè,* Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2000, str. 475-476.

9 Ibid, str. 477-478.

10 Jung, *Gli archetipi dell'inconscio...,* str. 54-68.

11 Srđa Orbanić, *Il regista Antun Vrdoljak non si smentisce*, *La Voce del Popolo*, Fiume (Rijeka), 6 luglio 1990, str. 3.

12 Jung razmatra proces regresije i posljedičnog smanjenja civilizacijske razine nacionalnih država 1930-ih u Carl Gustav Jung, *Psicologia e problemi nazionali,* in *Civiltà in transizione. Il periodo tra le due guerre,* Torino, Boringhieri, 1985, str. 293-312.

13 Jung, *Gli archetipi dell'inconscio...,* str. 38-54.

14 Dejan Jovović, »*Orao*«, *Kinoteka,* Zagreb, studeni-prosinac 1991, br. 35/36, str. 55: »Orao *nije krimić! Elementi krimića su za Tadića uvijek bili tek okvir, ali nikada bit* [...]«

15 Jovović, ibid., str. 55: »*[...] kada četiri glavna lika u posljednjem kadru počnu i sami oklijevati na rubu nebodera s kojega je pao Radovan Orlak, i mi i oni postajemo svjesni da ne žive vlastite živote, već da puštaju da ih žive...*«

16 U slučaju da Sjena svjesno zauzme Ja, Jung ovako opisuje posljedice: »*[...] Čovjek kojega je opsjela njegova Sjena čini loše sebi i pada u zamke koje si je sam postavio. Koliko može, nastoji na druge ostaviti neugodni utisak. On je većinom nesretnik koji živi ispod svojih sposobnosti i u najboljem slučaju dostiže samo ono što mu ne koristi. A tamo, gdje nema praga o koji bi se mogao spotaknuti, on sam stavlja kamen, zavaravajući se da je napravio nešto korisno*.«
Carl Gustav Jung, *Sul rinascere, Gli archetipi e l'inconscio collettivo,* cit., str. 121.

17 Mate Ćurić, *Kostimi povijesni — sadašnjost razgolićena, Rađanje & obnavljanje...,* str. 119: »*Krelja ostaje vjeran svojoj obuzetosti asocijalnim tipovima, srednjoškolcima i djeci iz popravnih domova. Trauma se događaju u obitelji, u djetinjstvu, u samom društvu koje ih (pre)odgaja. [...]*«
Dario Marković, *Put u smrt. Stela, Kinoteka*, Zagreb, studeni 1990, br. 23, str. 38: »*Krelja je jedan od malobrojnih autora na našem području kod kojih se tematska obzorja dokumentarca i dugometražnog filma gotovo posve preklapaju. [...]*«

18 Srđa Orbanić, *Stela di Petar Krelja. Emozioni con sapienza, La Voce del Popolo*, Fiume (Rijeka), 5 luglio 1990, str. 3: »*Apsolutna protagonistica filma je ona, Anja Šovogocić Despot [...] Neki prizori koji nas ostavljaju otvorenih usta, pljuske koja zabole samo kad ih vidimo, popraćene psovkama koje se, onako prirodno izgovorene, prihvaćaju kao nekakva normalna stvar [...] Ona ne recitira, rekao bi Robert Mitchum, nego reagira, i kada te pogleda s ekrana onim velikim očima, strah te. Ona dominira ostalim glumcima, kamerom, publikom u dvorani*.«

19 Ibid.

20 Marković, ibid.

21 Ćurić, ibid.

22 Marković, ibid.

23 *38. filmski festival u Puli 26. 7 — 2. 8. 1991,* Pula, Pulafestival, 1991, 'projekt', točka 2.

24 Luisa Punis, *Festival annullato: più disapprovazioni che consensi. Il 'no' di Vrdoljak, La Voce del Popolo*, Fiume (Rijeka), 29. srpnja 1991, str. 6.

25 Mate Ćurić, *Na krhotinama 38. festivala: drugačiji ishod bio je nemoguć,* u *Rađanje & obnavljanje...,* cit. str. 122: »*[...] odgađanje festivala (ako stvar promatramo s pulskog motrišta) je bilo teško za Puležane*.«

26 Srđa Orbanić, *Quando l'amore vince,* Fiume (Rijeka), *La Voce del Popolo*, 20. srpnja 1992, str. 6.

27 Ibid.

28 Dragan Jurak, *Priča iz Hrvatske, Kinoteka*, Zagreb, svibanj 1992, br. 37, str. 16.

29 Srđa Orbanić, *La realizzazione di Zrinko Ogresta. Un prodotto decente, La Voce del Popolo*, Fiume (Rijeka), 18. srpnja 1992, str. 11: »*Ogresta se u svom prvom filmu pokazuje kao redatelj kojemu ne nedostaje talenta: priča teče bez previše zastajkivanja, osjeća se da redatelj ima veliki* feeling *za ritam, a glumci, dosta dobri, su dobro vođeni [...]*«
Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj...,* cit., str. 454: »*[...] Ogresta, kvalitetama koje je pokazao u svom prvom djelu (sposobna redateljska rješenja i svjesnost pri povezivanju, montaži, nestalnom prikazivanju te koordinaciji ritma slike s glazbom), predstavio se nesumnjivo kao jedan od talenata sa zagrebačke Akademije, od kojega s pravom u budućnosti možemo mnogo očekivati*.«

30 Dražen Ilinčić, *Krhotine, Kinoteka,* Zagreb, svibanj 1992, n. 37, str. 17.

31 Ibid.

32 Srđa Orbanić, *Una storia che regge, La Voce del Popolo*, Fiume (Rijeka), 20. srpnja 1992, str. 6: »*Akcijski film urađen prema* lege artis, *koji izbjegava laku politizaciju (Srbi koji žele ubiti Hrvate) i uvijek ostaje u granicama koje postavlja žanr [...] Može se činiti da njegov kinematografski filoamerikanizam [...] nije na mjestu u kinematografiji koja po svaku cijenu želi biti srednoeuropska, no činjenica je da se, gledajući njegove filmove, zabavlja i ima osjećaj da su zaslužili cijenu plaćenu za ulaznicu*.«

33 Dario Marković, *Vrijeme ratnika, Kinoteka,* Zagreb, svibanj 1992, br. 37, str. 15.

34 Srđa Orbanić, ibid.: »*Priča vlada (nepoznati, vjerojatno pobunjeni Srbi žele destabilizirati područje), dva protagonista su uvjerljivi u svojim ulogama (zahvaljujući ne samo načinu na koji se predstavljaju na ekranu, već i dobro napisanim dijalozima), ambijent je onaj pravi [...] Dva glumca, protagonista filma, Josip Genda i Kruno Sarić, su pravo otkriće filma. U potpunosti su iskoristili priliku koju im je pužio Šorak: njihov je govor savršen, iznenađujuće precizan. Genda je sjajan u gestikulaciji, Sarić u dominaciji prizorom. Potpomognuti frenetičnom montažom Josipa Podvorca, maestralno ostvaruju redateljevu ideju. Šorak, koji je već i u prethodnim filmovima pokazao da je talentirani, ali prije svega redatelj koji ima vizualnu i filmsku kulturu, nastavlja iznenađivati. [...]*«

35 Dario Markovi, ibid.

36 Dario Marković, *Film bez sukoba. Čaruga, Kinoteka*, Zagreb, travanj 1991, br. 28, str. 29: »*[...] ovaj film su, koliko nam je poznato, tijekom prvog tjedna prikazivanja vidjeli mnogi gledatelji*.«

37 Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj...,* cit., str. 457: »*Demistifikacija Kušanove legende [u istoimenoj kazališnoj drami] je pretvorena u Grlićev film u novom, revolucionarnom romantizmu, temeljenom na paradoksima, no očišćenom od emocija i humorizma. [...]*«

38 Jung, *Gli archetipi dell'inconscio...*, str. 56: »*Kada se razbiju potpornji i kada osjećamo da iza nas ne stoji niti najslabije obećanje o zaštiti, tada po prvi put imamo mogućnost eksperimentirati arhetip koji je ranije bio skriven u apsurdu prepunom značenja Duše.* To je arhetip Značenja, kao što je Duša jednostavno arhetip Života.«
Za iscrpniju obradu arhetipa Starog Mudraca i njegovih aspekata, vidi u: Carl Gustav Jung, *Fenomenologia dello spirito nella fiaba, Gli archetipi e l'inconscio collettivo,* str. 199-243.

39 Damir Radić, *Đuka Begović, Kinoteka,* Zagreb, svibanj 1992, br. 37, str. 14.

40 Srđa Orbanić, *Quando la spranga è il 'tema base', La Voce del Popolo*, Fiume (Rijeka), 21. srpnja 1992, str. 8.

41 Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj...,* cit., str. 497.
Isto: Ivo Škrabalo, *Mladi hrvatski film, Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, travanj 1999, br. 17, str. 24.

42 Ivo Škrabalo, ibid.

43 Hrvoje Hribar, *Pokušat ću izfrankenštajnizirati hrvatski film,* intervju Igora Tomljanovića, *Kinoteka,* Zagreb, lipanj-srpanj 1993, br. 40/41, str. 33.

44 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj,* str. 421.
Tek će četiri godine nakon snimanja dugometražnoga filma Josip Visković, u jednom svom eseju o prvih pet godina filma u nezavisnoj Hrvatskoj, posvetiti nekoliko redaka filmu *Školjka šumi*:
Josip Visković, *Hrvatski igrani film — prva petoljetka, Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, 25. lipnja 1995, br. 1 / 2, str. 22.

45 Jung, *Ricordi sogni riflessioni...,* str. 476.

46 Carl Gustav Jung, *Psicologia della figura del Briccone,* in ID., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo,* str. 245-264.

47 Srđa Orbanić, *Ma l'imbroglio da che parte sta?*, *La Voce del Popolo*, Fiume (Rijeka), 21. srpanj 1992, str. 8.

48 Dok se muškarac sukobljava s Dušom, odgovarajući arhetip koji se tiče žene Jung naziva Animusom. Animus je personifikacija muške sastavnice u ženskoj podsvijesti. Prema Jungu, »*Prirodna funkcija Animusa (kao i Duše) sastoji se u uspostavljanju veze između individualne svijesti i kolektivne podsvijesti.*«, Carl Gustav Jung, *Simboli della trasformazione...,* str. 185.

49 Srđa Orbanić, *Ma l'imbroglio da che parte sta?,* cit.: »*Lijepe su te priče u kojima se osobne zgode odvijaju na pozadini širih i složenijih zgoda, posebice ako ih obradi netko tko zna svoj posao. A Tomislav Radić je jedan od takvih. Njegov je film sladak, majstorski napravljen. Umjeren u režiji, Radić stvara odnose među likovima iz prizora u prizor, razvijajući temu i poklanjajući mnogo pažnje detaljima. Redatelj je, uz svesrdnu pomoć diskretnih i staloženih glumaca, kao što i priliči temi, mogao raditi na nijansama.*«

50 Carl Gustav Jung, *Coscienza, inconscio e individuazione,* u *Gli archetipi e l'inconscio collettivo,* str. 265-280.
Ibid, str. 267: »*Koristim termin 'prepoznavanje' kako bih označio onaj proces koji stvara psihološku 'osobu', odnosno odvojenu jedinicu, nedjeljivu, cjelinu.*«
Carl Gustav Jung, *Empiria del processo d'individuazione,* u *Gli Archetipi e l'inconscio collettivo,* str. 281-343.

51 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj...,* str. 479.

52 Jung, *Gli Aspetti psicologici dell'archetipo della Madre,* str. 82-83.

53 Jung, ibid.

54 Sliku su, zbog kvalitete i privlačnosti, cijenili Ivo Škrabalo i Josip Visković:
Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj,* str. 490
Visković, *Hrvatski igrani film...,* str. 22

55 Silvio Forza, *In margine alle proiezioni centrali. 'Nuovo Cinema Croato' con tre cortometraggi, La Voce del Popolo*, Fiume (Rijeka), 24. srpnja 1993, str. 11.

56 *Razgovor s Antom Babajom*, intervju Damira Radića i Vladimira Severa, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, travanj 2000, br. 21, str. 29.

57 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj...,* str. 461.

58 Damir Radić, *Filmovi Ante Babaje, Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, travanj 2000, br. 21, str. 48.

59 Raymond Moody, *La luce oltre la vita,* Milano, Mondadori, 1989.

60 *Razgovor s Antom Babajom,* str. 29-30.

61 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj...,* str. 462.

62 Radić, *Filmovi Ante Babaje,* str. 46-47.

63 Citirano u: Škrabalo, *Ante Babaja: Pasivni junak hrvatskoga filma*, *Hrvatski filmski ljetopis*, travanj 2000, br. 21, str. 3

64 Jung, *Sul rinascere,* str. 137-141.

Alma Prica u *Svjedocima* (V. Brešan, 2003). Film je nagrađen u Rimu.

Marcella Jelić

Kronika

1. 11.

U zagrebačkoj Močvari održana je »Večer s hororom« na kojoj su prikazani *Noćna mora u Ulici Brijestova* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984) Wesa Cravena i *Phantasm* Dona Coscarellija.

Film Zrinka Ogreste *Tu* osvojio je nagradu filmske kritike 26.mediteranskog filmskog festivala u francuskom gradu Montpellieru, izvijestio je Interfilm. Uz nagradu filmske kritike FIPRESCI za najbolji film festivala, Ogresti je uručena i novčana nagrada, dvije tisuće eura.

2. 11.

U sklopu izložbe pod nazivom »Pedesete«, koja predstavlja hrvatsku umjetnost pedesetih godina 20. stoljeća, u zagrebačkom kinu Tuškanac prikazani su hrvatski filmovi 50-tih godina. Riječ je o filmovima *Plavi devet* Kreše Golika, *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića, *Koncert* Branka Belana. U katalogu izložbe film pedesetih obradio je filmolog Hrvoje Turković.

U klubu Mama u Zagrebu održano je predavanje Petra Milata »Smrt kina i ostale smrti« u kojem je bilo riječi o knjizi *Smrt kina* Paola Cherchija Usaija i pitanjima o naravi pokretne slike.

2-6. 11.

Hrvatski igrani film *Ta divna splitska noć* redatelja i scenarista Arsena Antona Ostojića nagrađen je jednom od tri glavne nagrade filmskog festivala istočnoeuropskog filma u Cottbusu u Njemačkoj. Film je osvojio Specijalnu nagradu za izuzetno umjetničko dostignuće, te pet tisuća eura. U objašnjenju žirija ističe se vizualni dojam filma s posebnim naglaskom na snimateljski rad Mirka Pivčevića.

Na mariborskom filmskom festivalu DokMa prikazana su tri hrvatska dokumentarna ostvarenja: *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić-Veselić, *Sve o Evi* Silvestra Kolbasa te *Čuvar tegljača* redatelja Silvija Mirošničenka. Sva su tri filma proizvedena u produkciji Factuma.

2. 11. — 17. 2.

U kinu Tuškanac u sklopu Filmskih programa održava se ciklus »Filmske pedesete (ciklus hrvatskih filmova)«. Na repertoaru su: *Plavi devet* Kreše Golika, *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića, *Koncert* Branka Belana, *Jubilej gospodina Ikla* Vatroslava Mimice, *Opsada* Branka Marjanovića, *Ne okreći se sine* Branka Bauera, *Nije bilo uzalud* Nikole Tanhofera, *Svoga tela gospodar* i *Bakonja fra Brne* Fedora Hanžekovića, *Pukotina raja* Vladimira Pogačića, *Samo ljudi* Branka Bauera, *Vlak bez voznog reda* Veljka Bulajića, *H-8*... Nikole Tanhofera.

2. 11 — 16. 12.

Ciklus poljskog filma održan je u kinu Tuškanac. Započeo je filmom *Igra* (Jerzy Kawalerowicz, 1968), nastavljen djelima *Lov na mušice* (Andrzej Wajda, 1969), *Petorica iz ulice Barske* (Aleksander Ford, 1954), *Eroica* (Andrzej Munk, 1957), *Eva hoće spavati* (Tadeusz Chmielewski, 1958), *Pepeo i dijamanti* (Andrzej Wajda, 1958), *Noćni vlak* (Jerzy Kawalerowicz), *Zrikava sreća* (Andrzej Munk, 1960), *Križari* (Aleksander Ford, 1960), *Majka Ivana Anđeoska* (Jerzy Kawalerowicz, 1961), te zaključen filmom *Kanal* (Andrzej Wajda, 1957).

3. 11.

Film *Noć i magla u Japanu* (1960) japanskoga redatelja Nagise Oshime prikazan je u net klubu Mama.

4. 11. — 9. 12.

Francuski institut u Zagrebu organizirao je projekcije filmova o suvremenoj umjetnosti, Pierrea Coulibeufa, koje će se održavati u Medijateci Fracuskog Instituta.

4. 11.

Dokumentarni film *Ljubav nije slijepa* Višnje Biti i Miljenka Bolanče premijerno je prikazan u kinu Tuškanac. Film je producirao Hrvatski filmski savez.

U dvorani Kino kluba Zagreb prikazan je film *Čovjek-slon* (*The Elephant Man*, 1980) redatelja Davida Lyncha.

6. 11.

U Multimedijalnom centru (MM) Studenstkoga centra Sveučilišta u Zagrebu po prvi je put održana revija »60 sekundi hrvatskog filma« u organizaciji Autorskog studija — Film, video, film, potom Hrvatskog filmskog saveza i MM centra SC-a. Žiri pod predsjedanjem Krešimira Mikića (profesora na Učiteljskoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu) prvu je nagradu dodijelio dokumentarnom filmu *Susjed* Tomislave Vereš; drugu nagradu osvojio je igrani film *Daj mi šećera* Irene Škorić, a treću je nagradu osvojio eksperimentalni film *Ruke* Miroslava Klarića. Na reviji je prikazano osamdeset hrvatskih jednominutnih filmova (iz Zagreba, Zaprešića, Požege, Osijeka, Splita, Šibenika, Rijeke, Koprivnice, Bjelovara i Slavonskoga Broda), a članovi su žirija uz Mikića bili i Nikica Gilić, Dražen Ilinčić, Marijan Krivak i Diana Nenadić.

7-14. 11.

Hrvatski film *Svjedoci* redatelja Vinka Brešana u produkciji Interfilma i HRT-a, nastao prema romanu Jurice Pavičića *Ovce od gipsa*, osvojio je »Posebnu nagradu žirija za umjetničko ostvarenje« na 10. Medfilm Festivalu, koji se održao u Rimu. Na festivalu je sudjelovalo deset filmova, a to je šesta međunarodna nagrada *Svjedocima*.

8. 11.

Jedino kino u Šibeniku zatvoreno je jer je gradska uprava, kaže vlasnik kina Goran Šarić, odbila sufinancirati kinoprikazivačku djelatnost. Ovo je treći put da šibensko kino zatvara svoja vrata: 1999. te 2002. godine kino je bilo zatvoreno na nekoliko mjeseci zbog drastičnog pada broja posjetitelja.

9-13. 11.

Dokumentarni film *Bunarman* redatelja Branka Ištvančića, nastao u proizvodnji Dokumentarnog programa HRT-a 2003. godine, pozvan je na Međunarodni festival dokumentarnog filma Premio Bizzari u Italiji. Film je uvršten u konkurenciju kao jedan od sedam filmova.

9-18. 11.

Ciklus suvremenoga španjolskog igranog filma na rasporedu je zagrebačkoga kina »Tuškanac« u sklopu Filmskih programa. Prikazani su filmovi nastali tijekom prošlog desetljeća. Ciklus je započeo filmom *La caja 507* Enriquea Urbizua, a uslijedili su *La buena estrella* Ricarda Franca, *Remando al viento* Gonzaloa Suareza, *Ciganska duša* Chus Gutierrez, *Nadie hablara de nosotras cuando hayamos muerto* Augustina Diaz Yanesa, *Uljezi* i *Referat* Alejandroa Amenabara, *Živo meso* Pedra Almodóvara i *La familia* Fernanda Leona de Aranoa. Ciklus se održavao pod pokroviteljstvom Španjolskoga veleposlanstva u Zagrebu i Hrvatskoga filmskog saveza.

10-24. 11.

Na 15. ljubljanskom međunarodnom filmskom festivalu LIFFE, među 114 filmova prikazano je i nekoliko hrvatskih naslova — *Ta divna splitska noć* Arsena A. Ostojića, *Svjedoci* Vinka Brešana i *Tu* Zrinka Ogreste. Film *Svjedoci* osvojio je na festivalu drugo mjesto po glasovima publike s prosječnom ocjenom 4.64.

12-19. 11.

Animirani filmovi *Sub rosa*, autora Katje i Nikole Šimunića, *Metahead* Branka Farca, i *Složeni predosjećaj* Duška Gačića, prikazani su u selekciji Madrid Experimental Cinema Week. Film *Sub rosa* dobio je specijalno priznanje žirija na Tjednu eksperimentalnog filma u Madridu.

13. 11.

Premijera cjelovečernjeg igranog filma *Slučajna suputnica*, prvijenca redatelja Srećka Jurdane (inače novinara tjednika *Nacional*) održana je u kinu Broadway Tkalča u Zagrebu. Glavnu ulogu u filmu tumači Dora Fišter.

Filmski producent Čedomir Kolar, koji živi i radi u Francuskoj, a producirao je, između ostalog, Oscarom nagrađeni film *Ničija zemlja* (2001) Danisa Tanovića, gostovao je na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti gdje je održao predavanje studentima produkcije.

15. 11.

U sjećanje na nedavno preminulog američkog redatelja Russa Meyera u Močvari su prikazani njegovi filmovi *Mudhoney* (1965) i *Vixen!* (1968)

16. 11.

U KIC-u je upriličena tribina na temu »*Zlikavci* — novi fenomen hrvatskog animiranog filma«. Gosti tribine su autori animirane televizijske serije *Zlikavci*, a urednica tribine Vesna Dovniković. Govorilo se o prodoru hrvatskog komercijalnog animiranog filma na HTV, o kontroverznom pristupu aktualnim temama hrvatske sadašnjosti i različitim reakcijama u javnosti.

17. 11.

Zagrebačka premijera hrvatskog filma *Družba Isusova*, filmskog prvijenca scenarista, redatelja i producenta Silvija Petranovića, održana je u kinima Broadway Tkalča. Film je snimljen prema istoimenom romanu Jirija Šotole, a glavne uloge tumače Leona Paraminski, Milan Pleština, Ivica Vidović i drugi.

Hrvatsko društvo filmskih redatelja obilježilo je prigodnim programom rođendane redatelja Šime Šimatovića (85 godina) i Bogdana Žižića (70 godina), a prikazani su njihovi dokumentarni filmovi *Plitvička jezera* (1956) i *Poplava* (1964).

Film *Sigurna* (*Safe*, 1995) američkoga redatelja Todda Haynesa prikazan je u klubu Mama.

U knjižnica Ivana Gorana Kovačića u sklopu ciklusa klasika francuskoga filma prikazan je film *Mesar* (*Le Boucher*, 1970) francuskog redatelja Claudea Chabrola.

17-24. 11.

Animirani film *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad*, autora Gorana Trbuljaka, nastao u produkciji Zagreb filma, sudjelovao je u natjecateljskoj konkurenciji na 11. tjednu kratkometražnog filma u Regensburgu, Njemačka.

17. 11.

U Kino klubu Split održana je premijera filma *Noćni čuvar* Damira Dražića u produkciji Kino kluba Split. Riječ je o kratkometražnom igranom filmu, snimljenom u sklopu ovogodišnje filmske škole, a mentori filmske ekipe bili su Dan Oki i Boris Poljak.

18-26. 11.

Na međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Amsterdamu prikazana su dva hrvatska dokumentarca: *La Strada* Damira Čučića, nastao u produkciji HFS-a, i *Sve 5!* Dane Budisavljević u produkciji Factum-a.

18. 11.

Plavi baršun (*Blue Velvet*, 1986) Davida Lyncha prikazan je u Kino klubu Zagreb.

19. 11.

U klubu Mama održano je predavanje i diskusija na temu digitalnih principa u području proširenog filma te svojevrsne digitalne tetovaže u području proširene svijesti. Predavanje će održati Aleksandar Battista Ilić i Tanja Vrvilo.

19-21.11.

U Zagrebu je održan drugi One take film festival. U konkurenciji se natjecalo 25 filmova snimljenih u jednom kadru iz 14 zemalja, a najboljim je proglašen film *Uzdići se* (*Ascension*) Australca Bena Ferrisa. Bogati popratni program uključivao je probrane dokumentarce (*film istine*)te retrospektivu japanskog redatelja Hirokazua Kore-ede.

21. 11.

Film redatelja Zrinka Ogreste *Tu* proglašen je najboljim na 27. Međunarodnom filmskom festivalu u američkom gradu Denveru, u programu 'Suvremeni svjetski film', te mu je dodijeljena prestižna 'Nagrada Krzysztof Kieslowski', izvijestila je producentska kuća 'Interfilm' iz Zagreba. Ogresta je dobio nagradu ex aequo s filmom *Pitoni*, latvijske redateljice Laile Pakalnine.

22. 11.

Tribina posvećena stvaralaštvu Charlieja Chaplina povodom DVD i VHS izdanja Revije njegovih filmova održana je knjižari Profil Megastore. Gost — predavač bio je profesor Ante Peterlić s Filozofskog fakulteta.

U močvari su prikazani hongkonški film *Susreti jezive vrste* (*Encounters of the spooky kind*) redatelja Samme Hung Kam-Boa (1980) i japanski film *Uzumaki* redatelja Higuchinskyja (2002).

23-26. 11.

Film *Ophodar pruge* Silvija Mirošničenka osvojio je na 13. festival *Train et Cinema*, koji se održava u Lilleu u Francuskoj, nagradu za najbolji dokumentarni film. Na festivalu je bilo prikazano, u popratnom i u konkurenciji, 60 filmova iz 18 zemalja. Nagrada »Cinérail d'Or du documentaire« smatra se drugom najvažnijom nagradom festivala nakon nagrade u selekciji igranog filma.

23-24. 11.

Prva Revija kratkometražnog dokumentarnog filma 'Domovinski rat' održana je u Europskom domu u Zagrebu gdje su prikazani video filmovi nastali tijekom agresije na Hrvatsku, od kolovoza 1991. do ljeta 1995, kao i filmovi realizirani od arhivskih snimaka nakon 1995. Prikazano je više od 10 naslova među kojima *Svjedoci, Topusko, spašavanje ranjenika, Voćarica, Osijek, petak 13, Borovo naselje-Trpinjska cesta, 18. rujan 1991, Ako ovaj snimak ikad dođe do Zagreba.., Vukovarska bolnica, Čišćenje mina, Pregovori s Ratkom Mladićem...*

23-29.11.

Filmska škola Kino kluba Split uključuje slijedeća predavanja: Filmska tehnika, predavač Ante Verzotti; Teorija filma, predavač Joško Jerončić; Povijest filma, predavač Jurica Pavičić;. Video tehnika, predavač Ivica Bošnjak; Video art i novi mediji, predavač Dan Oki.

23-24. 11.

U dvorani MM zagrebačkog SC-a, u ciklusu »Kultni klasici ili film i nasilje« prikazani su filmovi *Tragači* (*The Searchers*, 1957) redatelja Johna Forda i *Lice s ožiljkom* (*Scarface*, 1993) Briana De Palme.

24. 11.

Njemačko-hrvatska koprodukcija, film *Oproštaj* Damira Lukačevića predstavljen je na svečanoj premijeri u zagrebačkom kinu Europa. Glavne uloge tumače Mustafa Nadarević, Vlasta Knezović, Rade Radović, Carlo Ljubek, Marina Marušić, Kruno Šarić i dugi.

U Knjižnici I. G. Kovačića u Zagrebu, u sklopu ciklusa Klasici francuskoga filma, prikazan je film *Clairino koljeno* (*Le Genou de Claire*, 1970) Erica Rohmera.

25. 11.

U dvorani MM SC-a, projekcijom filma *Kiklop* (1982) Antuna Vrdoljaka, započeo je ciklus »Hrvatski film i književnost«.

Kino klub Zagreb upriličio je projekciju filma *Divlji u srcu* (1990) Davida Lyncha.

Međunarodni festival videa i multimedije koji je održan 23. do 30. listopada u Las Palmasu na Kanarskim otocima, Španjolska, nagradio je film *Proljeće,* čiji su autori mali stvaraoci Škole Animiranog Filma Čakovec pod vodstvom Ede Lukmana, kao najbolje djelo u kategoriji »Posve novi stvaratelji«, objavljeno je u medijima. Ocjenjivački sud Canariasmediafesta obrazložilo je da je to djelo »oblikovala mašta petero djece, u dobi iz-

među 10 i 14 godina, koji su poetskim jezikom odlučili odaslati pozitivnu poruku«.

Premijera omnibusa *Seks, piće, krvoproliće* redatelja Antonija Nuića, Borisa T. Matića i Zvonimra Jurića, održana je u kino dvorani zagrebačkog Studentskog centra.

25-27. 11.

U sklopu programa Dochouse filmske večeri s dokumentranim filmom u kinu Tuškanac prikazani su filmovi *Moja krv i meso* (*My Flesh and Blood*, SAD, 2003) Jonathana Karsha, *Stroj za ubijanje Crvenih Kmera* (Francuska, 2002) u režiji Rithyja Panha, *Moje tijelo* Margreth Olin (Norveška, 2002) i *Dokoni* (*The Idle Ones*) Susanne Helke i Virpi Suutari (Finska, 2001)

25-27. 11.

U prostoru »Erste cluba« na riječkom Korzu održana je revija dokumentarnih filmova po izboru Dane Budisavljević, pomoćnice direktora u producentskoj kući Factum. Prikazano je osam recentnijih hrvatskih dokumentarnih ostvarenja iz Factumove produkcije, te jedan film iz Srbije i Crne gore — *Moja lijepa Dijana* redatelja Borisa Mitića. Domaće su snage predstavljali: *Pešćenopolis* Zrinke Matijević-Veličan, *Život na svježem zraku* Danka Volarića, *Bag* Dalibora Matanića, Tomislava Rukavine i Stanislava Tomića, *Orbanići unplugged* Igora Mirkovića, *Godine hrđe* Andreja Korovljeva, *Sretno!* Matanića, Rukavine i Tomića, *Terra Roza* Alda Tardozzija te *To je nekako ravnopravno* Dane Budisavljević.

26. 11

Hollywoodski producenti zainteresirani su za preradu filma *Svjedoci* Vinka Brešana, pišu domaći mediji, izvješćujući o povratku redatelja iz Los Angelesa gdje je održao niz poslovnih razgovora.

Na filmskoj tribini KIC Art kina održana je večer posvećena stvaralaštvu povjesničara filma i redatelja Ive Škrabala. Prikazano je pet dokumentarnih filmova (*Velika porodica, Dan kad se sklapaju brakovi, Kamo vodi autoput, Vodić kroz Trst, Slamarke divojke*) i jedan kratki igrani film (*Pes za petsto*).

26. 11. — 3. 12.

Hrvatska animacija predstavljena je u iranskom glavnom gradu Teheranu. Program su organizirali Niavaran kulturni centar iz Teherana, Iranski kulturni centar u Zagrebu i Zagreb film, uz potporu Ministarstva kulture RH. Predstavljeno je 40-tak filmova Zagreb filma, među kojima djela najeminentnijih autora Zagrebačke škole crtanog filma — D. Vukotića, B. Dovnikovića, V. Mimice, A. Zaninovića, B. Kolara, D. Vunaka, J. Marušića, N. Dragića, A. Marksa, V. Kristla, Z. Boureka, Z. Grgića i drugih te novija produkcija. Održane su 4 animacijske radionice koje je vodio Krešimir Zimonić.

26-28. 11.

Hrvatski filmski savez u suradnji s Videoklubom Mursa iz Osijeka organizirao je 36. reviju hrvatskog filmskog i video stvaralaštva, završnu godišnju manifestaciju neprofesijskog filmskog i video stvaralaštva. U osječkom kinu Urania prikazano je 55 filmova, a prvu su nagradu osvojili jednominutni animirani film Jadranka Lopatića *Mojsije*, te dokumentarni film Marija Papića *Prije kiše*. Dodijeljene su i tri druge nagrade, pet filmova osvojilo je treću nagradu, a osam autora dobilo je diplome. Posebna diploma ocjenjivačkog suda u sastavu Simon Bogojević Narath, Ivan Faktor, Nikica Gilić, Petar Krelja (predsjednik) i Zoran Tadić pripala je Tomislavu Gotovcu koji je na reviji sudjelovao s četiri filma.

27. 11. — 11. 12.

Animirani film *Hlad i mir*, skupine autora FKVK Zaprešić iz Zaprešića, (Justina Kosir, Nikola Dubović i Anđelko Krainović), dobitnik je posebnog priznanja na 4. europskom susretu audiovizualnih ostvarenja mladeži — Camera Zizanio '04, koji se održavao u grčkom gradu Pyrgosu.

27. 11.

Film *Ta divna splitska noć* Arsena Antona Ostojića dobio je na 11. Festivalu autorskog filma u Beogradu nagradu srpske i crnogorske sekcije Međunarodne udruga filmskih kritičara (FIPRESCI), izvijestili su organizatori. Član ocjenjivačkog žirija tog međunarodnog festivala bio je hrvatski filmski kritičar Nenad Polimac.

29. 11. — 4. 12.

Dokumentarni film *Bunarman* uvršten je u službenu selekciju filmskog festivala dokumentarnog i kratkog filma u Bilbaou u Španjolskoj.

29. 11.

U Močvari su održane projekcije kratkog filma *Fridge* Petera Mullana, filma *Sid i Nancy* Alexa Coxa i dokumentarac o nastajanju tog filma *England's Glory*.

30. 11.

U dvorani MM SC-a prikazan je film *Fluxus — Beskonačna priča 1. dio* u ciklusu »Video /recentna povijest medijske umjetnosti«.

1. 12.

Film *Majka i sin* ruskog redatelja Aleksandra Sokurova iz 1997. godine prikazan je u net klubu Mama.

1-5. 12.

Pet emisija HTV-a uvršteno je u program ovogodišnjeg, 13. međunarodnog festivala etnološkog filma, koji se održava u Etnografskom muzeju Srbije. U službenoj konkurenciji Festivala natjecao se dokumentarac *Bunarman* Branka Ištvančića te emisije *Na debelu i druge žice* redatelja Dražena Žarkovića, *Maškori 'z Turčišća* redatelja Ive Kuzmanića, *Ženski izbor* redateljice Ljiljane Šišmanović te *Betlehem v naše hiže* redatelja Dražena Piškorića. Prvu nagradu na festivalu osvojio je film *Maškori z Turčišća*.

Na Tjednu hrvatske kulture u Bavarskoj prikazano je sedam hrvatskih filmova, među kojima su ostvarenja redatelja Z. Ogreste, V. Brešana, A. Ostojića, S. Tribusona i drugih.

1. 12.

Međunarodni dan borbe za suzbijanje side obilježen je projekcijom filma Plavo (*Blue*, 1993) Dereka Jarmana u dvorani MM SC-a.

Premijerno je prikazan novi film Bore Leea *Čuvaj se sinjske ruke* u kinu SC u Zagrebu.

1-5. 12.

Animirani filmovi *Sub Rosa*, autora Katje i Nikole Šimunića, i *Metahead*, autora Branka Farca, iz produkcije Zagreb filma, prikazani su programu međunarodnog festivala animiranog filma , koji se održava u Italiji. U festivalskom žiriju ove je godine i hrvatski predstavnik — animator Borivoj Dovniković — Bordo, čija će se retrospektiva održati tijekom festivala.

1-3. 12.

Povodom Svjetskog dana borbe protiv side u KIC-u su prikazani dokumentarci na temu »Žene i AIDS«. Prikazani su filmovi iz Južnoafričke republike — *Looking for Busi* (Robyn Hofmeyr), *Mother to Child* (Jane Lipman), *The Sky in Her Eyes* (Ouida Smit i Madoda Ncayiyana) i *A Red Ribbon Around My House* (Portia Rankoane).

2. 12.

U sklopu tribine »Hrvatsko slovo uživo« održana je tribina i razgovor na temu 'Znate li da i filmovi umiru?' o spašavanju filmova od umiranja i arhivskom očuvanju audio-vizualne dokumentacije. Govorio je dr. sc. Branko Bubenik, rukovoditelj arhiva Hrvatske televizije.

Ministar kulture mr. Božo Biškupić imenovao je predsjednika Hrvatskoga društva filmskih kritičara Zlatka Vidačkovića za umjetničkog ravnatelja Pulskoga filmskog festivala. Jedan od glavnih zadataka umjetničkog ravnatelja PFF-a bit će selekcija inozemnog filmskog programa. Dosadašnji umjetnički ravnatelj PFF-a Tedi Lušetić dao je svoj mandat na raspolaganje ministru kulture po završetku ovogodišnjeg PFF-a.

3. 12.

Održana je projekcija filmova sarajevske redateljice Jasmile Žbanić *Poslije poslije* (1997), *Noć je, mi svjetlimo* (1998), *Crvene gumene čizme* (2000), a o njenim filmovima govorio je Nebojša Jovanović, teoretičar i prevodilac iz Sarajeva.

4-10. 12.

Dokumentarni film *La Strada* redatelja Damira Čučića uvršten je u službenu konkurenciju Međunarodnog filmskog festivala u Tirani.

4-11. 12.

Animirani film *Metahead* autora Branka Farca, iz produkcije Zagreb filma, bit će prikazan u službenoj selekciji Olympia International Film Festival for Children & Young People, koji se održava u Grčkoj.

6. 12.

Objavljeno je da je animirani film *Ja/2*, autorice Heidi Kočevar, u produkciji Zagreb filma, dobio je specijalno priznanje žirija na 17. festivalu ani-

miranog filma za mladež u Bourg-en-Bresse, Francuska, koji se održavao od 27 — 31. listopada.

Takashi Niwa, direktor japanske tvrtke za distribuciju i uvoz filmova Pioniwa, održao je predavanje »Okolnosti novijeg japanskog filma« u dvorani MM zagrebačkog SC-a.

U knjižari Profil Megastore u Zagrebu promovirano je kinesko izdanje multimedijskog projekta *Priče iz davnine* Naklade Bulaja. Istoga je dana u toj knjižari organizirana i tribina posvećena studiju Pixar, o kojem je govorio animator Joško Marušić, profesor na Likovnoj akademiji u Zagrebu.

9. 12.

Knjiga *Žuti titl — drugačija filmska enciklopedija* autora Velimira Grgića i Marka Mihalinca predstavljena je u knjižari i klubu Booksa, a gost je bio redatelj Dalibor Matanić.

10. 12.

U prostorijama Kino kluba Split održana je projekcija filmova s 36. Revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva.

10-16. 12.

Europska unija pokrenula je novi filmski festival »Europa u kretanju«, koji će se održati u Berlinu od 10. do 16. prosinca, a otvorit će ga dokumentarni film *Specijalni vlakovi* Krste Papića. U Berlinu će se prikazati i film *Oproštaj* mladog redatelja Damira Lukačevića, podrijetlom Hrvata, koji živi i radi u Njemačkoj.

10-17.12.

Na Festivalu filma o ljudskim pravima Zagreb 2004. održanom u kinu Tuškanac, Močvari i net klubu Mama prikazano je 37 igranih i dokumentranih filmova koji se bave različitim temama povezanim s pitanjima ljudskih prava, među kojima *Sud 10. okruga* Raymonda Depardona, *Naša muzika* Jean-Luca Godarda, *Batang West Side* Lava Diaza te *Roger i ja* Michaela Moorea. Od domaćih filmova predstavljeni su *Lora — svjedočanstva* Nenada Puhovskog i *Uvozne vrane* Gorana Devića.

10-17. 12.

Film *Ispod crte* scenarista i redatelja Petra Krelje uvršten je u službeni program Devetog međunarodnoga filmskog festivala u Keralu u Indiji. *Ispod crte*, film u proizvodnji Vedisa i HRT-a, sudjelovat će u glavnom natjecateljskom programu (World Cinema category).

14. 12.

U splitskoj kinoteci Zlatna vrata pretpremijerno je prikazan dokumentarni film *Čovik od riči* Vladimira Fulgosija, koji je kamerom pratio književnika i novinara Jakšu Fiamenga po Komiži i Splitu.

15. 12.

Film *Otac i sin* (2003) ruskog redatelja Aleksandra Sokurova prikazan je u net-klubu Mama.

16-18. 12.

Novi ciklus dokumentarnog filma »Film na Korzu« održan je u Erste klubu u Rijeci. U izboru Dane Budisavljević predstavljeni su filmovi *Globalizacija i mediji* Paula O' Connora, *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić-Veselič, *Tvrđa* Zvonimira Jurića, *Circa oaza* Tatjane Božić, *Patchwork* Tanje Miličić, *Super snaga čudnih ljudi* Vlatke Vorkapić, *Pula, heroin* Aleksandra Pilepića i Claudia Radeka i drugi.

16. 12.

Obilježena je prva godišnjica poslovanja prvog hrvatskog multipleksa CineStar Zagreb. Od otvorenja ga je posjetilo 1 100 000 gledatelja, a bilo je prikazano 136 filmskih naslova od čega 23 europska i 6 hrvatskih filmova.

17. 12.

Jubilarni 40. broj Hrvatskog filmskog ljetopisa, predstavljen je u Profil Megastoreu, a o dosadašnjem djelovanju časopisa na promociji su govorili dr. Ante Peterlić te glavni urednik dr. Hrvoje Turković.

18. 12.

U kinu Tuškanac obilježen je dan Hrvatskog filmskog saveza tijekom kojeg su se prikazivali nagrađeni filmovi s Revija jednominutnog filma u Požegi, nagrađeni radovi djece i mladeži, te filmovi iz godišnje produkcije HFS-a.

20. 12.

U knjižari Profil Megastore održana je promocija knjige urednika Stevena J. Schneidera *1001 film koji svakako trebate pogledati* naklade Stanek, u prijevodu Gorana Marinića, Milene Benini i Marka Fančovića. Nakon promocije knjige prikazan je film *Sherlock Jr.* Bustera Keatona (1924).

Novim direktorom Zagreb filma imenovan je filmski redatelj Vinko Brešan. »Smatramo da će Vinko Brešan, koji je čovjek s iskustvom u produkciji, znati vratiti Zagreb film na stare staze uspjeha, iako mu neće biti lako s obzirom na postojeće stanje.« Kazao je Ladislav Prežigalo, pročelnik gradskog ureda za gospodarstvo.

29. 12.

Filmski redatelj Lukas Nola preuzeo dužnost umjetničkog direktora Zagreb filma sa zadatkom da u sljedećem periodu okupi filmske autore starije, srednje, ali i mlađe generacije na projektu oživljavanja produkcije animiranih filmova.

30. 12.

Ministar kulture Božo Biškupić kazao je na konferenciji za novinare da je jedan od glavnih ciljeva Ministarstva za 2005 godinu donošenje zakona o filmu. Rekao je da za sada još ne postoji radni materijal, nego samo prijedlozi za raspravu te dodao da će se koristiti iskustva iz zakonodavstva iz Europske unije.

30. 12. 2004. — 16. 1. 2005.

U Muzeju suvremene umjetnosti održava se izložba nizozemskog videa. Predstavlja se 32 video umjetnika iz raznih kultura i kulturnih sredina, koji rade i žive u Nizozemskoj u posljednjih trideset godina. Izložba objedinjuje neke od najvažnijih trenutaka u povijesti nizozemskog videa.

1. 1. 2005.

Krešimir Mikić, profesor na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu i Akademiji dramske umjetnosti, imenovan je potpredsjednikom Svjetskoga instituta za medije i djecu (The World Institute for the Media and Kids) sa sjedištem u Los Angelesu. Funkciju preuzima 1. siječnja 2005. godine na razdoblje o četiri godine. Profesora Mikića predložila je Europska udruga medijskih pedagoga sa sjedištem u Munchenu.

5. 1.

Na natječaju za Berlinale Talented Campus pri Berlinskom filmskom festivalu, u kategoriji mladih talentiranih redatelja, u konkurenciji 2.500 prijavljenih, odabrana je i zagrebačka redateljica Ivona Juka, studentica četvrte godine zagrebačke Akademije dramske umjetnosti, koju je prijavila na natječaj produkcijska kuća »4 Film« iz Zagreba.

7. 1.

Film *Ta divna splitska noć*, prema anketi zagrebačkog filmskog magazina *Hollywood* najbolji je hrvatski film snimljen u posljednjih pet godina. U anketi je sudjelovalo 26 filmskih kritičara koji su na drugo mjesto izabrali film *Fine mrtve djevojke* redatelja Dalibora Matanića, dok je treći *Tu* Zrinka Ogreste. Slijede *Svjedoci* Vinka Brešana, *Nebo, sateliti* Lukasa Nole, *Sretno dijete* Igora Mirkovića, *Oprosti za kung-fu* Ognjena Sviličića, *Duga mračna noć* Antuna Vrdoljaka, *Ne dao Bog većeg zla* Snježane Tribuson, a deseti je film na toj listi *Blagajnica hoće ići na more* Dalibora Matanića. U konkurenciji je bilo 37 filmova koji su imali premijeru do 1.1.2005.

10. 1.

Dolaskom Vinka Brešana na čelo Zagreb filma ta institucija odustala je od korištenja kina Tuškanac i potpuno prepustilka korištenje Hrvatskom filmskom savezu. Filmski programi (u organizaciji HFS-a) trebali bi se prikazivati svaki dan, najavila članica gradskog poglavarstva za kulturu Andrea Zlatar.

10. 1. — 4. 2.

U Galeriji Miroslav Kraljević u Zagrebu bila je predstavljena selekcija video umjetnosti iz Kolekcije novih medija Centra Georges Pompidou iz Pariza, a u okviru izložbe Enigma objekta postavljene u Galeriji Klovićevi dvori. Među navedenima su rani rad Marine Abramović & Ulaya Terra *Degli Dea Madre*, potom *Tri adaptacije* Vita Acconcija, *Priroda stvari* finske umjetnice Eije-Liise Ahtila, 4 kratka filma Johna Baldessarija, *Unutar soba: 26 kupaonica* Petera Greenawaya, *Ne smješi se, snima se!* Mone Hatoum, *Lijepe obojene djevojke* Tracey Moffatt, provokantna djela švicarske umjetnice Pipilotti Rist, rani eksperimentalni radovi Garyja Hilla, te djela legendarnog umjetničkog para Steine i Woodyja Vasulke.

12-15.1.

U sklopu festivala Sloboda stvaralaštvu — festival slobodne kulture održanog u Zagrebu prikazana su tri filma *Oklopnjača Potemkin* S. M. Ejzenštejna, horor Georgea A. Romera *Noć živih mrtvaca* kao i *Outfoxed*, kritički dokumentarac o američkoj konzervativno orijentiranoj medijskoj kući Fox iz 2004.

12. 1.

Odjel gospodarskog kriminaliteta Policijske uprave zagrebačke započeo je detaljnu istragu tvrtke Kinematografi Zagreb d.d. zbog nezakonitog poslovanja. Sumnjiči ih se da su za više stotina tisuća eura oštetili Grad Zagreb nezakonitom prodajom nove opreme kina Tuškanac, koje je kasnije prodano Gradu sa starom opremom te da su kinematografi Gradu prodali zemljište koje je već otprije bilo u posjedu Grada. Djelatnici Kinematografa, navode mediji, prijavili su direktoricu Inu Čavlinu i Samostalnom odjelu za otkrivanje porezno-kaznenih djela Porezne uprave Grada Zagreba pa ovaj slučaj istražuje i Ministarstvo financija.

Dokumentarni film *Kuća* Tomislava Žaje uvršten je u službeni program Njujorškog filmskog festivala, na kojem će u travnju biti priređena njegova svjetska praizvedba. Na tom međunarodnom festivalu nezavisnog filma Žajin rad natjecat će se za nagradu u kategoriji rock dokumentaraca.

Predstavljen je program splitke kinoteke Zlatna vrata na kojem će su u siječnju naći četiri filma Stanislava Barabaša, autora koji je pridonio afirmaciji slovačkog filma u Europi. Njemačka kinematografija bit će prezentirana kroz radove Rainera Wernera Fassbindera i Wima Wendersa, a ožujak će obilježiti mađarski filmaši Zoltan Fabri, Felix Mariassy i Peter Bacso. František Čap, Jože Babič, France Štiglic i Matjaž Klopčič autori su koji će predstavljati slovensku filmsku klasiku, dok će se u svibnju prikazivati djela španjolskih redatelja Luisa Garcie Berlange i Carlosa Saure. Iz talijanske kinematografije odabrani su Mario Monicelli, Luigi Comencini i Ermanno Olmi, domaći film prezentirat će naslovi Branka Ivande, Rajka Grlića i Krste Papića, češki radovi Jiřija Menzela i Vere Chytilove a prikazani će biti i filmovi poljskoga autora Krzystofa Kieślowskog. Zadnji mjesec u godini obilježit će autorski ciklus Luisa Buñuela.

12-18. 1.

Danska zaklada »H. C. Andersen 2005« na svečanosti u Kopenhagenu imenovala je hrvatske umjetnike Moniku Leskovar i Vinka Brešana veleposlanicima H. C. Andersena.

15. 1.

Objavljeno je da bi Zagreb u 2006. godinu mogao ući još manjim brojem kinodvorana jer je najavljena prodaja kina Zagreb, Europa i Jadran. Gradski ured za kulturu dao je pozitivno mišljenje za kupnju kina Europa od Kinematografa za 23,5 milijuna kuna. »To je najstarije kino u ovom dijelu Europe i planiramo napraviti art kino. Za kupnju kina Central za 5,5 milijuna kuna Ured je također dao pozitivno mišljenje. Što će biti s kinom Zagreb, stvarno ne znam« — izjavila je Andrea Zlatar, članica Poglavarstva zadužena za kulturu.

18-23. 1.

Poznati hrvatski redatelj Krsto Papić izabran je za člana žirija 18. Međunarodnoga televizijskog festivala, koji će se od 18. do 23. siječnja održati u francuskom gradu Biarritzu, izvijestila je zagrebačka producentska kuća Ozana film.

18. 1.

Predstavljanje knjige dr. Mate Kukuljice *Zaštita i restauracija filmskog gradiva* održano je u Velikoj čitaonici Hrvatskog državnog arhiva u Zagrebu. O knjizi su govorili dr. Ante Peterlić, dr. Hrvoje Turković i profesor Krešimir Mikić.

19.1.

Film grčkog redatelja Thea Angelopoulosa *Odisejev pogled* (1995) prikazan je u net klubu Mama.

Nagrađivani film *Tu* redatelja Zrinka Ogreste, u proizvodnji zagrebačkoga Interfilma i Hrvatske televizije prikazuje se u njemačkim kinima. Kritičar *Berliner Zeitunga* Jan Brachmann film drži dubokim i plodonosnim, ističe kako Ogresti treba malo minuta kako bi izrekao puno, a Bert Rebhandl, kritičar berlinskog *TIP Magazina*, smatra film osobito vrijednim i preporučuje ga za gledanje izdvajajući dramaturgiju, ugođaj i značenjsku razinu.

19-23. 1.

Hrvatski animirani filmovi iz produkcije Zagreb Filma predstavljeni su na Future Film Festivalu 2005, koji se održava u Bologni. Gost Festivala je Joško Marušić. Future Film Festval je talijanska manifestacija posvećena novim tehnologijama i dostignućima na području animacijske kinematografije. Svake godine Festival posvećuje dio programa kultnim stvaralačkim identitetima koji se smatraju povijesnim temeljima svjetske animacije. Ove godine će taj dio biti posvećen Zagrebačkoj školi crtanog filma.

20. 1.

Film *Oprosti za kung-fu* splitskoga redatelja Ognjena Sviličića dobio je ponudu američke distributerse kuće »Life Size Enterteiment« za distribuciju u art kinima diljem SAD-a te po svjetskim televizijskim kućama i festivalima.

20-27. 1.

Dokumentarni film *La Strada* Damira Čučića uvršten je u program 16. Alpe Adria Cinema festivala koji se održava u Trstu, kao i igrani film Antuna Arsena Ostojića *Ta divna splitska noć*.

21-22. 1.

»Queer Zagreb« festival svoju treću godinu počinje eksperimentom pokretanja kontinuiranog filmskog programa namijenjenog zanemarenim (queer) filmovima. Cjelogodišnji ciklus održavat će se svakog trećeg vikenda u mjesecu u kinu Tuškanac. Prvi queer vikend 21. i 22. siječnja posvećen je filmovima kultnog kanadskog redatelja, fotografa i esejista Brucea La Brucea koji je došao u Zagreb predstaviti svoj rad.

21. 1.

Večer posvećena filmovima Šime Šimatovića upriličena je u zagrebačkom KIC Art kinu. Na programu su bili kratkometražni dokumentarac *Plitvička jezera* (1956), te igrani film *Kameni horizonti* (1953). Uvodnu riječ kazao je Ivo Škrabalo, a tribini je nazočio i sam redatelj.

21-23. 1.

Dani danskog filma zagrebačkoj su publici ponudili tri filmska ostvarenja, a program je dopunjen i predavanjem profesora Karsten Fledeliusa s Kopenhaške filmske akademije. Prikazani su *Okej* Jespera W. Nielsena, *U potrazi za istinom* Nilsa Malmrosa i *Sitne nezgode* Annette K. Olesen.

24-30. 1.

Na 40. Solothurner Film Festivalu u Švicarskoj pozvani su hrvatski filmovi: dokumentarac Silvija Mirošničenka *Snovi na peronu djetinjstva,* igrani film *Ta divna splitska noć* Arsena Antona Ostojića, potom filmovi *Ravno do dna* Gorana Kulenovića, *Sretno dijete* Igora Mirkovića, Brešanovi *Svjedoci* i *Slučajna suputnica* Srećka Jurdane.

24-29. 1.

Tjedan novog srpskog filma održan je u suradnji Ambasade Srbije i Crne Gore i Zagreb filma, a uz potporu Ministarstva kulture RH. Prikazano je šest recentnih srpskih filmova: *Sjaj u očima* redatelja Srđana Karanovića, *Pad u raj* Miloša Radovića, *Kenedi se vraća kući* Želimira Žilnika, *Skoro sasvim obična priča* Miloša Petričića, *Labirint* Miroslava Lekića te *Apsolutnih sto* Srđana Golubovića.

26. 1.

U knjižnici Ivana Gorana Kovačića u Zagrebu u sklopu ciklusa Klasici francuskoga filma prikazan je film *Rijeka* Jeana Renoira (*The River*, 1951)

25. 1. — 21. 2.

U Centru Georges Pompidou u Parizu od 25. siječnja do 21. veljače održava se najpoznatiji svjetski festival plesnog filma na kojemu će po prvi put biti prikazan i jedan hrvatski film — *U našem gradu* autorice i koreografkinje Irme Omerzo. Na festivalu Videodanse bit će prikazano ukupno 140 filmova iz 30-ak zemalja sa svih kontineneta.

26. 1. — 6. 2.

Na 34. međunarodnom filmskom festivalu u Rotterdamu u posebnom programu pod nazivom »New Breeze from Croatia« prikazani su eksperimentalni filmski i videoradovi hrvatskih autora nastali u proteklih desetak godina. Filmska kritičarka, redateljica i profesorica Rada Šešić izabrala je sljedeće naslove: *Absence* Brede Beban, *Arabeska* Damira Čučića, *Das Lied Ist Aus* Ivana Faktora, *Glenn Miller 2000* Tomislava Gotovca, *In / Dividu* Nicole Hewitt, *Navigation* Dan Okija, *Pismo* Ivana Ladislava Galete, *Parken Verbotten* Dalibora Martinisa, *Ruka gospodara* Simona Bogojevića Naratha.

27-29. 1.

U sklopu Dochouse filmskih večeri s dokumentranim filmom u kinu Tuškanac prokazani su dokumentarci *Tarifa Traffic* Joakima Demmera (Njemačka / Švicarska, 2003), *Choropampa — The Price of Gold* Ernesta Cabellosa i Stephanie Boyd (Peru, 2002), *Complaints of a Dutiful Daughter* Deborah Hoffmann (SAD, 1994), *Long Night's Journey Into Day* (Deborah Hoffmann, Frances Reid (SAD, 2000)

28. 1. — 28. 2.

Ministarstvo kulture objavilo je Natječaj za sufinanciranje filmske proizvodnje u 2005. godini. Na natječaj se mogu prijaviti projekti namijenjeni javnom prikazivanju u sljedećim kategorijama: dugometražni igrani filmovi, kratkometražni igrani i dokumentarni, animirani te alternativni (eksperimentalni) filmovi. Natječaj je trajao do 28. veljače 2005. godine.

28. 1. — 7. 2.

Na 28. izdanju Göteborg Film Festivala, koji se održao od 28. siječnja do 7. veljače 2005. priređena je retrospektiva filmova Borivoja Dovnikovića-Borda, iz produkcije Zagreb filma nastalih od 1965. do 1989. godine.

31. 1.

U pariškom Beaubourgu u okviru programa 'Vidéo et Après' istaknuta hrvatska multimedijska umjetnica Sanja Iveković predstavila je neke od video radova koji su prošle godine otkupljeni za zbirku muzeja. O radu umjetnice govorile su Christine van Assche direktorica medijskog odjela Baubourg-a i Silvia Eiblmayr, austrijska kritičarka i direktorica galerije TaxisPalais u Innsbrucku.

Započela je prva ovogodišnja radionica scenarija, režije, kamere, rasvjete i montaže u organizaciji Kino kluba Zagreb.

1-12. 2.

Filmske priče (*Historie(s) du cinema*, 1989-1998) Jean-Luca Godarda prikazane su u kinu Tuškanac. Na programu su bile *Sve priče, Samo jedna priča, Samo film, Fatalna ljepota, Novac apsoluta, Novi val, Nadzor nad svijetom i Znakovi među nama*.

1-17.2.

U kinu Tuškanac u sklopu Filmskih programa prikazan je ciklus ruskog kinotečnog filma tijekom kojeg su prikazani filmovi Sergeja M. Ejzenštejna *Oklopnjača Potemkin* (1925), *Staro i novo* (1929) i *Aleksandar Nevski* (1938), a prikazani su i filmovi *Pastir Kostja* (1934) i *Proljeće* (1947) Grigorija Aleksandrova.

2. 2.

U klubu Mama prikazan je iranski film *Školske ploče* Samire Makhmalbaf.

Film *French Can-Can* (1955) Jeana Renoira prikazan je u knjižnici Ivana Gorana Kovačića.

7. 2.

Skupština Hrvatskoga društva filmskih kritičara pod predsjedanjem Zlatka Vidačkovića imenovala je novu komisiju za dodjelu nagrade »Vladimir Vuković«. Članovi društva Tomislav Brlek, Nikica Gilić i Bruno Kragić (predsjednik komisije) dodijelit će nagradu za 2004. i 2005. godinu.

7-28. 2.

Tijekom veljače u Kino klubu Split održan je ciklus filmova Damira Čučića. Prikazani su dokumentarni filmovi *Zaboravljeni*, *Bića sa slika, Free Space, La strada* te eksperimentalni *Onkraj i Arabeska*.

7-12. 2.

U dvorani MM zagrebačkog SC-a oržan je ciklus filmova posvećen velikom dokumentaristu Jeanu Rouchu, utemeljitelju »filma istine«. Prikazani su filmovi *Ludi gazde* (1955), *Ja, crnac* (1958), *Kronika jednog ljeta* (1960), *Lov na lava s lukom i stijelom* (1965) i *Malo pomalo* (1972). Prikazan je i film *Mosso Mosso, portret Jeana Roucha* redatelja Jean-Andrea Fieschija.

9. 2.

Film *Dnevnik seoskog župnika* (*Journal d'un curé de campagne*) Roberta Bressona prikazan je u knjižnici I.G. Kovačića.

U zagrebačkoj galeriji Nova nastupio je konceptualni umjetnik i filmski eksperimentalist Tomislav Gotovac a.k.a Antonio Lauer (Gotovac je nedavno promijenio ime u Antonio Lauer — uzevši svoje kršteno ime i djevojačko prezime svoje majke). Izveo je performans »Joe gevera Williams« u kojem je plesao uz snimke pjevača Joea Williamsa, a prikazan je i dokumentacijski film *Performance tapes 1, 2, 3 i 4* o Gotovčevim performansima te, premijerno, novi film *Cezar Frank Wolf Vostel*. Gotovčev je suradnik na tim filmovima Željko Radivoj.

11-20. 2.

Film *Oprosti za kung-fu* redatelja Ognjena Sviličića uvršen je u program 55. filmskog festivala u Berlinu. Sviličićev film prikazan je u programu »Forum mladog filma«, koji je, nakon natjecateljske konkurencije, najugledniji program festivala.

Bibliografija

Knjige

Mato Kukuljica

Zaštita i restauracija filmskog gradiva / Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka Zagreb, *Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije, Svezak* 7 — 341 stranica. Zagreb, 2004. Nakladnik: Hrvatski državni arhiv, za nakladnika: Stjepan Ćosić, urednik: Mato Kukuljica, recenzenti: Krešimir Mikić, Ante Peterlić, Hrvoje Turković, lektura, korektura, izrada kazala: Nikolina Krtalić, likovna oprema naslovnice: Luka Gusić. *Bibliografija — Kazala — Summary.*

ISBN 953-6005-68-9
UDK 791.43.025(035)
1. Filmska građa — Zaštita i restauracija
441119033

Sadržaj: Predgovor — Uvodne napomene — 1. PRVE IDEJE O POTREBI ČUVANJA FILMSKOG GRADIVA I OSNIVANJE FILMSKIH ARHIVA — *Osnivanje filmskih arhiva — Pregled najpoznatijih filmskih arhiva i ustroj međunarodnog filmskog arhivskog sustava — Međunarodno udruženje filmskih arhiva (FIAF) — Europsko udruženje filmskih arhiva (ACE) — Osnivanje Hrvatske kinoteke* — 2. PREGLED RAZVITKA KINEMATOGRAFSKOG MEDIJA (FILMA) — *Nastanak i razvitak filmske tehnologije* — Slikovni zapis — Prvi pokušaji s filmskom vrpcom u boji — Technicolor — Eastman color — Druge zemlje i sustavi — Htijenja i ostvareni rezultati u hrvatskoj kinematografiji — *Počeci zvučnih zapisa* — Optički ton (svjetloton) — Snimanje prvih zvučnih filmova — Strane verzije filmova — Magnetski zvuk — 3. OSNOVNE KARAKTERISTIKE FILMSKE VRPCE — *Filmska vrpca s nitratnom podlogom — Sigurnosne filmske podloge* — Diacetatna podloga — Triacetatna podloga — Sindrom vinskog octa (*vinegar syndrome*) — Rezultati ankete, izvješće i zaključci, Izvršni komitet ACE, Berlin, veljača 1999. — Nova stručna stajališta o triacetatnoj podlozi — Poliester — 4. IDENTIFIKACIJA FILMSKOG GRADIVA — *Postupci identifikacije* — Rubovi filmske vrpce — Uvodni blank — Perforacija — Međunaslovi — Filmski formati — Kronološki pregled razvitka filmskih formata — Granica koja odvaja formate (»sličice«) — Filmske kopije — Filmska vrpca-negativ materijal — Sustav separacije (odvajanja) boja — Preokretna filmska vrpca — Zvučni zapis — 5. METODE I MJERE ZAŠTITE FILMSKOG GRADIVA — *Preventivne mjere zaštite filmskog gradiva — Uvjeti čuvanja i trajne pohrane filmskog gradiva* — Filmsko gradivo na nitratnoj podlozi — Kemijski sastav — Učinak dušičnog oksida — Čimbenici koji ubrzavaju razgradnju nitratne filmske vrpce — Uvjeti za čuvanje nitratne filmske vrpce — Kontrola fizičkog stanja — Trajna pohrana filmske vrpce na nitratnoj podlozi — Uvjeti za trajnu pohranu nitratne filmske vrpce — Spremište za trajnu pohranu nitratne filmske vrpce — Transport nitratne filmske vrpce — Otpornost nitratne filmske vrpce — Filmsko gradivo na acetatnoj podlozi (crnobijela filmska vrpca) — Filmsko gradivo u boji — Temeljni principi nastanka filmske vrpce u boji — Zamrzavanje filmske vrpce u boji — Ponovno vraćanje projektu zamrzavanja filmske vrpce (nova spemišta Finskog nacionalnog filmskog arhiva) — *Izrada sigurnosnih kopija — Zaštita supstandarnih formata (9,5 mm, 8 mm, 16 mm) — Presnimavanje filmskog gradiva na elektronski zapis* — 6. ZAŠTITA I RESTAURACIJA FILMSKOG GRADIVA — *Utvrđivanje prioriteta u zaštiti i restauraciji filmskog gradiva — Fotokemijska metoda zaštite i restauracije filmskog gradiva* — Povijesna i estetska vrijednost filmskog gradiva-prioritet u restauraciji filmskog gradiva — Najčešći oblici zaštite i restauracije filmskog gradiva — *Osnovni laboratorijski postupci u zaštiti i restauraciji filmskog gradiva* — Restauracija iz crnobijelog filmskog gradiva-pozitiva — Restauracija iz crnobijelog filmskog gradiva-originalnog negativa — Zaštita i restauracija iz crnobijelog zamjenskog izvornog gradiva — *Principi restauracije ranih obojenih filmova* (coloured films) — *Restauracija filmova u boji* (prirodna boja) — Izradba kopije filma — Restauracija filmskog gradiva za dugotrajnu pohranu — Stručna priprema filmskog gradiva za provedbu mjera zaštite i restauracije — Crnobijele separacije boja — Dvobojni filmovi tridesetih i četrdesetih godina — Troslojne filmske podloge — Uništavanje nitratnog filmskog gradiva — 7. REKONSTRUKCIJA FILMSKOG GRADIVA — *Materijalni i nematerijalni podaci-pomoć u rekonstrukciji filmskog djela — Verzije filmova — Međunaslovi filmova — Rekonstrukcija originalnih negativa u nijemom razdoblju — Suradnja filmskih arhiva u rekonstrukciji filmskih djela — Uloga pojedinaca u stvaranju novog odnosa prema zaštiti, restauraciji i rekonstrukciji filmskog naslijeđa* — Enno Patalas, rekonstrukcija filma Metropolis, redatelja Fritza Langa iz 1926/27. godine — Digitalna restauracija i rekonstrukcija filma Metropolis, prezentacija u Budimpešti u ožujku 2003. — Otkriće boje u filmskim djelima dvadesetih i tridesetih godina — Glazba u filmovima nijemog razdoblja kinematografije — 8. NOVE ELEKTRONSKE TEHNOLOGIJE-POMOĆ U RESTAURIRANJU FILMSKOG GRADIVA — *Ograničenja filmskog medija* — Napredak filmske tehnologije — *Videotehnologija i razne generacije elektronskih zapisa — Restauracija filmskog gradiva uz pomoć digitalnog medija* — Podaci koji daju uvid u ekonomičnost, vrijeme restauriranja te cijenu opreme za digitalnu restauraciju filmskog gradiva — Pitanje rezolucije — Rezolucija u pikselima — Potrebne rezolucije u pikselima za određeno filmsko gradivo — Skeniranje filmskog gradiva — Restauracija skenirane slike — Povrat na filmsku vrpcu — Cijena digitalne restauracije — Vrsta filmske vrpce koja se rabi pri prijenosu digitalnog zapisa na film — Restauracija izbliđenih filmova u boji — *Dosezi i ograničenja fotokemijske metode restauracije filmskog gradiva* — Poboljšanja tehničke i tehnološke prirode filma — Ograničenja i dugogodišnja pasivnost sustava filmskih arhivskih institucija — *Fotokemijska i digitalna restauracija-subjektivne metode — Ograničena djelotvornost digitalnog sustava — Nedostupnost, sporost i necjelovita rješenja digitalne restauracije filmskog gradiva — Iskustva priznatih istraživača o dosezima i primjeni digitalne tehnologije u restauraciji filmskog gradiva* — Europska iskustva — Američka iskustva u primjeni digitalne tehnologije u restauraciji filmskog gradiva — Suprotstavljeni interesi filmskih arhiva i producenata — Zaključci — *Filmski arhivisti pred novim zadacima — Budućnost filmskog medija te zaštite i restauracije filmskog gradiva* — Nestanak filmske infrastrukture — Otkriće novog idealnog medija za trajnu pohranu pokretnih slika — *Put pomirenja: nova strategija zaštite i restauracije europskog filmskog naslijeđa-projekt FIRST (Film Restoration & Conservation Strategies)* — 9. PROJEKT ZAŠTITE, RESTAURACIJE I REKONSTRUKCIJE NACIONALNE FILMSKE ZBIRKE — *Stvaranje Nacionalne filmske zbirke — Zaštita i restauracija dijela Nacionalne filmske zbirke na nitratnoj podlozi (1903-1954) — Preventivna mjera zaštite: izradba sigurnosnih kopija dugometražnog igranog i kratkometražnog filma (1954-2003) — Zaštita i restauracija originalnih negativa slikovnog i zvučnog zapisa izradbom zamjenskog izvornog filmskog gradiva (1953-1988)* — Izradba novog zamjenskog izvornog gradiva u razdoblju 1981-

1995 — Dugometražni igrani filmovi na crnobijeloj filmskoj vrpci — Dugometražni igrani filmovi na filmskoj vrpci u boji — Restauracija i rekonstrukcija dugometražnih igranih filmova iz sačuvanih tonskih kopija — Restauracija dokumentarnih filmova — Restauracija animiranih filmova — Trajna zaštita filmskih zbirki pohranjenih u Hrvatskoj kinoteci — Presnimavanje filmskih novosti koje se odnose na Republiku Hrvatsku (1945-1980) — *Inovacijski postupak zaštite i restauracije filmskog gradiva na supstandardnim formatima 9,5 mm i 8 mm standard — Presnimavanje filmskog gradiva na elektronski zapis — Neriješeni prostorni uvjeti za trajnu pohranu filmskog gradiva u Hrvatskoj kinoteci — Nepoštivanje zakonskih odredbi o zaštiti i trajnoj pohrani filmskog gradiva u Hrvatskoj kinoteci (1990-2003)* — 10. PROJEKT CJELOVITE ZAŠTITE I RESTAURACIJE NACIONALNE FILMSKE ZBIRKE (1995-2015)-pojedinačni primjeri — *Pojedinačni primjeri cjelovite restauracije filmskog gradiva primjenom fotokemijske metode* — Dugometražni igrani filmovi — Animirani filmovi — Dokumentarni filmovi — Restauracija arhivskog filmskog gradiva — *Zaključci o zaštiti i restauraciji filmskog gradiva* — 11. TEORIJSKA I PRAKTIČNA PITANJA RESTAURACIJE I REKONSTRUKCIJE FILMSKOG GRADIVA — *Nedefinirani estetski, filološki i etički problemi restauracije filmskog gradiva — Pitanja i dileme u restauraciji filmskog gradiva — Pojmovno određenje restauracije filmskog gradiva — Kriteriji utvrđivanja prioriteta u restauraciji filmskog gradiva — Specijalizacija filmskih arhiva — Cilj restauracije filmskog gradiva — Filmski arhivist — Međunaslovi u filmskom gradivu iz nijemog razdoblja kinematografije — Narativni tijek nijemog filma — Restauracija filmskog gradiva: imitacija ili simulacija — Zaključci* — 12. ETIČKI KODEKS O ZAŠTITI I RESTAURACIJI FILMSKOG GRADIVA — *Etički kodeks arhivista-CIA, Peking, rujan 1996. — Etički kodeks filmskih arhiva, Prag, travanj 1998. — Primjedbe na Etički kodeks filmskih arhiva — Etički kodeks u zaštiti i restauraciji filmskog gradiva (prijedlog)* — SAŽETAK — SUMMARY — LITERATURA, IZVORI, DOKUMENTACIJA — POPIS FILMSKIH ARHIVSKIH USTANOVA — KAZALO OSOBA — KAZALO FILMOVA.

Velimir Grgić i Marko Mihalinec

Žuti titl — drugačija filmska enciklopedija / Glavni urednik: Kruno Lokotar, izdavač: AGM, za izdavača: Janislav Šaban, fotografije: Domagoj Kunić, lektor i korektor: Goran Pavlov. 192 stranice, fotografije. Zagreb, 2004.

ISBN 953-174-236-7
UDK 791.43(02.062)
441022169
Biblioteka Posebna izdanja, AGM, 2004.

Sadržaj: MATINEJA — *17 najvećih igrača i igračica* — Bill Murray — Bruce Willis — Chuck Norris — Corey Feldman & Corey Haim — Cüneyt Arkin — Dolph Lundgren — Jean-Claude Van Damme — Jennifer Connely — Kathleen Turner — Mel Gibson — Micheal Dudikoff — Mickey Rourke — Sigourney Weaver — Sylvester Stallone & Arnold Schwarzenegger — Steven Seagal — *9 skoro pa najvećih igrača i igračica* — Brigitte Nielsen — Bud Spencer & Terence Hill — Charlie Sheen — Chevy Chase — Christopher Lambert — Peter Sellers — Richard Pryor & Gene Wilder — *26 igrača i igračica na klupi — 23 najveća frika — 27 najnaprednije djece — 8 najboljih ćelavaca — 19 legendarnih pripadnika klera — 10 najboljih fudbi — 14 najboljih prostitutki i žigola — 4 najbolja lika s povezom preko oka — 10 najboljih sunčanih naočala — 15 najboljih brkova — 5 najboljih zubi — 12 naslova zbog kojih volimo Tromu — 6 kultnih uloga Armanda Assantea — 6 poslodavaca iz snova — 15 filmova koje ćete pogledati samo zbog naslova — 5 filmova koje nećete pogledati samo zbog naslova* — MESO — *25 najboljih koljača — 22 najlošija koljača — 6 najboljih vukodlaka — 9 najboljih ugriza i zagriza — 4 najbolja odgriza — 4 najbolja pregriza — 29 najboljih susreta s dijelovima ljudskog tijela — 11 najboljih susreta s ljudskim tijelom bez dijelova — 1 najbolji susret s tijelom kojem nedostaju svi dijelovi — 17 najboljih rezanja ljudskog tijela — 33 najbolesnija iživljavanja s ljudskim tijelom — 5 najbolesnijih iživljavanja s neljudskim tijelom — 10 najboljih zabava s mrtvim ljudskim i neljudskim tijelom — 12 najboljih sisa u teen hororima* — TERETANA — *14 viteza orijenta* — Bruce Lee — Chow Yun-Fat — Jackie Chan — Jet Li — Mark Dacacos — Michelle Yeoh — Pat Morita — Sammo Hung Kam-Bo — Sho Kosugi — Sonny Chiba — Tadanobu Asano — 'Beat' Takeshi Kitano — Takashi Miike — Toshiro Mifune — *18 orijentalnih imena koja također trebate ukucati u tražilicu — 15 najboljih pomagača pri ostvarenju misije — 11 najboljih ostajanja u formi — 16 najboljih svladavanja brojčano nadmoćnijeg neprijatelja — 6 razloga zbog kojih Jackieju Chanu treba dići spomenik — 20 najboljih rješavanja glavnog negativca — 1 najbolje rješavanje glavnog pozitivca — 49 najboljih oružja — 8 opakih virusa — 6 filmova koje ćete pamtiti i po odlascima iz objekta ili prometala koji netom poslije eksplodira — 1 film koji ćete pamtiti i po odlascima iz objekta ili prometala koji netom poslije ne eksplodira — 3 filma koje ćete pamtiti i po skakanju iz prostora (otvorenog ili zatvorenog) ili prometala koji istodobno eksplodira — 14 filmova koje ćete pamtiti i po bijegu iz zarobljeništva ili zatvora* — KOKICE — *11 najboljih glasanja svemiraca — 17 pornića za ETF-ovce — 7 razloga zašto je virtualna stvarnost loša ideja — 8 najboljih robota — 14 najboljih kiborga i androida — 6 filmova koje bismo voljeli pogledati pa makar ih i sami morali snimiti — 19 poučnih uputa kada treba 'samo reći ne', a kada šutjeti — 22 razloga zbog kojih se poželimo početi (ili prestati) baviti sportom — 39 delikatesnih toplih ili hladnih obroka — 9 najboljih transformacija žene u čudovište (i obratno) — 9 kultnih scena s invalidskim kolicima — 16 legendarnih razdjevičenja — 15 najboljih porođaja — 12 najboljih transformacija u ženu — 12 kućnih ljubimaca koje bismo htjeli imati doma — 3 kućna ljubimca koje ne bismo htjeli imati doma — 8 najboljih izbora — 7 kraljica maturalne večeri* — Brittany Murphy — Chiaki Kuriyama — Julia Stiles — Katie Holmes — Kirsten Dunst — Mena Suvari — Thora Birch — *9 najinventivnijih imena pornića — 9 najboljih pojavljivanja slavnih osoba as himself/herself — 11 kultnih scena prđenja — 16 najboljih skatoloških fora — 8 kultnih scena povraćanja — 14 najluđih američkih mitologizacija 'običnih' poslova — 7 korisnih nabrijavanja — 17 najboljih prometnih sredstava — 25 najboljih glazbeno-scenskih točaka — 5 najiritantnijih slavlja nakon uspješnog rješavanja teške i opasne situacije — 5 najboljih poljubaca — 11 najboljih ostavljanja prostora za nastavak — 28 filmova koje smo svakako htjeli spomenuti negdje u knjizi, ali nekim čudom ipak nismo — 13 razloga zbog kojih ne treba ići gledati filmove u kino (ili u društvu nepoznatih ljudi) — 13 naslova literature koju smo koristili pri pisanju ove knjige (ili nismo, ali želimo da ih vi pročitate) — 15 najboljih spoilera — 2 osobe koje su napisale ovu knjigu* — MEMORABILIJE.

Katalozi

Vera Robić-Škarica (ur.)

36. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva / Izdavač: Hrvatski filmski savez — za izdavača: Hrvoje Turković — uredila: Vera Robić-Škarica — lektorirala: Saša Vagner-Perić — računalni unos podataka: Vanja Andrijević — vizualni koncept i grafičko oblikovanje: Marin Crnoja, Studio Design Aktiv. 62 stranice, fotografije, filmografija. Zagreb, 2004.

Sadržaj: Siniša Franjić, Branko Hrpka: Domaćin revije-Videoklub Mursa — Program 36. revije hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva — I. revijska projekcija — II. revijska projekcija — III. revijska projekcija — IV. revijska projekcija — V. revijska projekcija — VI. revijska projekcija — Posebni program — Popis radova prijavljenih za 36. reviju hrvatskog filmskog i videostvaralaštva — Prvi dojmovi članova Ocjenjivačkog suda 36. revije o ovogodišnjoj produkciji — Revijske brojke: Adresar prijavljenih filmskih udruga i samostalnih autora — Nagrada UNICA-e — Nagrađeni radovi s 35. revije, Zagreb 2003.

Juraj Kukoč (ur.)

one take off/on / Međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru/International festival of films shot in one take, Zagreb, 2004. izdavač/publisher: ONE TAKE FILM FESTIVAL — za izdavača/for the publisher: Vedran Šamanović — urednik/editor: Juraj Kukoč — suradnici/assistans: Dalia Dujmić, Denis Vukoja — prijevod/translation: Martina

Levak, Martina Ljubičić, Marina Sušnik, Jelena Topčić — lektorica/proofreder: Renata Möhr. 134 stranice, Zagreb, 2004.

Sadržaj: uvodnik/introduction — ocjenjivački sud festivala/festival jury — nagrada festivala/festival award — glavni program/main program — popratni program/additional program — almost one — cinéma vérité, direct cinema, free cinema — umijeće kadra iz ruke/the art of the hand-held take — loading...hirokazu kore-eda — around narrative — last take — događanja/events — hvala/thank you — organizatori/organizers — pokrovitelji/sponsors.

Nataša Mataušić

Fond filmske građe u zbirci fotografija, filmova i negativa Hrvatskog povijesnog muzeja / nakladnik: Hrvatski povijesni muzej — za nakladnika: Ankica Pandžić — autorica kataloga: Nataša Mataušić — recenzent: Ivo Škrabalo — fotografije: Saša Korka, Elizabeta Wagner, HPM — grafičko oblikovanje kataloga: Nikolina Jelavić Mitrović — zaštitno presnimavanje na VHS i izrada fotografija iz filmske građe: Mladen Burić, Hrvatska kinoteka — priprema građe za presnimavanje: Ivanka Benković, Željko Milat, Hrvatska kinoteka — lektura: Branko Erdeljac — prijevod sažetka na engleski: Tomislav Pisk — kazalo imena i korektura: Nataša Mataušić, Rhea Ivanuš — 80 stranica, fotografije, summary, literatura, kazalo imena. Zagreb, 2004.

ISBN 953-6046-28-8
UDK 069(497.5 Zagreb).51:791.43>(064)
(Katalog muzejskih zbirki;39)
Filmska građa
440531037

Sadržaj: Predgovor — O zbirci — O filmu-povijesni oris — Osnovne karakteristike filmskog materijala — Fond filmske građe — Stručna obrada muzejske građe — Dokumentarni film — Fond filmske građe njemačke proizvodnje — Filmska građa Nezavisne Države Hrvatske — Dokumentarni partizanski filmovi — Fond filmske građe savezničke proizvodnje — Nastavni filmovi — Katalog — Summary — Literatura — Kazalo imena.

Časopisi

Filmski oFFline, filmski vodič, broj 1, listopad 2004. / IZDAVAČ: ShePOo Arts, UREDNICA: Ines Antić, NOVINARI: Željana Mičić, Kristina Jeren, Tonči Rajić, Gabrijela Ivanov, Robert Grubišić, Stela Jelinčić, Ivan Kovačević, DIZAJN: Laboratorium, NASLOVNA ILUSTRACIJA: BooBoo. Adresa: Bulićeva 9, 10000 Zagreb. MAIL: info@filmski.net. TEL: 01/4618-678. 66 stranica. Zagreb, 2004.

Sadržaj: Upoznajmo se... — Kino menu — Video menu — Najava film — Najave suradnje — Animirani film — Kratki film — Dokumentarni film — 2 u 1 — Index.

Filmski oFFline, filmski vodič, broj 2, studeni 2004. / IZDAVAČ: ShePOo Arts, UREDNICA: Ines Antić, NOVINARI: Irena Čurik, Miranda Novak, Kristina Jeren, Tonči Rajić, Gabrijela Ivanov, Željana Mičić, Robert Grubišić, Stela Jelinčić, Ivan Kovačević, DIZAJN: Laboratorium, NASLOVNA ILUSTRACIJA: BooBoo. Adresa: Bulićeva 9, 10000 Zagreb. MAIL: info@filmski.net. TEL: 01/4618-678. 66 stranica. Zagreb, 2004.

ISSN 1845-0059

Sadržaj: Kino menu — Video menu — Najava film — Najava suradnje — Animirani film — Kratki film — Dokumentarni film — Interview — Festivali — Index.

Hollywood/filmski magazin; god. X., br. 106, kolovoz 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin jr — Tajnica redakcija: Tanja Šimunić — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Marijeta Milošević, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb — tel: 01/3640-868, 3698-774; fax: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — web: www.hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broju 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 70 eur.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Čangrizavi Amerikanac — hot line — Preview: Sky Captain and the world of tommorow (Tomislav Hrastovčak) — Istinite laži (Oleg Sladoljev-Jolić) — Pretpremijera: Collaterral (Marko Njegić) — Cro kino business 2004 (Tanja Šimunić) — Pretpremijera: Alien VS. Predator (Marko Njegić) — Split film festival: »Pupak« je pobijedio (Toma Šimundža) — Panoptikum — Cro kronika — Iz susjedstva (Ladislav Sever) — Kino — Intervju: Kelly Asbury, Andrew Adamson i Conrad Vernon (Aida Mandich i Lidija Prskalo) — Frstivali: 51. Pula (Miran Stihović) — 10. SFF (Miran Stihović) — Vlasta Knezović: Krešo Golik nije nikada povisio ton! (Ivor Martinić) — filmofil iz sjene: Paola Poljak (Marko Njegić) — Marlon Brando — posljednji pozdrav/anketa — Ivo Škrabalo — kino gledatelj sa 65 godina staža (Ivo Škrabalo) — cinemania — DVD dnevnik (Vlado Ercegović) — video/DVD — mini portret: Elisha Cuthbert — fenomeni: čuda od djece Mali glumci na velikom platnu (Snježana Levar) — Utjecaj stripa na film (Tomislav Hrastovčak) — prvi pogled (Marko Njegić) — Go west by Ahmed Imamović (Marija Brala) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Filmovi s ruba: Roj (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. X., br. 107, rujan 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin jr — Tajnica redakcija: Tanja Šimunić — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Marijeta Milošević, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — Na licu mjesta: Mann je *the man* (Oleg Sladoljev-Jolić) — 10. Sarajevo film festival: balkanski Cannes (Veljko Krulčić) — Pretpremijera: Alexander (Marijeta Milošević) — Intervju: Keira Knighthley (Aida Mandich i Lidija Prskalo) — Portret: The Rock (Toma Šimundža) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Post scriptum 51. Pule — Kino — Portret: Eddie Murphy — genij komedije (Marko Njegić) — Intervju: Arsen Anton Ostojić (Veljko Krulčić) — Fenomeni: Kung fu filmovi (Marko Njegić) — Panoptikum: Rusija u ratu protiv Hollywooda — Napustili su nas... Fay Wray, Elmer Bernstein, Jerry Goldsmith — Film non grata: Fahrenheit 9/11 (Vesna Marčić) — DVD dnevnik: Miris baruta (Vlado Ercegović) — video/DVD — Kukumi: film by Isa Qosja (Marko Njegić) — Motovun film festival: »Propeler« za *Jedan poljubac drag* (Vlado Ercegović) — Trendovi: vampiri i vukodlaci u filmovima (Tomislav Hrastovčak) — Prvi pogled (Marko Njegić) — Preview: Saw (Marko Njegić) — Pretpremijera: Alone in the dark; Resident evil: Apocalypse (Mislav Pasini) — Cinemania — Filmovi s ruba: Pirana 2 (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. X., br. 108, listopad 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin

jr — Tajnica redakcija: Tanja Šimunić — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Marijeta Milošević, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — Na licu mjesta: Zalazak sunca na otvorenom moru (Oleg Sladoljev Jolić) — Prvi pogled (Marko Njegić) — Internet kritičari: fantomska prijetnja ili nova nada Hollywooda (Tomislav Hrastovčak) — Ekskluziv: Batman begins (Marko Njegić) — Počelo snimanje King Konga (Nadja Herman) — Portret: Pedro Almodovar: najbolji španjoslki izvozni proizvod (Irena Škorić) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Herojski temelji kineskog zida — Kino — Fenomeni: roboti na filmu (Mislav Pasini) — Cro kino business — Edo Galić: Ležerna i prijateljska atmosfera na snimanju (Ivor Martinić) — Intervju: Scarlett Johansson: djevojka s bisernom naušnicom (Aida Mandich i Vesna Marčić) — video/DVD — DVD dnevnik: kreacija u ime destrukcije (Vlado Ercegović) — zanmiljivosti: prokletstvo vještice iz Blaira (Marijan Brala) — Iz susjedstva (Ladislav Sever) — 61. Venecija: Hollywood protiv ostatka svijeta (Dragan Rubeša) — Mini portret: Romola Garai — Trendovi: Opasne djevojke/Pištolji i ruže (Snježana Levar) — Pretpremijera: A Shark Tale (Marko Njegić) — Mini portret: Bridget Moynahan — Pretpremijera: Ladder 49 (Marijeta Milošević) — Preview: Bridget Jones: The edge of reason (Snježana Levar) — Filmofili iz sjene: Joško Lokas (Marko Njegić) — Cinemania: filmovi s riba... Vrata raja (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. X., br. 109, studeni 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin jr — Tajnica redakcija: Tanja Šimunić — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Marijeta Milošević, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Udri po priči — Hot line — Prvi pogled (Marko Njegić) — cro kino business (Ladislav Sever) — Iz susjedstva — Pretpremijera: Ocean's 12 (Snježana Levar) — Manifestacije: II: Zagreb film festival (Vesna Marčić) — Pretpremijera: The Incredibiles (Marko Njegić) — Portret: Raša Andrić (Rajko Radovanović) — Osobni stav: *Ta divna splitska noć* najbolji hrvatski film od 1990?! (Marko Njegić) — kino — Fenomeni: Science fiction: jučer, danas, sutra (Mislav Pasini) — Mediteranske božice: Sophia Loren i B.B. proslavile sedamdeseti rođendan (Dragan Rubeša) — Intervju: Kerry Conran: Kapetan digitalne tehnologije (Aida Mandich i Vesna Marčić) — Panoptikum (Nadja Hermann; Ines Rudić) — Napustili su nas... Christopher Reeve, Janet Leigh — DVD dnevnik: dekodiranje Gibsonove Pasije (Vlado Ercegović) — video/DVD — Portret: Vin Diesel (Toma Šimundža) — Portret: Guillermo Del Toro (Marija Brala) — Cinemania — Trendovi: filmovi osvete (Toma Šimundža) — Pretpremijera: Polar Express (Marko Njegić) — Mini portret: Sanaa Lathan — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Filmovi s ruba... Posljednji akcijski junak (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. X., br. 110, prosinac 2004. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin jr — Tajnica redakcija: Tanja Šimunić — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Kristina Dukić, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Marijeta Milošević, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Navijački blues (Oleg Sladoljev-Jolić) — Ekskluziv: Star Wars Episode III: Revenge of the Sith (Nadja Hermann) — hot line — cro kino business — prvi pogled (Marko Njegić) — Kraj 2004. godine Smrt video-rekordera na vidiku? — Pretpremijera: The Aviator (Marko Njegić) — Portret: Hajrudin Krvavac (Vesko Kadić) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Suptilne strukturalne obmane — Kino — Portret: Alex Proyas (Marko Njegić) — Suvremeni francuski film Auteur, Art & Esej (Dragan Rubeša) — PIXAR ANIMATION STUDIOS Na Oscara pretplaćeni (Snježana Levar) — Intervju: Sergio Castelitto (Aida Mandich i Vesna Marčić) — Panoptikum — DVD dnevnik (Vlado Ercegović) — Video/DVD — Portret: Paul W. S. Andersdon (Toma Šimundža) — Vera Zima: Vrdoljak je bogomdan redatelj (Ivor Martinić) — Postmodernistički filmovi (Tomislav Hrastovčak) — Pretpremijera: Blade Trinity (Marko Njegić) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — cinemania — Filmovi s ruba: Alien 3 (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. XI., br. 111, siječanj 2005. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin jr — Tajnica redakcija: Tanja Šimunić — Suradnici: Marijan Brala, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Marijeta Milošević, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Umijeće filma u jednom kadru — Filmovi godine by Hollywood — Najbolje po izboru čitatelja — hot line — U carstvu vina (Oleg Sladoljev-Jolić) — prvi pogled (Marko Njegić) — Panoptikum — Prvi rođendan Cinestara (Nadja Hermann i Ladislav Sever) — Pretpremijera: Be cool (Marko Njegić) — Anketa: Prva petoljetka hrvatskog filma u XXI stoljeću Najbolja »Splitska noć« i »Alka filma« — Taj divni hrvatski film (Nenad Polimac) — kino — Monstrumi mora (Mislav Pasini) — Kreativni uzlet argentinskog filma (Dragan Rubeša) — Portret: Jerry Bruckheimer (Toma Šimundža) — Joel Zwick — Romantični komičar (Aida Mandich i Vesna Marčić) — Douglas Sirk: Opće dobro kao intimni poraz (Rajko Radovanović) — Video/DVD — Pretpremijera: Elektra (Marko Njegić) — DVD dnevnik (Vlado Ercegović) — Cinemania — Intervju: Gael Garcia Bernal (Larisa Beltram i Snježana Levar) — Dva igrača s klupe by Dejan Šorak (Irena Škorić) — Dragi Hollywoode (Pisma čitatelja) — Filmovi s ruba: Vrtoglavica (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. XI., br. 112, veljača 2005. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Vladimir Bugarin jr — Tajnica redakcija: Tanja Šimunić — Suradnici: Marijan Brala, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Marijeta Milošević, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić — Priprema za tisak: Hand design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb.

Sadržaj: Dragi prijatelji (Urednik) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Umjetnost zabave — hot line — Istina boli (Oleg Sladoljev-Jolić) — Preview 2005. Rat(ovi) blockbustera (Marko Njegić) — Portret: Mike Leigh (Jurica Pavičić) — cro kino business (Tanja Šimunić) — Mini portret: Rosario Dawson — Urbane legende (Tomislav Hrastovčak) — Filmofilija i enologija — Dani vina i neuroza (Dragan Rubeša) — Plesni filmovi (Snježana Levar) — Kino — Video/DVD — Intervju: Jamie Foxx (Aida Mandich i Snježana Levar) — Pretpremijera: Cursed (Mislav Pasini) — Intervju: Darko Vorih (Tanja Šimunić) — DVD dnevnik (Vlado Ercegović) — Intervju: Kate Beckinsale (Vesna Marčić) — Cinemania — 62. zlatni globus — Krovni talas by Jasmin Duraković (Marko Njegić) — Dragi Hollywoode (Pisma čitatelja) — Filmovi s ruba: Dom za vešanje (Tomislav Hrastovčak).

Total Film, rujan 2004, broj 17, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andrea Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb, tel. 01/4668-961 — fax. 01/4668-962 — totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — A mislili ste da ga znate... Shrek — 50. Taormina film festival — 10 stvari koje niste znali o njemu: Christopher Walken — Fama: Zhang Ziyi — Fama: Cécil De France — Matineja — Shrek 2 do zadnje prljavštine — Intervju: Uma Thurman (Stjepan Hundić) — Umjetna inteligencija (James White) — Posljednji akcijski junak: interview s Jackie Chanom (Stjepan Hundić) — Vražja djeca (Ceri Thomas) — Interview: brat Coen (Stjepan Hundić) — 25 najvećih sportskih filmova (Simon Crook, Jamie Graham, Dan Jolin, Andy Lowe, Nev Pierce, Neil Smith, Ceri Thomas) — Majstor kontroverzi: interview s Michaelom Mooreom (Andy Lowe) — Premijere — Diskoteka — Nove priče: Tim Robbins; — Jude Law (Jenny Cooney) — DVD — Flashback: Oslobađanje (Dorian Lynskey) — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Total Film, listopad 2004, broj 18, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andrea Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb.

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — 10 stvari koje niste znali o njoj: Sharon Stone — Fama: Ioan Gruffud — Taormina film festival: Piazza Grande, cinema grandissima (Stjepan Hundić) — Fama: Romola Garai — Matineja — Moćni taksi (Tihomil Hamilton) — Rušenje mita (Stjepan Hundić) — Halle Berry: Dolazim samo kada me pozovu (Robert Abele) — Steven Spielberg (Simon Crook, Jamie Graham, Kevin Harley, Andy Lowe, Kevin maher, Neil Smith, Ceri Thomas, James White) — Interview: Steven Spielberg (James White) — Premijere — Diskoteka — Nove priče: James Caviezel — Flashback: Star Wars (Philip Kemp) — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Total Film, studeni 2004, broj 19, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andrea Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb.

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — A mislili ste da ga znate... Andrew Serkis — 10 stvari koje niste znali o njemu: Steve Buscemi — Fama: Elena Anya — Fama: Mark Ruffalo — Najgluplji domaći prijevodi stranih filmova — Interview: Arsen Anton Ostojić (Nikola Štambak) — Interview: Gael Garcia Bernal (Stjepan Hundić) — Van Helsing: uništiti sva čudovišta (Dan Jolin) — Morgan Spurlock: prehrambeni poremećaji (Dubravka Lakić) — Alien vs. Predator (dvoboj monstruma) — Interview: Kevin Smith (Stjepan Hundić) — Kate Winslet: sunčano stanje (Tony Horkins) — Plivanje s morskim psima (Jamie Graham) — Ponovno Bourne (Nev Pierce) — Antijunaci (Andy Lowe) — Premijere — Diskoteka — Nove priče: Denis Quaid; — Angelina Jolie (Jenny Cooney) — DVD — Flashback: U zmajevom gnijezdu (Andy Lowe) — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 47, godina 2004. / Nakladnik: Hrvatski filmski savez — za nakladnika: dr. Hrvoje Turković — Uređivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škarica — lektura: Saša Vagner-Perić — idejno grafičko rješenje Goran Trbuljak — adresa uredništva: 10000 Zagreb, Dalmatinska 12, tel/fax: 48 48 764, e-mail: diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, web-site: www.hfs.hr.

ISSN 1331-8128

Sadržaj: 6. ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE-TRAKOŠĆAN 2004 — Duško Popović: Trakošćan 2004. — Boris Simeoni: Edo Maajka i sedam polaznika mariniranog filma — Marina Zlatarić: Reportaža o TV-reportaži — Mladen Burić: Traženje smisla u montaži — Marija Ratkovčić: Pogled iz teoretskog ugla — 42. REVIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA DJECE I MLADEŽI, ZADAR — Duško Popović: Sunčana revija — Jelena Bunijevac-Matičić: Manje improvizacija, više samokritičnosti — Nagrade i filmografija 42. revije — FESTIVALI — ***: 9. Split Film Festival — Nagrade i filmografija 9. splitskog filmskog festivala — Zdravko Mustać: Široki Brijeg 2004: Dokumentarni film se 'nosi' — Filmografija 5. dana filma, Široki Brijeg 2004. — (LJETNE) RADIONICE — Marko Giljača: Šipan 2004: *Fabrika* oduševila Šipance — Karmen Bardek: Koprivnica 2004: Kinosekcija Mravec svome gradu — Maida Srabović: Vunderkindi na 'vojnoj obuci' — Martina Trešćec: Početak je najteži — ***: Još jedna uspješna radionica u Čakovcu — ***: Scenariji iz radionice Palunko 1. pronašli producenta — POVODI — Vedran Šamanović: Jedan kadar-drugi put — ***: Završeno snimanje filma *Ljubav nije slijepa* — ***: Ajanović na Animafestu — ***: Nagrade UNICA-e *Uterusu* i *Ciganjskoj* — ***: Produkcija HFS-a u Čakovcu — MM IZLOG — Tajana Vrhovec Škalamera: Očaravajuća sinestezija — Valie Export: Prošireni film kao proširena stvarnost — MALI FILMSKI RAZGOVORI — Duško Popović: Miroslav Mikuljan — AMARKORD — Ivica Hripko: Bunarenje po sjećanjima V: »Gonzales« — MEDIJI I ODGOJ — Krešimir Mikić: Roditelji i mediji II. — KLUBOVI — ***: ŠAF na međunarodnim festivalima — Milan Stojanović: Astronomija i film — ***: Tršćanska potvrda zaprešićke animacije — ***: Karlovčani na kavi s Predsjednikom — ***: Kino Kinokluba Split — IN MEMORIAM MILIVOJU LABUDIĆU — MOZAIK — PRIJAVNICE, NATJEČAJI, FESTIVALI — 36. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, Šezdeset sekundi hrvatskoga filma, Gastronomski filmski festival, Mala škola crtića — OGLASI.

Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 48, godina 2004. / Nakladnik: Hrvatski filmski savez — za nakladnika: dr. Hrvoje Turković — Uređivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škarica — lektura: Saša Vagner-Perić — idejno grafičko rješenje Goran Trbuljak — adresa uredništva: 10000 Zagreb, Dalmatinska 12.

ISSN 1331-8128

Sadržaj: REVIJE I FESTIVALI — *36. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva* — Duško Popović: Osječka rez/volucija — Simon Bogojević Narath: Car, slikar i pijetao — Prijavljeni, prikazani i nagrađeni radovi 36. revije — *2. One Take Festival* — Josip Grozdanić: Intrigantno i atraktivno — Filmografija i nagrade One Takea — *60 sekundi hrvatskoga filma* — Marijan Krivak: Je li nam potrebna još jedna smotra jednominutnog filma? — Filmografija i nagrade — 35. KRAF — Vedrana Simičić: Grand Prix za *Čekaonicu* Rolfa Mandolesija — ***: Dalibor Matanić na

KRAF-ovoj radionici — POVODI — Diana Nenadić: Amsterdamski produžetak CRO-dokumentarca — Borivoj Dovniković-Bordo: Hrvatska animacija u Kini — Duško Popović: Pobjeda mladosti — Vanja Andrijević: Eave forum West Meets East — ***: Lukman u Škotskoj — ***: Gotovac na izložbi Collected Views from East or West — ***: Hrvatski eksperiment i video u Ljubljani — Duško Popović: *Ljubav nije slijepa* u Tuškancu — Duško Popović: Živjeti u Dubravi — Vanja Andrijević: Autori HFS-a u Berlinu — MALI FILMSKI RAZGOVORI — Duško Popović: Boris Poljak — tamna strana Mediterana — AMARKORD — Ivica Hripko: Bunarenje po sjećanjima VI: Dragec — MEDIJI U TEORIJI — Scott Bukatman: Online-stripovi i novi okvir pokretne slike — MEDIJI U ODGOJU — Krešimir Mikić: Medijsko nasilje-realna opasnost: da ili ne? (I.) — KINO PROGRAMI HFS-a — Projekcije u dvorani kina Tuškanac — KNJIGE I ČASOPISI — Krešimir Mikić: Apel za spašavanje filmske baštine (M.Kukuljica, *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*) — Izdanja Hrvatskog filmskog saveza — *Hrvatski filmski ljetopis*: 10 godina, 40 brojeva — KLUBOVI — ***: Trostruki jubilej Liburnija-filma / 2. Gastronomski filmski festival / Filmska škola Kinokluba Split / FKVK Zaprešić i FAGEP u Francuskoj / Šafovci nagrađeni u Las Palmasu / *Nogalo u ŠAF-u* — MOZAIK — NATJEČAJI

Leksikon preminulih

Mladen Pejaković slikar (Petrinja, 1. VI. 1928 — Zagreb, 19. II. 2005). Završio je Akademiju za primijenjenu umjetnost u Zagrebu 1955. god. Bio je suradnik Muzeja za umjetnost i obrt i profesor na Akademiji. Priredio je samostalne izložbe i to: izložbu slika u Muzeju Velika Gorica 1964, izložbu slika i keramike u Galeriji umjetnina u Splitu 1968, izložbu objekata u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu 1971, tematsku izložbu Svjetlo i prostor u starohrvatskoj sakralnoj arhitekturi u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1978, Preromanico croato u Riminiju 1982, Preromanico croato u Veroni 1983, izložbu slika u MGC-u u Zagrebu 1992, u Galeriji Višeslav u Ninu 1997, u Muzejskom prostoru Klovićevi dvori u Zagrebu 1998, u Galeriji Studio u Dubrovniku 1998. i u Galeriji Vjekoslav Karas u Karlovcu 2000. god. Bio je scenarist, scenograf i režiser u Zagreb filmu.

Objavio je sljedeće knjige: *Broj iz svjetlosti*, monografija starohrvatske crkvice Sv. Križa u Ninu, MH Zagreb, 1978, *Starohrvatska sakralna arhitektura*, MH 1982, 2. izdanje 1988, *Le pietre e il sole*, *architectura e astronomia nel'alto medievo*, Jacca Book, Milano 1982, *Jakić Ante*, mono-grafija, Biblioteka Prizma, GZH, 1988, *Branko Ružić*, monografija, 1996, *Omjeri i znakovi*, MH Dubrovnik 1996, *Zlatni rez*, Zagreb, 2000. Nagrade: Nagrada Vladimir Nazor 1976, Nagrada grada Zagreba, 1984, Nagrada I. G. Kovačić za književnost, Vjesnik 1987, Nagrada za znanost »Ivan Kukuljević Sakcinski«, Matice Hrvatske 1997.

Filmografija:

Redatelj i pisac scenarija: *Izložba* (kratki igrani), 1964; *Bila jednom jedna točkica*, (crtani film; također i scenografija), 1964; *Zemlja*, (crtani film; također i glavni crtač i scenografija), 1969;

Scenografija u crtanom filmu: *Slučaj tužnog gondolijera,* Josip Duiella, 1962; *Mala kronika*, Vatroslav Mimica, 1962; *Duh u škripcu,* Vladimir Tadej, 1962;

Scenografija u kratkom igranom filmu: *Ženidba gospodina Marcipana*, Vatroslav Mimica, 1963; *Vrata,* Branko Majer, 1963;

Scenarist: *Telefon,* Liza Abramović, Vatroslav Mimica, 1962. *Posvećenje mjesta,* Bruno Gamulin, 1989

Sažeci

PREPOROD IZDAVAŠTVA?

Dario Marković

Alkemija, artizam, animacija

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

UDK: 791.228(049.3)

Knjiga *Alkemija animacije* obuhvaća nekoliko potpuno različitih segmenata. No, u Hrvatskoj ne postoji prevedena ili napisana povijest animacije, a tim se filmskim rodom u nas gotovo nitko sustavno ne bavi na razini kritike, povijesti ili teorije. Najzanimljiviji su dijelovi knjige oni koji objašnjavaju i pojašnjavaju proces nastajanja animiranog filma: od onoga što Marušić naziva *softwareom* animiranog filma pa sve do tehnologije i najobičnijih, ali filmskim kritičarima potpuno nepoznatih tajni zanata — ova je knjiga koristan priručnik i udžbenik. Osobito je zanimljiva i obrada problema odnosa autorske i producentske kinematografije, a za ugled Zagrebačke škole animiranoga filma u svijetu zaslužna je i točno određena politička konstelacija.

Upitne definicije umjetnosti i neargumentirane pohvale umjesto kratkih obrazloženja glavne su mane ove knjige, no vrline, među kojima je i privlačan stil svih suradnika na knjizi, ipak prevladavaju.

Nikica Gilić

Zapisi marljiva kroničara

Tomislav Kurelec, 2004, *Filmska kronika, zapisi o hrvatskom filmu*, Zagreb: AGM, Hrvatsko društvo filmskih kritičara

UDK: 791(497.5)(091)(049.3)
+791.32.072.3(497.5)

Druga knjiga u izdanju Hrvatskoga društva filmskih kritičara sastoji se od kritika, ogleda, pregleda i komentara filmskog kritičara Tomislava Kurelca koji, premda zaposlen na najmoćnijem mediju televizije, pripada među zagovornike dobra ukusa slabo poznate širokoj javnosti. U knjizi su sakupljeni tekstovi o hrvatskom filmu objavljeni u *Vijencu, Kolu, Variety International Film Guideu, Danasu* i drugim časopisima, a predgovore su napisali kritičar Dario Marković i sam autor. Podjednako zainteresiran za organizacijske probleme hrvatske kinematografije i procjenu vrijednosti umjetničkih djela, Kurelec piše o festivalima, trendovima i pojedinim filmovima kako bi pomogao hrvatskoj kinematografiji i afirmirao vrijednosti kojima teži svaki dobronamjerni kritičar i gledatelj. Šteta je samo što je važan društveni angažman u održavanju kulturnih elemenata u programu nacionalne televizije autora spriječio da ispiše još više vrijednih kritičarskih stranica o hrvatskome filmu; on je naime jedan od rijetkih kritičara koji našem filmu pristupa i sustavno i odgovorno.

Summaries

THE RENAISSANCE OF PUBLISHING?

Dario Marković

Alchemy, aestheticism, animation

J. Marušić and others: *Alchemy of Animation*, Zagreb: Meandar

UDK: 791.228(049.3)

The book *Alchemy of animation* covers a number of completely diverse topics because, for instance, there is no Croatian translation of the history of animation, nor has any Croatian author written one so far. Furthermore, neither the critics, nor the historians or theoreticians have done any kind of systematic analysis of the genre. The most interesting parts of the book are those explaining and elaborating on the process of making an animated film: from the *software* of animated film, as Marušić calls it, to the technology itself including common, to film critics entirely unknown, secrets of the trade — the book presents a useful manual and a textbook. The author gives a particularly interesting insight into the problem of the relationship between author and producer cinematography, while the success of the Zagreb school of animated film in the world is partly assigned to particular political circumstances of the time.

Questionable definitions of art and unsupported praise instead of short discussion are main shortcomings of this book, but its virtues, among others an attractive style of writing of all the contributors to the book, still prevail.

Nikica Gilić

Notes of a diligent chronicler

Tomislav Kurelec, 2004, *Film chronicle, notes on Croatian film*, Zagreb: AGM, Croatian society of film critics

UDK: 791(497.5)(091)(049.3)
+791.32.072.3(497.5)

Second book published by the Croatian Society of Film Critics consists of criticism, reviews and commentaries by the film critic Tomislav Kurelec who, although employed at the most powerful medium of television, belongs to the proponents of good taste not too known to the wider public. The book is a collection of texts about Croatian film published in *Vijenac*, *Kolo*, *Variety International Film Guide*, *Danas*, and other magazines, while the foreword was written by the critic Dario Marković and the author himself. Sharing his interests between organizational problems of Croatian cinema and the appreciation of art works, Kurelec wrote about festivals, trends and individual films in order to help Croatian cinema and affirm the values to which all benevolent critics and viewers strive. It is only too bad that important social commitment to preserving cultural elements in the program of national television has prevented the author to write more pages of worthwhile criticism about Croatian film. For, he is one of few critics who approach our film systematically and with a sense of responsibility.

Stjepko Težak

Privlačan i pouzdan udžbenik medijske kulture

Krešimir Mikić, 2004, *Medijska kultura 5; Medijska kultura 6; Medijska kultura 7; Medijska kultura 8,* Zagreb: Školska knjiga

UDK: 372.831.677.(075)(049.3)
+372.879(075)(049.3)

Četiri Mikićeva udžbenika medijske kulture za više razrede osnovne škole prate i metodički priručnik (suautorica A. Mesić) i DVD (suautor M. Kuhta). Osim filma, koji je temelj važećeg školskog programa, u udžbeniku su obuhvaćeni i strip, televizija, kazalište, radio, novine, knjiga i računalo. Autor je uspio sažeto ali zanimljivo i dovoljno jasno priopćiti učenicima bitne spoznaje o prirodi i osebujnostima svakoga pojedinoga medija, koristeći zanimljive primjere (pri čemu je jako koristan prateći DVD). Umjesto često uobičajena pokroviteljskoga i odmaknutog odnosa, Mikićeve udžbenike prožima bliski, izravni i prijateljski pristup. Učenici se pritom potiču na razmišljanje i logično zaključivanje, a na nastavniku je da im pomogne da dođu do logičnog i smislenog odgovora na postavljena pitanja. Ovo pionirsko djelo dobar je smjerokaz za uspješno uvođenje nastavnoga područja medijske kulture u osnovne škole, a privući će i čitatelje izvan kruga učenika koji ga koriste u nastavi.

Tomislav Šakić

Obljetnička, ali kritička svaštara

Sveučilište u Zagrebu — Akademija dramske umjetnosti: 1950-2000, 2004, glavni urednici: Nikola Batušić, Nenad Puhovski i Vjeran Zuppa, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus.

UDK: 378.679.2(497.5 Zagreb)"1950/2000"(049.3)

Ova monografija tiskana povodom pedesete obljetnice Akademije dramske umjetnosti sretan je plod nesretne uredničke koncepcije: svaštarenje priloga i otvorenost forme posljedovala je ne kurtoaznom čestitarskom monografijom već kritički intoniranom knjigom. Organizacija se knjige raspada na nekoliko pravaca izlaganja koji se sagledavaju tek iz cjeline: historiografske i arhivske priloge, pretiske relevantnih teorijskih tekstova, polemičke intervjue s osobama koje su svjedočile razvoju Akademije, te klasične kurtoazne memoarske intervjue. Isti je pristup primijenjen i na teatarske i na filmske »polovice« Akademije. Ipak, ponajveći je problem ove bogato ilustrirane i formatom oveće knjige od petstotinjak stranica nedosljedna koncepcija statističkih priloga. naime, pridodani su popisi svih upisanih studenata od osnutka Akademije, ali ne i *diplomiranih*, i, isto tako, popisi svih *snimljenih* filmova, ali ne i *diplomskih*.

Damir Radić

Sinteza s predrasudama

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

UDK: 791.221/.228(497.1)(091)(049.3)

Zagrebački V. B. Z. pokrenuo je filmski niz za čijeg je urednika angažiran filmski kritičar Jurica Pavičić, a kao prva knjiga u nizu objavljena je knjiga o produkciji socijalističke Jugoslavije, s kraćom dopunom o razdoblju nakon raspada te zemlje. Izbor teme za započinjanje filmske edicije jako je dobar, no autor, njegovo djelo i urednički doprinos nisu blizu toj ocjeni. Kao i u Škrabalovoj povijesti hrvatske kinematografije, estetske su prosudbe u Gouldingovoj knjizi dio šireg zahvata u društvo, a zajednička im je značajka i evolucionističko poimanje povijesti s vrhuncem u modernizmu, s tim da Goulding zanemaruje, primjerice partizanske filmove. Unatoč nekim manama, Goulding daje korektan i zanimljiv pregled političko-ideologijsko-kinematografskog iskustva socijalističke Jugoslavije, ali sa srbocentričnim nagnućem — primjerice, Golikov film *Tko pjeva zlo ne misli* nije zastupljen čak ni u izabranoj filmografiji. Česte su u Gouldinga međutim i faktografske greške te nepreciznosti u prepričavanju sadržaja filmova, a urednik Pavičić ispravljao je samo neke pogreške i to prema nejasnim kriterijima (primjerice, nije dodao ime uz svoj članak na kojega Goulding upu-

Stjepko Težak

Attractive and reliable textbook of media culture

Krešimir Mikić, 2004, *Media culture 5; Media culture 6; Media culture 7; Media culture 8,* Zagreb: Školska knjiga

UDK: 372.831.677.(075)(049.3)
+372.879(075)(049.3)

Mikić's four textbooks of media culture for senior elementary classes are accompanied by a didactical manual (co-author A. Mesić) and DVD (co-author M. Kuhta). Besides film, which is the core of the current school curriculum, the textbook covers comics, television, theatre, radio, newspapers, books, and computers. Concisely, but intriguingly and clearly, the author explains important notions about the nature and particularities of each medium, using interesting examples (for which purpose the DVD comes in handy). Instead of the usual patronizing and detached approach, Mikić's textbooks are permeated with familiar, direct and friendly approach. The pupils are encouraged to think and make logical conclusions, while the teacher's task is to help them form a logical and intelligent answer to their question. This pioneering work is an excellent guide for introducing media culture in the school curriculum, but at the same time it will attract wider audience.

Tomislav Šakić

Anniversary, but critical general book

University of Zagreb — The Academy of Dramatic Arts: 1950-2000, 2004. Editors: Nikola Batušić, Nenad Puhovski and Vjeran Zuppa, Zagreb: Academy of Dramatic Arts, Centre for Dramatic Arts, Antibarbarus.

UDK: 378.679.2(497.5 Zagreb)"1950/2000"(049.3)

The monograph published on the occasion of the fiftieth anniversary of the Academy of Dramatic Arts was a lucky outcome of an unfortunate editorial concept: instead of a formal, congratulatory monograph, the variety of articles and open form resulted in a critically coloured book. However, the book falls apart when it diverges into several paths of exposition which are reviewed only as a whole: historical and archive articles, transcripts of relevant theoretical texts, polemic interviews with people who witnessed the development of the Academy, and classical courteous interviews. The same approach was applied to theatre and film 'halves' of the Academy. However, although richly illustrated and with over 500 pages, this book's biggest problem lies in the inconsistent concept of list of films and students. These lists include all the students enrolled at the Academy since its founding, but not those who graduated, and the titles of all films that were made, but not of those that were made as students' diploma works.

Damir Radić

Synthesis with prejudices

Daniel J. Goulding, 2004, *Liberated cinema — Yugoslav Film Experience*, 1945-2001, Zagreb: V. B. Z.

UDK: 791.221/.228(497.1)(091)(049.3)

Zagreb publisher V. B. Z. started a series of books on film, chosing the esteemed film critic Jurica Pavičić for the job of series' editor. The first title in the series was the book about the production of socialist Yugoslavia, with a short appendix concerning the period after the dissolution of that country. The choice of theme for the first book was very good, but the author, his work and the editorial contribution are nowhere near that qualification. Similar to Škrabalo's history of Croatian cinema, esthetic views in Goulding's book are part of a wider insight into society. Their common trait is the evolutionist understanding of history with the apex in modernism, Goulding however ignors completely films about »partizani« resistance. Despite some flaws, Goulding gives a specific and interesting overview of political-ideological-cinema system of the socialist Yugoslavia, but with a slight inclination towards the Serbian side — for example, Golik's film *Those Who Sing Mean no Harm* (*Tko pjeva zlo ne misli*) is not mentioned even in the selected filmography. Goulding often makes factual mistakes and is not too precise when retelling plots. The editor Pavičić corrected only some mistakes and his criteria were not very transparent (for

ćuje bez imena autora). Sve u svemu, Gouldingova knjiga ipak može poslužiti kao zgodan priručnik i podsjetnik.

Nikica Gilić

Novi leksikon

1001 FILM koji svakako trebate pogledati, 2004, ur. engl. izdanja Steven Jay Schneider, Varaždin: Stanek d.o.o. Urednica Diana Greblički-Miculinić. (Izvornik iz 2003; Quintet Publishing

UDK: 791.221/.228(100)(031)(049.3)

U leksikonu filmova *1001 film* glavni urednik Schneider okupio je velik broj uglednih suradnika koji interpretiraju djela nastala u rasponu od ranoga nijemog filma do novijih hitova Quentina Tarantina. Analizama su obuhvaćeni brojni klasici filmske umjetnosti (*Nosferatu*, *Psiho*, *Do posljednjeg daha*...) i popularna ostvarenja slabije umjetničke vrijednosti. Pritom u nekim segmentima knjige, kao što su predgovor i članci pojedinih suradnika, dolazi do odveć populističkih tvrdnji, no opći je dojam o Schneiderovoj koncepciji pozitivan; riječ je o korisnom popularnom uvodu u filmsku umjetnost koji uz fikcionalni film obuhvaća i klasike dokumentarnog i eksperimentalnog filma, kao i izbor animiranih filmova. Orijentiranost prema anglofonom filmu k tome nije toliko izrazita koliko su nas navikle očekivati neke druge knjige ovoga tipa, premda je hrvatska kinematografija zaobiđena (a i inače filmova iz naše regije baš i nema mnogo). No, članci o filmovima kao što su Langovi *M* i *Metropolis*, Buñuelovo *Zlatno doba*, Wilderov *Izgubljeni vikend* ili Hitchcockova *Ucjena* i *Marnie* uzorni su, dok su neki članci (primjerice o *Rođenju jedne nacije* ili o *Gospodaru prstenova*) izrazito slabi. Šteta je što su neki filmovi u boji ilustrirani crno-bijelim ilustracijama i obratno, no glavna je slabost ove knjige u lošoj uredničkoj obradi prijevoda. Neke, ne tako neobične riječi ostale su neprevedene (*walrus, Nemezis, widescreen, voice-over*...) dok su mnoge sintagme prevedene nespretno i daleko od dosegnutih normi hrvatskoga prevodilaštva i filmske terminologije. Opći je dojam o knjizi još uvijek pozitivan, jer su popularna izdanja ovoga tipa potrebna u svakoj kulturi, a ako *1001 film* u hrvatskoj doživi drugo izdanje, mnoge će se pogreške lako ispraviti.

Josip Grozdanić

Profilova biblioteka Bibliografija & filmografija

Ellen Cheshire i John Ashbrook, 2004, *Joel i Ethan Coen,* Zagreb: Profil (preveo Tonči Valentić); James Clarke, 2004, *Steven Spielberg*, Zagreb: Profil (preveo Vedran Puljko); Paul Donnelley, 2004, *Marilyn Monroe,* Zagreb: Profil (prevela Antonija Primorac); Martin Fitzgerald, 2004, *Woody Allen,* Zagreb: Profil (preveo Marko Majerović)

UDK: 791.63(100)(049.3)

U prvom kolu nove edicije Bibliografija & filmografija agilna je zagrebačka izdavačka i knjižarska kuća Profil objavila četiri naslova namijenjena ne samo filmofilima. Razmjerno skromno dizajnirane i obujmom nevelike knjižice posvećene su cijenjenim, produktivnim i popularnim redateljima Stevenu Spielbergu, Woodyju Allenu i braći Coen te legendarnoj Marilyn Monroe, možda najvećoj pop-kulturnoj ikoni 20. stoljeća. Knjige su pisane jednostavnim i lako čitljivim stilom, a uz kratke biografije i uglavnom iscrpne filmografije pojedinog umjetnika gdjekad donose i prilično detaljne i slojevite analize pojedinih filmova. Najvrijednija je knjiga o braći Coen, a vjerojatno najslabija ona o Stevenu Spielbergu. Iako ne sadrže osobito vrijedne kritičke i analitičke tekstove, riječ je o izdanjima koja će učinkovito popuniti praznine u poslovično skromnoj domaćoj filmskoj publicistici.

Bruno Kragić

Kad smo se vraćali

Alain Robbe-Grillet, 2004, *Prošle godine u Marienbadu*, Zagreb: Ceres (s francuskoga prevela Gordana V. Popović)

UDK: 791-21(44)"196"(049.3)

O svrt na knjigu *Prošle godine u Marienbadu* Alaina Robbe-Grilleta, zapravo knjigu snimanja istoimenog filma Alaina Resnaisa, popraćenu Robbe-

example, he did not sign his article mentioned by Goulding). Still, Goulding's book could serve as a handsome manual and a reminder.

Nikica Gilić

New lexicon

1001 FILM you must see before you die, 2004, English edition ed. Steven Jay Schneider, Varaždin: Stanek d. o. o. Editor: Diana Greblički-Miculinić. (The original from 2003; Quintet Publishing)

UDK: 791.221/.228(100)(031)(049.3)

In the lexicon of films *1001 Films* the editor Schneider gathered a great number of esteemed contributors who interpret works made in the period from the silent film era to latest hits by Quentin Tarantino. The analysis includes numerous classics of film art (*Nosferatu, Psycho, A bout de souffle*...) and popular productions of smaller artistic value. Occasionally, in some segments of the book, namely in the foreword and articles of particular too, we encounter contributors populist claims, however, the overall impression of Schneider's concept is positive; it presents a useful introduction to film art encompassing not only fictional film, but also the classics of documentary and experimental film, as well as a selection of animated films. Focus on Anglophone films is not as obvious as we might have expected based on our previous experiences, although Croatian cinema is omitted (moreover, there are not many films from our region). Articles about films such as Lang's *M* and *Metropolis*, Bunuel's *Golden age*, Wilder's *Lost Weekend*, or Hitchcock's *Blackmail* and *Marnie* are exemplary, while others (for example, about *The Birth of a Nation* or *The Lord of the Rings*) are extremely weak. It is a pity that films in color are illustrated with black and white photographs, and vice versa, however, the main weakness of the book lays in poor editing of the translation. Some, not so unusual words were not translated (*walrus, Nemesis, widescreen, voice-over*...) while many other expressions have rather clumsy translations, far from the acquired norms of Croatian translation and film terminology. The general impression remains positive because such popular publications are the necessity of every culture, and if *1001 film* in Croatia gets to the second edition, many of these mistakes can easily be corrected.

Josip Grozdanić

Profil's library Bibliography and filmography

Ellen Cheshire and John Ashbrook, 2004, *Joel and Ethan Coen,* Zagreb: Profil; James Clarke, 2004, *Steven Spielberg*, Zagreb: Profil; Paul Donnelley, 2004, *Marilyn Monroe,* Zagreb: Profil; Martin Fitzgerald, 2004, *Woody Allen,* Zagreb: Profil

UDK: 791.63(100)(049.3)

In the first series of the new edition Bibliography and filmography a dynamic Zagreb publishing house and library Profil published four new titles not intended only for film lovers. Modestly designed and not very elaborate booklets are dedicated to esteemed, productive and popular directors Steven Spielberg, Woody Allen and the Coen brothers, and the legendary Marilyn Monroe, probably the greatest pop-cultural icon of the 20th century. The style of the books is simple and easy-to-read. With short biographies and mostly elaborate filmographies of particular artists, the booklets on occasion offer rather detailed and layered analysis of individual films. The most valuable is the book about the Coen brothers and the weakest probably the one about Steven Spielberg. Although they do not include any valuable critical or analytical texts, they will most certainly efficiently fill the gap in the Croatian film publishing scene.

Bruno Kragić

When We Were Returning

Alain Robbe-Grillet, 2004, *Last Year in Marienbad*, Zagreb: Ceres (translated from French by Gordana V. Popović)

UDK: 791-21(44)"196"(049.3)

A review of the book *Last Year in Marienbad* by Alain Robbe-Grillet, actually a shooting script of Alain Resnais' eponymous film, accompanied by

Grilletovim uvodom i pogovorom Ante Peterlića u kojem se analizira sam film, jedno od remek-djela filmske umjetnosti, kao i ključnih ostvarenja filmskog modernizma.

FESTIVALI

Petar Krelja

Oživjela Urania — Mörder unter uns

UDK: 791.65.079(497.5 Osijek): 791.077(497.5)"2004"(049.3)

U glavnom prazna osječka kina 36-tom su revijom hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva nakratko oživjela, no uglavnom zahvaljujući autorima i gostima, ne i građanima Osijeka. Na reviji je najviše bilo eksperimentalnih filmova, a osobito je zanimljiv *La cantina di ferro* Matije Debeljuha — zapravo se doima kao igrani, no autoru je očito važnija bila stilizacija od priče. Scena zamišljanja kontakta između oca i kćerke izazvala je komentare kao ključno mjesto filma u kojem se stalno sugerira tema incesta i pedofilije, no Debeljuhov talent svakako sjaji i ispod eventualnih nenamjernih dvoznačnosti i nespretnih narativnih elemenata. Izravnije metafizičke konotacije ima *Orfej* Damira Juričića, a vrijedni su i eksperimentalni filmovi *Kroz noć* (A. Muharemović), *Lasceaux* (F. Sokolić) i drugi. Sasvim drugačiji je tip filma dokumentarni *Stari grad* Krune Heidlera, a najuspješnije ostvarenje ovoga roda je *Prije kiše* Marija Papića — lucidna zabilježba života pomoću detalja i krupnih planova, a vrijedna su dokumentarna ostvarenja i *Teza* (E. Lenić), sa sugestijom mučenja životinja, *Ja sada živim ovdje* (Z. Pisačić), i drugi. Animiranih je filmova bilo malo, no duhoviti *Mojsije* Jadranka Lopatića iznimno je ostvarenje, kao i *Vrata* Vjekoslava Živkovića. Od igranih je filmova najbolji duhoviti erotski *Bojan* Frana Sokolića. Posebnu pozornost zaslužuje legendarni Tomislav Gotovac koji je filmovima kao što su Proroci bio do te mjere izvan konkurencije da ga je i žiri takvim tretirao i dodijelio mu zasebnu povelju.

Vladimir Sever

Netremične nedoumice

Drugi One Take Film Festival, Zagreb

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb): 791.21(100)"2004"(049.3)

U sredotočivanjem na filmove snimljene bez montažnih rezova, i pridodavanjem popratnog programa aktualnih naslova koji slijede *held take* estetiku, One Take Film Festival prvim je svojim izdanjem 2003. značio dobrodošlu prinovu u hrvatskoj festivalskoj ponudi, kojom smo došli u stanje razmjerne zrelosti. U drugom izdanju, uz zanimljive retrospekive i prateće programe, i u konkurenciji je prikazao zanimljiva ostvarenja, premda u javnosti nije bio toliko upadljiv. Virtuozni filmovi kao što su *Deserted* (Daniel Jacobs), *Take it Back* (Viko Nikçi) i tako dalje, a uz eksperimentu usmjerena djela, filmovi kao što je *Master, You're Wonderful* Hessama Kholousija — adaptacija Salingerove proze — odlikuje suptilna naracija. Dobitnik glavne nagrade *Ascension* Bena Ferrisa sadrži oba segmenta, no kvalitetom se ne izdvaja od konkurencije.

Pronalaženje radova koji će moći ostaviti dojam, a ostajati vjerni estetici jednoga kadra, vjerojatno će organizatorima biti iz godine u godinu sve teže, i sva je prilika da će biti sve više radova koji prije pripadaju u galerijske instalacije nego na festivale — primjerice *Defining Moments (Twin Towers)* Paula Matosica, a možda festival sve više postane (Hand) Held Film Festival.

Diana Nenadić

Dokument o dokumaniji

17. međunarodni festival dokumentarnog filma — IDFA 2004, Amsterdam, 18-28. studenoga 2004.

UDK: 791.65.079(492 Amsterdam):791.229.2"2004"(049.3)

U doba osnivanja Međunarodnoga festivala dokumentarnoga filma u Amsterdamu novi globalni val dokumentarizma počeo se tek nazirati. Utemeljen prije sedamnaest godina, festival se postupno razvijao u najopsežniji i najraznovrsniji izlog svjetske dokumentaristike, promotivno i 'tržišno' važan za one koji se odluče baviti tim oblikom filmskoga stvaralaštva. Brojem filmova i posjetitelja IDFA svake godine potuče vlastite rekorde. Takva je

Robbe-Grillet introduction and Ante Peterlić's afterword in which he analyses the film, one of the master-pieces of film art, and other key productions of film modernism.

FESTIVALS

Petar Krelja

Urania comes to life — Mörder unter uns

UDK: 791.65.079(497.5 Osijek):791.077(497.5)"2004"(049.3)

Mostly empty Osijek cinemas shortly came to life during the 36th revue of Croatian film and video, however, mostly owing to the authors and guests; not to the citizens of Osijek. The revue featured mostly experimental films, among others a particularly interesting *La cantina di ferro* by Matija Debeljuh — the film appears to be a fiction film, but the author was obviously more interested in stylization than the story. The scene where we see the imagined meeting of the father and daughter was recognized as the key point of the film where the author keeps suggesting the theme of incest and paedophilia. Still, Debeljuh's talent glows even underneath unintentional ambiguities and clumsy narrative elements. More direct metaphysical connotations can be found in *Orpheus* (Orfej) by Damir Jurčić, while some value can also be found in experimental films *Through the Night* (A. Muharemović, Kroz noć), *Lasceaux* (F. Sokolić), etc. Documentary film *The Old Town* by Kruno Heidler was a totally different type of film, while the best documentary work was *Before the Rain* (Prije Kiše) by Mario Papić — a lucid recording of life with the help of details and close-ups. Other worthwhile documentary works were *Teza* (Teza, F. Lenić), suggesting animal torture, *I live here now* (Ja sada živim ovdje, Z. Pisačić), and others. There were very few animated films, but Jadranko Lopatić's witty *Moses* (Mojsije) was an exceptional work, just like *The Door* (Vrata) by Fran Sokolić. Legendary Tomislav Gotovac most certainly deserved special attention; his films such as *Prophets* (Proroci), were so much above the competition that the jury awarded him a special mention.

Vladimir Sever

Everlasting doubts

Second One Take Film Festival, Zagreb

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21(100)"2004"(049.3)

Focusing on films shot without editing and the additional program of contemporary films that follow the *held take* aesthetics, the first issue of One Take Film Festival in 2003 introduced a welcome novelty in Croatian festival scene, which signaled a significant level of maturity. Its second issue, featuring interesting retrospectives and additional programs, also screened some fascinating works in competition, although it did not receive as much public attention. The competition presented several perfect films such as *Deserted* (Daniel Jacobs), *Take it Back* (Viko Nikçi), etc. Besides experimentally inclined works, films such as Kholousi's *Master, You're Wonderful* — an adaptation of Salinger's prose — were characterized by subtle narration. The award winning *Ascension* by Ben Ferris included both segments, but did not stand out of the rest of the competition.

In the future, the organizers will probably have much difficulty finding impressive works, partly because most one take films are more suited for galleries than for film festivals, take for example *Defining Moments (Twin Towers)* by Paul Matošić. Then again, the festival might eventually turn into (Hand) Held Film Festival.

Diana Nenadić

Dcument about docu-mania

17th international festival of documentary film — IDFA 2004, Amsterdam, 18-28 November 2004

UDK: 791.65.079(492 Amsterdam):791.229.2(100)"2004"(049.3)

At the time when Amsterdam International festival of documentary film was founded, new global wave of documentary film was hardly forming. Founded seventeen years ago, the festival gradually developed into an extensive and versatile showroom of world documentarism, important for promotion and selling documentaries. As far as the number of films and visitors

bila i prošla 2004, prema riječima direktorice festivala Ally Derks i 'godina dokumentarca'.

Posljednja IDFA prikazala je u deset festivalskih dana više od dvjesto filmova u petnaestak dvorana, prodala rekordnih sto i dvadeset tisuća ulaznica, ugostila više od dvije tisuće profesionalaca. Filmovi i zbilja o kojoj govore izmjenjivali su se kao na traci, razvrstani u neku od natjecateljskih (Joris Ivens, Silver Wolf, First Appearance) ili popratnih festivalskih kategorija (pr. Jan Vrijman, Reflecting Images) i retrospektiva. Mnogi dokumentaristi, posvećeni cilju da pokažu neko svjetsko otkriće ili svoje viđenje svijeta, ondje su stigli kao potpuni anonimci, drugi pak kao iskusni autori. Unatoč veliku broju naslova iz SAD, Australije i zemalja Zapadne Europe, osobito iz Nizozemske, život zapadnjaka nije se uspio nametnuti kao 'top'-tema festivala, čiji komplementarni fondovi/forumi (Jan Vrijman Fond) uvelike potiču i financiraju nezavisne autore u nerazvijenim zemljama, kako bi posvjedočili o onima koje suvremeni kulturolozi rado nazivaju Drugima.

IDFA je i dalje otvorena svim dokumentarnim vrstama, metodama i duljinama, od 'namjenskih' ili tematskih minijatura što se prikazuju kao predigra duljim filmovima (primjerice, serije *Cell Stories* Edwarda Lachmana i *26.000 lica*) do cjelovečernjih naslova. Ove je godine dijagnosticiran polet dokumentaristike na istoku Europe (osobito u Rumunjskoj i Bugarskoj), koja kao tematsko rasadište ne zaostaje za najproblematičnijim zonama planeta. Rusko-čečenski rat nadahnuo je jedno od najboljih ostvarenja IDFA-e, cjelovečernje *Tri sobe melankolije* finske autorice Pirjo Honkasalo, a položaj žena u patrijarhalnim društvima neke od ponajboljih dokumentaraca s Bliskog i Srednjeg istoka. Latinoamerički filmaši (osobito Argentine i Brazila) zabavljeni su ekonomskim i političkim krizama u svojim zemljama.

are concerned, IDFA sets a new record every year. A new record was set in 2004 too, which was, according to the festival director Ally Derks, 'the year of documentaries'.

In ten days of the festival, IDFA screened over two hundred films in fifteen theaters, sold a record number of hundred and twenty thousand tickets, and hosted over two thousand professionals. Films and their realities exchanged rapidly sorted either in one of the categories in competition (Joris Ivens, Silver Wolf, First Appearance) or in some of the festival's regular programme sections (for example, Jan Vrijman, Reflecting Images) and retrospectives. Many documentarists, dedicated to revealing some of the world's phenomena or simply their vision of the world, came to the festivals as anonymous individuals, others as more experienced authors. Despite a great number of titles from the USA, Australia and the Western Europe, particularly Netherlands, western way of life did not succeed in becoming the 'top' theme of the festival whose complementary funds/forums (Jan Vrijman Fund) encourage and finance independent authors from developing countries, to bear witness of those whom contemporary culturologists often call The Others.

IDFA remains open to all documentary genres, methods and lengths, from 'specific purpose films' or thematic miniatures features as foreplays to longer films (like, for example the series *Cell Stories* by Edward Lachman and *26.000 Faces*) to feature films. In 2004, we observed a rise of documentarism in Eastern Europe (especially in Romania and Bulgaria), whose thematic potential is as rich as that of most problematic zones of our planet. The war between Russia and Chechnya inspired one of the best works at IDFA, feature length documentary *Three melancholy rooms* by Finnish author Pirjo Honkasalo, while the position of women in patriarchal countries inspired some of the best documentaries from the Near and Middle East. Latin-American filmmakers (especially from Argentina and Brazil) dealt with economic and political crisis in their countries.

KULTURNA POLITIKA

Željko Sarić (tajnik H. F. S.)

Za prava i dostojanstvo direktora fotografije

UDK: 778.53:061.2(100)
+778.53:347.78

U španjolskom gradu Huelva održana je skupština IMAGO-a, Europske federacije direktora fotografije na kojoj se govorilo o tehnologijama budućnosti te o neprimjereno dugom radnom vremenu direktora fotografije, zbog čega čak stradavaju i ljudski životi. Potom je održan prvi međunarodni kongres snimatelja o autorskim pravima na kojem je posebnu pozornost izazvalo hrvatsko pravno rješavanje ovoga problema. Naime, za razliku od situacije u mnogim razvijenijim i financijski moćnijim kinematografijama, u Hrvatskoj je direktor fotografije, naveden kao suautor filma uz redatelja, scenarista, autora dijaloga, skladatelja i, dakako, producenta (katkada uz još neke sudionike stvaralačkoga procesa).

Izvještaj donosi i kratku povijest IMAGO-a i hrvatske snimateljske udruge (H. F. S.), obrazloženje legislative o autorskim pravima u Danskoj i relevantne članke hrvatske legislative.

CULTURAL POLICY

Željko Sarić (secretary of H. F. S.)

For the rights and dignity of the director of photography

UDK: 778.53:061.2(100)
+778.53:347.78

The Spanish town of Huelva hosted the conference of IMAGO, European federation of directors of photography. Themes discussed were technologies of the future and inappropriately long working hours of directors of photography that even take their toll in human lives. The town was also the setting of the First international congress of cameramen, which was dealing with the subject of copyright. Croatian solution to the problem drew much attention of the participants since, contrary to many developed and financially more powerful cinematographies, director of photography in Croatia is listed as coauthor of the film, next to director, scriptwriter, dialogue writer, composer, and of course, the producer (and sometimes also some other participants of the creative process).

The report also presents a short history of IMAGO and H. F. S. (Croatian guild of directors of photography), the explanation of copyright laws in Denmark and relevant articles from Croatian law.

TUMAČENJA

Nikica Gilić

Asocijativno izlaganje

Ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma

UDK: 791.32+791.21.038.6

Asocijativnim filmskim izlaganjem filmski teoretičari (npr. Ante Peterlić) nazivaju izlaganje u kojem se motivi nižu prema asocijativnim načelima sličnosti i razlike, metafore i metonimije ili, primjerice veza zasnovanih na izvanfilmskom znanju. Najčešće i najčišće primjere toga tipa izlaganja nalazimo u eksperimentalnom filmu, no podjednako su asocijativno izloženi i dokumentarni filmovi poput *Male seoske priredbe* (1971) Krste Papića. Da-

INTERPRETATIONS

Nikica Gilić

Associative presentation

Or on the prophets of documentary and experimental film

UDK: 791.32+791.21.038.6

Film theorists (like Ante Peterlić) say that in associative film presentation the motives are lined up according to associative principles of similarity or difference, metaphor or metonymy or, for example, links based on extrafilmic knowledge. The clearest examples of this type of presentation are most frequent in experimental films, although some documentary films (like Krsto Papić's *A Small Country Spectacle*, 1971) are also associatively

kako, kada se zbog začudnosti asocijativne organizacije gubi dojam referencije dokumentarnoga filma na stvarni svijet — npr. u filmovima *Mirila* (1997) Vlade Zrnića i *Prije kiše* (2004) Marija Papića, možemo reći da je riječ o izrazito modernističkom dokumentarnom filmu, bližem granici dokumentarnoga i eksperimentalnog filma. U asocijativnom su tipu izlaganja, dakle, prisutni šokovi spoja nespojivih ili kontrastnih kadrova, primjerice u *Dead Man Walking* (2002) Tomislava Gotovca, no često je i ponavljanje sličnih ili istih prizora (kadrova, scena, itd.), odnosno kontinuirano prikazivanje nepromijenjenog ili gotovo nepromijenjena prizora, primjerice *Spavanje* (*Sleep*, 1963) Andyja Warhola ili Gotovčev *Glenn Miller I* / *Srednjoškolsko dvorište* (1977). Važnost izvanfilmskog znanja opet se očituje osobito razvidno u filmovima Toma Gotovca *Dead Man Walking* (koji se može razumjeti samo na podlozi Gotovčeva opusa) i *Proroci* (2004; koji traže niz znanja iz povijesti i vizualne kulture). Dakako, asocijativno se izlaganje često veže s narativnim (primjerice u Godarda), a Ejzenštejn, unatoč narativnoj organizaciji mnogih filmova, u svom teorijskom radu najveću pozornost obraća upravo asocijativnim mogućnostima filma.

Elvis Lenić

Emocije u zemlji snijega i leda

UDK: 791.211/.228(491.1)"199/200"

Autor govori o glavnim autorima islandske kinematografije. Vodeća je pojava redatelj, producent i publicist Fridrik Thór Fridriksson, čija je drama *Djeca prirode/The Children of Nature* (*Börn náttúrunnar*, 1991) nominirana za *Oscara*. On spaja popularnu kulturu s naslijeđem tradicionalne kulture, a fascinantna *Ledena groznica/Ice Fever* (A *köldum klaka*, 1995) podsjeća na rad Jima Jarmuscha. Debitantski filmovi Dagura Kárija — *Nói Albinói* (2003) — i Baltasara Kormákura — *101 Reykjavik* (2000) na maštovit način govore o sudbinama mladih likova. Premda slabije poznat u svijetu, islandski je film sve važniji.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Ivo Škrabalo

Šime Šimatović — doajen hrvatske kinematografije

UDK: 791.633-051 Šimatović, Š. +791(497.5)"194/196"

Premda autor samo 34 filma (od toga tri cjelovečernja igrana), 85-godišnji Šime Šimatović, nezaobilazan je sudionik hrvatske kulture, do najnovijih dana djelujući kao važan organizator kulturnoga života te je pridonio osnivanju većega broja filmskih i kulturnih institucija. Kao glumac okušao se već u partizanima, među kojima se našao zbog svoga tvrdog ličkog hrvatstva; premda nije bio ljevičar, teško je prihvatio Pavelićevu prodaju Dalmacije Italiji. Nakon rata, u Zagrebu se bavi filmom, isprva kao umjetnički direktor Jadran filma, no odlazi studirati film u Prag. Nakon 1948. vraća se u Jadran film, neko vrijeme je potom slobodnjak a potom član Komisije za kinematografiju. Potom počinje njegova redateljska karijera, u kojoj pretežu dokumentarni filmovi.

Prvi Šimatovićev cjelovečernji igrani film *Kameni horizonti* (1953), nastao prema ideji Vjekoslava Kaleba, odaje značajke socrealizma, ali i neorealizma, dok se sljedeći cjelovečernji igrani film *Naši se putovi razilaze* (1957) bavi pokretom otpora u Zagrebu, temom bliskom autorovu životnom iskustvu. *Pustolov pred vratima* (1961), prema drami Milana Begovića, netipičan je za svoje vrijeme bolećivim ugođajem, salonskom scenografijom i dramaturgijom te fatalizmom, najavljuje novo razdoblje hrvatskoga FILMA.

Hrvoje Turković

Filmske pedesete

UDK: 791.622(497.5)"195"

Pedesete godine 20. stoljeća razdoblje su razrade i standardizacije kinematografskog sustava u Hrvatskoj u sklopu nove države — socijalističke Jugoslavije, te razdoblje konstituiranja masovne urbane kulture. Tek je socijalističko sustavno razvilo kinematografiju u razgranatu i razrađenu kulturnu industriju, držeći film važnim sredstvom masovne propagande i općeg pro-

presented. Certainly, once documentary film starts to lose its referentiality due to the rhetorical associative organization — like, for example, in films *Mirila* (1997) by Vlado Zrnić and *Before the rain* (2004) by Mario Papić — we can say that we are dealing with a distinctively modernist documentary film, closer to the border between documentary and experimental film. Associative type of presentation features shocking joints of contrasting shots, for example in *Dead Man Walking* (2002) by Tomislav Gotovac. Another frequent occurrence is that of similar or identical scenes or shots, or continual presentation of unchanged or almost unchanged images, for example in *Sleep* (1963) by Andy Warhol or Gotovac's *Glenn Miller I/High school yard* (1977). The importance of extrafilmic knowledge is again evident in films by Tom Gotovac such as *Dead Man Walking* (which can only be understood in the context of Gotovac's opus) and *Prophets* (2004; which demands good knowledge of history and visual culture). Certainly, associative presentation is often linked with narrative presentation (for example in Godard's works), while Eisenstein, despite narrative organization of many of his films, in his theoretical works focuses mostly on the associative potentials of film.

Elvis Lenić

Emotions in the land of snow and ice

UDK: 791.211/.228(491.1)"199/200"

The author discusses about main authors of Icelandic cinema. The leading figure is director, producer and publicist Fridrik Thór Fridriksson whose drama *The Children of Nature* (*Börn náttúrunnar*, 1991) won an Oscar nomination. He intertwines popular culture with the traditional cultural heritage. Fascinating *Ice Fever* (A *köldum klaka*, 1995) reminds of Jim Jarmusch's work. Dagur Kári's work — *Nói Albinói* (2003) and *101 Reykjavik* by Baltasar Kormákur (2000) give an imaginative presentation of the destinies of young characters. Although not so well known in the world, Icelandic film is gaining in importance.

STUDIES AND RESEARCH

Ivo Škrabalo

Šime Šimatović — Doyen of Croatian cinema

UDK: 791.633-051 Šimatović, Š. +791(497.5)"194/196"

Although he made only 34 films (3 motion pictures), 85 year-old Šime Šimatović is an unavoidable figure in Croatian culture even today because he has always been actively involved in the cultural life and helped the founding of several film and cultural institutions. He tested his acting skills already in the partizans, whom he joined beeing a rough Croatian from Lika. Even though he was not a communist, he could not accept Pavelić's trading of Dalmatia to Italy. In Zagreb, after the war, he started working on film, at first as artistic director of Jadran film, but then he went to Prague to study film. After 1948, he returned to Jadran film, worked for some time as a freelancer, and then became member of the Cinema commision. This set off his career in directing, mostly documentaries.

Šimatović's first motion picture *Stone horizons* (1953, Kameni horizonti), based on Vjekoslav Kaleb's idea, revealed socialist realism, and neorealism, while his second motion picture *Our Paths Part* (1957, Naši se putovi razilaze) dealt with the Resistance movement in Zagreb, which was a theme close to the author's experience. *An Adventurer at the Door* (1961, Pustolov pred vratima), an adaptation of Milan Begović's drama, was rather untypical for that time because of its sickly atmosphere, salon scenography and dramaturgy, and fatalism, but announced a new era in Croatian cinematography.

Hrvoje Turković

Fifties in cinema

UDK: 791.622(497.5)"195"

The 1950s were the period of elaboration and standardization of cinema system in Croatia in the context of the new state — socialist Yugoslavia, and the period of constitution of massive urban culture. Socialist system was the

svjećivanja. Razdoblje pedesetih bilo je obilježeno izrazitom razvojnom otvorenošću kulturne i ekonomske politike u području kinematografije, pa je primjerice realizirana ideja o mogućnosti proizvodnje crtanog filma, a osnovan je i *Zagreb film* kao specijalizirano poduzeće kratkog filma, poticana je i amaterska proizvodnja, utemeljena je savezna Jugoslovenska kinoteka i tako dalje. Postupno su uvedeni festivali koji su ubrzo i specijalizirani — festival jugoslavenskih filmova u Puli (utemeljen 1954) od 1960. specijalizirao se u festival cjelovečernjeg igranog filma, a u Beogradu je utemeljen svejugoslavenski festival kratkog filma. Filmska je kritika pretežito pristupala filmu s ideološkim kriterijima a osim domaćih na isti su način prosuđivani i strani filmovi, poput Hustonove *Džungle na asfaltu* (*The Asphalt Jungle*, 1950), no presudniji je bio 'prevencijski' filter — niz ideoloških 'čitanja' i komisija koje su odlučivale o raznim elementima filma. No, često su filmovi kritizirani kao umjetnički neuspjeli (*Koncert* Branka Belana iz 1954) premda je pravi razlog bio ideološki. Zbog takvog je konteksta film bio pod pritiskom populističnosti kako bi obuhvatio širok raspon stanovništva, pri čemu je (kao i u socrealizmu) propisivan klasični stil — orijentiran na »realističke« fabule, no bez zapadnjačkih tema. U dokumentarnom je filmu postojala jača tradicija nego u igranom, zbog čega je vizualni stil često bio u kontrastu s grubo shematiziranim komentarom.

Stvaranjem individualnoga proizvodnog kontinuiteta u pedesetima javlja se mogućnost stilske prepoznatljivosti — primjeri su u igranome filmu Branko Bauer i Fedor Hanžeković, a u dokumentarnom filmu Milan Katić, Branko Belan, Rudolf Sremec i Branko Marjanović. Modernističke se tendencije isprva javljaju na području crtanoga filma, sa autorski jakim i politički utjecajnim osobama kao što su Dušan Vukotić i Vatroslav Mimica, no oko tih se tendencija formirala cijela *Zagrebačka škola crtanog filma*. Ante Babaja snima alegorijske, izrazito stilizirane kratke filmove, a naznaka predstojećeg modernizma ima i u Rudolfa Sremeca i Šime Šimatovića. Amaterski filmovi Mihovila Pansinija, Tomislava Kobije i Ivana Martinca pripremili su avangardistički pokret eksperimentalnog filma početkom 1960-ih. U ovom je razdoblju 'diletantizam', međutim, toleriran, na što je burno reagirala autorska kinematografija u sljedećem desetljeću.

Slaven Rogošić

Zemlja drhti i *Opsesija*

Problem adaptacije književnih djela u neorealističkim filmovima Luchina Viscontija

UDK: 791.233(450)"194/195"
+791.633-051 Visconti, L.: 821.131.1

Unatoč promjenama stila, svi su Viscontijevi filmovi nastali prema nekom književnom predlošku, a njegovi suradnici, scenaristi Suso Cechi D' Amico, Pasquale Festa Campanile i Enrico Medioli, tvrde da bi već i najkraći sinopsisi Viscontijevih filmova bili plod njegove lektire, a nekada je 'križao' i više pisaca i književnih stilova u isto vrijeme. Iz prve autorske faze autor bira neorealističke filmove *Opsesija* — ekranizaciju *'hard boiled'* romana Jamesa Caina *Poštar uvijek zvoni dvaput* — te *Zemlja drhti*, prema Verginom romanu *Obitelj Malavoglia*, no oba djela slobodno pristupaju predlošcima. Autor objašnjava kontekst neorealizma, uspoređuje strukturu likova i događaja Viscontijevih filmovima sa predlošcima, pri čemu bi liku bilo mijenjano ime ako je znatno odstupao od karakteristika odgovarajućega lika iz predloška. Visconti tako u odnosu na roman *Obitelj Malavoglia* prebacuje naglasak s povijesne antropologije na ideološku antropologiju u *Zemlja drhti* — uputnice na konkretnu povijesnu epohu znatno su manje razrađene. Katkada se originalni smisao književnoga predloška slijedi u potpunosti, a katkada i sasvim izokreće, može se stoga reći da film nije predstavljanje postojećeg teksta, već istinska re-kreacije književnog teksta. No, na špici nema uputnica na roman.

Kritika često kaže da je *Opsesija* remek djelo nastalo na temelju bijednoga romana, no posudbe iz književnoga teksta bitnije su od pukoga preuzimanja fabule. Primjerice, cijeli su dijalozi iz Viscontijeva filma presudno određeni psihološkim identitetom Cainovih likova, čak se i izgovorene rečenice često podudaraju s rečenicama iz predloška. No, Visconti jest nadgradio strukturu romana, uvodeći primjerice važan lik — Španjolca, zlokobni sudac Sackett i odvjetnik Katz iz romana u filmu nemaju svojih pandana. Za razliku od romana, u Opsesiji su junaci izrazito suprotstavljeni društvu koje ih okružuje.

first to develop cinema into a diversified and elaborate cultural industry, featuring film as important tool of mass propaganda and general enlightenment. The fifties were characterized by marked developmental and open cultural and economic policy in the domain of cinema. For example, the idea of making an animated film was realized, while *Zagreb film* was founded as a production house specialized for short film, and at the same time amateur production was encouraged. Furthermore, Yugoslav cinématheque was founded, etc. Gradually, several festivals were started, which soon specialized — festival of Yugoslav film in Pula (founded in 1954) in 1960 became the festival of feature film, while Belgrade became the setting of Yugoslav festival of short film. Film critics approached film mostly from ideological standpoint regardless of whether they were domestic or foreign films, like Huston's *The Asphalt Jungle*, 1950). However, more important was the 'prevention' filter — a series of ideological 'readings' and commissions that decided on various elements of a film. Often, films were labeled as artistic failures (like Branko Belan's *Concert*, 1954) although the real grievance was ideological. Due to this, film was under a constant pressure of populism, the task to appeal to the widest range of people, which of course (as in socialist realism) implied a classical style — oriented on 'realistic' stories, without western themes. Documentary film tradition was much stronger than feature film tradition resulting in a visual style that was often in contrast with films' roughly schematized commentary.

Individual production continuity in the fifties opened the door to stylistic distinction — the examples of this trend in feature film were Branko Bauer and Fedor Hanžeković, while Milan Katić, Branko Belan, Rudolf Sremec and Branko Marjanović achieved it in documentary film. Modernist features first entered animated film, which was represented by strong and politically influential authors like Dušan Vukotić and Vatroslav Mimica. Later on, this trend prompted the foundation of the *Zagreb School of Animated film*. Ante Babaja made allegoric, markedly stylized short films. Such suggestions of forthcoming modernism could also be found in films of Rudolf Sremec and Šime Šimatović. Amateur films by Mihovil Pansini, Tomislav Kobija and Ivan Martinac prepared the path for avant-garde movement of experimental film in the beginning of the sixties. This period, however, tolerated 'dilettantism', which would be severely criticized by the auteur cinema in the sixties.

Slaven Rogošić

The Earth trembles and *Obsession*

The problem of adaptation of literary works in neorealist films by Luchino Visconti

UDK: 791.233(450)"194/195"
+791.633-051 Visconti, L.: 821.131.1

Despite the changes in style, all Visconti's films were made based on literary models. His colleagues, screenwriters Suso Cechi D'Amico, Pasquale Festa Campanile and Enrico Medioli claim that even the shortest synopsis of Visconti's films were the product of his readings. Sometimes he even blended several authors and literary styles. From the first Visconti's phase the author of the text chose neorealist films *Obsession* — adaptation of James Cain's *'hard boiled'* novel *The Postman Always Rings Twice* — and *The Earth Trembles*, based on Verga's novel *Family Malavoglia*, both of which approach the original text quite freely. The author explains the neorealist context, compares the structure of characters and events in Visconti's film adaptations, where he often changed a character's name if the character was very different from the corresponding character in the novel. In *The Earth Trembles* Visconti shifted the accent from historical anthropology in the novel *Family Malavoglia* to ideological anthropology — allusions to any actual historical epoch were much less elaborated. Sometimes he closely follows the original meaning of the literary work, while sometimes he twists it completely; leading to a conclusion that film is not a presentation of the literary text, but its true re-creation. Still, in the opening credits there is no mention of the novel.

Critics often say that *Obsession* was a master-piece based on a lousy novel, but loans from literary texts are much more important than simple borrowing of the plot. For example, dialogues in Visconti's films often correspond with lines from its literary model. Nevertheless, Visconti elaborated the structure of the novel, introducing, for example, an important character — the Spaniard, while wicked judge Sackett and solicitor Katz from the novel have no counterpart in the film. Contrary to the novel, heroes in *Obsession* were confronted with the society that surrounds them.

Luciano Dobrilović

Hrvatska kinematografija 1990-ih (1. dio)

UDK: 791.622(497.5)"199"
791-21(497.5)"1990/1992"

Autor tematski potanko i uz primjenu zasada psihoanalize Carla Gustava Junga (ponajprije Jungove teorije arhetipova) raščlanjuje hrvatske cjelovečernje igrane filmove premijerno prikazane u razdoblju 1990-1992: *Ljeto za sjećanje* Bruna Gamulina, *Orao* Zorana Tadića, *Stela* Petra Krelje, *Karnaval, anđeo i prah* Antuna Vrdoljaka, *Čaruga* Rajka Grlića, *Đuka Begović* Branka Schmidta, *Krhotine — kronika jednog nestajanja* Zrinka Ogreste, *Vrijeme ratnika* Dejana Šorka, *Priča iz Hrvatske* Krste Papića, *Školjka šumi* Miroslava Međimorca, *Kamenita vrata* Ante Babaje, *Luka* Tomislava Radića, kao i nekoliko srednjemetražnih filmova: *Hrvatske katedrale* Hrvoja Hribara, *Dok nitko ne gleda* Lukasa Nole, *Mor* Snježane Tribuson i *Baka bijela* Stijepe Mijovića-Kočana.

Luciano Dobrilović

Croatian cinema of the 1990s (Part One)

UDK: 791.622(497.5)"199"
791-21(497.5)"1990/1992"

Applying the principles of Carl Gustav Jung (primarily Jung's theory of archetypes), the author analyzes thematically and in detail Croatian feature films that were first run in the period from 1990-1992: *A Summer to Remember* by Bruno Gamulin, *The Eagle* by Zoran Tadić, *Stela* by Petar Krelja, *Carnival, Angel, and Dust* by Antun Vrdoljak, *Čaruga* by Rajko Grlić, *Đuka Begović* by Branko Schmidt, *Fragments — the Chronicle of a Dissapearance* by Zrinko Ogresta, *The Time of Warriors* by Dejan Šorak, *The Story from Croatia* by Krsto Papić, *The Murmuring Shell* by Miroslav Međimorec, *The Stone Gate* by Ante Babaja, *The Harbour* by Tomislav Radić, and several middle meter films: *Croatian Cathedrals* by Hrvoje Hribar, *While Nobody's Watching* by Lukas Nola, *Mor* by Snježana Tribuson and *White Grandma* by Stijepo Mijović-Kočan.

O suradnicima

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.

Luciano Dobrilović (Trst, 1977). Diplomirao modernu književnost u Trstu 2002. radom o hrvatskom filmu 1990-ih. Objavljuje pjesme, filmske i književne kritike i eseje u talijanskim i hrvatskim časopisima. Suradnik je projekata Filozofskog fakulteta u Puli.

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. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Suradnik je tjednika *TV Story,* HTV-ove filmske emisije *Savršeni svijet,* mjesečnika *Total film* i dvotjednika *Vijenac* te recenzent filmskog programa HTV-a. Zagreb.

Luka Gusić (Split, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti i grafiku na Likovnoj akademiji, Zagreb. Bavi se dizajnom novina, časopisa, plakata i knjiga. Likovni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu,* suradnik na HTV. Zagreb.

Goran Ivaniš (Rijeka, 1976), student Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike, intervjue. Stalni suradnik *Vijenca*. Zagreb.

Marcella Jelić (Split, 1974), diplomirala na Grafičkom fakultetu 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 časopisa i 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 gdje je 2004. magistrirao filmološkom temom. Radi u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, s N. Gilićem je uredio *Filmski leksikon* LZ Miroslav Krleža. Suradnik Hrvatskoga radija i *Vijenca*, suurednik časopisa *15 dana*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940). Filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao je komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je više dokumentarnih filmova, npr. *Ponude pod broj...* (prvijenac iz 1969), *Recital*, *Splendid isolation*, *Prihvatna stanica*, *Treća smjena, Na primjeru moga života*, *Mariška band*, *Kovačica*, *Zoran Šipoš i njegova Jasna...*, kao i nekoliko zapaženih cjelovečernjih igranih filmova (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Autor je monografije *Golik* (1997) o Kreši Goliku, višegodišnji je filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Hrvatskome radiju (ranije Radio Zagreb). Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao filmski arhivist u *Hrvatskoj kinoteci*. Objavljuje u časopisu *Vijenac*. U Centru za film i kulturu *August Cesarec* sudjeluje u filmskoj edukaciji osnovoškolaca i srednjoškolaca. Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski kritičar, suradnik više časopisa, kolumnist u *Vijencu*, urednik je filmskoga programa na HTV. Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971). Diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Predaje strojarsku grupu predmeta na Tehničkoj školi u Puli. Surađuje u *Glasu Istre* te u *Hollywoodu*. Član je umjetničke skupine *Šikuti machine*, autor je nagrađivanih dokumentarnih filmova *Cuki* (2001), *Prašćina* (2002) i *Teza* (2004).

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. Urednica u ovom časopisu. Zagreb.

Dario Marković (Zenica, 1959), diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i magistrirao filmološkom temom. Bio je glavni urednik časopisa *Kinoteka* i urednik nekoliko filmskih emisija na HTV-u, filmske kritike objavljuje u više časopisa. Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, suradnica *Vijenca,* glavna urednica *Zapisa*, surađivala je u više novina i časopisa, bila urednica u ovom časopisu. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

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.

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 T-portala. Objavio je knjige poezije *Lov na risove* (Zagreb, 1999) i *Jagode i čokolada* (Zagreb, 2002), suautor je monografije *Ante Babaja* (Zagreb, 2002). Zagreb.

Daniel Rafaelić (Bitola, 1977) Diplomirao je povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, zaposlen u Hrvatskoj kinoteci (Hrvatski državni arhiv) kao mlađi filmolog. Zagreb.

Slaven Rogošić (Split, 1980). Diplomirao dramaturgiju na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti i filmsku režiju na rimskoj Scuola Nazionale di Cinema. Bio dramaturg predstave *Na kamenju* u splitskom Gradskom kazalištu mladih 2000, koredatelj filma *Un giorno a Roma* (2002, s još 5 redatelja), režirao kratkometražni film *Punto e a capo* (2002).

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Stalni je suradnik, kao novinar i filmski kritičar, *Novog lista, Hollywooda, Vijenca* i dr., a bavi se i prevođenjem s engleskog i talijanskog jezika. Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Uređivao filmsku rubriku u *Hrvatskom slovu*, surađivao u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

Željko Sarić (Zagreb, 1951) Diplomirao kameru na ADU. Kao asistent snimatelja radio s Franom Vodopivcem i Oktavijanom Miletićem (*Talijin trag*, 1978). Kao direktor fotografije surađuje s redateljima kao što su Rudolf Sremec, Šime Šimatović, Vatroslav Mimica, Nikola Babić, Vladimir Tadej, Zlatko Sudović, Eduard Galić, Radovan Ivančević, Petar Krelja, Jakov Sedlar, Mladen Juran, Zrinko Ogresta i Vinko Brešan. Snimao *Filmski arhiv grada Zagreba* (1983-91), ciklus od preko 300 naslova, samostalno autorski izvedenih, kojima prati život Zagreba. Od 1991-96. godine radi i kao snimatelj za HRT (preko 200 emisija). Prvi samostalni film (scenarij, režija, kamera) *Slike vremena* uključuje kadrove snimane tijekom 18 mjeseci. Snimio je i eksperimentalne filmove *Sustav jednog* (2001) te *Dance Faust Dance* (suautor T. Perica, 2002) te dokumentarne filmove *Bokci* (2003) i *4 dana u prosincu* (2004). Snimio je i kratkometražni igrani film *Zvonar katedrale* (2003). Dobitnik je više hrvatskih i stranih nagrada, bavi se i umjetničkom fotografijom.

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.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979). Diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, na poslijediplomskom studiju kulturalnih studija. Stručni suradnik-pripravnik u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža. Od siječnja 2003. suvoditelj projekcija Kinokluba Zagreb. Objavljivao u *Zarezu*, *Zapisu, 15 dana* i ovdje. 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.

Stjepko Težak (Požun kraj Ozlja, 1926). Diplomirao na Višoj pedagoškoj akademiji i Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1965. stekao doktorat filoloških znanosti. Bio je profesor metodike nastave jezika i filma na Pedagoškoj akademiji i na Filozofskom fakultetu te dekan obje ustanove. Uz metodiku nastave jezika, književnosti i filma bavi se i dijalektologijom te suvremenim hrvatskim jezikom. Predaje na raznim metodičkim, filmskim i medijskim seminarima, autor je niza udžbenika i jezičnih priručnika, sudjeluje na stručnim skupovima u zemlji i inozemstvu. Bio je urednik časopisa »Modra lasta«, priredio je brojna književna djela, uključujući *Šaljive narodne pripovijetke* (12 izdanja, 1963-1980) i *Šaljive narodne priče* (1997, 2001). Izbor iz objavljenih knjiga: *Film u nastavi hrvatskosrpskog jezika*, (Zagreb, 1967), *Uvođenje u umjetnost filma i televizije* (s M. Vrabecom, Novi Sad, 1977), *Hrvatski naš osebujni* (Zagreb, 1995, 2000), *Teorija i praksa nastave hrvatskoga jezika 1 i 2* (Zagreb, 1996 i 1998), *Hrvatski naš (ne)zaboravljeni* (Zagreb, 1999), *Metodika nastave filma* (Zagreb, 2002), *Jezične mijene i prijelomi u hrvatskoj umjetnosti riječi* (Zagreb, 2002), *Hrvatski naš ne-podobni* (Zagreb, 2004).

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). Bio glavni urednik ovog časopisa 1995-2004, sada je urednik. Zagreb.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS,

JEDINI HRVATSKI STRUČNI I ZNANSTVENI FILMSKI ČASOPIS i ove Vas godine poziva na pretplatu!

U četiri broja u 2005. (41-44) objavit ćemo studije, kritike i eseje o suvremenim filmskim trendovima i vrijednostima, o filmskim festivalima (Motovun, Pula, Zagreb, Split...), o filmskim zvijezdama, o hrvatskom filmu devedesetih, o novim medijima, o klasicima hrvatskog, europskog, azijskog i američkog filma i animiranog filma, o filmskim vrstama, o scenariju, o filmskoj glazbi, o filmskom izdavaštvu i brojnim drugim temama.

Razinom ozbiljnosti i širinom pristupa *Ljetopis* se nametnuo kao jedan od najboljih hrvatskih kulturnih časopisa — provjerite zašto!

Kvalitetu časopisa jamče imena suradnika — vodećih hrvatskih i stranih filmskih stručnjaka i kritičara kao što su

Midhat *Ajanović*, Alberto *Bendazzi*, Noel *Carroll*, Maria *Ferencuhova*, Nikica *Gilić*, Silvestar *Kolbas*, Bruno *Kragić*, Igor *Koršič*, Dejan *Kosanović*, Petar *Krelja*, Tomislav *Kurelec*, Katarina *Marić*, Joško *Marušić*, Diana *Nenadić*, Irena *Paulus*, Jurica *Pavičić*, Ante *Peterlić*, Damir *Radić*, Robert *Riesinger*, Rada *Šešić*, Ivo *Škrabalo*, Zoran *Tadić*, Igor *Tomljanović*, Hrvoje *Turković*, Slaven *Zečević*

i brojni drugi.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS PRETPLATA ZA 2005. GODINU

Pretplatu za brojeve 41, 42, 43. i 44. u iznosu od 150,00 kuna plaćam(o) na žiro-račun Hrvatskog filmskog saveza. Pretplatu za inozemstvo, u iznosu od 60 USD ili u protuvrijednosti drugih valuta, plaćam(o) na devizni račun Hrvatskog filmskog saveza broj: 2100058638 / 070

S.W.I.F.T. ZABA HR 2X ili čekom _____ (broj čeka, banka itd.), koji šaljem(o) poštom na vašu adresu.

Primjerke *Hrvatskog filmskog ljetopisa* šaljite na adresu: _____

_____

broj osobne iskaznice (za osobu) _____

Matični broj pretplatnika (za ustanovu) _____

Vlastoručni potpis osobe ili ovlaštene osobe za ustanovu: _____

U _____, dne _____ Pečat ustanove

Hrvatski filmski savez/Croatian Film Clubs' Association,
Dalmatinska 12, 10000 Zagreb, Croatia,
tel. 385 (0)1 48 48 771, faks/tel. 385 (01) 48 48 704
E-mail: vera@hfs.hr, diana@hfs.hr
Web site: www.hfs.hr

HRVATSKO DRUŠTVO FILMSKIH KRITIČARA

Savska cesta 131, 10000 Zagreb, telefon/telefaks: 6192091 (tajnica HDFK)
Internet: www.hdfk.hr e-mail: hdfk@hdfk.hr

OBAVIJESTI

17. ožujka 2005.

NOVA E-MAIL I WEB ADRESA HDFK

HDFK je dobio vlastitu domenu na Carnetu. Nova adresa web stranice je www.hdfk.hr.
Nova e-mail adresa je hdfk@hdfk.hr. Članovi koji žele mogu dobiti adresu preko HDFK (ime.prezime@hdfk.hr)

ČLANOVI HDFK U FRIBOURGU, LECCEU, WIESBADENU I SAN FRANCISCU

Dragan Rubeša bio je član žirija FIPRESCI na festivalu u Fribourgu, Švicarska. Bruno Kragić izabran je za člana žirija FIPRESCI na festivalu u Lecceu, Italija. Vladimir Cvetković Sever izabran je za člana žirija FIPRESCI na festivalu u Wiesbadenu, Njemačka. Zlatko Vidačković izabran je za člana žirija FIPRESCI na festivalu u San Franciscu.

ČLANARINA ZA 2005. GODINU I NOVA KNJIGA HDFK

Svi članovi koji plate članarinu do kraja svibnja dobit će u lipnju knjigu Dragana Rubeše o neholivudskom filmu (s predgovorom Jurice Pavičića) u izdanju HDFK i AGM-a. Knjiga će biti promovirana na Festivalu igranog filma u Puli.

NAGRADA VLADIMIR VUKOVIĆ

S obzirom da tijekom 2004. godine komisija za dodjelu nagrade Vladimir Vuković nije donijela odluku o dobitniku nagrade za 2003, Skupština HDFK (na zasjedanju 7. 2. 2005) zaključila je da za tu godinu nema dobitnika. Za dodjelu nagrade za 2004. godinu izabrana je komisija u sastavu: Nikica Gilić, Bruno Kragić i Tomislav Brlek. Komisija ima mandat od dvije godine s mogućnošću reizbora. Zainteresirani članovi mogu poslati radove na adresu HDFK. Visina nagrade je 5000 kuna u DVD-ovima, CD-ovima, knjigama, uredskom materijalu i sl. ili 2500 kuna na žiro-račun preko ugovora o djelu.

ARHIV I MEDIJATEKA HDFK

HDFK je zakupio prostor za svoj arhiv te začetak medijateke (donacija filmskih knjiga i kataloga Branke Sömen) po cijeni od 625 kuna mjesečno. Skupština je donijela odluku da se Medijateka HDFK osnuje po useljenju HDFK u prostor Kino Tuškanac (ljubaznošću Hrvatskog filmskog saveza), kada će se tamo preseliti i arhiv te uputiti apel svim članovima za donacije knjiga, časopisa i filmova na svim medijima.

POTICAJ NEKOMERCIJALNOM FILMSKOM PRIKAZIVALAŠTVU

S obzirom na probleme art kina s naplaćivanjem prikazivačkih prava za hrvatsku filmsku klasiku, HDFK će uputiti apel Ministarstvu kulture za rješavanje tog problema. Tekst apela sastavilo je povjerenstvo u sastavu dr. Mato Kukuljica i dr. Hrvoje Turković, koje je ovlašteno i za daljnje kontakte s Ministarstvom kulture po tom pitanju u ime HDFK, osobito pri izradi Zakona o filmu.

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 _____ 2005.