Hrvatski filmski

LJETOPIS

50 kn, 12 €

Zagreb 42/2005

Brlek
Car
Čegir
Dobrilović
Grønstad
Grozdanić
Heidl
Jelić
Kosanović
Kovač
Kragić
Krelja
Kukoč
Kurelec
Marković
Nenadić
Paljan
Pavičić
Petrić
Picula
Radić
Rafaelić
Riesinger
Rubeša
Sablić
Sever
Šakić
Škrabalo
Zečević

FILMSKE ZVIJEZDE

FILMSKE ZVIJEZDE

FILMSKE ZVIJEZDE

UDK 761.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 11. (2005.) br. 42 str.1-216 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 42/2005.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

FILMSKE ZVIJEZDE

Bruno Kragić: TIPOLOGIJA ŽENSKIH ZVIJEZDA AMERIČKOG FILMA **3**

BIOFILMOGRAFIJE ZVIJEZDA **22**

FESTIVALI

Petar Krelja: NA MARGINAMA ZAGREBDOXA (1. Međunarodni festival dokumentarnog filma) **25**

Goran Kovač: MUŠKA POSLA (14. Dani hrvatskog filma) **33**

Janko Heidl: DANI IRANSKOG FILMA **41**

REPERTOAR

KINOREPERTOAR **45**

VIDEOIZBOR **85**

TUMAČENJA

Robert Riesinger: FILMSKI ZNAK — FILMSKA SEMIOTIKA CHRISTIANA METZA **101**

Robert Riesinger: PARADIGME FILMSKE TEORIJE — TEORIJSKA KLASIFIKACIJA FRANCESCA CASETTIJA **107**

Mirko Petrić: I SEMIOTIKA I KOGNITIVIZAM? **111**

Tomislav Brlek: PRIVID ZABLUDE **115**

Dejan Marković: AMERIČKI (ANTI)RATNI FILM **119**

IZ RANE POVIJESTI HRVATSKOG FILMA

Dejan Kosanović: INOSTRANA SNIMANJA IGRANIH FILMOVA U HRVATSKOJ DO 1941. **129**

Daniel Rafaelić: OTKRIVEN ZAGUBLJENI FILM OKTAVIJANA MILETIĆA? **143**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Slaven Zečević: O PRETAPANJU — SVOJSTVA I FUNKCIJE **147**

Asbjørn Grønstad: TIREZIJIN POGLED — JOYCE, ROSSELINI I IKONOLOGIJA MRTVIH **154**

Luciano Dobrilović: HRVATSKA KINEMATOGRAFIJA 1990-IH (2. DIO) **160**

POVODOM KNJIGA

Ivo Škrabalo: TRAGOVIMA RAZVOJA AUDIOVIZUALNOGA MEDIJA (N. Vončina: *Najgledanije emisije 1964-1971. Prilozi za povijest radija i televizije V*) **173**

Dejan Kosanović: DRAGOCENA KNJIGA U PRAVOM TRENUTKU (M. Kukuljica: *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*) **177**

Slaven Zečević: KAD SMO BILI ROBOVI (V. Grgić i M. Mihalinec: *Žuti titl — drugačija enciklopedija*) **179**

Tomislav Šakić: KNJIGA NEDOVOLJNO DOSTOJNA *RELJATIVNE* KARIJERE (*Relja Bašić — 50 godina kazališnog i filmskog stvaralaštva*) **181**

Jurica Pavičić: O FRANJI FUISU (F. Fuis: *Zakon rieke*) **183**

Milka Car: FASSBINDER — DRAMATIČAR I FILMSKI REDATELJ (Rainer Werner Fassbinder: *Anarhija u Bavarskoj*) **186**

REAGIRANJA 191

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić: KRONIKA **193**

BIBLIOGRAFIJA **198**

PREMINULI (O. Depolo) **202**

SAŽECI 203

O SURADNICIMA 212

FILM STARS

Bruno Kragić: THE TYPOLOGY OF FEMALE STARS IN AMERICAN CINEMA **3**

BIOFILMOGRAPHIES OF THE STARS **22**

FESTIVALS

Petar Krelja: ON THE MARGINS OF ZAGREBDOX (1st International Festival of Documentary Film) **25**

Goran Kovač: MEN'S STUFF (14th Days of Croatian Film) **33**

Janko Heidl: DAYS OF IRANIAN FILM **41**

REPERTOIRE

MOVIE THEATERS **45**

VIDEO AND DVD **85**

INTERPRETATIONS

Robert Riesinger: FILM SIGN — CHRISTIAN METZ'S FILM SEMIOTICS **101**

Robert Riesinger: PARADIGMS OF FILM THEORY — FRANCESCO CASETTI'S THEORETICAL CLASSIFICATION **107**

Mirko Petrić: BOTH SEMIOTICS AND COGNITIVISM? **111**

Tomislav Brlek: STRAYED ILLUSIONS **115**

Dejan Marković: AMERICAN (ANTI)WAR FILM **119**

FROM EARLY HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Dejan Kosanović: FOREIGN MOTION PICTURES PRODUCTIONS IN CROATIA UP TO 1941 **129**

Daniel Rafaelić: OKTAVIJAN MILETIĆ'S LOST FILM — FOUND? **143**

STUDIES AND RESEARCH

Slaven Zečević: ABOUT DISSOLVE: CHARACTERISTICS AND FUNCTIONS **147**

Asbjørn Grønstad: TIRESIAS' GAZE: JOYCE, ROSSELLINI AND THE ICONOLOGY OF THE DEAD **154**

Luciano Dobrilović: CROATIAN CINEMA OF THE 1990s (PART TWO) **160**

DISCUSSING BOOKS

Ivo Škrabalo: ON THE TRAIL OF THE GROWTH OF AN AUDIOVISUAL MEDIUM (Nikola Vončina: *Shows with best rating from 1964-1971. Contributions to the history of radio and Television V*) **173**

Dejan Kosanović: VALUABLE BOOK AT THE RIGHT MOMENT (M. Kukuljica: *Protection and restauration of film stock*) **177**

Slaven Zečević: WHEN WE WERE SLAVES (V. Grgić and M. Mihalinec: *Yellow subtitle — a different encyclopaedia*) **179**

Tomislav Šakić: A BOOK NOT QUITE WORTHY OF A *RELJATIVE* CAREER (*Relja Bašić — 50 years in theatre and film*) **181**

Jurica Pavičić: ABOUT FRANJO FUIS (F. Fuis: *The law of the river*) **183**

Milka Car: RAINER WERNER FASSBINDER — PLAYWRIGHT AND FILM DIRECTOR (R. W. Fassbinder: *Anarchy in Bavaria*) **186**

REACTIONS 191

CHRONICLE'S CHRONICLE

Marcella Jelić: CHRONICLE **193**

BIBLIOGRAPHY **198**

OBITUARIES (O. Depolo) **202**

SUMMARIES 203

ON CONTRIBUTORS 212

Hrvatski filmski
LJETOPIS
42/2005.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 11. (2005), br. 42
Zagreb, lipanj 2005.

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 11 (2005), No 42
Zagreb, June 2005
Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Nakladnik:
Hrvatski filmski savez

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

Za nakladnika:
Vera Robić-Škarica
Uredništvo:
Bruno Kragić (glavni urednik), Nikica Gilić, Ivo Škrabalo, Hrvoje Turković (odgovorni urednik), Tomislav Šakić (tajnik uredništva), Katarina Marić (kino i video repertoar)
Likovni urednik:
Luka Gusić

Lektorica:
Saša Vagner-Perić

Prijevod sažetaka:
Mirela Škarica

Priprema:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:
Tiskara CB Print, Samobor

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

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

Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 €
Adresa uredništva:
10000 Zagreb, Tuškanac 1
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
bkragic@yahoo.com

Web stranica: www.hfs.hr
Hrvatski filmski ljetopis evidentiran je u International Index to Film/TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgium.

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

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu, Zagreb
Nakladnik je upisan u Upisnik HGK o izdavanju i distribuciji tiska pod rednim brojem 396.

Naslovnica: Ava Gardner u filmu *Ubojice* R. Siodmaka (1946)

Publisher:
Croatian Film Clubs' Association

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

Publishing Manager:
Vera Robić-Škarica
Editorial Board:
Bruno Kragić (editor-in-chief), Nikica Gilić, Ivo Škrabalo, Hrvoje Turković (supervising editor), Tomislav Šakić (secretary of the board), Katarina Marić (repertoire)
Design:
Luka Gusić

Croatian language advisor:
Saša Vagner-Perić

Translation of summaries:
Mirela Škarica

Prepress:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:
Tiskara CB Print, Samobor

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

Subscription abroad: 60 US Dollars, 60 €
Account Number:
2100058638/070 S.W.I.F.T. ZABA HR 2X
Editor's Adress:
Hrvatski filmski ljetopis / Croatian Cinema Chronicle
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association
Tuškanac 1
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
bkragic@yahoo.com

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

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

Front Page: Ava Gardner in *The Killers* (R. Siodmak, 1946)

UDK: 791.635-055.2 (73) (091)

Bruno Kragić

Tipologija ženskih zvijezda američkog filma

Teorijske odrednice fenomena filmske zvijezde

Fenomen filmske zvijezde kao, prema enciklopedijskoj definiciji, »*glumice ili glumca iznimne popularnosti koji često samim svojim nastupom osiguravaju određenom filmu komercijalni, ponekad i umjetnički uspjeh*« (Marković, 1990: 748) javlja se početkom 1910-ih[1], koincidirajući s prijelazom nijemog filma iz ranog razdoblja (tzv. filmske naive) u razdoblje tzv. zrelog nijemoga filma. U industrijski visoko organiziranoj kinematografiji kakva je američka, zvijezde do kraja istoga desetljeća u kojem se javljaju postaju, uz žanr, osloncem filmske proizvodnje, a strukturiranost njihova utjelovljavanja sličnih likova dovodi i do nastanka posebnoga kinematografskog fenomena sustava zvijezda. Usprkos izrazitoj pertinentnosti fenomena zvijezde, njime se filmologija počela sustavnije baviti tek 1950-ih. Fenomen prva pobliže razmatra američka antropologinja Hortense Powdermaker u studiji *Hollywood, the Dream Factory* (1950), dok se prva zasebna studija isključivo posvećena fenomenu zvijezda, *Les Stars* francuskoga filmologa i antropologa Edgara Morina, javlja 1957. Morin na primjeru filmskih zvijezda ilustrira svoju temeljnu preokupaciju antropokozmomorfizmom, odnosno postojanjem mitoloških i magijskih struktura u društvu koje se samodefinira kao racionalno, te se u tom smislu specifično bavi problematikom gledateljeve projekcije i identifikacije.[2] Do 1970-ih u proučavanju zvijezda prevladava analiza zvijezde kao društvenoga fenomena koji se izravno vezuje na koncept duha vremena. Takve su primjerice studije Simone de Beauvoir o Brigitte Bardot (1960), u kojoj ta francuska književnica na temelju figure spomenute glumice analizira tjeskobu francuskog muškarca 1950-ih (navještajući doduše poststrukturalističke feminističke pristupe), potom studije o fenomenu divizma u talijanskoj kinematografiji *Il Divismo, Mitologia del Cinema* Giulia Cesarea Castella (1957) i *L'Elite irresponsable: théorie et recherche sociologique sur »le divismo«* Francesca Alberonija (1962), pa uglavnom publicistički orijentirana, ali informativna knjiga *The Stars* Richarda Shickela (1962), kao i detaljna *Sozialgeschichte der Stars* (1963) njemačkoga povjesničara filma Enna Patalasa, posljednja s implicitnom postavkom o socijalnoj povijesti zvijezda kao (gotovo) sinonimu za socijalnu povijest filma općenito.[3] Također, fenomen se zvijezda od 1960-ih redovito razmatra i u sve raširenijim sociologijama i psihologijama filma (i studijama zasnovanima na estetici recepcije) pa primjerice Andrew Tudor zapaža da je »sustav zvijezda središnji čimbenik psihologije filmske publike« (Tudor 1975: 82), a od 1970-ih i u kontekstu narativnih strategija klasičnoga holivudskog filma (vidi Bordwell et al..., 1985). Od 1970-ih nadalje fenomen zvijezda sve se više proučava u kontekstu semiotičkih i poststrukturalističkih pristupa. Tako britanski filmolog Richard Dyer u knjizi *Stars* (1979) analizira kakvu vrstu društvene zbilje zvijezde predstavljaju te kakav je njihov odnos spram drugih aspekata socijalne strukture, potom značenje zvijezda (odnosno značenje koje utjelovljuje javna slika pojedine zvijezde) i naposljetku načine kojima zvijezde proizvode i predstavljaju značenja te načine funkcioniranja zvijezde, koja nosi vlastito značenje, unutar sama filmskog teksta i u odnosu spram ostalih aspekata teksta, poput karakterizacije i izvedbe (Dyer, 1998: 2).[4] Takav pristup, koji se okvirno naslanja na neomarksističke analize pojma ideologije,[5] potom na analize strategija gledateljske percepcije i recepcije zvijezda te na povezivanje pojma političke ekonomije s teoretiziranjem o zvijezdama kao čvorištu međuodnosa reprezentacije i identifikacije, dominira u filmologiji od 1980-ih. Paradigmatski su tekstovi Dyerov *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (1986) te zbornici pod uredništvom Christine Gledhill *Star Signs* (1982) i *Stardom: Industry of Desire* (1991). Ipak, usprkos brojnosti tekstova posvećenih fenomenu filmskih zvijezda (a svi priznaju postojanje sustava zvijezda kao strukture u okviru koje zvijezde postoje), broj kategorizacija i tipologija zvijezda, koje bi pružile i relacije među pojedinim tipovima kao i uvid u povijesni razvoj i permutacije tipova, znatno je manji, a u tom smislu jedina je sveobuhvatnija takva tipologija Patalasova socijalna povijest zvijezda. Ovaj tekst dalje opisuje tipove ženskih filmskih zvijezda prema Patalasovoj tipologiji (i nazivima tipova) koju komentira, nadopunjuje a gdjegod i predlaže izmjene.

Djevica

Kronološki prvi tip u Patalasovoj tipologiji (izvorno *Jungfrau*, vidi Patalas, 1963: 16), alternativno naivka (vidi, Peterlić, 1990: 205). Patalas tip opisuje kao prostodušnu, osjećajnu i dobronamjernu djevojku, odanu obitelji i prijateljima, koja zbog naivnosti i nedostatka većeg životnog iskustva postaje žrtvom spletkara, lažnih zaštitnika i zavodnika, ali koja u doticaju s iskvarenom (često urbanom) sredinom iskazuje moralnu čvrstinu (najčešće je puritanski odgojena) i sposobnost samožrtvovanja. Budući da na film dolazi izravno iz sentimentalne književnosti kasnoga viktorijanskoga razdoblja (Patalas, 1963: 16), poput junakinja tih književnih djela često je iz niže srednje klase, a vanjštinom obično duge kovr-

Mary Pickford

čave (svijetle) kose, srcolikih usana, velikih očiju i trepavica, čemu možemo pridodati da je vezana gotovo isključivo za filmsku melodramu, koja se u razdoblju nijemoga filma izravno poetički nastavlja na istoimeni kazališni žanr kao i književna djela sličnih svojstava, što su bila osobito popularna u drugoj polovici 19. stoljeća. Odgovara istoimenim tipovima u Morina (vidi Morin, 1984: 20; on je atribuira kao nevinu ili nijemu djevicu) i Haskell (vidi Haskell, 1987: 46).

Patalas navodi kako se prve predstavnice tipa javljaju početkom 1910-ih kao prve filmske zvijezde uopće: Florence Turner i Florence Lawrence, a tip dominira sve do početka 1920-ih, s najistaknutijim predstavnicama Mary Pickford, Lillian Gish, Mae Marsh te Carol Dempster, Bessie Love i Dorothy Gish. Mary Pickford, kao prva međunarodna filmska zvijezda, utjelovljavala je »*mladu djevojku dječje nevinosti koja se suprotstavlja iskušenjima*« (Patalas, 1963: 19). Međutim, kao zvijezda iznimne popularnosti i utjecaja, ona već i nadvladava okvire ideal-tipa (što je redovit slučaj sa svim najistaknutijim predstavnicima pojedinoga tipa, tako da glumci koji u potpunosti ispunjavaju, ali ne prekoračuju načelnu definiciju nekoga tipa nikad nisu najveće zvijezde, nego zvijezde srednjega ranga ili B-filmova, dok u najvećih zvijezda dolazi do povratne sprege tipa i individualnog značenja). Tako i sam Patalas zapaža da je »*njezino djevičanstvo zarana dobilo elemente perverznoga, a ona je sama često sebe prikazivala u dječjem izdanju i nakon što je njezin šarm počeo nositi obilježja koketerije*« te da njoj »*nevinost nije bila bit nego sredstvo zavođenja i maska*« (Patalas, 1963: 20), odnosno na njezinu primjeru utvrđuje da je »*djevica u biti iznutra bila nimfa*« (Patalas, 1963: 22) uspostavljajući tom postavkom izravnu vezu s kasnijim tipom nimfete. Do gotovo identičnih zaključaka dolazi i Haskell: »*Čak i kad je bila u svom najanđeoskijem liku, Mary Pickford nije bila američka Pepeljuga ili Snjeguljica čiji bi jedini izraz značaja bila sitna nožica ili ljupko lice. Ona je bila buntovnica koja je, u duhu sentimentalnosti, branila potlačene i siromašne protiv bogatih, siročad protiv razmažene bogataške djece. Bila je dovoljno snalažljiva da se izvuče iz svake nevolje. Štoviše bila je sposobna i za ironiziranje vlastite slike, primjerice u* Pollyanni« (Haskell, 1987: 60).

Za Lillian Gish Patalas kaže da je »*tumačila inačice Pickfordičinih likova, žrtve muške pohote i bijesa, likove progonjene nevinosti, psihologije žrtve ispunjene uznemirenošću*« te zaključuje da je »*njezin romantični šarm bio autentičniji od onoga Pickfordove*« (Patalas, 1963: 23). Haskell pak ustvrđuje da je ona kao »*najstaromodnija od svih Griffithovih junakinja, ujedno uvelike i emocionalno najčvršća i najintenzivnija*« (Haskell, 1987: 56) navodeći kao primjer Griffithove *Slomljene cvjetove* i *Put prema istoku*, dok Richard Koszarski, slažući se s Patalasovom ocjenom o samosvijesti njezina glumačkog stila (što joj je po Patalasu omogućilo da kao karakterna glumica nastavi karijeru i u zvučnom filmu) navodi da je ona »*dugo nadahnjivala svoje obožavatelje snovima o romantičnim metaforama, s vizijama blijedih pupoljaka i bijelih golubova koje su se ponavljale dok novi naraštaji gledatelja nisu otkrili rijetku delikatnost i duh u njezinim kreacijama*« (Koszarski, 1994: 291). Od daljih predstavnica tipa, Mae Marsh je bila »*nasljednica Pickfordove kod Grifitha... uglavnom igrajući mlade djevojke koje su sazrijevale kroz teška iskustva u ozračju kraja 19. stoljeća*« (Patalas, 1963: 24). Haskell međutim za nju konstatira da je »*sofisticiranija, odraslija, urbanija od Lillian Gish*« (Haskell, 1987: 56) te da najavljuje Carol Dempster, junakinju kasnijih Griffithovih filmova. Na sličan način Patalas kontekstualizira Lillianinu mlađu sestru Dorothy Gish napominjući da je ona poput ostalih Griffithovih glumica »*viktorijanski nedužna, ali realističnija, optimističnija, manje krhka, a i manje djetinja od primjerice Mary Pickford te da njezin lik priprema prelazak na* flapper« (Patalas, 1963: 23).[6] Carol Dempster dalji je stupanj u razvoju tipa te je ona po Haskell »*modernija i samodostatnija od Lillian Gish, ujedno junakinja s kojom se današnja publika najlakše može nositi*« (Haskell, 1987: 57), a Bessie Love varira tip s izraženijim komičarskim talentom (vidi Patalas, 1963: 24). Ideal plave nevine djevojke nestaje u drugoj polovici 1920-ih kao staromodan zajedno sa svojim ranijim antipodom fatalnom ženom, a nakon što je prošao spomenute varijacije. Patalas zapaža kako ga već 1923. ZaSu Pitts karikira u *Pohlepi* E. Von Stroheima, a crte djevice osim u *flapperu* (istaknuta predstavnica tog tipa Colleen Moore započela je karijeru glumeći nevine djevojke), potkraj 1920-ih, po dolasku zvuka, opstaju i u tipu dobre prijateljice,[7] posebice u najoptimističnijih predstavnica tipa, onih gotovo potpuno lišenih emancipacijskih ili buntovničkih značajki i impulsa poput June Allyson i, napose Doris Day, koju Haskell naziva »*profesionalnom djevicom*« (Haskell, 1987: 263), čemu ćemo se vratiti pri razmatranju same dobre prijateljice. Svojstva tipa najprisutnija su kod dječjih zvijezda,

Rita Hayworth u filmu *Gilda* Ch. Vidora (1946)

pa Patalas ističe Shirley Temple, inače najpopularniju američku zvijezdu uopće u razdoblju 1935-38, koja izvorno održava tip kao »*svojevrsna pretpubertetska Mary Pickford*« (Patalas, 1963: 28), zadržavajući kako osobine prostodušnosti (ovdje u potpunu skladu s dječjom dobi) tako i seksualne aluzije.[8] S daljim širenjem realističnih tendencija u filmu, tip potpuno zamire; specifično ga održavaju, izvan američke kinematografije, požrtvovane i moralno, emocionalno i fizički čiste junakinje socijalističkih kinematografija, a pojedine značajke preživljavaju, prividno paradoksalno, u nimfeti.

Fatalna žena

U Patalasovoj je tipologiji fatalna žena (naziv dolazi od francuskoga *femme fatale,* koji se često navodi u izvorniku) »*svojevrstani negativ djevice čijem je idealu suprotstavljena*« (Patalas, 1963: 50) te se kao takva javlja vrlo brzo nakon djevice. Ona je oličenje zloćudne žene, pogubne za muškarca koji nije kadar oduprijeti se njezinim dražima, a katkad je pogibeljna i za čitavu svoju okolinu. Tamnokosa je i visoka, filmski pandan opasnih i neodoljivih zavodnica iz kazališnih melodrama i književnosti 19. stoljeća; prepoznatljiva je i po ekstravagantnosti ponašanja i odijevanja, a publiku privlači i tada vrlo smionim izrazima erotičnosti te nagovještajima nepoznatoga, pogibeljnoga i zabranjenoga. Glavne su predstavnice tipa talijanske tzv. dive[9] Lyda Borelli (uzor kasnijoj holivudskoj mondenki) i Pina Menichelli, te Italia Almirante Manzini i Hesperia, potom Asta Nielsen u danskoj i njemačkoj kinematografiji, a u američkom filmu Theda Bara. Iako je ona popularizirala pojam vampa, nije dosegnula njegovu višeznačnost i nijansiranost te ostaje zapravo *femme fatale*. Patalasova tipologija unikatno uspostavlja distinkciju između vampa i fatalne žene, dok je u Morina vamp zapravo podtip arhetipa fatalne žene, i to onaj podtip koji izvire iz nordijske mitologije, za razliku od drugoga podtipa, divne prostitutke koja proizlazi iz mediteranske mitologije (vidi Morin, 1984: 20). Haskell, koja pojam fatalne žene veže samo za europsku kulturu te definira vamp kao amerikanizaciju toga europskog arhetipa, dolazi do istih zaključaka kao i Patalas te navodi da je Theda Bara »*grub prototip koji je u najstiliziranijem obliku predstavljao određene crte modificirane u kasnijim* normalnijim *nasljednicama, božicama seksa*« (Haskell, 1987: 103). Theda Bara važna je i kao središte prve kontinuirane reklamne promidžbe u američkoj kinematografiji. Tijekom četverogodišnjeg razdoblja 1915-19. reklamni odjel tvrtke Fox neprekidno je vodio promidžbu gotovo bizarnih razmjera: za njezino umjetničko ime tvrdilo se da je anagram sintagme arapska smrt, *Arab Death*, za podrijetlo da je kći francuskoga pjesnika i njegove arapske ljubavnice, da se rodila u Sahari ili podno Sfinge, da je bila pariška kazališna zvijezda, da je dobro poznavala crnu magiju te da je sama bila identična junakinji koju je tumačila u svom prvom uspjehu *Bila jednom jedna luda* (prema pjesmi Rudyarda Kiplinga *Vampir*, u kojem kao amoralna pustolovka dovodi muškarce sve do smrti), što su naglašavale i njezine reklamne fotografije s mrtvačkim lubanjama, gavranima, paukovim mrežama i u odjeći orijentalnih linija. Koszarski citira Victora Freeburga u eksplikaciji njezine popularnosti:

Ava Gardner u filmu *Ubojice* R. Siodmaka (1946)

»*Malo ih je dovoljno odvažnih ili požudnih da žive vampirskim životom, ali kroz medij Thede Bara mogu živjeti njezin život*« (Koszarski, 1994: 276), dok je sama glumica tip koji je inkarnirala definirala ovako: »*Vampir kojeg glumim je osveta mog spola onima koji nas iskorištavaju. Vidite, ja imam vampirsko lice, ali srce feministkinje*« (prema Zierold, 1973: 15). Kao čisti tip fatalna žena u Patalasovoj povijesnoj tipologiji iščezava početkom 1920-ih (sama Theda Bara nakon 1919. naglo gubi na popularnosti), iako se naziv stalno primjenjuje i dalje, uglavnom na glumice pripadne tipovima vampa i mondenke, posebice zvijezde *film noira*. U tom smislu, osobinama tipa najviše se približavaju zvijezde tipa 'izdajničke žene' Haskellove u koji ona ubraja pojedine glumice u ostvarenjima *film noira* te kao najkarakterističniju navodi Barbaru Stanwyck u *Dvostrukoj obmani*, nazivajući je »*južnokalifornijskom femme fatale*«, ali i »*iskvarenom inačicom europske fatalne žene, koja nije povezana s mračnim prirodnim silama već s kapitalističkom ekonomijom*« (Haskell, 1987: 197). U kategoriju 'izdajničke žene' Haskell dalje ubraja niz glumica među kojima su status zvijezde dosegnule tek Rita Hayworth, Lana Turner i Veronica Lake. Iako njih Patalas svrstava u pin-up, one u pojedinim ulogama (Hayworth u *Dami iz Šangaja*, Turner u *Poštar uvijek zvoni dvaput*, Lake u *Plavoj daliji*) oživljavaju fatalnu ženu, isto kao i Heddy Lamarr, koja je u Patalasovu tumačenju prvi pin-up koji na taj tip veže komponentu negativne fatalnosti za muškarce, komponentu koju dovodi do vrhunca u svojoj najpoznatijoj ulozi u *Samsonu i Dalili*. U tom smislu moglo bi se ustvrditi da se u slučaju ovih glumica može uočiti tipološko razdvajanje ovisno o žanrovskom — kada su glumile u mjuziklima ili komedijama pa i romantičnim melodramama pripadne su tipu pin-upa dok su u *film-noiru* fatalne žene. U tom svjetlu možemo sagledati Patalasovu primjedbu kako je Gene Tierney »pin-upu *dodala demonske crte*« (Patalas, 1963: 215),[10] najočitije u filmu *Prepusti je nebu*, iako je ta zvijezda projicirana i kao ideal blizak vampu, što muškarčevu pogibelj uzrokuje nenamjerno (*Laura*)[11] te napomenu vezanu za Ritu Hayworth, za koju utvrđuje da je pin-upu najočitije dodala osobine simbola nezadovoljene muške požude, s primjerom scene iz *Gilde*, u kojoj je protagonist fizički napada što onda Patalas tumači kao početak muške nelagode u odnosu prema tipu. Hayworth je potom u *Dami iz Šangaja* u potpunosti fatalna (i izdajnička) žena — uništavačica muškaraca iza slike idealne žene čime je po Patalasu »*potpuno demistificirala tip pin-upa*« (Patalas, 1963: 221). Naposlijetku, destruktivne junakinje *film noira* je u pojedinim ulogama utjelovljavala i Ava Gardner, koju Patalas također smješta u pin-up. U svjetlu se ovih napomena i junakinje tzv. *neo-noira* i tzv. erotskih trilera potkraj 1980-ih i početkom 1990-ih mogu smatrati dalekim nasljednicama fatalne žene, tako Kathleen Turner u *Tjelesnoj strasti*, Glenn Close u *Fatalnoj privlačnosti* ili Sharon Stone u *Sirovim strastima,* iako ni jedna od tih zvijezda ne ostvaruje kontinuiranu karijeru u tipu. I podtip kojega Peterlić naziva zlom ženom može se tumačiti kao inačica mondenke kojom se taj tip vraća izvorima u fatalnoj ženi.[12] Peterlić također u svojem razmatranju karijere Elizabeth Taylor napominje da ona u *Kleopatri* oživljava gotovo potpuno iščezli tip *femme fatale* (iako ta uloga više korespondira vampu kakvim ga definira Patalas, op. B. K.) te zaključuje da glumica »*upravo s pomoću tog anakronog tipa prerasta ostale tipove*« (Peterlić, 2002: 237) pa bi i na temelju tog uvida ipak zaključili da je fatalna žena specifičan i vremenski ograničen tip koji se nakon nastanka mondenke tek sporadično javlja kao podtip navedenoga tipa.

Flapper

Tip neposredne, površne, razuzdane mlade djevojke, svjesne svoje privlačnosti i želja, kratke kose i pomalo androginih crta. Patalas njezinu pojavu smatra »*tipičnom za ugođaj optimističnih i eskapističkih ludih dvadesetih, odnosno doba jazza... ona je željna zabave, uživa u životu, emancipirana je i aktivna, spaja djetinjasto ponašanje i odijevanje — bubikopf-frizura, kraće suknje, dokoljenice — i takav izgled sa skepsom i iskustvom zrelije žene*« (Patalas, 1963: 108). U tom smislu nastaje kao opreka konzervativnosti djevice koja je u razdoblju pojave *flappera* (oko 1925) već gotovo nestala, ali i izrazitoj sofisticiranosti mondenke pa je u tom smislu izvorniji američki tip, a žanrovski je vezana uz komediju. Iako relativno brzo gubi popularnost te nestaje s počecima ekonomske krize 1929-30, ona je ujedno po spomenutim obilježjima preteča nimfete. Patalas međutim zapaža da *flapper* utjelovljuje kako žensku samosvijest tako i mušku projekciju (Patalas, 1963: 108), a tu kritičku napomenu razrađuje Haskell utvrđujući da je »*općenito uzevši, američki* flapper, *po definiciji, tek površno neinhibiran. Uostalom ona je redovito iz srednje klase... njezin je temeljni cilj društveno, a ne intelektualno oslobođenje... ona je tek remetilac mira te se iskupljuje brakom*« (Haskell, 1987: 75, 79). Haskell, koja inače nalazi realni pandan *flapperu* u biografiji Zelde Fitzgerald (Haskell, 1987: 81-82), također napominje da se ona ne samo ponaša djetinjasto,[13] nego je i njezino tijelo djevojački oblo, što sve potvrđuje mogućnost utvrđivanja jasne veze toga tipa i nimfete, pa i razmatranja nimfete kao revitalizirana, modernizirana i erotiziranijeg *flappera*. Haskell svoja opažanja ilustrira primjerom najpoznatije predstavnice tipa Clare Bow, kojoj je naslov njezina uspjeha *Ono pravo* donio i epitet *It girl* pa i status personifikacije razdoblja.[14] Smatrajući da je ona najpotpunije spajala naivnost i seksualno iskustvo kao temeljnu kombinaciju na kojoj je izgrađen tip, Patalas je nalazi i za anticipatoricu nekih osobina Marilyn Monroe — »*privlačnosti koja uvijek iznova iznenađuje, spontanosti, pa i uznemirenosti*« (Patalas, 1963) te utvrđuje da je uloga u *Neki to vole vruće* citat one iz *Ono pravo*. Od ostalih predstavnica Patalas izdvaja Colleen Moore, koja se prva okušala u tipu, još 1923. u filmu *Vatrena mladež* (više vidi u Koszarski, 1994: 307), a koja je, prvobitno Griffithova junakinja, uvijek zadržala »*dozu nevinosti*« (Patalas, 1963) pa bi se u toj opasci mogle naći dodirne točke djevice i *flappera* — obje su djetinje i zapravo čiste, a to odgovara i Morinovu tipu šik-djevojke (*chic-fille*), koja u njegovoj klasifikaciji odgovara *flapperu*, kao »*pomalo dekadentnoj modifikaciji djevice, koja degradira preuzimajući od vampa erotsku dimenziju*« (Morin, 1984: 32), potom u počecima svojih karijera Louise Brooks, koja je ozbiljnija i samosvjesnija pa odlaskom u Europu u filmovima G. W. Pabsta *Pandorina kutija* i *Dnevnik izgubljene* tumači prostitutke kao »*mitska*

utjelovljenja destruktivne seksualne žudnje« (Patalas, 1963: 113), dakle uloge koje se zapravo uklapaju u liniju fatalne žene (ali izvan američke kinematografije), i Joan Crawford koja i u svojim ulogama u ovom tipu već najavljuje distanciranost od lika i samopuzdanje pa Patalas konstatira kako njezin dalji razvoj ujedno odražava razvoj samopoimanja Amerikanki; za ekonomske krize postaje pouzdana suputnica (dobra prijateljica), a 1940-ih uz sukob ambicija i težnje za ljubavlju emancipirana žena kao dalji stupanj mondenke (Patalas, 1963: 115).

Vamp

Vamp[15] je možda najspecifičniji ženski tip u Patalasovoj tipologiji, i stoga što se u njoj razlikuje od najčešće uporabe pojma u filmskom novinarstvu i publicistici gdje se rabi označavajući ženske zvijezde koje odgovaraju Patalasovoj definiciji fatalne žene. Stoga su se vampom nazivale i Asta Nielsen i Theda Bara, a poslije se epitet primjenjuje čak i na pojedine glumice koje Patalas svrstava u *pin-up* (npr. Ritu Hayworth). Sam Patalas smatra da ženske zvijezde koje on ubraja u tip (ukupno njih četiri u američkoj kinematografiji — Gretu Garbo, Marlene Dietrich, Mae West i Jean Harlow, i još dvije u Europi — Arletty i Zarah Leander), a koje su karakteristične za vremenski ograničeno razdoblje 1930-ih, još svjedoče o ženskoj težnji za samostalnošću koja je karakterizirala tipove 1920-ih, mondenku i *flapper*, ali i da se s njima ta težnja ukida. Priznavajući da je pojam vampa nejasan i nikad dovoljno definiran (vidi Patalas, 1963: 131), on navodi da obično podrazumijeva tip žene koji nalazi ispunjenje u uništavanju većega broja muškaraca pa utvrđuje da su predstavnice fatalne žene (kako je on određuje) vampovi u tom smislu (čak podsjeća da je upravo Theda Bara uvela pojam vampa u film). Patalas će međutim vamp kao tip u sustavu zvijezda specifično definirati po tome što se on u ljubavi pojavljuje kao njezin simbolički subjekt pa je u tom smislu mitsko utjelovljenje emancipiranosti ženskog spola (vidi u Patalas, 1963: 132). U njegovu opisu, vamp je superiorna, 'nedostižna' žena, ljepote koja opčinjuje, ali i koja, više nego ljepotom, privlači tajanstvenošću, nedokučivošću, često proturječnim činima, moralom i postupcima, spojem snage i osjetljivosti, dobronamjernosti i beskrupuloznosti. U tom smislu Patalasova definicija vampa odgovara tipu koji Morin naziva 'božanska' (*la divine*), koji je u njega *»podjednako tajanstven i nezavisan kao fatalna žena, ali podjednako čist i osuđen na patnju kao i mlada djevica«* (Morin, 1984: 21), a Haskell 'božica seksa', tim više što Haskell u svoj tip uvrštava iste četiri glumice koje Patalas ubraja u vamp, iako ona uzgredno spominje kako su se božicama seksa epitetirale i Rita Hayworth, Jane Russell i Marilyn Monroe (Haskell, 1987: 105). U Patalasovoj definiciji vamp je vezan uglavnom za imaginarne ambijente koji podcrtavaju artificijelnost tipa, koji je i reakcija na sve realističnije likove što se javljaju s dolaskom zvučnoga filma i koji u temelju predstavlja lik žene dijametralno suprotstavljene muškarcu (stoga za njega i nepoznanice), ali koja uništavajući muškarca uništava i sebe, pri čemu je kao važna distinkcija u odnosu na fatalnu ženu bitno da vamp uništava ne zbog zloće, nego zbog sudbinskih okolnosti.[16] Za Gretu Garbo Patalas nalazi da je više od Dietrich i West vezana uz 1920-e, da je *»u počecima potpuno pripadala mondenki te je uvijek zadržala crtu ekscentričnosti, ali je istodobno prerasla uzore i postala nezemaljski, tajanstveni vamp — sfinga«* (Patalas, 1983: 133). Ona *»predstavlja ljepotu koja je sama sebi cilj... muškarac može propasti zbog nje, ali ne i njezinom voljom, ona ne nalazi zadovoljstvo u uzrokovanju patnje i boli, nego je sama nježna i bespomoćna«*, a i *»nije orijentirana samo na muškarca...ljubavnika tretira kao prisni predmet, u voljenom objektu traži vlastiti odraz«* (Patalas, 1963: 139). Stoga je njezina ženstvenost problematična,[17] ali je njezin seksepil univerzalan: ona podjednako privlači i žene i muškarce, i heteroseksualce i homoseksualce. Takav se Patalasov opis Grete Garbo može nadopuniti onim koji nalazimo u Haskell, koja je još jasnije suprotstavlja ostalim trima predstavnicama tipa utvrđujući da *»njezina privlačnost nije bila specifično seksualna«* te da, za razliku od njih, Greta Garbo nije hedonistica, nego simbolizira *»neprestano preoblikovan i produhovljen seks, savršenu metaforu holivudskog filma, visoku svećenicu svetosti američkog poimanja ljubavi u kojem je seks preoblikovan u ljubav, tijelo u duh, a kratkotrajno iskustvo u konačnu i neprestanu milost/spas«* (Haskell, 1987: 108). U tom smislu tvrdnja Haskellove o Garbo kao *»načelu ljepote koje jednom pokrenuto postaje autonomno«* i nešto konkretnija kako je *»traženje apsolutne ljubavi«* karakteristično za likove koje je tumačila zapravo *»fraza iz bajki«* (Haskell, 1987: 107) može uputiti na konačan zaključak o izrazitoj stiliziranosti inačice tipa kakvu nalazimo u njezinim ulogama (pa i njezinim tumačenjima), što je u skladu i s Morinovim citiranjem Bele Balazsa o Greti Garbo kao *»inkarnaciji ljepote patnje«* te

Greta Garbo

opaskama kako božanska upravo u primjeru Garbo nadvladava i djevicu koja nema snage privući obožavanje, kao i, duhovnom čistoćom, fatalnu ženu.[18] Marlene Dietrich po Patalasu dijeli s Gretom Garbo višeznačnost seksepila, upućenost i ženama i muškarcima, ali s bitnom razlikom da je utjelovljavala *sexus* (Patalas, 1963: 138), za razliku od Grete Garbo, koja je utjelovljavala osjećaj lišen svake požude. Marlene Dietrich »*kvari muškarce u kojima pobuđuje samo požudu, reducira ih na nagon... oko nje je aura nečistoga*« (Patalas, ibid.).[19] Njezino odijevanje u mušku odjeću (frak i cilindar u *Maroku*) simbolizira volju za vladanjem nad muškarcima, ali ona istodobno, utjelovljavajući obećanje zadovoljstva, ali ne i njegovo ispunjenje, pristaje na rizik da bude odbijena. Patalas ustvrđuje da je Sternberg od Marlene Dietrich nastojao oblikovati seks-fetiš pa je radnju filmova s njom kao protagonisticom (ukupno sedam) sve više reducirao na slijed ritualnih činova, s protagonisticom kao katalizatorom propadanja (*Šangaj-eskpres*), dok se u *Grimiznoj carici,* gdje tumači Katarinu Veliku, politička moć zasniva na seksepilu (Patalas, 1963: 140, 145). Haskell smatra da je Dietrich znatno više subjekt, odnosno znatno manje objekt od Grete Garbo te uspostavlja specifičnu distinkciju između njih dvije zasnovanu na ironiji: za razliku od Garbo koja traži vječnu i apsolutnu ljubav, »*Marlene Dietrich traži nešto mnogo složenije — ljubav sada, danas i ovdje*« (Haskell, 1987: 107). Haskell napominje da je »*za razliku od Garbo koje se drži nade u vječnu ljubav... Dietrich realistična,*[20] *čak i fatalistica. Ona prihvaća i razumije ljudsku slabost, ludost, izopačenost i potrebu za iskupljenjem. Štoviše, ona je i ranjiva... Iako mitsko biće, ujedno demistificira. Rođena je kao* iskusna *pa je tako Sternberg imao teškoća da je prikaže kao nevinu kneginju u početnim scenama* Grimizne carice« (Haskell, 1987: 109). Haskell također odbacuje mogućnost tumačenja da je Sternberg odijevajući je u mušku odjeću kreirao pseudomuškarca, upućujući na 'feminizaciju' muških junaka u njihovim filmovima. U tom smislu ona zaključuje da Dietrich »*parodira konvencionalno shvaćanje muškog autoriteta i spolnih uloga, a da pritom ne uništava vlastitu vjerodostojnost kao žene. Njezin realizam nije neprivlačan ni antiromantičan*« (Haskell, 1987: 112). Štoviše, Haskell ukazuje na 'karizmu' Marlene Dietrich, koja joj je omogućila da nadvlada sliku sebe kao obične muške (Sternbergove) projekcije (vidi Haskell, ibid.), dok Dyer u svom pregledu različitih tumačenja tog redateljsko-glumačkog odnosa nalazi mogućnost uvida u njegove napetosti i protuslovlja istoga (vidi Dyer, 1998: 179-180). I kao što Patalas zaključuje da se Marlene Dietrich nakon 1935, izgubivši Sternbergov barokni okvir, uklopila u tip dobre prijateljice (*Destry ponovno jaše*), tako i Haskell u povodu istog filma napominje da ona »*odlazi na Zapad i ponovno postaje djevica*« (Haskell, 1987: 119). Dietrich se u ulogama nakon Drugoga svjetskog rata uklapa u tip mondenke sklone samoironiji (*Svjedok optužbe*), a često i »*s maskom bića nedokučiva i tajnovita*« (Patalas, 1963: 145-146)[21] pa tako barokni dekor koji okružuje njezinu pojavu u *Dodiru zla* održava u sjećanju njezin mit. Za razliku od Grete Garbo i Marlene Dietrich, Mae West bila je »*prvi samostvoreni ženski mit, iako je tip koji je utjelovljavala bio je poznat iz vesterna — barska zabavljačica*« (Patalas, 1987: 146). Njezina je osnovna odlika gotovo muška nezavisnost — nitko je ne posjeduje, ništa joj se ne treba objašnjavati, ona ne zagovara nijednu vrednotu koja bi se morala zaštiti. Istodobno ona ulogu kokete ispunjava životnom snagom i vitalnošću koji transcendiraju dobro i zlo, a njezina se pojava radikalno razlikuje od ljepote Grete Garbo — plavuša naglašenijih oblina (poput mnogih kasnijih *pin-upova*) ona provocira dominantni moral (koji još određuju viktorijanske i/ili puritanske vrednote), i to dvosmislenim aluzivnim replikama (sama je pisala scenarije svojih najvećih uspjeha), blagom vulgarnošću, a i specifičnim izgovorom i pokretima kojima stvara erotičku anticipaciju. Stoga Patalas zaključuje da je ona i mogla biti na vrhuncu popularnosti us-

Marlene Dietrich

Jean Harlow

poredno s vrhuncem ekonomske krize 1933-34, kada u pitanje dolazi sam ideološki temelj društva (vidi Patalas, 1963: 148). Haskell pak zapaža da je West »*kombinacija više seksualnih tipova — imitatora žene, hipotetske, seksualno agresivne žene i žene kao seksualnog objekta koja postaje subjekt*« (Haskell, 1987: 115). »*Ona ironizira muškarce kao voajere ovisne o požudi koju jedva da uspijevaju zadovoljiti*« (Haskell, 1987: 116). Potvrđujući Patalasovu tvrdnju da West istodobno širi i parodira mit o vampu, Haskell zaključuje da je i Mae West, kao i Marlene Dietrich, bila prisiljena, nakon 1935,[22] 'očistiti' svoju pojavu i replike, čime je »*počinila profesionalno samoubojstvo*« (Haskell, 1987: 118). U posljednoj predstavnici tipa Jean Harlow vamp je već 'humaniziran' i samim tim uništen (Patalas, 1963: 132, 149).[23] Haskell je ubraja u hedonistice zajedno s Marlene Dietrich i Mae West, dok je Patalas izdvaja u odnosu na tri druge predstavnice tipa (iako uviđa zajedničke crte s Dietrich i West), smatrajući da »*Jean Harlow oslobađa vamp u zbiljsku djevojku, dok su Garbo, Dietrich i West predstavljale suprotnost zbilji... S njom je tip vampa ušao iz sfere mita u sferu realnosti, očovječen je i sekulariziran. Žena je u njoj postala ravnopravna muškarcu, što su mondenke 1920-ih samo simulirale, a s čim je* flapper *tek koketirao*« (Patalas, 1963: 150) te zaključuje da je »*Harlow ono što su Garbo, Dietrich i West projicirale u mitsko vrijeme prakticirala sada ovdje*« (Patalas, ibid.). Patalas doduše priznaje srodnost Jean Harlow i Mae West, ali nalazi razliku u tome što je »*u West riječ o predcivilizacijskom stanju, dok Harlow potpuno pripada 20. stoljeću... ona je moderna djevojka iz dvadesetih koja za ekonomske krize izrasta u ženu pa time mit o njoj reflektira iskustvo Depresije*« (Patalas, ibid.). Iako ćemo se složiti s Patalasom da se »*njezine scene i dijalozi pretvaraju u manifest libertinstva i elegantnog cinizma*« (Patalas, ibid.),[24] možemo prihvatiti i tvrdnju Haskellove, da je Jean Harlow »*jedva poznavala konvencionalni moral*« te je u tom smislu »*društveno nevinašce, nesposobno za dvostruke igre osim na najjednostavnijoj razini*« (Haskell, 1987: 113). Stoga nam se čini da upravo Patalasova napomena kako Jean Harlow razvija »*elemente flappera prema mondenoj djevojci koja nema romantičnih iluzija*« (Patalas, 1963: 151) zapravo najtočnije opisuje njezine uloge čineći razumljivim i njezin prelazak nakon 1933. iz libertinki u emancipiranu dobru prijateljicu (*Supruga protiv tajnice*), koja ujedno tjelesnim atributima nedvosmileno najavljuje kasniji tip *pin-upa*.

Tako definiran, vamp je tip izrazito vezan za točno određeno razdoblje od 1930. do 1935, tako da u tom smislu nema nastavljača u američkoj kinematografiji. Mogli bismo štoviše ustvrditi da se idealtipske odrednice vampa u cijelosti mogu primijeniti tek na Gretu Garbo i Marlene Dietrich kao dvjema komplementarnim inačicama tipa, tek u manjoj mjeri na Mae West, koju bi možda preporučljivije bilo razmatrati u okviru modifikacija mondenke, a gotovo uopće ne na Jean Harlow, s obzirom da se i sam Patalas slaže kako ona tip zapravo dekonstruira i koju bi vjerojatno bilo uputnije razmatrati kao predstavnicu mondenke koja evoluira u dobru prijateljicu (pri čemu fizičkim osobinama navješćuje *pin-up*). Kao moguću nastavljačicu tipa mogli bismo pak navesti, u skladu s Bourgetovom ocjenom, Avu Gardner (Patalas je uvrštava u *pin-up*), koja u filmovima *Pandora i ukleti Holandez* i *Bosonoga grofica*, pa i *Dodir Venere,* očituje značajke vampa pa nam se u tom smislu čini opravdanim primjedba M. Haskell da je »*Avu Gardner njezina kombinacija senzualnosti i estetske privlačnosti, odnosno njezina osobnost koja je nadvladavala dramatske nedostatke učinila većom od života, previše egzotičnom da bi bila Amerikankom*« (Haskell, 1987: 260), a smještanje Gardner u vamp (barem što se navedenih uloga tiče) implicitno potvrđuje i sam Patalas uzimajući *Bosonogu groficu* kao primjer naradikalnijeg iskaza njezina mita, ali i njegove dekonstrukcije — Gardner kao zvijezda proglašavana najljepšom ženom na svijetu glumi nesretnu zvijezdu, »*ideal ljubavi*« (usp. Patalas, 1963: 224).

Mondenka

Patalas svaki tip nastoji društveno kontekstualizirati[25] pa, kao što za djevicu tvrdi da je proizašla iz zadovoljna duha viktorijanskog razdoblja (Patalas 1963: 131), dok je fatalnu ženu proizveo svjetski rat (ibid.), tako je mondenka (izvorno *Die Mondäne* odnosno *Dame von Welt*/svjetska dama), tip koji se javio nakon Prvoga svjetskog rata, kao i nešto kasniji *flapper*, najavila žensku težnju za emancipacijom. »*Prvi svjetski rat donio je slom tradicionalnih poredaka i vrednota izgrađenih na povjerenju u razboritost samih tih poredaka... Stari su tabui pali, ponajprije oni koji su određivali međusobni odnos spolova. Milijuni muškaraca mogli su u ratnom vremenu steći iskustva koja su ih naučila manje romantičnu odnosu prema ženama. Istodobno, žene su naučile više cijeniti vlastitu društvenu vrijednost. Populariziranje psihoanalize učinilo je ostalo u otrežnjavanju pogleda na spolnost. Filmovi su odrazili taj preokret. Propagirali su prevladavanje naslijeđenih vrednota; bračna vjernost, poštivanje roditelja, domovine i zakona počeli su se obrađivati u ciničnom modusu,*

Bette Davis u filmu *Opasna* A. E. Greena (1935)

ustoličene su nove vrednote: seks, zabava i nezavisnost. Ideal blaženo siromašne nevinosti kakav su utjelovljavale Griffithove djevojke mogao je naići na odobravanje još jedino u dubokoj provinciji, a jednako je demodirano morala djelovati i sablast ženskoga vampira[26] *koji donosi propast. Idealni tip početkom dvadesetih postaje samosvjesna svjetska dama koja sama odabire muškarce, neovisna i cinična mondenka koja je ipak zadržala nešto od aure fatalne žene, ali je oslobođena presude autsajderstva«* (Patalas, 1963: 74). Fatalna žena, kakvom je određuje Patalas, u tom smislu jest izravni preteča mondenke. Temeljna bi razlika ta dva tipa bila u većoj realističnosti mondenke, u smislu sadržaja filmova, ali i u pogledu načina glume, također i odsutnosti želje za uništavanjem muškaraca (pojednostavljena distinkcija bi bila da mondenka muškarce tek iskorištava dok ih fatalna žena uništava).[27] U svojoj interpretaciji takve Patalasove definicije Peterlić dodaje da se mondenka javlja kao tip koji, »*pomalo cinično rečeno, iskorištava malaksalost muškarca, koji, premda u ratu pobjednik, suočen sa smrću i iznuren ratovanjem, postaje svjestan da nema dostatnih razloga za osjećanje superiornosti te se u biti osjeća poraženim*« (Peterlić, 1973: 28). Peterlić tip kontekstualizira i spram ženskih likova u djelima pisaca izgubljene generacije (F. S. Fitzgerald, E. Hemingway).[28] Važno je pak, da će mondenka postati trajni ženski tip u sustavu zvijezda, što je razlog zbog kojega je razmatramo nakon *flappera* i vampa, iako su se ti tipovi javili kasnije (ali nisu trajni), i to za razliku od svih dosad razmatranih, koji nakon svojega raslojavanja preživljavaju tek kao ekscentrični slučajevi ili izrazito stilizirane persiflaže ili kao sporedni likovi koji se ne mogu trajnije vezati ni uz jednu glumačku zvijezdu. Mondenka neprekidno traje uz transformacije koje će je dovesti do univerzalnijega tipa emancipirane žene, koji se javlja već 1930-ih, a koji je od kraja 1950-ih stalno dominantni ženski tip u sustavu zvijezda. Tako definirana, mondenka odgovara Dyerovoj nezavisnoj ženi i tipu nezavisne ili iznimne žene Haskellove, a u specifičnim slučajevima njezinoj kategoriji superženke (kao jednom od dva podtipa spomenutoga tipa) koju ona definira kao »*ženu koja je, iako izrazito ženstvena, istodobno preambiciozna i preinteligentna da bi bila društveno prilagodljiva... Ona se ne osjeća ugodno u društvu, ali joj je ipak dovoljno ugodno da se ne buni potpuno... ostaje u okvirima tradicionalnog društva, ali njezina kreativna energija rezultira, u nedostatku društvenoga prihvaćanja, demonskim posljedicama... Scarlett i Jezabel, Vivien Leigh i Bette Davis su superženke... južnjačka je junakinja zbog svoje uvjetovanosti i podrijetla prirodna superženka*« (Haskell, 1987: 214-215). Patalas prvom predstavnicom tipa smatra Allu Nazimovu, a u nijemom razdoblju najistaknutije su Gloria Swanson, koja je po Koszarskom ponudila »*novi ženski model za Ameriku nakon Prvoga svjetskog rata, atraktivnu figuru koja međutim nikad uistinu ne krši stare tabue*« (Koszarski, 1994: 295) i Pola Negri, od svih pred-

Gloria Swanson u filmu *Bulevar sumraka* B. Wildera (1950)

stavnica tipa najbliža 'egzotičnosti' i ekstravaganciji fatalne žene, potom Norma Talmadge, Mae Murray, Vilma Banky, Barbara LaMarr, Dolores Costello, Dolores Del Rio.[29] Početkom zvučnoga razdoblja tip stagnira pa Peterlić nalazi razlog u deplasiranosti ideje o ženskoj samosvojnosti (Peterlić, 1990: 166), a Patalas smatra da *»ekscentrične dame nisu nudile praktična rješenja za svladavanje stvarnosti u razdoblju ekonomske krize koja je postavila zahtjev za optimističkijim projekcijama«* (Patalas, 1963: 88). Mondenka istodobno nije nudila ni takav odmak od zbilje kao vamp pa Patalas zaključuje kako je mondenka u vampu Grete Garbo *»doživjela apoteozu otuđena od aktualne zbilje, kao potpuna projekcija«* (Patalas, 1963: 88). Od predstavnica tipa iz nijemoga razdoblja kontinuiranu karijeru 1930-ih (dapače i najveće uspjehe) ostvaruje jedino Norma Shearer, kao inačica tipa koju Haskell naziva rafiniranom damom, u kojoj se gotovo posve gube negativne konotacije tipa. Tada pak, reprezentativnije od Norme Shearer tip nastavljaju Bette Davis te Joan Crawford, koje *»su utjelovljavale dilemu moderne Amerikanke da istodobno bude društveno priznata i voljena«* (Patalas, ibid.). Već Patalas zapaža proturječja koje tip u tom stadiju utjelovljuje pa za Davis utvrđuje da je *»u najrazličitijim vrstama filmova bila izvana aktivna, energična i autoritarna, ali iznutra nesigurna i neurotična«* (Patalas, 1963: 89), a primjer za tu tvrdnju su sve njezine klasične uloge bez obzira imaju li pozitivan (*Mračna pobjeda, Sve o Evi*) ili negativan (*Pismo, Male lisice*) predznak. Takva se ocjena poklapa s konstatacijom Haskellove da je nezavisna žena, zbog stalna sukoba s društvenim restrikcijama postavljanima prema ženi, ujedno *»neurotična žena«* (Haskell, 1987: 214). Peterlić ispravno napominje da mondenka tada *»dobiva na društvenoj uvjerljivosti kakvu nije imala u svom* klasičnom *razdoblju, a ovo se posebice odnosi na Bette Davis u filmu* Male lisice« (Peterlić, 1973: 29). Posljednja je uloga temeljno realistična (u smislu psihološke motivacije i potpuna nedostatka romantičnih impulsa) inačica tzv. *južnjačke ljepotice*, koju Haskell smatra *»zbog svog podrijetla prirodnom superženkom. Muškarci i okolina tretiraju je načinom koji je blizak obožavanju... umjesto da se pobuni i izgubi svoj status, ona iskorištava tu poziciju (nikad se potpuno ne podajući) da bi stekla moć nad muškarcima. Atraktivna, čak magnetske privlačnosti, ona nije izrazito seksualna; unutarnja represija koju osjeća posljedica je viktorijanskog duha, i ona se instinktivno odupire bilo kojoj situaciji u kojoj bi mogla izgubiti samokontrolu«* (Haskell, 1987: 215). Takav opis prispodobiv je protagonisticama filmova *Jezabel* i *Zameo ih vjetar*, Bette Davis odnosno Vivien Leigh.[30] Davis će poslije u filmu *Druga strana šume* dovesti taj tip do parodije, dok je lik Scarlett zanimljiv i zbog napomene Haskellove, koja na primjeru tog lika mondenku zapravo postavlja u relaciju spram *flappera*, tvrdnjom da je ona *»južnjačka verzija* flappera *u ambijentu prije građanskog rata, žena koja se suprotstavlja svim konvencijama osim seksualnih«* (Haskell, 1987: 125). Iako sam Patalas Joan Crawford obrađuje u kontekstu *flappera*, on je točno stavlja u relaciju s Bette Davis. Haskell uviđa njezin prelazak iz *flappera* u samosvjesnu zvijezdu početkom 1930-ih i, kao simptomatičan, navodi film *Kiša* u kojem tumači prostitutku. Štoviše, Crawford ulogom u filmu *Opsjednuta* unutar istoga filma i lika predočava transformaciju od nesmotrena *flappera* preko mondenke do naposljetku žene koja se posvećuje muškarcu na način dobre prijateljice pa zapravo prva ujedinjuje elemente mondenke i dobre prijateljice. Navedeni primjer potvrđuje Dyerovu postavku o Crawford kao reprezentativnoj predstavnici tzv. *zvijezde koja se obnavlja* (*regenerating star*), odnosno koja, da bi zadržala status zvijezde, s lakoćom mijenja tip prilagođavajući se mijenama u ukusu publike i novim tendencijama (vidi u Dyer, 1986: 1-2, 7, 15), a što potvrđuje i tvrdnja Haskellove *da »Joan Crawford pruža sjajan komentar promjena ukusa i poimanja«* (Haskell, 1987: 175). Ipak, ona se ni u jednoj ulozi nije približila osobinama Bette Davis i Vivien Leigh kao južnjačkih ljepotica, iako je primjerice u *Ženama* predstavljala negativni pol mondenke suprotstavljen Normi Shearer kao damskom, pozitivnom polu tog tipa. Suprotno tome, u filmu *Lice jedne žene* Crawford će, ponovno mijenjajući tip tijekom filma, od šefice bande ucjenjivača, dakle tipa negativke koja je svjesno izabrala put kriminala (i u tom smislu korespondirajući sa zlim ženama odnosno oživjelim fatalnim ženama karakterističnima za *film noir*) naposlietku postati emocionalna žena posvećena muškarcu i obitelji, došavši na granicu dobre prijateljice. Stoga nam se čini opravdanim što Haskell Joan Crawford smješta u superženke (drugu kategoriju nezavisne žene), što je temeljno kategorija koja obuhvaća većinu protagonistica (i glumica) tzv. ženskih filmova[31] i koja zapravo spaja temeljna obilježja mondenke s nekim osobinama tipa dobre prijateljice.[32]

Joan Crawford

Osim u Joan Crawford, osobine mondenke i dobre prijateljice prepleću se i u Lauren Bacall, koju sam Patalas ubraja u dobru prijateljicu, te Greer Garson, koja 1940-ih od Norme Shearer preuzima i nastavlja liniju *dama* (u njezinu slučaju *uzornih građanki*), kao i Deborah Kerr, koju Patalas karakterizira kao *»uzornu viziju damskosti kao pandana džentlmenstva«* (Patalas, 1963: 90).[33] I u još nekih glumica koje Patalas

Elizabeth Taylor u filmu *Mjesto pod suncem* G. Stevensa (1951)

uvrštava u dobre prijateljice također se gubi granica toga tipa s mondenkom (Ingrid Bergman, Grace Kelly, Eve Marie Saint — sve zvijezde trilera Alfreda Hitchcocka) što nas ponovno (kao u slučaju odnosa fatalne žene i pin-upa) dovodi do kontekstualizacije tipa prema žanru — kada glume u kriminalističkim filmovima te zvijezde imaju naglašenije komponente mondenke, dok u komedijama i romantičnim melodramama naglašavaju značajke dobre prijateljice. Pritom kao trajnu distinkciju ta dva tipa i nakon njihova prepletanja možemo postaviti odnos prema muškarcu: dok dobra prijateljica (što je razvidno već i iz sama naziva) čak i kad je emancipirana funkcionira ponajprije ili isključivo u odnosu na muškoga protagonista, mondenka je, čak i kad je potpuno oslobođena naznaka negativnoga, spram njega potpuno samostalna i neovisna (tu bi moglo ležati opravdanje smještanja »dama« u mondenke, jer su one često potpuno neovisne od muškarca, a i daleko vitalnije od svojih muških partnera, kao Garson u filmovima u kojima joj je partner Walter Pidgeon kao svojevrsni »dobri prijatelj«). One crte mondenke 1940-ih kojima ona odgovara kategoriji superženke Haskellove nastavljaju ponajprije zvijezde *film noira*, tako Barbara Stanwyck u pojedinim ulogama, koje oživljavaju aureolu fatalizma (čest publicistički naziv za junakinje *film noira* upravo je *femme fatale*) te sporadično brišu granicu fatalne žene i mondenke (vidi str. 31). Među predstavnicama tipa 1950-ih, uz Deborah Kerr, Patalas u svojoj tipologiji navodi još Kim Novak i Elizabeth Taylor, a tu možemo dodati da značajke tipa u nekim ulogama u tom razdoblju iskazuju i Ava Gardner i Lana Turner (koje Patalas razmatra u kontekstu pin-upa, ali koje su novi primjeri zvijezda što su prelazile granice tipova ili mijenjale tip). Dok za Novak kaže da je je »*pomalo otuđena ljepotica*« (Patalas, 1963: 90), Patalas Taylor označava božicom ljubavi 1950-ih, ona tumači južnjakinje — *Div, Mačka na vrućem limenom krovu, Okrug Raintree, Iznenada prošloga ljeta*, zavodljiva je, čulna, tamnokosa te u tom smislu suprotstavljena plavokosoj prijateljici, anima je novoga junaka tipa buntovnika bez razloga koji su unekoliko i novi romantičari, nesigurni, neurotični, neukorijenjeni, osjećajni (vidi u Patalas, 1963: 91). Patalasovu klasifikaciju Elizabeth Taylor kao mondenke u drugoj polovici 1950-ih potvrđuje i Peterlić (Peterlić, 2002: 237), koji tu glumicu razmatra u kontekstu Dyerove formule *zvijezde koja se obnavlja* pa piše da ona u svojoj karijeri do početka 1960-ih neprekidno mijenja tip: »*Kao dijete-glumica pa sve do* Mjesta pod suncem *naivka je (djevica, prema Patalasovu* radikalnijem *nazivu za tip), zatim postaje dobra prijateljica* (Kad sam posljednji put vidio Pariz, Div), *pa mondenka (emancipirana žena) pa* femme fatale (Kleopatra)« (Peterlić, ibid.), što ga dovodi do napomene da te mijene upućuju prema jednom tipu, odnosnu prema svojevrsnu 'nadtipu' koji može prerasti ostale tipove, te do zaključka da je »*u slučaju Elizabeth Taylor riječ o nečemu rijetkom, a što je dijelom i ishod dulje karijere, kada neka zvijezda više nije samo reprezentativni predstavnik određenoga tipa, nego postaje i reprezentativni tip koji je simbol filma kao takva, odnosno svega što film, što u kolektivnoj svijesti, što u javnoj svijesti znači*«, a što se »*u tipologijama naznačuje tek maglovitim nazivom* superstar« (Peterlić, ibid.).

Peterlić je također razmatrao varijacije i modifikacije mondenke 1960-ih i početkom 1970-ih, iako na primjerima iz neameričkih kinematografija. On napominje da se mondenka 1960-ih razvija prema likovima osamljenih žena koje obuhvaća u podtip *same* (vidi Peterlić, 1973: 29-30), a za primjer uzima europske glumice modernizma: Monicu Vitti, Jeanne Moreau, Anouk Aimée, u čijim ulogama »*lik emancipirane žene doseže vrhunac jer su ti filmovi izrazito realistični... ove junakinje modernog filma svoju slobodnost i samostalnost uvijek ostvaruju u izoliranosti od društva kao cjeline, u nekom svom najužem krugu, njihov čin oslobađanja ima samo individualnu vrijednost, nema čak ni vrijednost primjera za okolinu i uvijek se završava u nekom vidljivijem ili prikrivenijem unutarnjem porazu i osuđenosti na osamu*« (Peterlić, 1973: 29). S obzirom na takvu definiciju možemo uočiti da se u američkoj kinematografiji mondenku u smjeru *same* s većim kontinuitetom 1960-ih razvija Anne Bancroft, 1970-ih Faye Dunaway, Ellen Burstyn i Jane Fonda te nakratko potkraj desetljeća Jill Clayborough, dok se otada tip ne može dugotrajnije vezati ni za jednu zvijezdu s obzirom da glumice slobodno mijenjaju tip (katkada iz uloge u ulogu), što onemogućava utvrđivanje njegova kontinuiteta; u više uloga od kraja 1970-ih do kraja 1980-ih inačice mondenke nastavlja Merryl Streep, a 1990-ih u nekim ulogama Sharon Stone te Jodie Foster koju Peterlić, navodeći kao primjer filmove *Sommersby*, *Nell* i *Kontakt,* izravno dovodi u vezu s podtipom *same* naglašavajući da je u nje »*riječ o sasvim svjesnu osamljivanju nekoga tko ne prianja uz povratak na stare vrijednosti*« (Peterlić, 2002: 244).[34] Ta bi se ocjena mogla primjetiti i na Nicole Kidman kao najpopularniju 'emancipiranu ženu' na početku 21. stoljeća.

Dobra prijateljica

Već prigodom razmatranja vampa Patalas ističe sekularizaciju toga tipa nakon 1934. pa utvrđuje da je Jean Harlow posljednja zvijezda s jakim erotskim nabojem, te da se i ona nakon 1935. prilagođava neerotiziranom idealu. U tom je smislu tip dobre prijateljice (izvorno *Gute Kameradin*) u cjelini antipod vampu. Ona »*djeluje nedvosmisleno heteroseksualna i monogamna*«, a »*idealna je partnerica momka iz susjedstva koji je treba kao pratiteljicu i pomagačicu... dobra prijateljica nije predmet borbe muškaraca koji se tada bore ponajprije za društvene ideale*« (Patalas, 1963: 180). Na takvo se tumačenje nadovezuje i Peterlićeva interpretacija da je tip »*izraz društvenog optimizma nakon velike ekonomske krize*«, ali i »*otpora puritanske Amerike prema tipu vampa*« (Peterlić, 1986: 307-308). Stoga je njezina privlačnost, u usporedbi sa svim dotadašnjim ženskim tipovima osim djevice, skrivenija, a premda je uglavnom emancipirana, što je dovodi u vezu s mondenkom, s obzirom na postavku da je »*u biti ovisna o muškarcu*«, odnosno da je »*predodređena da bude njegova pomagačica*« (Peterlić, 1986: 308), mogu se uspostaviti i paralele s tipom djevice, što potvrđuje i Morinova opaska o degradaciji djevice u prijateljicu ili lojalnu zaručnicu, ženu koja prema junaku gaji ljubav zasnovanu na gotovo muškom osjećaju prijateljstva (vidi Morin, 1984: 32). Ipak, Peterlić zapaža da dobra prijateljica svojim postupcima, nehotimičnim ili zbog temperamenta, katkada muškarca dovodi u neprilike (vidi Peterlić, ibid.), pa možemo zaključiti da dobra prijateljica nije toliko ovisna o muškarcu koliko se tek definira u odnosu s njim, iako bi takav zaključak već značio nadgradnju idealtipskog određenja dobre prijateljice.

Katharine Hepburn

Patalas Barbaru Stanwyck ocjenuje kao najavu tipa, odnosno »*svojevrstan spoj Jean Harlow i kasnije dobre prijateljice*« (Patalas, 1963: 181) te napominje da se ona dijelom može sagledati i kao »*ženski pandan Jamesu Cagneyu*«, odnosno *tough baby* (Patalas, ibid.). U tom smislu ona, kao i Harlow, koja nakon 1934. glumi uloge koje načelno pripadaju u tip, prepleće odlike vanjske otresitosti i prikrivene popustljivosti, cinizma i osjetljivosti, što je razvidno iz uloga u filmovima *Lady Eve* (1941), *Upoznaj Johna Doea* (1942) i *Vatrena kugla* (1942), u kojima se njezini izrazito cinični likovi, radikalnijega životnog iskustva, modificiraju, odnosno otkrivaju osobine dobre prijateljice u dodiru s likovima momaka iz susjedstva (Henry Fonda u prvom te Gary Cooper u druga dva). No, upravo zbog spomenute dijalektike osobina, Barbara Stanwyck je nakon 1944. s lakoćom počela utjelovljavati junakinje *film noira,* u kojem egzistira kao sebična, ambiciozna, destruktivna materijalistica (*Dvostruka obmana, Neobična ljubav Marthe Ivers*), odnosno potpuno prelazi u tip mondenke, štoviše, zbog sporadična iskazivanja gotovo demonske zloće u nekim svojim likovima oživljava tragove fatalne žene. Naglašavajući da je dobra prijateljica vrlo protežan tip jer nema konkretne osobnosti, ničega specifičnog ni istaknutog (vidi Patalas, 1963: 187), Patalas u taj tip ubraja veći broj glumica nego u bilo koji drugi. Pritom on paradigmatskima za tip smatra zvijezde *screwball*-komedije 1930-ih:[35] Claudette Colbert, Myrnu Loy, Jean Arthur, Carole Lombard, Katharine Hepburn, Rosalind Russell i Ginger Rogers.[36] Tako za Claudette Colbert napominje da »*uvijek odaje mladenačku vedrinu i bezbrižnost*« te da se »*specijalizirala za spoj francuske osobnosti i američkog sportskog duha*« (Patalas, 1963: 183), a s obzirom na takve ocjene zanimljivo je istaknuti da je Colbert, prije nego što se nakon uspjeha s *Dogodilo se jedne noći* posvetila komedijama, u spektaklima *U znaku križa* i *Kleopatra* tumačila uloge na razmeđi mondenke i već anakrone fatalne žene, ali sa specifič-

nim ironijskim odmakom koji će dalje razvijati, osobito u filmovima *Ponoć*, gdje glumi prevaranticu, i *Priča o Palm Beachu*, kao odbjegla supruga. I Myrna Loy[37] nakon 1934. tumači ravnopravne, ali pouzdane partnerice, koja, kako Patalas zapaža, »*zna ironizirati partnerove akcije i izjave*« (Patalas, 1963: 184); u tom smislu paradigmatski je primjer serija *Mršavko*, zasnovana na spoju detektivskih fabula i dijaloških obrazaca *screwball*-komedije. Samosvojne junakinje tumačila je i Jean Arthur, »*junakinja Caprinih utopijskih fantazija*« (Patalas, ibid.),[38] i Carole Lombard, za koju Patalas smatra da je »*najsavršeniji primjer dobre prijateljice*« (Patalas, 1963: 185),[39] naposljetku, i najistaknutije, u smislu iskaza stalne uznemirenosti i kao najindividualističnija od svih (vidi Patalas, 1963: 187), Katharine Hepburn. Spomenute glumice (također i Rosalind Russell i Ginger Rogers te Irene Dunne, koju Patalas u svojoj tipologiji ne spominje), kao junakinje *screwball*-komedije, obogaćuju idealtipske osobine dobre prijateljice izrazitijim naglascima na komponentama buntovništva (prema obrascima 'starog' društva, kojim vladaju navika, ritualna povezanost, proizvoljni zakon i starije osobe, a u skladu s dinamikom književnog oblika nove komedije),[40] već spomenute samosvojnosti i sklonosti ironiji, naposljetku i ekscentričnosti, odnosno inherentnim zagovaranjem (gotovo uvijek implicitnim) pragmatičke slobode. Stoga te (žanrovske) zvijezde znatno usložnjavaju jednoznačno određenje tipa, najistaknutije i najsvestranije Katharine Hepburn, koja u filmovima *Silom dadilja* i *Praznik* predočava klasičan primjer slobode i bezbrižnosti (a u prvom i anarhističkih impulsa), dok u *Philadelphijskoj priči* sama prolazi kroz emocionalnu preobrazbu dosežući poziciju središnjeg junaka filma.[41] Hepburn će potom tip razvijati i kao ravnopravna partnerica Spencera Tracyja — *Žena godine* (1942), *Adamovo rebro* (1949), *Pat i Mike* (1952), postupno se sve više uklapajući u idealtipske odlike tipa,[42] koje dovodi do potpune jednoznačnosti u njihovu posljednjem zajedničkom filmu *Pogodi tko dolazi na večeru*. Hepburn se istodobno nakon 1950-ih s uspjehom posvetila i karakternim ulogama, predočavajući u nekima od njih (*Afrička kraljica, Ljetno doba*) »*konflikte ostarjelih djevica*« (Patalas: 1963: 187), iako ulogom u *Lavu u zimi* metaforički oživljava buntovničke impulse svojih uloga iz 1930-ih. Takva stalna dvojnost i složenost tipa dobre prijateljice u zvijezda *screwball*-komedija[43] ipak je usko vezana uz spomenuti žanr (a posebice za onu njegovu inačicu koju Cavell naziva komedijom ponovnoga vjenčanja),[44] tako da nakon zamiranja žanra od početka 1940-ih već u tih zvijezda počinju prevladavati 'čiste' idealtipske osobine pa mnoge, ušavši u srednju dob, s lakoćom počinju glumiti majke,[45] dok nove predstavnice tipa gube osjećaj za ironiju, neovisnost, poduzetnost i samosvojnost[46] (vidi Patalas, 1963: 191). Kao nove zvijezde u tipu (koje se javljaju postupno do sredine 1950-ih) Patalas navodi Ingrid Bergman, Joan Fontaine, Oliviu De Havilland, Lauren Bacall, Deannu Durbin, Judy Garland, June Allyson, Judy Holliday, Grace Kelly, Doris Day, Eve Marie Saint i Debbie Reynolds. Međutim, one raslojavaju tip u nekoliko smjerova. Durbin i Garland kao tinejdžerske zvijezde, potom Allyson i Reynolds (koje Haskell naziva djevojkama iz susjedstva) te naposljetku Doris Day, kao »*profesionalna djevica*« (Haskell, 1987: 263) gotovo savršeno predočavaju idealtipske osobine dobre prijateljice, Holliday (koja nikad nije bila prvorazredna zvijezda) varirala je model *glupe plavuše* dijelom najavljujući Marilyn Monroe (vidi Patalas, 1963: 194), dok su ostale zadržale već opisane komponente dvojnosti tipa. Tako Joan Fontaine izrazitije otkriva komponente nesigurnosti, ali i ovisnosti o muškarcu, postavljajući paralele s tipom djevice (u *Rebecci, Sumnji* i *Jane Eyre*), Olivia De Havilland se od pouzdane i dostojanstvene suputnice potkraj 1930-ih (filmovi u kojima je partnerica Errolu Flynnu, *Zameo ih vjetar*) okreće sredinom 1940-ih karakternim ulogama koje razotkrivaju frustriracije ili neuroze tipa (*Nasljednica, Zmijsko leglo*), dok Ingrid Bergman i Lauren Bacall povezuju komponente dobre prijateljice s onima mondenke, odnosno samostalne i o muškarcu ovisne žene,[47] a u okvirima kriminalističkoga žanra. Među ulogama Bergmanove karakteristične su one u *Casablanki* i *Ozloglašenoj*; u oba filma sudjeluje u ljubavnim trokutima (kao narativnoj formuli prikladnoj za mondenku, ali ne i za dobru prijateljicu), a u potonjem partner u nju i sumnja, ali se ona u oba pokazuje spremnom na žrtvovanje za muškarca.[48] Lauren Bacall pak u *Imati i nemati* i *Dubokom snu* još izrazitije otkriva komponente mondenke — izrazite emancipiranosti, životnog iskustva (stoga i sklonosti ironiji), u tumačenju Haskellove »*jedna je od najslojevitijih superiornih junakinja, rijetki primjer žene koja se drži svojih uvjerenja u muškom svijetu*« (Haskell, 1987: 213), ali se otkriva kao lojalna partnerica protagonista u tipu gubitnika. Dijalektika osobina dobre prijateljice i mondenke razvidna je i u Grace Kelly, koju Patalas opisuje kao »*pouzdanu plavušu s malograđanskim štihom*« (Patalas, 1963: 194), koja je zanimljiva jer je u kratkotrajnoj karijeri pružila više modela razvoja tipa. Tako je u vesternu *Točno u podne* pouzdana junakova suputnica, u *Mogambu* predočava potisnute frustracije iza vanjštine lojalne supruge, da bi u Hitchcockovim filmovima *Nazovi M radi umorstva, Dvorišni prozor* i *Držite lopova* vanjštinom potpuno preuzela osobine mondenke (kao simbol *seksualne elegancije*) pa i društveni status emancipirane žene, ali koja se i dalje definira tek u odnosu s muškim protagonistom. Sličnu dijalektiku, također najočitije u Hitchcockovu filmu (*Sjever-sjeverozapad*) pokazuje i Eva Marie Saint, koja nikad nije bila vrhunska zvijezda, a kojom Patalas završava pregled američkih zvijezda u tipu.

Tijekom 1960-ih Julie Andrews do vrhunca dovodi liniju benignih dobrih prijateljica kao »*savršena i savršeno sigurna zvijezda... tipična engleska dadilja koja je izgledala sveameričkije od svih ostalih sveameričkih djevojaka... zdrava antiteza razuzdanom Londonu... u nje nema ničeg prijetećeg ili egzotičnog pa čak ni seksipilnog*« (Haskell, 1987: 343).

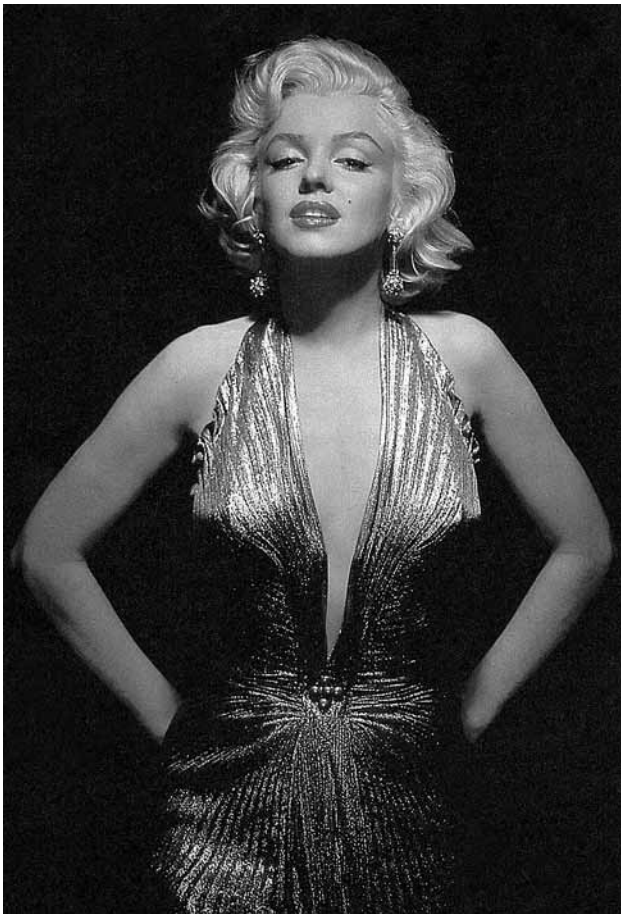
No, od kraja 1960-ih tip se u razdoblju raslojavanja sama sustava zvijezda i sam raslojava; određeni kontinuitet 1970-ih zapaža se u Diane Keaton u filmovima Woodyja Allena, a ona nastavlja osobine tipa i poslije, da bi 1990-ih došlo do očite revitalizacije tipa (koja prati revitalizaciju romantične komedije); kao nove predstavnice mogu se izdvojiti Julia Roberts, najpopularnija ženska zvijezda 1990-ih (*Zgodna žena, Odbjegla nevjesta, Moj najbolji prijatelj se ženi*, *Notting Hill*), Sandra Bullock (*Dok si spavao*), Meg Ryan (*Kad*

je Harry sreo Sally, Romansa u Seattleu, Imaš poruku), Michele Pfeiffer (*Jednog lijepog dana*), koje, premda u razvoju tipa, društveno najemancipiranije, slabije iskazuju ikonoklastičke komponente od zvijezda *screwball*-komedije (kao što je romantična komedija 1990-ih znatno više društveno komfomistična od klasične *screwball*-komedije), ali se, kao i one, redovito definiraju tek u odnosu spram muškarca, čak i neizravno (tako lik Julie Roberts u *Mona Lisinu osmijehu* gdje je njezina nekonvencionalnost i bunt spram društvenoga konformizma posljedica neuspjeha ljubavne veze).

Pin-up

Tip[49] koji se odnosi na vanjštinom iznimno privlačne glumice *»izazovne, raskošne, bujne, rasne ljepote«* (Peterlić, 1990: 325), posebice većih grudi i/ili lijepih nogu, čija se ljepota u filmu naglašeno ističe, a diskurs o filmu u časopisima i promotivnom materijalu predstavlja ih kao ideal tjelesne ljepote i erotičnosti. Patalas dodaje da tip u svom arhetipskom obliku nema duhovnih aspiracija ni posebnih karakternih osobina (vidi Patalas, 1963: 213). On pojavu i rasprostranjivanje tipa veže uz Drugi svjetski rat pridajući mu naglašeno eskapističku i kompenzacijsku ulogu usmjerenu na mušku vojničku publiku te idealtip vezuje uz mjuzikle odnosno glazbene komedije. Dyer analizira tip kao glavni ženski pozitivni društveni tip (odrednica koju preuzima od O. E. Klappa) te, napominjući da bi možda bolji naziv bio *glamurozna djevojka* (*glamour girl*), opisuje osobine tipa citatom iz eseja Thomasa B. Hessa *Pinup and Icon:* »pin-up *mora biti zdrav, američki tip predvodnice sportskih navijačica, široko otvorenih očiju, dugih nogu, bujnih bokova i grudi i široka osmijeha te bijelih, gotovo savršenih zuba. Njezina odjeća i stav moraju odavati erotiku, ali ne i namjernu zavodljivost, moraju biti senzibilni, ali ne strastveni, otkrivati u sugestiji skrivajući u pojavnosti«* (Dyer, 1998: 51).

Kao prvu predstavnicu, ujedno i najčišće oličenje tipa, Patalas izdvaja Betty Grable,[50] koja je tumačila protagonistice optimistična duha, ne samo tjelesni 'ideal' nego i idealne muškarčeve suputnice, čime tip veže na dobru prijateljicu. Od daljih predstavnica tipa koje Patalas navodi, obrazac koji je uspostavila Grable slijede Dorothy Lamour, koja je često nastupala u ulogama egzotičnih ljepotica te Esther Williams, kao sportska inačica tipa (plivačica), kao i, u smislu odnosa prema muškarcu ali i u realističnijim likovima lojalnih gangsterskih djevojaka pa i protagonistica odvjetaka *screwball*-komedije, Ann Sheridan, za čije je uloge u mjuziklima vezan epitet *oomph-girl* (vidi Patalas, 1963: 215 i Haskell, 1987: 220). Virginia Mayo i Linda Darnell nastavljaju arhetipske osobine tipa, s naglašenijom romantičnom crtom u pustolovnim filmovima i vesternima, dok Heddy Lamarr, Lana Turner, Gene Tierney te Rita Hayworth u razdoblju nakon završetka 'klasičnog' razdoblja *pin-upa*, odnosno njegove idealtipske forme u Betty Grable tipu dodaju negativne i fatalne crte na što smo se osvrnuli u poglavlju u fatalnoj ženi. Za Avu Gardner, koju također smješta u pin-up, sam Patalas priznaje da *»za različite muškarce znači različito«* (Patalas, 1963: 222), pa osim ulogama u tom tipu utjelovljuje i destruktivne junakinje *film noira*, protagonistica je u ekranizacijama djela Ernesta Hemingwayja *Snjegovi Kilimandžara* i



Marilyn Monroe

Sunce se ponovno rađa, što su uloge kojima bi je mogli klasificirati kao mondenku (i s obzirom da Peterlić taj filmski tip kontekstualizira upravo u odnosu na protagonistice djela pisaca izgubljene generacije), u *Mogambu*, i poslije u *Noći iguane*, značajke mondenke nadopunjuje onima pouzdanije muškarčeve partnerice dok, kako smo već napomenuli, u filmovima *Pandora i ukleti Holandez* i *Bosonoga grofica* očituje osobine vampa.

Ukoliko sve navedene zvijezde ipak ostavimo u tipu pin-upa, značajke samog tipa svele bi se na rudimentarnu osobinu — iznimne tjelesne privlačnosti kao jedinu zajedničku točku svim predstavicama.[51] Uočavajući stoga raslojavanje tipa, Patalas uzima Jane Russell i njezinu ulogu u *Odmetniku* kao zvijezdu koja je označila pomak od *pin-upa* prema seksbombi kao konačnoj inačici tipa u kojoj je on hipertrofiran, ironiziran i naposljetku demoliran.[52] Hipertrofiranost tipa najjasnije iskazuju zvijezde komedija Franka Tashlina 1950-ih, Anita Ekberg (koja filmom *Slatki život* daje prinos razvoju tipa i u talijanskoj kinematografiji[53]) te, sa specifičnim naglaskom na prigluposti likova, u razvoju verzije glupe plavuše, Jayne Mansfield, dok Marilyn Monroe, najpopularnija predstavnica tipa uopće, ulogom u *Niagari* sintetizira demonsku fatalnu ženu i seks-bombu (u duhu ranijih zvijezda *film noira*), razvijajući upravo prototip glupe plavuše u većini svojih filmova (*Majmunska posla, Muškarci više vole pla-*

Audrey Hepburn u filmu *Moja draga lady* G. Cukora (1964)

vuše, Kako se udati za milijunaša, *Sedam godina vjernosti*, *Neki to vole vruće*), ali manje karikirano od Jayne Mansfield (zbog čega mnogi kritičari posljednju smatraju karikaturalnim pandanom Marilyn Monroe, usp. Haskell, 1987: 255), s većim omjerom naivnosti, senzibilnosti i spontanosti, što čini dosta opravdanom tvrdnje da je ona »*zapravo jedinstveni spoj nimfete, naivke i* pin-upa« (Sabalić, 1990: 169), koja ukazuje i na razlog njezine iznimne popularnosti — specifično kombiniranje i nadvladavanje tipova.[54] Dovođenje tipa do krajnjih granica u Jayne Mansfield i Anite Ekberg, kao i u specifičnom slučaju Marilyn Monroe, nije ga dokinulo, ali ga je otada svelo na funkciju dekorativnih ljepotica, u slijedu tvrdnje da je »pin up *postao i više nego sekundarni tip*« (Peterlić, 2002: 243), a u obliku kojih kontinuirano preživljava, s najpopularnijim predstavnicama 1960-ih Ursulom Andress (prvom od tzv. Bondovih djevojaka, dekorativnih ljepotica, u filmovima iz serije o Jamesu Bondu, koje i vanjštinom, ali i svojstvom muškarčevih pratiteljica, vraćaju tip na njegova ishodišta) i Raquel Welch, potom od 1980-ih glumicama koje na film dolaze iz modne industrije (Farah Fawcett, Brigitte Nielsen), s većom popularnošću na televiziji, čije zvijezde katkad prelaze na film (Pamela Anderson), a obilježja tipa, kao daleki refleks spoja *pin-upa* i fatalne žene iz *film noira* 1940-ih, specifično obnavljaju zvijezde tzv. *neo noira*, odnosno erotskih trilera potkraj 1980-ih i 1990-ih, primjerice Sharon Stone (*Sirove strasti*) iako se one u cjelini uklapaju u razvojnu liniju mondenke, ali s izravnijom crtom seksualnosti.[55]

Nimfeta

U Patalasovoj tipologiji nimfeta (izvorno *Die Nymphe* — nimfa) označava tip vrlo mlade djevojke, duhovno nezrele, čije ponašanje određuju emocije što se očituju kao hirovitost, neočekivane ili ishitrene izjave i postupci, (nesvjestan) prkos prema društvenim normama, a u pojedinih predstavnica također i seksualni porivi u smislu predavanja trenutačnom osjećaju. Zvijezde toga tipa najmlađe su u povijesti sustava zvijezda pa sukladno tome očituju i nedostatak životnog iskustva, pomanjkanje svijesti o cjelovitosti međuljudskih odnosa, stoga prostodušnost i naivnost (čime tip uspostavlja paralele s tipom djevice), lakomislenost i površnost (pa se u cjelini može tumačiti i kao izdanak *flappera*). Javlja se 1950-ih kao odraz emancipacije mlađih naraštaja, ali i 'generacijskog jaza' (pa je u tom smislu pandan muškom tipu buntovnika bez razloga[56]), u razdoblju rušenja zabrana na području seksualnosti (McKinseyjev izvještaj), pa i kao protuteža idolu *pin-upa* koji zahvaća proces ironizacije, ali i racionalnijem (i odraslom) tipu emancipirane žene. Žanrovski je vezana za melodramu (gdje pati zbog nerealizirane ljubavi ili upropaštava starijega partnera, u kojeg se zaljubljuje upravo zbog spomenuta neiskustva), ali i komediju, kao tipična tinejdžerica slobodna ponašanja (u tim ulogama najizrazitije se nastavlja na *flapper*), odnosno u specifičnoj žanrovskoj inačici koja se popularizira potkraj 1950-ih i početkom 1960-ih — tinejdžerskih filmova. Tip je ponajviše popularizirala (i njegova je najveća zvijezda) Brigitte Bardot, koju Patalas ocjenjuje kao »*potpuno utjelovljenje nimfe*« koja se »*nudila jer se njoj to sviđalo, čime se potvrđivala, za razliku od* pin-upa, *kao subjekt*« dodajući da je ona »*manifestirala volju za slobodnim izborom dotad dostupnu samo muškarcima, odnosno takvu koju su dijelili tek fatalna žena i vamp, ali samo u stiliziranim okvirima*« (Patalas, 1963: 253) te analizirajući njezinu ulogu u filmu *I Bog stvori ženu* (1956) zaključuje da je Vadim prikazuje kao »*u potpounosti instinktivnu, dijete prirode, neobilježenu iskustvom, bez sjećanja i prošlosti*« (Patalas, 1963: 255), što je sukladno ocjeni Simone De Beauvoir kako Brigitte Bardot »*predstavlja potpunu nevinost*«. Iako je u Brigitte Bardot tip dosegnuo status mita (pa se ona u tom smislu može odrediti kao superstar, odnosno od glumica nakon Drugoga svjetskog rata s njom se mogu uspoređivati tek Marilyn Monroe i dijelom Elizabeth Taylor), nju ćemo u daljem razmatranju tipa zanemariti jer ona pripada francuskoj, a ne američkoj kinematografiji. U SAD se pak tip razvija u dvjema okvirnim linijama. Prvu tvore Leslie Caron, Audrey Hepburn i Shirley MacLaine, koje su lišene eksplicitnijeg odnosa prema seksualnosti i s većim stupnjem androginosti. Tako za Caron Patalas napominje da je »*uvijek bila djetinje nevina, ali i šarmantna, pa i ne bez seksipila*« (Patalas, 1963: 249), a te osobine iskazane u filmovima *Amerikanac u Parizu* i *Lili*, u *Gigi* nadopunjuje i mijenom prema izraženijoj samosvijesti, Audrey Hepburn najzaokruženije iskazuje osobine te linije, pa »*u svim filmovima otkriva dah europske kulture*« (Patalas, ibid.), odnosno uklapa se u kategoriju 'aristokratskih' tipova (poput Katharine Hepburn i Grace Kelly), stalno iskazuje kombinaciju spontane šarmantnosti i visoke naobraženosti (*Praznik u*

Rimu, Sabrina, Ljubav poslijepodne, pa i *Rat i mir*), a u *Sabrini* i *Ljubavi poslijepodne* zaljubljuje se u znatno starije muškarce, dok je Shirley MacLaine prva američka predstavnica tipa koja nije strankinja pa je stoga najbliža emancipiranoj dobroj prijateljici (*Apartman*, *Slatka Irma*), tipu u koji se razvijaju i Caron i Hepburn nakon što su prešle dobnu granicu nimfete, iako je u tom smislu posebice zanimljiva uloga Audrey Hepburn u *Doručku kod Tiffanyja* u kojem crte rafiniranosti razvija do mondenosti, a i tajanstvenosti. Druga linija[57] američkih predstavnica nimfete naslanja se na kompleks Brigitte Bardot. One se javljaju nakon 1956: Caroll Baker, Lee Remick, Sue Lyon, Carol Lynley, Tuesday Weld, naposljetku i Jane Fonda u početku karijere,[58] a sve izrazitije iskazuju seksepil, odnosno razrađuju prepuštanje seksualnim porivima pa pružaju naslovima filmova alternativne nazive za tip, odnosno inačicu kojoj pripadaju — *Baby Doll* (Baker) i *Lolita* (Lyon).[59] Iako od sredine 1960-ih više nema značenje kao u razdoblju od sredine 1950-ih dotad, kontinuirano se javljaju nove predstavnice u tipu, pri čemu se 1970-ih snižava dobna granica tipa pa su njegove predstavnice poput Brooke Shields i Jodie Foster tada tjelesno jedva sazrele, što tip dovodi do krajnjih konzekvenci — dob se više dalje nije mogla smanjivati pa se od 1980-ih ponovno afirmiraju nešto starije predstavnice, ali ne u SAD, gdje 1980-ih glumice dobi nimfete zapravo oživljavaju *flapper*, kao manje emancipiran tip. Brooke Shields i Jodie Foster posljednje su koje su stekle status zvijezde, a njihove se karijere razvijaju potom u različitim pravcima; obje se, nakon stanki, vraćaju glumi, prva u tipu emancipirane dobre prijateljice u televizijskim serijama, a druga, pružajući, prema Peterliću, najnoviji primjer *zvijezde koja se obnavlja* nakon što je u okviru nimfete jače naglasila osobine buntovništva prisutne u tipu pa i demaskirajući američku sadašnjost (*Taksist*), razvija 1990-ih tip emancipirane žene dovodeći ga i do podtipa *same*, što joj daje zasebno mjesto u američkoj kinematografiji.

Bilješke

1 Prvom se zvijezdom smatra Florence Lawrence. Ona je bila prva glumica čije se ime započelo (1910) *kontinuirano* stavljati na filmske plakate, sa svrhom da se privuče što veći broj gledatelja, iako ona nije, što se dugo smatralo, prva glumica čije je ime uopće stavljeno na plakat (to je najvjerojatnije bila Elita Proctor Otis na plakatu filma *Oliver Twist* u produkciji tvrtke Vitagraph, u svibnju 1909). O najranijem razvoju nastanka filmskih zvijezda i konstituiranja sustava zvijezda više vidi u Mc Donald (2000: 29-31), Gallagher (3-4), Marantz Cohen (2001: 132-160) i de Cordova (2000).

2 Proučavanje značenja zvijezda za publiku ostat će osnovom gotovo svih analiza bez obzira na njihove metodološke postavke i pristupe.

3 Takvu će postavku francuski filmolog Raymond Durgnat proširiti tvrdnjom kako se socijalna povijest neke nacije može ispisati kroz povijest njezinih filmskih zvijezda (Durgnat, 1967: 137-138). Toj je pak tvrdnji srodna ona Richarda Griffitha o kolektivnom nesvjesnom kao izvoru nastanka zvijezda, iz čega on izvlači zaključak da analiza najpopularnijih zvijezda pojedinoga razdoblja otkriva unutarnje mehanizme funkcioniranja društva.

4 Dyer također pruža, u praktičnometodskom smislu zanimljiv, četveročlani pristup fenomenu zvijezde — kroz promociju, publicitet, filmove te kritiku i komentare (vidi Dyer, 1998).

5 Ponajprije na Althusserovu koncepciju ideologije.

6 S time je posve sukladna činjenica da je Dorothy Gish češće glumila u komedijama.

7 Tako ga Haskell nalazi u Janet Gaynor, koju Patalas inače svrstava u dobre prijateljice, pa napominje da je »*djevica živa i zdrava čak i u tako kasnom razdoblju 1927-28, a u sublimno sentimentalnim junakinjama Janet Gaynor* Sedmog neba *i* Uličnog anđela« te dodaje da je upravo Gaynor u tim filmovima »*jedna od najnadzemaljskijih od svih anđeoskih junakinja*« (Haskell, 1987: 50) iako njezina primjedba o Janet Gaynor kao »*savršenom primjeru žene koja u Borzageovoj metafizičkoj, religioznoj viziji kombinira djevicu i prostitutku*« (Haskell, 1987: 51) ukazuje zapravo na mogućnost drukčijeg kontekstualiziranja te zvijezde.

8 Poznat je slučaj Grahama Greena, koji je u kritici njezina filma *Mala Willie Winkie* objavljenoj u britanskom časopisu *Night and Day* zapazio da je u tom filmu ona »*savršena mala sirena... čiji obožavatelji — sredovječni muškarci i svećenici — prihvaćaju njezinu koketnost upravo jer je između njihove svijesti i želje zaštitna zavjesa priče i dijaloga*«. Temple je zbog kritike tužila časopise za uvredu i dobila tužbu, a sam Greene pobjegao je u Meksiko da bi izbjegao sudsko gonjenje.

9 Naziv za ženske zvijezde talijanskoga filma između 1910. i 1920, koje su uglavnom tumačile likove što odgovaraju fatalnoj ženi u tzv. salonskim melodramama, filmovima o životu aristokracije i viših slojeva i u kojima se svi elementi filmskog izraza nalaze u funkciji naglašavanja značaja dive. Kao posljedica poistovjećivanja filmskih uloga i stvarnih života glumica nastao je kult diva, a čitav fenomen, koji nosi sve bitne oznake sustava zvijezda, nazvan je divizam (o divizmu vidi u Castello, 1957, Alberoni, 1962. i Della Vacche, 2000).

10 Razvidne i u nekim ulogama Linda Darnell u ostvarenjima *film noira* (*Pali anđeo*).

11 Na sličan način funkcionira i Veronica Lake u nekoliko ostvarenja *film noira*.

12 U tom smislu fatalnoj se ženi možda najviše približava Britanka Margaret Lockwood, zvijezda kostimiranih melodrama iz 1940-ih poput *Opake dame* (1945).

13 Pa navodi da su za nju »*sloboda cjelonoćne zabave*« (Haskell, 1979: 76)

14 Koszarski s istom svrhom citira kulturnu povijest SAD *America in the Twentieth Century* Franka Freidela, kao i nekrolog iz *New York Timesa* (vidi u Koszarski, 1994: 307).

15 Naziv potječe od riječi vampir, odnosno od ženskoga lika sa slike *Vampira* Philipa Burne-Jonesa (1897), žene s pobjedničkim osmijehom nad tijelom muškarca koji ne odaje znakove života (usporedi Peterlić, 1990: 661).

16 Patalas se pritom pita jesu li Dietrich, Garbo i West zaista bile izraz ženske samointerpretacije ili si je u njima muška mašta stvorila simbole vlastitih želja (Patalas, 1963: 133).

17 Paradigmatski je primjer film *Kraljica Kristina* (1934), koji će postrukturalističkim kritičarima poslužiti kao ogledni tekst za analizu skrivenih kodova upućenih lezbijskoj i homoseksualnoj publici (vidi u Cook, 2000: 367).

18 Greta Garbo bila je možda najčešćim predmetom osvrta o nekom individualnom glumcu uopće. Nije naodmet spomenuti i jedan od najpoznatijih, onaj francuskog teoretičara književnosti i kulture Rolanda Barthesa, u kojem on njezino lice proglašava idejom prispodobljavajući mu gotovo ontološku kvalitetu ilustriranja »*krhka trenutka u kojem film može izvući egzistencijalnu ljepotu iz jedne esencijalne ljepote, u kojem jasnoća tjelesnih esencija prepušta mjesto lirici žene*« (Barthes, 1957: 77-79).

19 Tako se jedan njezin film i zove *Obeščašćena* (1931).

20 Možda je zato i preživjela kraj vampa dok je Greta Garbo izvan tipa ostvarila samo dvije uloge (*Ninočka* i *Žena s dva lica*).

21 Primjerice u vesternu *Ranč prokletih,* u kojem ona, 'kao legenda' ulazi u život muškog junaka i prije nego što se upoznaju.

22 Naime nakon konačne uspostave autocenzorske regulative filmske industrije tzv. produkcijskim kodeksom (vidi više u Balio, 1995, 37-72).

23 Iako je proces humanizacije nakon 1935. zahvatio i ostale predstavnice tipa, kao što smo već zapazili u slučajevima Marlene Dietrich i Mae West, a možemo ustvrditi da se isto odnosi i na posljednje dvije uloge Grete Garbo.

24 To se odnosi na njezine filmove prije 1934, poput *Platinaste ljepotice* i *Seks-bombe*.

25 Te kontekstualizacije uglavnom su okvirne, a mi ih takvima i prenosimo jer nas ponajprije zanima uvid u inherentne filmološke klasifikacije, usporedbe i transformacije tipova.

26 Fatalne žene (op. B. K.).

27 Jasno, s obzirom na problematičnost klasifikacija moglo bi se tvrditi da fatalna žena zapravo preživljava transformirajući se i postajući realističnija (gubeći demonske osobine uništavalačke sile) u inačicama mondenke i junakinja *film noira*, a da je novi tip tek emancipirana žena.

28 U tom smislu paralele se mogu povući s Ashley iz *Sunce se ponovno rađa* i Daisy iz *Velikog Gatsbyja*.

29 Ekstravagancijom u odijevanju i ponašanju kao temeljnom odlikom njihovih likova one odaju izvor u fatalnoj ženi (najmanje možda Gloria Swanson, koja je od njih i najizrazitije vezana uz komediju te je najmodernijeg glumačkog stila).

30 Patalas smatra da Vivien Leigh ujedinjuje ono što je Davis utjelovljavala naizmjenice: južnjakinju i modernu poslovnu ženu, a zanimljiva je i po ulozi u *Tramvaju zvanom žudnja,* gdje predočava nostalgiju za profinjenom ženstvenošću (odnosno žudnju za ljepotom) zastupajući potrebe profinjene ljepote gladne, ali istodobno duboko iskvarene ženstvenosti nasuprot muškoj grubosti (Patalas, 1963: 89).

31 Specifična vrsta melodrame koju Haskel opisuje kao takvu, u kojoj je žena središnji interes, pri čemu ona žrtvuje sebe, ljubav ili karijeru, odnosno pati zbog neke više sile, bolesti, ili se nalazi u središtu interesa dva muškarca te je prisiljena na izbor, ili mora zadržati svog muškarca kojega joj želi oteti suparnica (Haskell, 1987: 155, 163-164),

32 Sama Davis ostvarila je i niz takvih uloga, primjerice u filmovima *Mračna pobjeda* i *Usidjelica* (oba 1939), *Velika laž* (1941), *Na raskršću* (1942).

33 Iako ona u pojedinim ulogama očituje neuroze kojima uspostavlja relaciju s Bette Davis i Vivian Leigh.

34 Peterlić također navodi i podtip *zle žene* kao posebnu varijantu mondenke, *»kao ekstrem lika žene koja ne preže ni pred čim«* (Peterlić, 1973b: 30), a čijim predstavnicama smatra britanske glumice 1970-ih Sarah Miles, Vanessu Redgrave i Glendu Jackson.

35 Za većinu kojih Cavell predlaže i termin *komedija jednakosti* (*comedy of equality*), a s obzirom na naglašavanje značenja junakinje (vidi Cavell, 1981).

36 Također i Constance i Joan Bennet, Margaret Sullavan, Lorettu Young i Paulette Godard te Janet Gaynor, ali te glumice (izuzev Janet Gaynor, koju smo komentirali u okviru djevice) nisu nikad dosegnule status prvorazrednih zvijezda.

37 Koja je prije 1934. tumačila orijentalne ljepotice — epigone mondenke, tipa kojem se sporadično vraćala, ali uvijek s konačnim posvećivanjem muškarcu, primjerice u melodrami *Kiše dolaze* (1939).

38 Glumila je u tri Caprine *screwball*-komedije, prožete sve naglašenijim društvenim preokupacijama: *Gospodin Deeds ide u grad*, *U grob ništa ne nosiš* i *Gospodin Smith ide u Washington*.

39 Koja pokazuje izraženu volju za nezavisnošću pa zna biti i superiornija od partnera (u tom smislu tipični su njezini filmovi *Dvadeseto stoljeće* i *Biti ili ne biti*).

40 O filmskoj novoj komediji vidi više u Cavell (1981), a o književnoj u Frye (2000).

41 U tom filmu (i u ranijem *Ulazu na pozornicu*) najbliža je konceptu intelektualno-aristokratskoga tipa kojega je često smatraju predstavnicom.

42 Iako je u *Adamovu rebru* još prisutna sklonost poniženju partnera, a u prva dva je i njezin lik eksplicitno opisan kao protofeministički (no u oba završava priklanjajući se partneru).

43 Možemo još kao posebno zanimljive izdvojiti uloge Rosalind Russell u *Njegovoj djevojci Petko* i Irenne Dunne u *Strašnoj istini*.

44 Čemu je Cavell posvetio čitavu knjigu (1981).

45 Primjerice, Colbert u *Otkako si otišao*, Loy u *Najboljim godinama našega života*, Dunne u *Sjećam se mame*, a Arthur u *Shaneu*.

46 Sve značajke zbog kojih možemo dobru prijateljicu ubrojiti u kategoriju superžena Haskellove (sama autorice eksplicitno navodi Katherine Hepburn kao uzornu predstavnicu te kategorije).

47 Slično kao i Greer Garson i Deborah Kerr, koje Patalas, kao utjelovljenja 'dama' ubraja u mondenke (vidi poglavlje o mondenki).

48 Istodobno u nizu filmova, primjerice *Kome zvono zvoni* i *Zvona sv. Marije* tumači tipične dobre prijateljice bez ikakvih tragova dvojnosti.

49 Naziv prema slici, učvršćenoj, pribodenoj (*pin-up*) na zid vojničkih soba, stoga se odnosi ne samo na filmske glumice nego šire na sve modele tih slika.

50 Duvillars za prototip navodi Jean Harlow kao naivnu libertinku (*ingenue libertine*), koja je u popularnom filmskom tisku prva i dobila epitet platinaste plavuše (prema nazivu svog filma iz 1931). Iako ona fizičkim atributima doista najavljuje tip, Patalas je klasificira kao vamp (vidi str. 41-43).

51 Dok bi mu distinktivna obilježja spram ranijih tipova koji su mu prethodili na području prikaza tjelesne ljepote i erotičnosti bili veći stupanj prirodnosti, eksplicitinije manifestiranje seksualnosti i isticanje tjelesnih osobina, odsutnost ambigviteta vezana uz odnos prema seksualnosti (koji odlikuje vamp) odnosno nužno definiranje prema muškarcu (za razliku od mondenke).

52 Dok u tom filmu utjelovljuje hipertrofiranost (velike grudi) u kasnijim ulogama iskazuje ležerniiji odnos prema seksualnosti, često s ironičnijim nijansama.

53 Inače jedinoj, uz američku, koja je imala veći kontinuitet tipa — u Italiji u obliku ljepotica koje pripadaju talijanskoj tradiciji tzv. *maggiorate*, među kojima su iznimnu popularnost stekle Silvana Mangano, Gina Lollobrigida i Sofia Loren.

54 U tom smislu nimalo ne čudi primjedba M. Haskell da je Monroe *»tijekom čitave karijere unosila mnogo više u idiotske uloge koje je dobivala — više osjećaja, topline, a i nemira — zbog čega njezini filmovi imaju bogatiji ton nego što zaslužuju. Najbolji od njih (Wilderovi i Hawksovi) sugeriraju rascjep između žene i seksualnog objekta«* (Haskell, 1987: 256).

55 Peterlić uočava da je u kontekstu tipa moguće promatrati i zvijezde tzv. tvrdoga pornografskoga filma (*hard-core*). Složit ćemo se s njim da s obzirom na specifičnost žanra i njegova prilično čvrstog razgraničenja od službene komercijalne produkcije (pornografske zvijezde iznimno rijetko prelaze u nepornografsku kinematografiju) da te zvijezde imaju poseban status izvan sustava zvijezda službene kinematografije te ih nećemo dalje razmatrati (usp. Peterlić, 1990: 326).

56 Ali istodobno tom tipu nije partnerica s obzirom da je nesigurnosti i osamljenosti buntovnika primjeren nemoguć odnos sa ženama, a njima se kao nedosegnut ideal uglavnom i zadaje tip koji izrazito očituje idealističke projekcije (kao spoj značajki djevice i mondenke — Elizabeth Taylor u *Mjestu pod suncem* i *Divu*).

57 Na razmeđi tih dviju skupina nalazimo Jean Seberg (*Dobar dan tugo*).

58 Iako je Dyer u svojoj tipologiji navodi u *pin-upu*.

59 Upravo zbog takve impostacije one su znatno teže nastavljale karijeru nakon što su dobi nadvladale tip. Uz Jane Fonda, jedini je kontinuitet ostvarila Lee Remick.

Filmografija

Adamovo rebro (*Adam's Rib*, 1949), r. George Cukor, ul. Katharine Hepburn, Spencer Tracy
Afrička kraljica (*The African Queen*, 1951), r. John Huston, ul. Katharine Hepburn, Humphrey Bogart
Amerikanac u Parizu (*An American in Paris*, 1951), r. Vincente Minnelli, ul. Gene Kelly, Leslie Caron
Apartman (*The Apartement*, 1960), r. Billy Wilder, ul. Jack Lemmon, Shirley MacLaine
Baby Doll (1956), r. Elia Kazan, ul. Carol Baker
Bila jednom jedna luda (*A Fool There Was*, 1915), r. James Gordon Edwards, ul. Theda Bara
Biti ili ne biti (*To Be or Not to Be*, 1942), r. Ernst Lubitsch, ul. Carole Lombard, Jack Benny
Bonnie i Clyde (*Bonnie and Clyde*, 1967), r. Arthur Penn, ul. Warren Beatty, Faye Dunaway
Bosonoga grofica (*The Barefoot Contessa*, 1954), r. Joseph L. Mankiewicz, ul. Ava Gardner, Humphrey Bogart
Brzi i mrtvi (*The Quick and the Dead*, 1995), r. Sam Raimi, ul. Leonardo DiCaprio, Sharon Stone
Bulevar sumraka (*Sunset Blvd*., 1950), r. Billy Wilder, ul. Gloria Swanson, William Holden
Casablanca (1943), r. Michael Curtiz, ul. Humphrey Bogart, Ingrid Bergman
Dama iz Šangaja (*The Lady from Shangai*, 1948) r. Orson Welles, ul. O. Welles, Rita Hayworth
Destry ponovno jaše (*Destry Rides Again*, 1939), r. George Marshall, ul. Marlene Dietrich, James Stewart
Div (*Giant*, 1956), r. George Stevens, ul. Elizabeth Taylor, James Dean, Rock Hudson
Dnevnik izgubljene (*Tagebuch einer Verlorenen*, 1929), r. George Wilhelm Pabst, ul. Louise Brooks
Dodir Venere (*One Touch of Venus*, 1948), r. William Seiter, Gregory LaCava, ul. Ava Gardner
Dodir zla (*Touch of Evil*, 1958), r. Orson Welles, ul. O. Welles, Charlton Heston, Marlene Dietrich
Dogodilo se jedne noći (*It Happened One Night*, 1934), r. Frank Capra, ul. Clark Gable, Claudette Colbert
Dok si spavao (*While You Were Sleeping*, 1995), r. Jon Turteltaub, ul. Sandra Bullock
Doručak kod Tiffanyja (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), r. Blake Edward, ul. Audrey Hepburn
Druga strana šume (*Another Part of the Forest*, 1949), r. King Vidor, ul. Bette Davis, Joseph Cotten
Držite lopova (*To Catch a Tief*, 1955), r. Alfred Hitchcock, ul. Cary Grant, Grace Kelly
Duboki san (*The Big Sleep*, 1946), r. Howard Hawks, ul. Humphrey Bogart, Lauren Bacall
Dvadeseto stoljeće (*Twentieth Century*, 1934), r. Howard Hawks, ul. Carole Lombard, John Barrymore
Dvorišni prozor (*Rear Window*, 1954), r. Alfred Hitchcock, ul. James Stewart, Grace Kelly
Dvostruka obmana (*Double Indemnity*, 1944), r. Billy Wilder, ul. Barbara Stanwyck, Fred MacMurray
Džentlmen Jim (*Gentleman Jim*, 1942), r. Raoul Walsh, ul. Errol Flynn, Alexis Smith
Fatalna privlačnost (*Fatal Attraction*, 1988), r. Adrian Lyne, ul. Mochael Douglas, Glenn Close
Gigi (1958), r. Vincente Minnelli, ul. Leslie Caron
Gilda (1946), r. Charles Vidor, ul. Rita Hayworth
Gospodin Deeds ide u grad (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), r. Frank Capra, ul. Gary Cooper, Jean Arthur
Gospodin Smith ide u Washington (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), r. Frank Capra, ul. James Stewart, Jean Arthur
Grad iluzija (*The Bad and the Beautiful*, 1952), r. Vincente Minnelli, ul. Kirk Douglas, Lana Turner
Grand Hotel (1932), r. Edmund Goulding, ul. Greta Garbo, Joan Crawford, John Barrymore
Grimizna carica (*The Scarlet Empress*, 1934), r. Josef von Sternberg, ul. Marlene Dietrich
Grimizna ulica (*Scarlet Street*, 1945), r. Fritz Lang, ul. Edward G. Robinson, Joan Bennett
I Bog stvori ženu (*Et Dieu crea la femme*, 1956), r. Roger Vadim, ul. Brigitte Bardot
Imaš poruku (*You've Got Mail*, 1998), r. Nora Ephron, u. Meg Ryan, Tom Hanks
Imati i nemati (*To Have and Have Not*, 1944), r. Howard Hawks, ul. Humphrey Bogart, Lauren Bacall
Iz Afrike (*Out of Africa*, 1985), r. Sydney Pollack, ul. Robert Redford, Meryl Streep
Iznenada prošloga ljeta (*Suddenly Last Summer*, 1959), r. Joseph L. Mankiewicz, ul. Katharine Hepburn, Elizabeth Taylor, Montgomery Clift
Jane Eyre (1944), r. Robert Stevenson, ul. Joan Fontaine, Orson Welles
Jednog lijepog dana (*One Fine Day*, 1996), r. Michael Hoffman, ul. Michelle Pfeiffer
Jezabel (1938), r. William Wyler, ul. Bette Davis, Henry Fonda
Kad je Harry sreo Sally (*When Harry Met Sally*, 1989), r. Rob Reiner, ul. Meg Ryan, Billy Crystal
Kad sam posljednji put vidio Pariz (*The Last Time I Saw Paris*, 1954), r. Richard Brooks, ul. Elizabeth Taylor
Kako se udati za milijunaša (*How to Marry a Millionaire*, 1954), r. Jean Negulesco, ul. Marilyn Monroe, Betty Grable, Lauren Bacall
Kineska četvrt (*Chinatown*, 1974), r. Roman Polanski, ul. Jack Nicholson, Faye Dunaway
Kiša (*Rain*, 1932), r. Lewis Milestone, ul. Joan Crawford
Kiše dolaze (*Rains Came*, 1939), r. Clarence Brown, ul. Myrna Loy, Tyrone Power
Kleopatra (*Cleopatra*, 1934), r. Cecil B. DeMille, ul. Claudette Colbert
Kleopatra (*Cleopatra*, 1963), r. Joseph L. Mankiewicz, ul. Elizabeth Taylor, Richard Burton
Ključ (*The Key*, 1958), r. Carol Reed, ul. Sofia Loren
Kome zvono zvoni (*For Whom the Bell Tolls*, 1943), r. Sam Wood, ul. Gary Cooper, Ingrid Bergman
Kontakt (*Contact*, 1997), r. Robert Zemeckis, ul. Jodie Foster
Kraljica Kristina (*Queen Christine*, 1934), r. Rouben Mamoulian, ul. Greta Garbo, John Gilbert
Lady Eve (1941), r. Preston Sturges, ul. Barbara Stanwyck, Henry Fonda
Laura (1944), r. Otto Preminger, ul. Gene Tierney, Dana Andrews
Lav u zimi (*The Lion in Winter*, 1968), r. Anthony Harvey, ul. Katharine Hepburn, Peter O'Toole
Lice jedne žene (*A Woman's Face,* 1941), r. George Cukor, ul. Joan Crawford
Lili (1953), r. Charles Walters, ul. Leslie Caron
Lolita (1962), r. Stanley Kubrick, ul. Sue Lyon, James Mason
Ljetno doba (*Summertime*, 1955), r. David Lean, ul. Katharine Hepburn
Ljubav poslijepodne (*Love in the Afternoon*, 1957), r. Billy Wilder, ul. Audrey Hepburn, Gary Cooper
Mačka na vrućem limenom krovu (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), r. Richard Brooks, ul. Elizabeth Taylor, Paul Newman
Majmunska posla (*Monkey Business*, 1952), r. Howard Hawks, ul. Cary Grant, Marilyn Monroe
Mala Willie Winkie (*Wee Willie Winkie*, 1937), r. John Ford, ul. Shirley Temple
Male lisice (*The Little Foxes*, 1941), r. William Wyler, ul. Bette Davis
Maroko (*Morocco*, 1930), r. Josef von Sternberg, ul. Marlene Dietrich
Mjesto pod suncem (*A Place in the Sun*, 1951), r. George Stevens, ul. Montgomery Clift, Elizabeth Taylor
Mogambo (1953), r. John Ford, ul. Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly
Moj čovjek Godfrey (*My Man Godfrey*, 1936), r. Gregory LaCava, ul. Carol Lombard

Moj najbolji prijatelj se ženi (*My Best Friend's Wedding*, 1996), r. P. J. Hogan, ul. Julia Roberts
Mračna pobjeda (*The Dark Victory*, 1939), r. Edmund Goulding, ul. Bette Davis
Mršavko (*The Thin Man*, 1934), r. W. S. Van Dyke, ul. Myrna Loy, William Powell
Muškarci više vole plavuše (*Men Prefer Blondes*, 1953), r. Howard Hawks, ul. Marilyn Monroe, Jane Russell
Na dokovima New Yorka (*On the Waterfront*, 1954), r. Elia Kazan, ul. Marlon Brando, Eva Marie Saint
Na raskršću (*Now Voyager*, 1942), r. Irving Rapper, ul. Bette Davis
Najbolje godine našega života (*The Best Years of Our Lives*, 1946), r. William Wyler, ul. Myrna Loy, Frederic March
Nasljednica (*The Heiress*, 1949), r. William Wyler, ul. Olivida De Havilland, Montgomery Clift
Nazovi M radi umorstva (*Dial M for Murder*, 1954), r. Alfred Hitchcock, ul. Grace Kelly, Ray Milland
Neki to vole vruće (*Some Like It Hot*, 1959), r. Billy Wilder, ul. Marilyn Monroe, Jack Lemmon, Tony Curtis
Nell (1994), r. Michael Apted, ul. Jodie Foster
Neobična ljubav Marthe Ivers (*The Strange Love of Martha Ivers*, 1946), r. Lewis Milestone, ul. Barbara Stanwyck, Kirk Douglas
Niagara (1953), r. Henry Hathaway, ul. Marilyn Monroe, Joseph Cotten
Ninočka (*Ninotchka*, 1939), r. Ernst Lubitsch, ul. Greta Garbo, Melvyn Douglas
Noć iguane (*The Night of the Iguana*, 1964), r. John Huston, ul. Ava Gardner, Deborah Kerr, Richard Burton
Notting Hill (1999), r. R. Michell, ul. Julia Roberts
Njegova djevojka Petko (*His Girl Friday*, 1940), r. Howard Hawks, ul. Cary Grant, Rosalind Russell
Obeščašćena (*Dishonored*, 1931), r. Josef von Sternberg, ul. Marlene Dietrich
Odavde do vječnosti (*From Here to Eternity*, 1953), r. Fred Zinnemann, ul. Montgomery Clift, Burt Lancaster, Deborah Kerr
Odbjegla nevjesta (*Runaway Bride*, 1999), r. Gary Marshall, ul. Julia Roberts
Odmetnik (*The Outlaw*, 1943), r. Howard Hughes, ul. Jane Russell
Okrug Raintree (*Raintree County*, 1957), r. Edward Dmytryk, ul. Elizabeth Taylor
Oliver Twist (1909), r. J. Stuart Blackton, ul. Elita Proctor Otis
Ono pravo (*It*, 1927), r. Clarence Badger, ul. Clara Bow
Opaka dama (*The Wicked Lady*, 1945), r. Leslie Arliss, ul. James Mason
Opsjednuta (*Possessed*, 1931), r. Clarence Brown, ul. Joan Crawford, Clark Gable
Orkanski visovi (*Wuthering Heights*, 1939), r. William Wyler, ul. Laurence Olivier, Merle Oberon
Otkako si otišao (*Since You Went Away*, 1944), r. John Cromwell, ul. Claudette Colbert
Otok Largo (*Key Largo*, 1948), r. John Huston, ul. Humphrey Bogart, Lauren Bacall
Ozloglašena (*Notorius*, 1946), r. Alfred Hitchcock, ul. Cary Grant, Ingrid Bergman
Pandora i ukleti Holandez (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951), r. Albert Lewin, ul. Ava Gardner
Pandorina kutija (*Die Büsche der Pandora*, 1928), r. Georg Wilhelm Pabst, ul. Louise Brooks
Pat i Mike (*Pat and Mike*, 1952), r. George Cukor, ul. Katharine Hepburn, Spencer Tracy
Philadelphijska priča (*The Philadephia Story*, 1940), r. George Cukor, ul. Katharine Hepburn, Cary Grant, James Stewart
Piknik (*Picnic*, 1955), r. Joshua Logan, ul. Willia Holden, Kim Novak
Pismo (The Letter, 1940), r. William Wyler, ul. Bette Davis
Platinasta ljepotica (*Platinum Blonde*, 1931), r. Frank Capra, ul. Jean Harlow
Plava dalija (*Blue Dahlia*, 1946), r. George Marshall, ul. Veronica Lake, Alan Ladd
Pogodi tko dolazi na večeru (*Guess Who's Comig to Dinner*, 1967), r. Stanley Kramer, ul. Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Sidney Poitier
Pohlepa (*Greed,* 1923), r. Erich von Stroheim, ul. ZaSu Pitts
Pollyanna (1920), r. P. Powell, ul. Mary Pickford
Ponoć (*Midnight*, 1939), r. Mitchell Leisen, ul. Claudette Colbert
Poštar uvijek zvoni dvaput (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), r. Tay Garnett, ul. Lana Turner
Poštar uvijek zvoni dvaput (1981), r. Bob Rafelson, ul. Jack Nicholson, Jessica Lange
Praznik (*Holiday*, 1938), r. George Cukor, ul. Katharine Hepburn, Cary Grant
Praznik u Rimu (*Roman Holiday*, 1953), r. William Wyler, ul. Audrey Hepburn, Gregory Peck
Prepusti je nebu (*Leave Her to Heaven*, 1945), r. John Stahl. ul. Gene Tierney
Priča o Palm Beachu (*The Palm Beach Story*, 1942), r. Preston Sturges, ul. Claudette Colbert
Put prema istoku (*Way Down East*, 1920), r. D. W. Griffith, ul. Lillian Gish
Ranč prokletih (*Rancho Notorius*, 1952), r. Fritz Lang, ul. Marlene Dietrich
Rat i mir (*War and Peace*, 1956), r. King Vidor, ul. Audrey Hepburn, Henry Fonda
Rebecca (1940), r. Alfred Hitchcock, ul. Joan Fontaine, Laurence Olivier
Romansa u Seattleu (*Sleepless in Seattle*, 1993), r. Nora Ephron, ul. Tom Hanks, Meg Ryan
Sabrina (1954), r. Billy Wilder, ul. Audrey Hepburn, Humphrey Bogart, William Holden
Samo anđeli imaju krila (*Only Angels Have Wings*, 1939), r. Howard Hawks, ul. Cary Grant, Jean Arthur
Samson i Dalila (*Samson and Dalilah*, 1949), r. Cecil B. De Mille, ul. Hedy Lamarr, Victor Mature
Sedam godina vjernosti (*Seven Year Itch*, 1955), r. Billy Wilder, ul. Marilyn Monroe
Sedmo nebo (*Seventh Heaven*, 1927), r. Frank Borzage, ul. Janet Gaynor
Seks-bomba (*Bombshell,* 1933), r. Victor Fleming, ul. Jean Harlow
Silom dadilja (*Bringing Up Baby*, 1938), r. Howard Hawks, ul. Cary Grant, Katharine Hepburn
Sirove strasti (*Basic Instinct*, 1992), r. Paul Verhoeven, ul. Sharon Stone, Michael Douglas
Sjećam se mame (*I Remember Mama*, 1948), r. George Stevens, ul. Irene Dunne
Sjever-sjeverozapad (*North By Northwest*, 1959), r. Alfred Hitchcock, ul. Cary Grant, Eva Marie Saint
Slatka Irma (*Irma La Douce*, 1963), r. Billy Wilder, ul. Shirley MacLaine, Jack Lemmon
Slomljeni cvjetovi (*Broken Blossoms*, 1919), r. D. W. Griffith, ul. Lillian Gish
Slučaj Paradine (*The Paradine Case*, 1947), r. Alfred Hitchcock, ul. Gregory Peck, Alida Valli
Slučajna žetva (*Random Harvest*, 1942), r. Mervyn LeRoy, ul. Greer Garson, Ronald Colman
Snijegovi Kilimandžara (*The Snows of Kilimanjaro*, 1952), r. Henry King, ul. Gregory Peck, Ava Gardner
Sommersby (1993), r. Jon Amiel, ul. Jodie Foster, Richard Gere
Strašna istina (*The Awful Truth*, 1937), r. Leo McCarey, ul. Cary Grant, Irene Dunne
Sumnja (*Suspicion*, 1941), r. Alfred Hitchcock, ul. Joan Fontaine, Cary Grant
Sunce se ponovno rađa (*The Sun Also Rises*, 1957), r. Henry King, ul. Ava Gardner, Tyrone Power
Supruga protiv tajnice (*Wife versus Secretary*, 1936), r. Clarence Brown, ul. Jean Harlow, Clark Gable
Svjedok optužbe (*Witness for the Prosecution*, 1957), r. Billy Wilder, ul. Tyrone Power, Marlene Dietrich, Charles Laughton
Šangaj-eskpres (*Shangai-express*, 1932), r. Josef von Sternberg, ul. Marlene Dietrich

Taksist (*Taxi Driver*, 1976), r. Martin Scorsese, ul. Robert De Niro, Jodie Foster
Tjelesna strast (*Body Heat*, 1981), r. Lawrence Kasdan, ul. William Hurt, Kathleen Turner
Tramvaj zvan žudnja (*A Streetcar named Desire*, 1951), r. Elia Kazan, ul. Marlon Brando, Vivian Leigh
Tuđinac (*Alien*, 1979), r. Ridley Scott, ul. Sigourney Weaver
U grob ništa ne nosiš (*You Can't Take It with You*, 1938), r. Frank Capra, ul. James Stewart, Jean Arthur
U znaku križa (*The Sign of Cross*, 1932), r. Cecil B. De Mille, ul. Claudette Colbert
Ubojice (*The Killers*, 1946), r. Robert Siodmak, ul. Burt Lancaster, Ava Gardner
Ulaz na pozornicu (*Stage Door*, 1937), r. Gregory LaCava, ul. Katharine Hepburn, Ginger Rogers
Ulični anđeo (*Street Angel*, 1928), r. Frank Borzage, ul. Janet Gaynor
Upoznaj Johna Doea (*Meet John Doe*, 1941), r. Frank Capra, ul. Gary Cooper, Barbara Stanwyck
Usidjelica (*The Old Maid*, 1939), r. Edmund Goulding, ul. Bette Davis
Vatrena kugla (*Ball of Fire*, 1942), r. Howard Hawks, ul. Gary Cooper, Barbara Stanwyck
Vatrena mladež (*Flaming Youth*, 1923), r. John F. Dillon, ul. Colleen Moore
Velika laž (*The Great Lie*, 1941), r. Edmund Goulding, ul. Bette Davis
Vrtoglavica (*Vertigo*, 1958), r. Alfred Hitchcock, ul. James Stewart, Kim Novak
Zameo ih vjetar (*Gone With the Wind*, 1939), r. Victor Fleming, ul. Vivian Leigh, Clark Gable, Leslie Howard, Olivia De Havilland
Zgodna žena (*Pretty Woman*, 1990), r. Gary Marshall, ul. Julia Roberts, Richard Gere
Zmijsko leglo (*The Snake Pit*, 1949), r. Anatole Litvak, ul. Olivia De Havilland
Zvona sv. Marije (*The Bells of St. Mary's*, 1945), r. Leo McCarey, ul. Ingrid Bergman, Bing Crosby
Žena godine (*Woman of the Year*, 1942), r. George Stevens, ul. Katharine Hepburn, Spencer Tracy
Žena s dva lica (*Two-Faced Woman*, 1941), r. George Cukor, ul. Greta Garbo
Žena u izlogu (*Woman in the Window*, 1944), r. Fritz Lang, ul. Edward G. Robinson, Joan Bennet
Žene (*Women*, 1939), r. George Cukor, ul. Norma Shearer, Joan Crawford

Literatura

Alberoni, Francesco (1962) 'L'Elite irresponsable: theorie et recherche sociologique sur *le divismo*'. *Ikon*, 12 (1962) 40/1, 45-62.
Balio, Tino (1995) *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*: Berkeley: University of California Press.
Barthes, Roland (1957) 'Le visage de Garbo'. U: *Mythologies*. Pariz: Le Seuil.
Beauvoir, Simone de (1960) *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*. London: André Deutsch/Weidenfeld & Nicolson. Isto u Claude Francis i Fernand Goutier (urednici) (1979) *Les Ecrits de Simone de Beauvoir*. Pariz: Gallimard.
Bourget, Jean-Loup (1998) *Hollywood, la norme et la marge*. Pariz: Nathan.
Bourget, Jean-Loup (2000) 'Naissance, évolution et décadence du star system américain'. U: Farinelli (2000), 197-208.
Britton, Andrew (2000) 'Stars and genre'. U: Gledhill (2000), 198-206.
Castello, Giulio Cesare (1957) Il Divismo. Rim.
Cavell, Stanley (1981) *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remariagge*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
deCordova, Richard (2000) 'The emergence of the star system in America'. U: Gledhill (2000), 17-29.
Della Vacche, Angela (2000) 'Amour éternel: l'héritage de la diva italienne'. U: Farinelli et al. (2000), 89-106.
Durgnat, Raymond (1967) *Films and Feeling*. London: Faber and Faber.
Duvillars, Pierre (1951) *Pin-Up, Femmes Fatales et Ingénues Libertines*. Pariz.
Dyer, Richard (1998) *The Stars*, London: British Film Institute.
Dyer, Richard (1986) *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Macmillan Press.
Farinelli, Gian Luca i Jean-Loup Passek (urednici) (2000) *Stars au féminin, naissance, apogée et décadence du star system*. Pariz: Éditions du Centre Pompidou.
Gallagher, Brian *Some Historical Reflections on the Paradoxes of Stardom in the American Film Industry, 1910-1960*. www.imagesjournal.com (URL pregledan 23. 12. 2003).
Gledhill, Christine (uredila) (2000) *Stardom. Industry of Desire*. London/New York: Routledge.
Haskell, Molly (1987) *From Reverence to Rape*. Chicago: The University of Chicago Press.
Hediger, Vinzenz (2000) 'Ce qui fait la star: des difficultés d'appréhension théorique du phénomène de la star'. U: Farinelli (2000), 21-27.
King, Barry (2000) 'Articulating stardom'. U: Gledhill (2000), 167-182.
Koszarski, Richard (1994) *An Evening Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915-1928*. Berkeley: University of California Press.
LaPlace, Maria (2000) 'Stars and the Star System: The Case of Bette Davis'. U: Joanne Hollows, Peter Hutchings i Mark Jancovich (uredili) *The Film Studies Reader*. London: Arnold, 134-139.
Marantz Cohen, Paula (2001) *Silent Film and the Triumph of the American Myth*. Oxford et al.: Oxford University Press.
Marković, Dario (1990) 'Zvijezda, filmska' U: *Filmska enciklopedija 2*. (gl. ur. A. Peterlić). Zagreb: JLZ Miroslav Krleža
McDonald, Paul (2000) *The Star System*. London: Wallflower.
Menarini, Roy (2000) 'Les stars à l'époque contemporaine'. U: Farinelli (2000), 219-228.
Morin, Edgar (1984) *Les Stars*. Pariz: Editions Galiiée.
Patalas, Enno (1963) *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg: Marion von Schröeder.
Peterlić, Ante (1973) 'Zle žene'. *15 dana*, 16 (1973) 7, 28-31.
Peterlić, Ante (1986) Dobra prijateljica; Fatalna žena; Flapper. U: *Filmska enciklopedija1*. (gl. ur. A. Peterlić). Zagreb: JLZ Miroslav Krleža
Peterlić, Ante (1990) Mondenka; Naivka; Nimfeta; Pin-up; Vamp. U: *Filmska enciklopedija 2*. (gl. ur. A. Peterlić). Zagreb: JLZ Miroslav Krleža
Peterlić, Ante (2002) 'Sustav zvijezda — u starom i novom Hollywoodu (slučaj Jodie Foster)'. *Hrvatski filmski ljetopis*, 8 (2002) 31-32, 235-246.
Powdermaker, Hortense (1950) *Hollywood, the Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie-makers*. Boston: Little, Brown and Co.
Sabalić, Ines (1990) 'Monroe, Marilyn'. U: *Filmska enciklopedija 2*. (gl. ur. A. Peterlić). Zagreb: JLZ Miroslav Krleža.
Schickel, Richard (1962) *The Stars*. New York.
Steiger, Janet (2000) 'Seeing Stars'. U: Gledhill (2000), 3-16.
Thompson, John O. (2000) 'Screen acting and the commutation test'. U: Gledhill (2000), 183-197.
Tudor, Andrew (1975) *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*. New York: St. Martin's Press.
Yacowar, Maurice (1979) 'An Aesthetic Defense of the Star System in Films', *Quarterly Review of Film Studies*, 4(1979)1, 39-52.
Zierold, Norman (1973) *Sex Goddesses of the Silent Screen*. Chicago: Regnery.

Biofilmografije zvijezda

Sastavio Bruno Kragić

Allyson, June (1917). Isprva nastupala u kazališnim mjuziklima. Na filmu od 1943. Važnije uloge: *Najbolja noga naprijed* E. Buzzella (1943), *Priča o Strattonu* S. Wooda (1949).

Andress, Ursulla (1936). Švicarka. Na filmu od 1953. Važnije uloge: *Dr. No* T. Younga (1962), *Četvero za Texas* R. Aldricha (1963), *Ona* R. Daya (1964).

Andrews, Judy (1935). U kazališnim revijama nastupala od 1967. Uspješno nastupa na pozornici i TV. Na filmu od 1964. Važnije uloge: *Mary Poppins* R. Stevensona (1964, Oscar), *Moje pjesme, moji snovi* R. Wisea (1965), *Havaji* G. R. Hilla (1966), *Victor — Victoria* B. Edwardsa (1982).

Arthur, Jean (1905-1991). Na filmu od 1923. Važnije uloge: *Gospodin Deeds ide u grad* F. Capre (1936), *U grob ništa ne nosiš* F. Capre (1938), *Gospodin Smith ide u Washington* F. Capre (1939), *Samo anđeli imaju krila* H. Hawksa (1939), *Što više to bolje* G. Stevensa (1943), *Međunarodna afera* B. Wildera (1948), *Shane* G. Stevensa (1953).

Bacall, Lauren (1924). Isprva fotomodel. Na filmu od 1944. Važnije uloge*: Imati i nemati* H. Hawksa (1944), *Duboki san* H. Hawksa (1946), *Otok Largo* J. Hustona (1948), *Kako se udati za milijunaša* J. Negulescoa (1953), *Zapisano na vjetru* D. Sirka (1957).

Baker, Caroll (1931). Isprva plesačica, glumila u kazalištu i na TV. Na filmu od 1956. Važnije uloge: *Div* G. Stevensa (1956), *Baby Doll* E. Kazana (1956), *Velika zemlja* W. Wylera (1958), *Lovci u mutnom* E. Dmytryka (1964), *Priča o Jean Harlow* G. Douglasa (1965).

Bancroft, Anne (1931-2005). Studirala glumu, s uspjehom nastupala u kazalištu. Na filmu od 1953. Važnije uloge: *Čudotvorka* A. Penna (1962, Oscar), *Sedam žena* J. Forda (1966), *Diplomac* M. Nicholsa (1967).

Banky, Vilma (1898-1991). Mađarica. Na filmu od 1919. U Hollywoodu od 1925. Povukla se 1933. Važnije uloge: *Orao* C. Browna (1925), *Šeikov sin* G. Fitzmauricea (1926).

Bara, Theda (1885-1955). Isprva nastupala u kazalištu. Na filmu od 1914. Važnije uloge: *Bila jednom jedna luda* F. Powella (1915), *Carmen* R. Walsha (1915), *Kleopatra* J. Gordon Edwardsa (1917).

Bergman, Ingrid (1915-1982). Glumila u kazalištu. Na filmu od 1935. Važnije uloge: *Casablanca* M. Curtiza (1942), *Plinsko svjetlo* G. Cukora (1944, Oscar), *Opsjednut* A. Hitchcocka (1945), *Ozloglašena* A. Hitchcocka (1946), *Stromboli* R. Rossellinija (1949), *Putovanje u Italiju* R. Rossellinija (1953), *Anastazija* A. Litvaka (1956, Oscar), *Jesenja sonata* I. Bergmana (1978).

Bow, Carole (1905-1965). Na filmu od 1921. Povukla se 1933. Važnije uloge: *Ono pravo* C. Badgera (1927), *Luda zabava* D. Arzner (1929).

Brooks, Louise (1906-1985). Isprva plesačica u kazališnim revijama. Na filmu od 1925. Povukla se 1938. Važnije uloge: *Djevojka u svakoj luci* H. Hawksa (1928), *Pandorina kutija* G. W. Pabsta (1929), *Dnevnik izgubljene* G. W. Pabsta (1929).

Bullock, Sandra (1964). Na filmu od 1987. Važnije uloge: *Brzina* J. de Bonta (1994), *Dok si spavao* J. Turteltauba (1995).

Burstyn, Ellen (1932). Isprva plesačica i model. Nastupala u kazalištu i na TV. Na filmu od 1964. Važnije uloge: *Posljednja kinopredstava* P. Bogdanovicha (1971), *Gospodar Marvinovih vrtova* B. Rafelsona (1972), *Alice više ne stanuje ovdje* M. Scorsesea (1974, Oscar).

Caron, Leslie (1931). Isprva balerina. Na filmu od 1951. Važnije uloge: *Amerikanac u Parizu* V. Minnellija (1951), *Lili* Ch. Waltersa (1953), *Gigi* V. Minnellija (1958).

Clayburgh, Jill (1944). Glumi u kazalištu i na TV. Na filmu od 1969. Važnije uloge: *Slobodna žena* P. Mazurskoga (1978).

Close, Glenn (1947). Studirala glumu. Nastupa u kazalištu i na TV. Na filmu od 1982. Važnije uloge: *Fatalna privlačnost* A. Lynea (1987), *Opasne veze* S. Frearsa (1988).

Colbert, Claudette (1905-1996). U kazalištu nastupala od 1923. Na filmu od 1927. Povukla se 1961. Važnije uloge: *Kleopatra* C. B. DeMillea (1934), *Dogodilo se jedne noći* F. Capre (1934, Oscar), *Osma žena Modrobradog* E. Lubitscha (1938), *Ponoć* M. Leisena (1939), *Priča o Palm Beachu* P. Sturgesa (1942), *Otkako si otišao* J. Cromwella (1944).

Costello, Dolores (1903-1979). Na filmu od 1903. Nastupala i u kazalištu. Povukla se 1943. Važnije uloge: *Morska zvijer* M. Webba (1926), *Noina arka* M. Curtiza (1929), *Veličanstveni Ambersonovi* O. Wellesa (1942).

Crawford, Joan (1904-1977). Isprva plesačica. Na filmu od 1925. Važnije uloge: *Naše kćeri plesačice* H. Beaumonta (1928), *Opsjednuta* C. Browna (1931), *Kiša* L. Milestonea (1932), *Grand Hotel* E. Gouldinga (1932), *Žene* G. Cukora (1939), *Lice jedne žene* G. Cukora (1941), *Mildred Pierce* M. Curtiza (1945, Oscar), *Johnny Guitar* N. Rayja (1954).

Darnell, Linda (1923-1965). Isprva model. Na filmu od 1939. Važnije uloge: *Pali anđeo* O. Premingera (1945), *Zauvijek Amber* O. Premingera (1947).

Davis, Bette (1908-1989). Nastupala u kazalištu. Na filmu od 1931. Važnije uloge: *Ljudski okovi* J. Cromwella (1934), *Opasna* A. E. Greena (1935, Oscar), *Jezabel* W. Wylera (1938, Oscar), *Mračna pobjeda* E. Gouldinga (1939), *Pismo* W. Wylera (1940), *Male lisice* W. Wylera (1941), *Na raskršću* I. Rappera (1942), *Sve o Evi* J. L. Mankiewicza (1950).

Day, Doris (1924). Isprva pjevačica na radiju i u klubovima. Na filmu od 1948. Važnije uloge: *Calamity Jane* D. Butlera (1953), *Šaputanje na jastuku* M. Gordona (1959).

De Havilland, Olivia (1916). Od 1933. nastupala u kazalištu. Na filmu od 1935. Važnije uloge: *Pustolovine Robina Hooda* M. Curtiza i W. Keighleyja (1938), *Zameo ih vjetar* V. Fleminga (1939), *Zaustavi zoru* M. Leisena (1941), *Svakom svoje* M. Leisena (1946, Oscar), *Nasljednica* W. Wylera (1949, Oscar), *Zmijsko leglo* A. Litvaka (1949).

Del Rio, Dolores (1905-1983). Meksikanka. Na filmu od 1925. Nastupala i u kazalištu. Važnije uloge: *Carmenine ljubavi* R. Walsha (1927), *Ptica raja* K. Vidora (1932).

Dempster, Carol (1901-1991). Na filmu od 1916. Povukla se 1926. Važnije uloge: *Nije li život divan* D. W. Griffitha (1924), *Sotonine patnje* D. W. Griffitha (1926).

Dietrich, Marlene (1901-1992). Njemica. Isprva plesačica i kazališna glumica. Na filmu od 1922. U Hollywoodu od 1930. Važnije uloge: *Plavi anđeo J.* von Sternberga (1930), *Maroko* J. von Sternberga (1930), *Shangai Express* J. von Sternberga (1932), *Grimizna carica* J. von Sternberga (1934), *Čežnja* F. Borzagea (1936), *Destry ponovno jaše* G. Marshalla (1939), *Ranč prokletih* F. Langa (1952), *Svjedok optužbe* B. Wildera (1957).

Dunaway, Faye (1941). U kazalištu nastupa od 1962. Na filmu od 1967. Važnije uloge: *Bonnie i Clyde* A. Penna (1967), *Kineska četvrt* R. Polanskoga (1974), *TV-mreža* S. Lumeta (1976, Oscar), *Oči Laure Mars* I. Kershnera (1978).

Dunne, Irene (1898-1990). Od 1920. nastupala u kazalištu. Na filmu od 1930. Povukla se 1952. Važnije uloge: *Strašna istina* L. McCareyja (1937), *Ljubavna afera* L. McCareyja (1939), *Sjećam se mame* G. Stevensa (1948).

Durbin, Deanna (1921). Na filmu od 1936. Povukla se 1948. Važnije uloge: *Tri pametne djevojke* H. Kostera (1936), *Ona i njezinih sto* H. Kostera (1938)

Ekberg, Anita (1931). Šveđanka. Isprva fotomodel. Na filmu od 1953. Važnije uloge: *Artisti i modeli* F. Tashlina (1955), *Rat i mir* K. Vidora (1956), *Slatki život* F. Fellinija (1960)

Fonda, Jane (1937). Isprva fotomodel. Glumila i u kazalištu. Na filmu od 1960. Važnije uloge: *Barbarella* R. Vadima (1967), *I konje ubijaju, zar ne?* S. Pollacka (1969), *Klute* A. J. Pakule (1971, Oscar), *Julija* F. Zinnemanna (1977), *Povratak ratnika* H. Ashbyja (1978, Oscar).

Fontaine, Joan (1917). Nastupala u kazalištu. Na filmu od 1935. Važnije uloge: *Rebecca* A. Hitchcocka (1940), *Sumnja* A. Hitchcocka (1941, Oscar), *Pismo nepoznate žene* M. Ophulsa (1948).

Foster, Jodie (1962). Na filmu od 1972. Važnije uloge: *Taksist* M. Scorsesea (1976), *Optužena* J. Kaplana (1988, Oscar), *Kad jaganjci utihnu* J. Demmea (1991, Oscar), *Kontakt* R. Zemeckisa (1997), *Soba panike* D. Finchera (2002).

Garbo, Greta (1905-1990). Šveđanka. Na filmu od 1921. U Hollywoodu od 1926. Povukla se 1941. Važnije uloge: *Anna Christie* C. Browna (1930), *Grand Hotel* E. Gouldinga (1932), *Kraljica Kristina* R. Mamouliana (1934), *Ana Karenjina* C. Browna (1935), *Dama s kamelijama* G. Cukora (1936), *Ninočka* E. Lubitscha (1939).

Gardner, Ava (1922-1990). Na filmu od 1942. Važnije uloge: *Pandora i ukleti Holandez* A. Lewina (1951), *Snijegovi Kilimandžara* H. Kinga (1952), *Mogambo* J. Forda (1953), *Bosonoga grofica* J. L. Mankiewicza (1954), *Sunce se ponovno rađa* H. Kinga (1957), *Noć iguane* J. Hustona (1964).

Garland, Judy (1922-1969). Na pozornici nastupala od treće godine. Na filmu od 1929. Važnije uloge: *Čarobnjak iz Oza* V. Fleminga (1939), *Srest ćemo se u St. Louisu* V. Minnellija (1944), *Gusar* V. Minnellija (1948), *Zvijezda je rođena* G. Cukora (1954).

Garson, Grear (1904-1996). U kazalištu nastupala od 1932. Na filmu od 1939. Povukla se 1967. Važnije uloge: *Cvijeće u prašini* M. LeRoyja (1941), *Gospođa Miniver* W. Wylera (1942, Oscar), *Slučajna žetva* M. LeRoya (1942), *Madame Curie* M. LeRoyja (1944).

Gaynor, Janet (1906-1984). Na filmu od 1924. Povukla se 1938, odigrala još jednu ulogu 1957). Nastupala i u kazalištu. Važnije uloge: *Sedmo nebo* F. Borzagea (1927), *Zora* F. W. Murnaua (1927), *Ulični anđeo* F. Borzagea (1928), zajednički Oscar za sva ta tri filma, *Zvijezda je rođena* W. A. Wellmana (1937).

Gish, Dorothy (1898-1968). Od četvrte godine nastupala u putujućim kazalištima. Na filmu od 1912. Važnije uloge: *Srce svijeta* D. W. Griffitha (1918), *Siročad oluje* D. W. Griffitha (1922).

Gish, Lilian (1896-1993). Od 1901. nastupala u putujućim kazalištima. Na filmu od 1912. Važnije uloge: *Rođenje nacije* D. W. Griffitha (1915), *Slomljeni cvjetovi* D. W. Griffitha (1919), *Put prema istoku* D. W. Griffitha (1920), *Vjetar* V. Sjostroma (1928).

Grable, Betty (1916-1973). Na filmu od 1929. Povukla se 1955. Nastupala i u kazalištu. Važnije uloge: *Tamo prema Argentini* I. Cummingsa (1940), *Kako se udati za milijunaša* J. Negulescoa (1953).

Harlow, Jean (1911-1937). Na filmu od 1928. Važnije uloge: *Pakleni anđeli* H. Hughesa (1930), *Crvena prašina* V. Fleminga (1932), *Seks-bomba* V. Fleminga (1933), *Večera u osam* G. Cukora (1934).

Hayworth, Rita (1918-1987). Isprva plesačica. Na filmu od 1934. Povukla se 1972. Važnije uloge: *Djevojka s naslovne strane* Ch. Vidora (1944), *Gilda* Ch. Vidora (1946), *Dama iz Shanghaja* O. Wellesa (1948).

Hepburn, Audrey (1929-1993). Isprva balerina i modni model. Na filmu od 1951. Važnije uloge: *Praznik u Rimu* W. Wylera (1953, Oscar), *Sabrina* B. Wildera (1954), *Rat i mir* K. Vidora (1956), *Ljubav poslijepodne* B. Wildera (1957), *Smiješno lice* S. Donena (1957), *Doručak kod Tiffanyja* B. Edwardsa (1961), *Moja draga lady* G. Cukora (1964), *Sama u tami* T. Younga (1967).

Hepburn, Katharine (1907-2003). Od 1928. nastupala u kazalištu. Na filmu od 1932. Važnije uloge: *Račun za razvod* G. Cukora (1932), *Male žene* G. Cukora (1933), *Jutarnja slava* L. Shermana (1933, Oscar), *Praznik* G. Cukora (1938), *Silom dadilja* H. Hawksa (1938), *Philadelphijska priča* G. Cukora (1940), *Žena godine* G. Stevensa (1942), *Adamovo rebro* G. Cukora (1949), *Afrička kraljica* J. Hustona (1951), *Ljetno doba* D. Leana (1955), *Dugo putovanje u noć* S. Lumeta (1961), *Pogodi tko dolazi na večeru* S. Kramera (1967, Oscar), *Lav u zimi* L. Harveyja (1968, Oscar), *Ljetnikovac na zlatnom jezeru* M. Rydella (1981, Oscar).

Holliday, Judy (1922-1965). U kazalištu nastupala od 1945. Na filmu od 1944. Važnije uloge: *Adamovo rebro* G. Cukora (1949), *Jučer rođena* G. Cukora (1950, Oscar).

Keaton, Diane (1946). Od 1966. nastupa u kazalištu. Na filmu od 1969. Važnije uloge: *Kum* F. F. Coppole (1972), *Annie Hall* W. Allena (1977, Oscar), *Tražeći gospodina Goodbara* R. Brooksa (1977), *Crveni* W. Beattyja (1981), *Nešto se mora i dati* N. Meyers (2003).

Kelly, Grace (1928-1982). Na filmu od 1951. Povukla se 1956. Važnije uloge: *Mogambo* J. Forda (1953), *Nazovi M radi umorstva* A. Hitchcocka (1954), *Dvorišni prozor* A. Hitchcocka (1954), *Provincijalka* G. Seatona (1954, Oscar), *Držite lopova* A. Hitchcocka (1955).

Kerr, Deborah (1921). Škotkinja. Isprva balerina, nastupala i u kazalištu. Na filmu od 1940. Povukla se 1969. Važnije uloge: *Crni narcis* M. Powella i E. Pressburgera (1947), *Odavde do vječnosti* F. Zinnemanna (1953), *Čaj i simpatija* V. Minnellija (1956), *Nevini* J. Claytona (1961).

Kidman, Nicole (1967). Na filmu od 1983. Važnije uloge: *Oči širom zatvorene* S. Kubricka (1999), *Moulin Rouge* B. Luhrmanna (2001), *Sati* S. Daldryja (2002, Oscar)

Lake, Veronica (1919-1973). Isprva model. Na filmu od 1939. Nastupala i u kazalištu. Važnije uloge: *Oženih se vješticom* R. Claira (1942), *Stakleni ključ* S. Heislera (1942), *Plava dalija* G. Marshalla (1946).

LaMarr, Barbara (1896-1926). Isprva plesačica. Na filmu od 1920. Važnije uloge: *Tri mušketira* F. Nibloa (1921), *Zatočenik Zende* R. Ingrama (1922).

Lamarr, Heddy (1914-2000). Austrijanka. Na filmu od 1931. Povukla se 1958. Važnije uloge: *Ekstaza* G. Machatyja (1933), *Samson i Dalila* C. B. DeMillea (1949).

Lamour, Dorothy (1914-1996). Isprva model i pjevačica. Na filmu od 1935. Povukla se 1964. Važnije uloge: *Uragan* J. Forda (1937), *Put u Singapur* V. Schertzingera (1940), *Moja najdraža brineta* E. Nugenta (1947).

Lawrence, Florence (1890-1938). U vodvilju nastupala od četvrte godine. Na filmu od 1907. Važnije uloge: *Uskrsnuće* D. W. Griffitha (1909).

Leigh, Vivian (1913-1967). Na filmu od 1934. Ostvarila i vrhunsku kazališnu karijeru. Važnije uloge: *Zameo ih vjetar* V. Fleminga (1939, Oscar), *Lady Hamilton* A. Korde (1942), *Tramvaj zvan žudnja* E. Kazana (1951, Oscar).

Lombard, Carol (1908-1942). Na filmu od 1921. Važnije uloge: *Dvadeseto stoljeće* H. Hawksa (1934), *Moj čovjek Godfrey* G. LaCave (1936), *Ništa sveto* W. A. Wellmana (1937), *Biti ili ne biti* E. Lubitscha (1942)

Love, Bessie (1898-1986). Na filmu od 1915. Glumila i u kazalištu. Važnije uloge: *Idol matineja* F. Capre (1928), *Broadwajska melodija* H. Beaumonta (1929).

Loy, Myrna (1905-1993). Isprva plesačica. Na filmu od 1925. Važnije uloge: *Mršavko* W. S. Van Dykea (1934), *Kiše dolaze* C. Browna (1939), *Najbolje godine našeg života* W. Wylera (1946).

Lynley, Carol (1942). Isprva dječji model. Glumi i u kazalištu i na TV. Na filmu od 1958. Važnije uloge: *Traperice* Ph. Dunnea (1959), *Povratak u gradić Peyton* J. Ferrera (1961).

Lyon, Sue (1946). Na filmu od 1962. Glumi i na TV. Važniji filmovi: *Lolita* S. Kubricka (1962), *Noć iguane* J. Hustona (1964), *Sedam žena* J. Forda (1966).

MacLaine, Shirley (1934). Isprva plesačica i model, na filmu od 1955. Važnije uloge: *Neki su dotrčali* V. Minnellija (1958), *Apartman* B. Wildera (1960), *Slatka Irma* B. Wildera (1963), *Slatko milosrđe* B. Fossea (1967), *Vrijeme nježnosti* J. L. Brooksa (1983, Oscar).

Mansfield, Jane (1933-1967). Isprva fotomodel. Na filmu od 1955. Važnije uloge: *Djevojka tu ne može pomoći* F. Tashlina (1956), *Žudnja za muškarcem* F. Tashlina (1957).

Marsh, Mae (1895-1968). Na filmu od 1912. Važnije uloge: *Rođenje nacije* D. W. Griffitha (1915), *Nesnošljivost* D. W. Griffitha (1916), *Bijela ruža* D. W. Griffitha (1923).

Mayo, Virginia (1920-2005). Isprva plesačica u vodvilju. Na filmu od 1942. Važnije uloge: *Pjesma je rođena* H. Hawksa (1947), *Usijanje* R. Walsha (1949), *Kapetan Horatio Hornblower* R. Walsha (1951).

Monroe, Marilyn (1926-1962). Isprva foto-model, na filmu od 1948. Važnije uloge: *Niagara* H. Hathawayja (1953), *Muškarci više vole plavuše* H. Hawksa (1953), *Kako se udati za milijunaša* J. Negulescoa (1953), *Sedam godina vjernosti* B. Wildera (1955), *Neki to vole vruće* B. Wildera (1959), *Neprilagođeni* J. Hustona (1961).

Moore, Collen (1900-1988). Na filmu od 1917. Povukla se 1935. Važnije uloge: *Plamteća mladost* J. F. Dillona (1923), *Savršeni flapper* J. F. Dillona (1924).

Murray, Mae (1889-1965). Od 1906. plesačica u kazališnim revijama. Na filmu od 1916. Važnije uloge: *Francuska lutka* R. Z. Leonarda (1922), *Vesela udovica* E. Von Stroheima (1925).

Nazimova, Alla (1879-1945). Ruskinja. Studirala violinu i nastupala kao violinistica, učila glumu te glumila u kazalištu. U SAD od 1905. Na filmu od 1916. Važnije uloge: *Dama s kamelijama* R. C. Stalwooda (1921), *Saloma* Ch. Bryanta (1923).

Negri, Pola (1894-1987). Poljakinja. Isprva balerina u Sankt Peterburgu, od 1913. glumila u kazalištu. Na filmu od 1914. Povukla se 1943. (nastupila još jednom, 1964). Važnije uloge: *Gospođa Dubarry* E. Lubitscha (1919), *Zabranjeni raj* E. Lubitscha (1924), *Hotel Imperial* M. Stillera (1927).

Novak, Kim (1933). Isprva fotomodel. Na filmu od 1953. Važnije uloge: *Piknik* J. Logana (1955), *Prijatelj Joey* G. Sidneyja (1957), *Vrtoglavica* A. Hitchcocka (1958).

Pfeiffer, Michele (1958). Na filmu od 1980. Važnije uloge: *Opasne veze* S. Frearsa (1988), *Doba nevinosti* M. Scorsesea (1993).

Pickford, Mary (1893-1979). U kazalištu nastupala od pete godine. Na filmu od 1909. Povukla se 1932. Važnije uloge: *Ponos klana* M. Tourneura (1917), *Polyanna* P. Powella (1920), *Mali lord Fauntleroy* A. E. Greena (1921), *Koketa* S. Taylora (1929, Oscar).

Pits, ZaSu (1898-1963). Na filmu od 1916. Važnije uloge: *Bolja vremena* K. Vidora (1919), *Pohlepa* E. Von Stroheima (1923).

Remick, Lee (1935-1991). Isprva plesačica, u kazalištu i na TV nastupala od 1953. Na filmu od 1957. Važnije uloge: *Anatomija jednog umorstva* O. Premingera (1959), *Divlja rijeka* E. Kazana (1960), *Dani vina i ruža* B. Edwardsa (1962), *Pretkazanje* R. Donnera (1976).

Reynolds, Debbie (1932). Na filmu od 1948. Nastupala i u kazališnim mjuziklima i na TV. Važnije uloge: *Pjevajmo na kiši* G. Kellyja i S. Donena (1952), *Neuništiva Molly Brown* Ch. Waltersa (1964).

Roberts, Julia (1967). Na filmu od 1987. Važnije uloge: *Zgodna žena* G. Marshalla (1990), *Odbjegla nevjesta* G. Marshalla (1999), *Erin Brockovich* S. Soderbergha (2000, Oscar).

Rogers, Ginger (1911-1995). U kazalištu nastupala od djetinjstva. Na filmu od 1929. Važnije uloge: *Cilindar* M. Sandricha (1935), *Doba svinga* G. Stevensa (1936), *Kitty Foyle* S. Wooda (1940, Oscar), *Major i derište* B. Wildera (1942).

Russell, Jane (1921). Isprva model. Na filmu od 1943. Povukla se 1970. Važnije uloge: *Odmetnik* H. Hughesa (1943), *Macao* J. von Sternberga (1952), *Muškarci više vole plavuše* H. Hawksa (1953).

Russell, Rosalind (1908-1976). Diplomirala glumu. U kazalištu nastupala od 1930. Na filmu od 1934. Važnije uloge: *Žene* G. Cukora (1939), *Njegova djevojka Petko* H. Hawksa (1940), *Elektri pristaje crnina* D. Nicholsa (1947).

Ryan, Meg (1961). Na filmu od 1981. Važnije uloge: *Kad je Harry sreo Sally* R. Reinera (1989), *Romansa u Seattleau* N. Ephron (1993).

Saint, Eva Marie (1924). Isprva radijska spikerica i TV glumica, nastupala i u kazalištu. Na filmu od 1954. Važnije uloge: *Na dokovina New Yorka* E. Kazana (1954, Oscar), *Šešir pun kiše* F. Zinnemanna (1957), *Sjever-sjeverozapad* A. Hitchcocka (1959).

Shearer, Norma (1900-1983). Na filmu od 1920. Povukla se 1942. Važnije uloge: *Raspuštenica* R. Z. Leonarda (1930, Oscar), *Maria Antoinetta* W. S. Van Dykea (1938), *Žene* G. Cukora (1939).

Sheridan, Ann (1915-1967). Na filmu od 1934. Važnije uloge: *Kings Row* S. Wooda (1942), *Bio sam muška ratna nevjesta* H. Hawksa (1949).

Shields, Brooke (1965). Na filmu od 1976. Važnije uloge: *Slatka mala* L. Mallea (1978).

Stanwyck, Barbara (1907-1990). Od 1922. plesačica u vodvilju. Na filmu od 1927. Zapaženo glumila i na TV. Važnije uloge: *Stella Dallas* K. Vidora (1937), Lady Eve P. Sturgesa (1941), *Upoznaj Johna Doa* F. Capre (1941), *Vatrena kugla* H. Hawksa (1942), *Dvostruka obmana* B. Wildera (1944), *Sudar u noći* F. Langa (1952).

Stone, Sharon (1958). Na filmu od 1980. Važnije uloge: *Sirove strasti* P. Verhoevena (1992), *Casino* M. Scorsesea (1995), *Brzi i mrtvi* S. Raimija (1995).

Streep, Meryl (1949). Diplomirala glumu, nastupa u kazalištu. Na filmu od 1977. Važnije uloge: *Lovac na jelene* M. Cimina (1978), *Kramer protiv Kramera* R. Bentona (1979, Oscar), *Ženska francuskog poručnika* K. Reisza (1981), *Sofijin izbor* A. J. Pakule (1982, Oscar), *Iz Afrike* S. Pollacka (1985), *Mostovi okruga Madison* C. Eastwooda (1995).

Swanson, Gloria (1897-1983). Na filmu od 1913. Nakon 1934. glumila još u svega 3 filma. Važnije uloge: *Stare supruge za nove* C. B. DeMillea (1920), *Sadie Thompson* R. Walsha (1928), *Bulevar sumraka* B. Wildera (1950).

Talmadge, Norma (1893-1957). Na filmu od 1910. Povukla se 1930. Važnije uloge: *Kiki* S. Taylora (1926), *Dama s kamelijama* F. Nibloa (1927).

Taylor, Elizabeth (1932). Na filmu od 1942. Važnije uloge: *Mjesto pod suncem* G. Stevensa (1951), *Div* G. Stevensa (1956), *Mačka na vrućem limenom krovu* R. Brooksa (1958), *Iznenada prošlog ljeta* J. L. Mankiewicza (1959), *Butterfield 8* De. Manna (1960, Oscar), *Kleopatra* J. L. Mankiewicza (1963), *Tko se boji Virginie Woolf* M. Nicholsa (1966, Oscar).

Temple, Shirley (1928). Na filmu od 1932. Povukla se 1949. Važnije uloge: *Heidi* A. Dwana (1937), *Mala Willie Winkie* J. Forda (1937), *Mala princeza* W. Langa (1939).

Tierney, Gene (1920-1991). U kazalištu nastupala od 1938. na filmu od 1940. Povukla se 1964. Važnije uloge: *Laura* O. Premingera (1944), *Prepusti je nebu* J. M. Stahla (1945).

Turner, Florence (1887-1946). U kazalištu nastupala od treće godine. Na filmu od 1907. Važnije uloge: *Priča o dva grada* D. W. Griffitha (1911).

Turner, Lana (1921-1995). Na filmu od 1937. Važnije uloge: *Poštar uvijek zvoni dvaput* T. Garnetta (1946), *Tri mušketira* G. Sidneyja (1948), *Grad iluzija* V. Minnellija (1952), *Imitacija života* D. Sirka (1959).

Welch, Raquel (1940). Na filmu od 1964. Važnije uloge: *Prije milijun godina* D. Chaffeyja (1966).

Weld, Tuesday (1943). Na filmu od 1956. Glumi i na TV. Važnije uloge: *Cincinnati Kid* N. Jewisona (1965).

West, Mae (1893-1980). U kazalištu nastupala od djetinjstva. Na filmu od 1932. Nakon 1943. glumila u još svega dva filma. Važnije uloge: *Sve mu je to ona zamijesila* L. Shermana (1933), *Nisam anđeo* W. Rugglesa (1933), *Ljepotica iz devedesetih* L. McCareyja (1934).

Williams, Esther (1922). Plivačica. Na filmu od 1942. Povukla se 1961. Važnije uloge: *Bal na vodi* G. Sidneyja (1944), *Neptunova kći* E. Buzzella (1949).

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.229.2(100)"2005"

Petar Krelja

Na marginama ZagrebDoxa: Zaživio iz prve

Međunarodni festival dokumentarnog filma, Zagreb 2005.

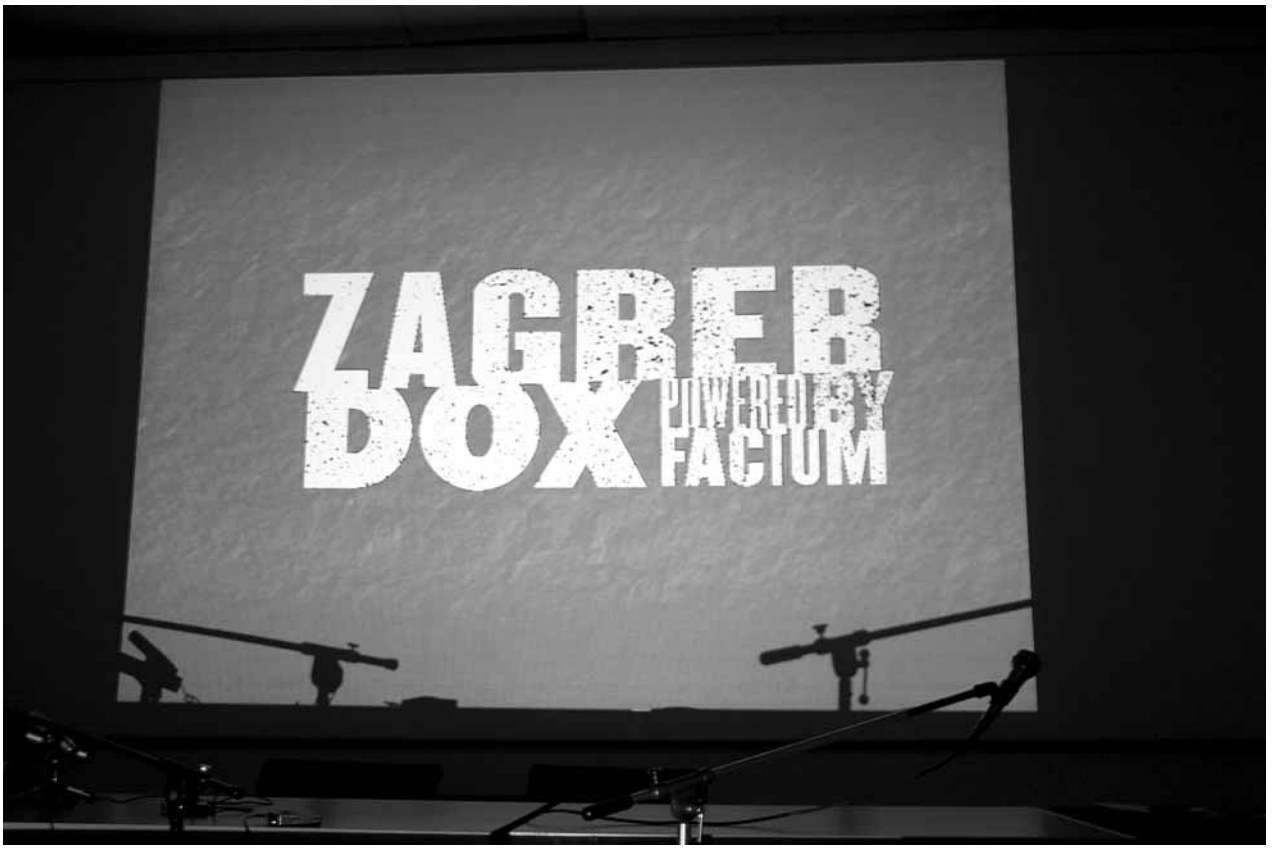
Jesmo li one začudne večeri 25. veljače 2005. u 19 sati bili svjedocima labuđega pjeva jedne dvorane, čini se, već poodavno osuđene na zatvaranje — one Kina Jadran? Projekcija filma *Češki san* kao pretposljednja u dugu nizu filmova prikazanih u sklopu Međunarodnoga festivala dokumentarnog filma bila je privukla znatno veći broj ljubitelja žanra (koji je svojedobno bio navijestio rođenje nove umjetnosti) no što ih je moglo stati u to legendarno zagrebačko kino. Umjesto uobičajene šačice posjetitelja namjernika sada je, u prenatrpanoj dvorani, čak i prolaz sa strane bio popunjen mladim ljudima što su strpljivo sjedili ili čak ležali po podu.

Ta, ali i tolike druge sjajno posjećene projekcije ZagrebDoxa označiše buran početak festivala što ga je grad ispod Sljemena 'iz prve' prigrlio zajamčivši mu dug život.

Zapravo, ZagrebDox tako je promptno zaživio zahvaljujući činjenici što su se sretno poklopile dvije stvari; festival je stigao u grad s pogolemim 'naramkom' visokokvalitetnih 'svježih' dokumentaraca upravo u trenutku kada je i na našim stranama fakcionalna komponenta kinematografskoga svemira postala silno privlačnom.

Sada mi je teško povjerovati da se među strastvenim posjetiteljima Festivala našao onaj koji je uspio odgledati svih 99 filmova raspoređenih u nekoliko programa; ja se s takvim nečim, sve da sam i htio, nisam mogao ponijeti iz posve prozaičnih razloga, nemogućnosti da se, nakon kasnih noćnih projekcija, dokopam svoje prekosavske postelje prije svitanja...

Pa ipak, i onoliko koliko sam uspio vidjeti, a vidio sam veći dio iz glavnoga natjecateljskog programa, jamči određeni uvid u orijentaciju i kakvoću filmova koji odjeknuše u gradu.



Werner Herzog, *Bijeli dijamant*

Sretne li zamisli da se festival otvori projekcijom prelijepa Herzogova devedesetominutnog dokumentarca *Bijeli dijamant*! Ta ikarovski uzvišena filmska poema o maštovitu britanskom inženjeru Grahamu Dorringtonu koji je, upornošću čovjeka gonjena kakvom prisilnom idejom, pokušavao, po uzoru na cepeline iz 20-ih godina 20. stoljeća (u dokumentarcu je s pomoću uzbudljive arhivske građe rekapitulirana povijest toga kratkovječnog izuma), konstruirati gotovo nečujnu bajkovito-začudnu letjelicu i naposljetku u tome i uspio, zapravo govori o konstruktorovu ponovljenu letačkom pokušaju da u gustim džunglama Gvajane, a u pratnji autora Herzoga koji će se aktivno upletati u tijek događaja, okaje težak grijeh gubitka dragoga prijatelja Dietera Plagea, što se, na sličnoj letjelici, prije punih dvanaest godina, survao među divovska stabla i pred nemoćnim Dorringtonom poginuo.

U napetom 'igrano filmskom' okrilju iščekivanja hoće li se novi pokušaj polijetanja snoliko krhke letjelice posrećiti, Herzog decentno oslikava uzbudljivo egzotičan prostor divljine okrunjen poovski moćnim i 'strašnim' vodopadom, milijunskim jatima ptica što po nebu ispisuju samo njima razumljive efektne letove i slikovitim domorocima čija će se djetinje nevina i radoznala narav lako naći u dosluhu s ljupkom jednostavnošću Dorringtonova balona. Hvalevrijedno je Herzogovo iznijansirano i toplo portretiranje vremešne osobe zaposlene u obližnjem rudniku dijamanata čija je velika obitelj (osmorica braće, dvije sestre i majka) svojedobno emigrirala u Španjolsku; čovjekovi maštoviti komentari letjelice i čarobna prostora u kojem živi osiguravaju poetičnom *Bijelom dijamantu* začudnost dopadljiva pogleda sa strane.

Dramatično neuspio prvi pokušaj polijetanja, kada je letjelica krenula 'natraške' i počela opasno propadati, prethodit će — kao u filmovima koji su pomno ranije isplanirani — ponovljenom konačnom uspjehu; ganutljivi čin Dorringtonova katarzičnog iskupljenja bit će popraćen raskošnim prizorima ljupke i bajkovite letjelice s dvojicom putnika što će se uzbudljivo vinuti iznad moćnih šumovitih krajolika.

Boraveći u samu srcu flaertijevski romantične prirode, Herzog — za razliku od velikoga dokumentarista prošlosti — uspostavlja suglasje između čovjeka, prirode i proizvoda ljudske fantazije što degradiranu i odbačenu cepelinu prošlosti vraća nevinost i ljepotu iznova otkrivenog snolikoga leta.

Werner Herzog

Autor u vlastitu filmu

Herzog je, da bi pokazao do koje mjere simpatizira Engleza i njegovu 'ekscentričnu' leteću napravu, i sam sjeo u balon izloživši svoj život neposrednoj opasnosti. Praksa autorova 'upada' u vlastiti film i pokušaj da izravnim dijalogom ili kakvim konkretnim angažmanom pokuša pomoći 'svojemu' junaku u nevolji kao da je postala dramaturški važnim pa i sve učestalijim dijelom suvremene dokumentaristike. I ZagrebDox ponudio je nekoliko filmova takve orijentacije...

Primjerice, 'radnja' švedskoga dokumentarca *Compadre* baš se i temelji na iznijansiranu odnosu između švedskog novinara i redatelja Mikaela Wiströma i Peruanca Daniela Barrienstosa. Iz slučajna poznanstva koje se dogodilo daleke 1974. rodit će se prijateljstvo dugo dva desetljeća; ti će se predstavnici dvaju oprečnih svjetova, vodeći brojne kadšto blago incidentne razgovore, neprestano spoticati na prešutnoj spoznaji da je invalidni Daniel (otac četvero djece) neizmjerno siromašan, a Mikael imućni zapadnjak... Pa ipak, kao da je Mikaelova iskrena odanost ubogoj peruanskoj obitelji zalogom trajnog opstanka naoko neobična prijateljstva.

Slike s ugla Jasmile Žbanić (proizvodnja: Bosna i Hercegovina, Njemačka) vraća nas u ratno Sarajevo: autorica (naratorica) osobno pokušava rekonstruirati jezivi događaj iz 1992. godine, kada je francuski fotograf 'ispucao' nekoliko rola filma na teško ranjenu djevojku Smilju, a da joj nije pomogao. Smilja je — posve osakaćena — čudom preživjela, a fotograf je 'zaradio' prestižnu nagradu *World Press Photo*.

Osim što pokušava minuciozno sagledati krvavi događaj s ugla (koji kudikamo žešće žigoše svu oholost pogleda sa strane na karakter rata u ovim stranama nego zapjenjeni antizapadnjački pamfleti), autorica, gotovo neprestance nazočna u kadru, uporno traga za tom svojom prijateljicom pokušavajući otkriti što se poslije događalo s nesretnom djevojkom, trudeći se definirati svoj odnos s negdašnjom i sadašnjom Smiljom.

Jasmila Žbanić u *Slikama s ugla* pravi i vrlo sumoran saldo svoje generacije, koja je najljepše godine života bila prisiljena živjeti u gradu izvrgnutu stalnom čeverogodišnjem granatiranju.

I Britanac Nick Broomfield, koji je na Festivalu dobio retrospektivu, imao je potrebu da se 'ugura' u jedan svoj film kako bi što izravnije komunicirao s junakinjom tog filma, ne bi li i na taj način pokazao koliko mu je stalo do nje; tu Broomfiledovu 'navijačku' dokumentarističku orijentaciju sjajno ilustrira iznimno uzbudljiva tvorevina *Aileen: život i smrt serijskog ubojice* (realizirana u koautorstvu sa snimateljicom Joan Churchill).

O prvom američkom ženskom serijskom ubojici Ailleen Wuornos bio je već 1992. realizirao dokumentarac, da bi se zlosretnoj ženi, s kojom je ostao punih dvanaest godina u kontaktu, ponovno dokumentaristički vratio deset godina posli-

Georgi i leptiri Andreja Paounova

je — neposredno prije njezina pogubljenja. Koliko je maestralno realizirana potresna 'priča' o djevojci Ailleen — toj paradigmatski oglednoj žrtvi morbidne strane američkog 'načina' života — toliko je i 'ohrabrujuća' kada nam ukazuje i na sama autora kao predana, temeljita i beskompromisna prokazivača aberantnoga sustava što je od lijepe i — čini se — iznadprosječno inteligentne Ailleen učinio sedmerostruku ubojicu, što ju je punih dvanaest godina držao u samici na rubu potpunog pomračenja uma i naposljetku natjerao da sama sruši svoju obranu i 'prisili' sustav da je ubije strujom.

Broomfield je angažiranim i strastvenim pristupom (čovjeka koji je svim silama pokušavao do posljednjega trenutka odgovoriti Aileen od predaje) umjetnički sugestivno dokazao da dokumentaristika, kada okolnosti na to upućuju, ne može i ne smije ostati tek 'objektivistički' suzdržan pogled na žestoke događaje; njegova aktivna nazočnost u vlastitu filmu i ono njegovo gorljivo stavljanje na stranu 'ubojice' ne samo što ne ugrožava temeljna načela žanra (zasnovana na činjenicama, na istinitosti), nego mu, naprotiv, daruje duboko ljudsku gestu tako potrebnu sredini koja je mrcvarila i smaknula vlastitu žrtvu.

U filmu *Češki san* fizički su nazočna dvojica zafrkanciji sklona Čeha: sami redatelji Filip Remunda i Vit Klusak. Prihvatili su se bili, uz visoki rizik zaludna utroška vlastitih školarina, da dokumentaristički posvjedoče o efektima vlastita kolosalnog blefa utemeljena na tobožnjoj bliskoj promociji supermarketa pod imenom Češki san. Dakako, pitamo se jesu li dva 'pemska huncuta', kada su uspješno i prema visokim marketinškim standardima bili pokrenuli snažno orkestriranu promidžbenu kampanju, uopće mogla i pretpostaviti kakve će sve posljedice imati ta njihova studentska vježba! Doduše, što i kamo smjeraju bilo je vidljivo iz češki vickasto tretiranih pripremnih radnji i dobrano zajedljivih razobličavanja jednog drugog grandioznog blefa — raspaljivanja potrošačke groznice pa i pomame na tu vrst manipulativnih igara tržišnoga kapitalizma nesviklih ili neprilagođenih građana (potrošača). Odvažni nam je redateljski dvojac, ne skrivajući pred gledateljima kakvih su se sve sitnijih ili krupnijih manipulacija morali laćati da bi dosegnuli svoj cilj, pošteno predočio što se dogodilo kada je na otvaranje suprmarketa Češki san došlo četiri tisuće ljudi privučenih bogatom ponudom artikla vrlo pristupačnih cijena i kada su ustanovili da se iza blistave fasade visoke deset i široke sto metara nalazi tek — prazna zelena poljana! Više nego britka kritika svijeta utemeljena na načelima nesmiljena kapitalističkoga potrošaštva, *Češki san* duhovita je i na mahove izrazito sarkastična dijagnoza stanja duha u 'naprednijim' zemljama europskoga tranzicijskoga fenomena.

U dojmljivu je danskom filmu *Njemačka tajna* redatelj Lars Johannson nazočan u svom filmu i kada ga u kadru nema; njegova mu se junakinja Kirsten Blohm, koja je rođena u američkom zatvoru 1946. (iz zabranjene veze između Dan-

Tri sobe melankolije Pirja Honsakalo

kinje i 'okupatora' Nijemca) i koju muče pitanja tko joj je otac, ali i tko joj je majka, ispovjedno neprestance obraća. No, iz toga će se filmski sugestivno modelirana intimističkog komuniciranja s pretpostavljenim sugovornikom iznjedriti potreba da se redatelj i sam pojavi u kadru — uz ili naspram zdvojne Kirsten — upravo u prijelomnu trenutku kada će joj, u razrješavanju krucijalnih obiteljskih tajni, biti potreban savjet onoga koji je i sam duboko zašao u zagonentne labirinte njezine prijeporne prošlosti.

Čini se da je baš ta fino uspostavljena intimistička sprega između junakinje tražiteljice istine i redatelja kao tiha suosjećajna poticatelja i savjetodavca urodila djelom koje, u usporenu ritmu, umjetnički sugestivno — 'mic po mic' — razotkriva priču o jednoj ženi i njezinoj iznimno lijepoj, ali i poprilično hladnoj majci s kojima se ratno vrijeme okrutno poigralo. I dok bi se moglo reći da u tom strpljivom i minucioznom skidanju koprena s likova prošlosti zagonetna i spram kćeri 'ledena' majka nije 'dopustila' da je se dokraja razgoliti, dotle će junakinji ono mukotrpno probijanje do oca što se, gotovo u posljednji trenutak moralo preusmjeriti s časnoga Nijemca na zagonetna američkog oficira kao njezina stvarnog oca, zadati veliku bol; potonji je tolika desetljeća živio na stotinjak kilometara od nje da bi preminuo kada mu se bila primaknula...

Film je to koji, zavirujući u nemirnu intimu opterećenu utvarama prošlosti, junakinji uskraćuje katarzično izmirenje s tom prošlošću.

Osuđene na brak i — djecu

Teško je povjerovati, ali dva dugometražna dokumentarca, britanski *Razvod na iranski način* Kima Longinotta prikazan na pulskom festivalu i izraelski *Osuđene na brak* Anat Zurije sa zagrebačkoga zorno dokumentiraju da su udate žene iz Irana, kada je riječ o rastavi braka, u znatno povoljnijem položaju no Židovke koje su se poželjele rastati od svojih muževa! Uostalom, to tvrde i dvije visoko obrazovane žene iz izraelskoga filma koje već godinama vode tešku bitku da bi stekle svoju slobodu. Ukratko, dok Iranke na sudu, uvjerismo se, više nego temperamentno brane svoja prava, a sam se čin konačne rastave odugovlači isključivo zbog visine novčane 'nagrade' koju je žena dužna dati odbjeglu suprugu, dotle Židovke, sve dok muž ne pristane na rastavu, ostaju u izlđujućoj pat-poziciji riskirajući tešku kaznu ako, za neizvjesno duga razdoblja brakorazvodne parnice, pokušaju stupiti u kontakt s drugim muškarcem. Dok Iranke na sudu, vodeći sa sobom i svoju djecu u funkciji dodatna pritiska, znadu žestoko debatirati sa sucem ili suprugom, kadšto do sama ruba sučeve izdržljivosti, dotle Židovke rijetko doživljavaju da se na ročištu pojavi suprotna strana.

U Izraelu se brak, utemeljen prema strogim uzusima Tore (muškarcima dopušta vezu i s drugim ženama), smije razvrgnuti isključivo u rabinatu. Vjerska stega koja dugi niz godina drži u svojevrsnu uzništvu spomenute intelektualke iz filma (ali i tolike druge žene u Izraelu i svijetu), dodatno se iščitava i iz izvedbenoga pristupa redateljice Zurije koja je,

bit će, imala znatnih problema u dobivanju dozvole za snimanje. Naime, kamera ni jednoga trenutka nije smjela zaviriti u sobu gdje se vode 'rasprave' ili snimati rabina koji odlučuje o ishodu parnice; kako se, očito, smio snimati samo ton, redateljica je preostalo da — dok iz unutrašnjosti odjekuje rabinov duboko autoritativni glas koji ne dopušta dulju raspravu — goni snimatelja da 'bezglavo' vrluda hodnicima ustanove. Tek tu i tamo znalo se dogoditi da poneko iziritiran (primjerice, majka jedne od žena u sporu) izleti na hodnik i stane proklinjati hudu sudbinu trajne uhvaćenosti kćeri u bračnu zamku. Napokon, o karakteru strogosti ustanove svjedoče i naknadni zahvati 'zamagljivanja' lica užurbanih službenika rabinata koji važno cirkuliraju hodnicima.

Ipak, nazire li se neki pomak u činjenici da je film bio proglašen najboljim na Jeruzalemskom filmskom festivalu u Izraelu 2004?

Kanadsko-kirgistanski srednjometražni dokumentarac *Otimanje nevjesta u Kirgistanu* Petra Loma govori o uvriježenu običaju nasilna sklapanja brakova, koji se održao i nakon što je, u bivšoj sovjetskoj republici, taj barbarski običaj zakonski zabranjen. Pojedinci pred kamerom, ne videći u tome ničega zazorna, rječito obrazlažu kako se, s bračnih pobuda, spremaju oteti neku djevojku; dapače, stječe se dojam da u činu kidnapiranja vide tek ispunjenje svojih zajamčenih prava; štoviše, ponašaju se kao da ih ta osebujna 'sportska' disciplina vrebanja i hvatanja mladih djevojaka na prepad čak poprilično zabavlja.

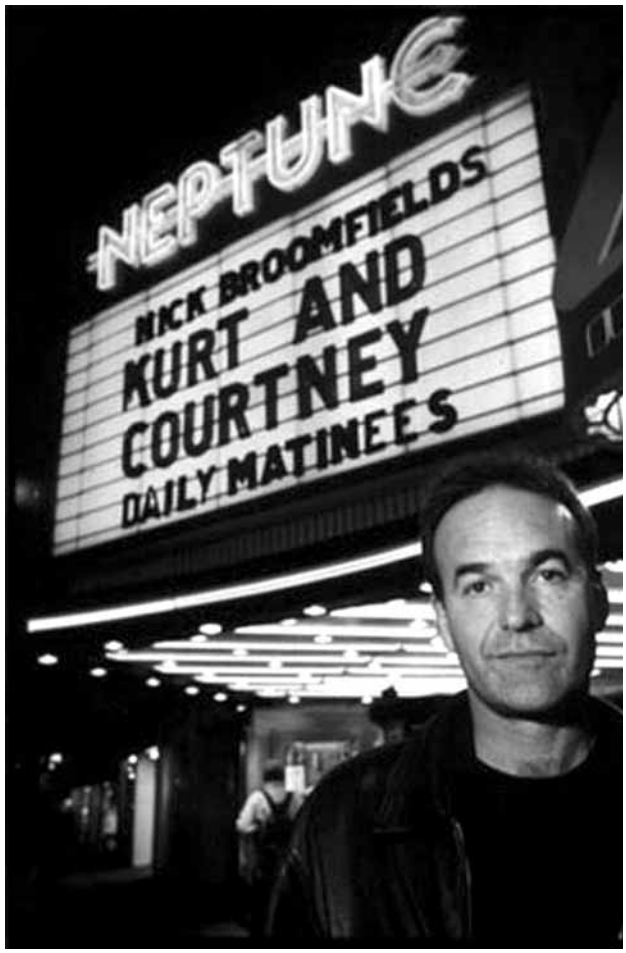
U filmu je dokumentirano i jedno takvo ulično 'hvatanje' popraćeno grčevitim otporom djevojke koja će, i u fazi zdušna kućnog nagovaranja da prihvati mladića koji ju je poželio za svoju suprugu, pružati grčevit otpor. Paradoksalno, dok muškarci stoje po strani i strpljivo čekaju ishod, ranije otete žene su te koje zdušno nagovaraju 'novakinje' da se pomire sa sudbinom i bespogovorno prihvate brak s neznancem.

U ovom filmu što pršti od nepatvorene životnosti i autentičnosti prizora predočeno je i nekoliko priča koje govore što se dogodilo s djevojkama koje su, na taj način, bile osuđene na brak. Jednome se paru, svjedoči film, posrećilo: ozarenih lica govore o ljubavi koja im se 'u braku' dogodila; o rastućoj sreći, o prijateljstvu... S druge strane, jedna se djevojka, da ne bi morala stupiti u takav brak, pod ne baš razjašnjenim okolnostima — ubila!

Može li za žene biti nešto gore od rigidnih vjerskih dogmi ili 'divljačkih' običaja?Može! Kada ih dohvati — ideologija. To se — govori nam izvrstan njemački dokumentarac *Djeca dekreta* Florina Lepana — dogodilo ženama u Rumunjskoj šezdesetih, za vladavine Ceausescua — onoga koji je bio stekao 'reputaciju' jednog od najokrutnijih komunističkih diktatora minula stoljeća; taj je, u ime jačanja kolektiviteta na račun individualizma i munjevita stvaranja 'prave vojske', tzv. *Dekretom 770* zabranio pobačaj (osim onim ženama koje su prevalile četrdesetu ili su već imale četvero ili više djece) i — kontracepciju.

Ovaj potresan film temelji se na iskazima žena koje su bile iskusile represivnu moć spomenuta dekreta i izvanrednim dokumentarističkim materijalima koji sugestivno kontekstualiziraju duh vremena, kada je intima ženskoga tijela bila izvrgnuta sveprisutnom policijskom nadzoru.

Dakako, rumunjska javnost malo je toga znala o crnoj pozadini strahovita natalitetnog porasta koji je, primjerice, 1969. 'vođi' bio podario čak milijun više malih Rumunja od prijašnjeg prosjeka; ako se i 'zanemari' činjenica da je u tom vremenu intimni (seksualni, ljubavni) život građana bio žalosno sapet, ostaju brojna (i opominjuća!) svjedočanstva o jezivim posljedicama nemuštih ilegalnih abortusa prema kojima djelatnost stanovite Britanke Vere Drake iz istoimena igranog filma ostavlja dojam tek plemenita milosrđa. Između ostalog, bio je uveden 'lijepi' običaj da se mlade Rumunjke testiraju na trudnoću takvom učestalošću da se, pokraj uvijek budnih vođinih djelatnika, ni najraniji nagovještaj djeteta nije dao prošvercati... Rumunje je ta manija nepopustljiva lova na trudnice u jednom trenutku bila 'obdarila' i crnohumornim ishodom; budući da je, u vremenu sveopćih restrikcija, bilo ponestalo i preparata za ustanovljavanje trudnoće, stručnjaci su se morali uteći 'tradicionalnoj' metodi testiranja s pomoću žaba; kako se pak dogodilo da se omjer između dostupnih žaba i sve većeg broja potencijalnih trudnica s vremenom pomakao u korist trudnica, nesretne su žabe — tvrde očevici — od silnih testova teturale od iscrpljenosti!



Nick Broomfield

No, u pozadini grotesknih socijalističkih rituala popraćenih agresivnom kič-ikonografijom, vođa je bio aktivirao i obnovljen naciprogram — odbacivanja defektne, retardirane djece iz zdrava korpusa nacije; i danas djeluju brojgelovski jezivo na filmskoj vrpci sačuvani prizori ubogih siročića nađenih u mračnim podrumima, čijih se scenografija ne bi postidio niti najradikalniji teatar strave i užasa.

Redatelj Lepan znao je efektno zaokružiti to svoje dokumentarističko svjedočanstvo slikovno rječitim dokazima iz burnih prevratničkih u Rumunjskoj, kada je upravo stasala generacija nekoć 'neželjene' djece pokrenula naciju i uništile onoga koji im je svojedobno nasilno 'udahnuo' život.

Sveprisutne elektroničke oči

Istraživačka je dokumentaristika, nema dvojbe, u dostupnosti i lakopokretljivosti modernih uređaja za snimanje dobila na znatnoj fleksibilnosti i dragocjenu umijeću gotovo trenutna hvatanja onih zbivanja što su podložna prikrivanjima ili brzim mijenama; na određenoj 'neprimjetljivoj' sveprisutnosti...

U dokumentarcu *Olovni vojnici* Stiana Indrevolla i Torsteina Grue lake 'elektronke' u rukama norveških vojnika, koji su se bili zatekli u kampu Ujedinjenih naroda u Quani u Libanonu, trebale su posvjedočiti tek o opuštenu, dokoličarskom pa i naglašeno hedonističkom statusu tih vojnika 'usputno' zaduženih da štite izbjeglice; dakako, vojnici bi se bezbrižno vratili u domovinu spremni da se, s pomoću bogatih videozapisa, nostalgično prisjećaju turistički lijepa razdoblja života, da se, pred uvijek 'budnim' očima njihovih kamera, nije — ničim izazvan — dogodio 18. travnja 1996, kada su Izraelci (na spomenuti kamp Ujedinjenih naroda) »*istresli bombe na osam tisuća izbjeglica i cijeli vojni poligon koji ih je čuvao*«.

Redatelji su, na osnovi iskaza trojice živčano uzdrmanih vojnika, ali i njihovih 'dokaznih materijala' u obliku elektroničkih zapisa što 'upamtiše' prizore strave nakon ispuštenih bombi, pokušali upozoriti svoju inertnu državu, svijet da je tamo počinjen zločin...

Riječ dvije — za kraj

Bilo je filmova koje su drugi hvalili, a ja ih nisam vidio (pobjednički *Tri sobe melankolije*; rusko-švicarski *Miran život*...); bilo je i takvih koje sam gledao, a nisu mi se svidjeli (američki *Oružje masovne prijevare*). Oni pak u kojima sam gledalački neizmjerno uživao i o kojima sam nešto pokušao staviti na papir učvrstiše me u uvjerenju da je hrvatska kultura ZagrebDoxom dobila veliku stvar.

Njegov utemeljitelj, Nenad Puhovski, može s pravom biti ponosan.

P. S.
A ja se nadam da ću iduće godine, da bi mi bile dostupne i kasne noćne projekcije, moći razapeti šator ispred Kina Tuškanac!

Filmografija

ZagrebDoxa, međunarodnog festivala dokumentarnog filma, Zagreb 2005.

MEĐUNARODNA KONKURENCIJA

Bruce i ja / Bruce and Me, Australija i Kanada 2004, r., sc. i k. Oren Siedler, m. Ricardo Acosta, gl. Ken Myhr, beta, boja, 82'

Otimanje nevjesta u Kirgistanu / Bride Kidnapping in Kyrgyzstan, Kanada i Kirgistan 2004, r. Petr Lom (asist. Fatima Sartbaeva), k. Petr Lom, m. Michael H Amundson, gl. Rosa Amanova, beta, boja, 51'

Priče o mobitelu / Cell Stories, SAD 2004, r. i k. Edward Lachman, m. Steve Covello, beta, boja, 4x3'

Compadre, Švedska 2004, r. i sc. Mikael Wiström, k. i m. Alberto Hersckovits i Mikael Wiström, 35 mm, boja, 58'

Sretan rođendan / Palju onne!, Estonija 2004, r. i sc. Urmas E. Liiv, beta, boja, 48'

Odbrojavanje / Countdown, Litva 2004, r. i sc. Audrius Stonys, k. Vladas Naudžius, m. Gintautas Smilga i Giedrius Paulauskas, 35 mm, boja, 45'

Češki san / Czech Dream, Češka 2004, r. i sc. Filip Remunda i Vit Klusak, k. Vit Klusak, m. Zdenek Mrek, gl. Hynek Schneider, 35 mm, boja, 87'

Zemlja snova / Leiputrija, Latvija 2004, r. Laila Pakalnina, k. Maris Maskalans, m. Gatis Belogrudovs, gl. Shigeru Umebayashi, 35 mm, boja, 35'

Nevidljivi — ilegalci u Europi / Invisible — Illegal in Europe, Njemačka 2004, r. i sc. Andreas Voight, k. Johann Feindt, Marcus Winterbauer, Jacek Blawut, m. Marina G. Kunzel, gl. Hannes Zerbe, 35 mm, boja, 90'

Miran život / Life in Peace, Rusija i Švicarska 2004, r. i m. Antoine Cattin i Pavel Kostomarov, k. Pavel Kostomarov, video, boja i c/b, 45'

Mana — u pozadini vjere / Mana le pouvoir des choses, SAD 2004, r. i sc. Peter Friedman i Roger Manley, k. Jacques Besse, Van Theodore Carlson, Eric Guichard, David Leitner, Marcus Winterbauer, m. Laurent Pineau, gl. Jeff Hallam i Chris Hudson, 35 mm, 92'

Središte / Die mitte, Njemačka 2004, r. i sc. Stanislaw Mucha, k. Helge Haack, Susanne Schüle, m. Stanislaw Mucha, gl. Moritz Denis i Eike Hosenfeld, 35 mm, boja, 85'

Njemačka tajna / Den tyske hemmelighed, Danska 2004, r. i sc. Lars Johansson, k. Lars Beyer, Henrik Ipsen, Lars Johansson, m. Niels Pagh Andersen, gl. Magnus Dahlberg, 35 mm, boja, 88'

Olovni vojnici / Tinn soldatene, Norveška 2004, r. i sc. Stian Indrevoll i Torstein Grude, k. Torstein Grude, Daniel Voldheim, m. Erik Andersson i Stian Indrevoll, gl. Lasse Mustafa Myrvold, digital beta, boja, 48'

Tri sobe melankolije / Melancholian 3 Huonetta, Finska 2004, r., sc. i m. Pirjo Honkasalo, m. Niels Pagh Andersen, Pirjo Honkasalo, gl. Sanna Salmenkallio, 35 mm, boja, 106'

Bijeli dijamant / The White Diamond, Njemačka 2004, r. Werner Herzog, sc. Rudolph Herzog, Annette Scheurich, k. Henning Brümmer, Klaus Scheurich, m. Joe Bini, gl. Ernst Reijseger, HD, boja, 90'

Želja za životom / Viljen til livet, Danska 2003, r. Anne Gyrithe Bonne, k. Erik Molberg Hansen, m. Pernille Bech Christensen, gl. Poul Halberg, DigiBeta, boja, 59'

Osuđene na brak /Mekudeshet, Izrael 2004, r. Anat Zuria, k. Ron Katzenelson, m. Era Lapid, gl. Jonathan Bar Giora, video, boja, 65'

Svlačenje moje majke / Undressing My Mother, Irska 2004, r. Ken Wardrop, m. Andrew Freedman, beta, boja, 5'

Beskorisni pas / Useless Dog, Irska 2004, r. Ken Wardrop, m. Andrew Freedman, beta, boja, 5'

Oružje masovne prevare / Weapons of Mass Deception, SAD 2004, r. Danny Schechter, k. David Chai, Bob Coen, Dan Devivo, Justin Elliot, Shilpi Gupta, Simon Kim, Michael Lee, John Miglietta, King Molapo, Kozo Okumura, Nick Pannacciulli, Anna Pizarro, Craig Secker, Stan Staniski, m. David Chai, Lenny Charles, Bill Davis, beta, 100'

REGIONALNA SELEKCIJA

Djeca dekreta / Children Of The Decree, Njemačka 2004, r. Florin Iepan, sc. Razvan Georgescu i Florin Iepan, k. Carlos Fuchs, Peter Reuther, Wolf Truchsess von Wetzhausen, m. Wolfgang Lehmann, DigitalBeta, boja, 52'

Crni gavrani, Srbija i Crna Gora 2001, r. i sc. Želimir Gvardiol, k. Radoslav Vladić, m. Aleksandar Ilić, gl. Rambo Amadeus, 35 mm, boja, 15'

Čekanje, Hrvatska 2004, r. Vladimir Gojun, sc. Vladimir Gojun i Robert Krivec, k. Robert Krivec, m. Vanja Siruček, gl. Dyjivan Gasparyan, beta, boja, 30'

Park za medvjede koji plešu / Park za tantzuvashti mechki, Bugarska 2004, r. Eldora Trajkova, sc. Assen Vladimirov, k. Emil Christov, m. Radosveta Petrova, gl. Yag Band, beta, boja, 52'

Direkt (40) Bez tate, Hrvatska 2004, r. Nebojša Slijepčević, sc. Nebojša Slijepčević i Arijana Fridrih Lekić, k. Almir Fakić, m. Žarko Korać, , miniDV, boja, 26'

Oko sokolovo, Slovenija 2003, r. i sc. Alenka Kraigher, k. Radovan Čok, m. Zvezdana Sabotič, 16 mm, boja, 20'

Georgi i leptiri / Georgi i peperudite, Bugarska 2004, r. i sc. Andrej Paounov, k. Boris Missirkov i Georgi Bogdanov, m. Zoritsa Kotseva, gl. Ivo Paounov i Vihren Paounov, 35 mm, boja, 60'

Igra, Srbija i Crna Gora 2004, r., sc. i k. Jelena Jovičić, m. Aleksandar Stojanov, beta, boja, 22'

Negdje daleko, Hrvatska 2004, r., sc. i gl. Tomislav Vujić, k. Miran Krčadinac, m. Mirko Kremenić, beta, boja, 28'

Netrpeljivost — Ivan, Srbija i Crna Gora 2002, r. Marko Popović, sc. Marina Seizović, Marko Popović, k. Žarko Bogdanović, m. Filip Dedić, DVCam, boja, 25'

Ophodar pruge, Hrvatska 2004, r. i sc. Silvio Mirošničenko, k. Darko Halapija, m. Zdravko Borko, gl. Pere Ištvančić, miniDV, c/b, 30'

Park, Hrvatska 2004, r. i k. Saša Ban, sc. Nevenka Sablić, m. Marko Ferković, gl. Nick Drake i Faithless, DVCam, boja, 15'

Plavi poni, Hrvatska 2004, r. Ivona Juka, k. Luka Jančin, m. Ivor Ivezić, beta, 23'

Purgatorij, Hrvatska 2005, r. i sc. Zdravko Mustać, k. Boris Poljak, m. Damir Čučić, DigitalBeta, boja, 24'

Slike s ugla, Bosna i Hercegovina / Njemačka 2003, r. i sc. Jasmila Žbanić, k. A Maier i Mustafa Mustafić, m. Miralem Zubčević i Friederike Anders, beta, boja, 39'

Krvna osveta / Gjakmarja, Albanija 2004, r. i sc. Ylli Pepo, k. Astrit Omeri, m. Fedra Rama, gl. Adrian Hila, beta, boja, 14'

Zatvorenik — slikar / Piktori I burgosur, Albanija 2004, r. i sc. Ylli Pepo, k. Astrit Omeri, m. Fedra Rama, gl. Kujtim Shehu, beta, boja, 11'

Ježevo prokletstvo / Blestemul Ariciului, Rumunjska 2004, r., sc. i k. Dumitru Budrala, m. Andrei Gavrila i Cristian Melinte, beta, boja, 100'

Popis Tonija Mandže / Spisokot na Toni Mandža, Makedonija 2004, r. i sc. Marija Džidževa, k. Dimitar Popov, m. Ljubomir Atanasov, gl. Robotek, beta, boja, 31'

Tri koraka do spasa / Tre hapat e shpetimit, Kosovo 2004, r. Orhan Kerkezi, sc. Visar Ymeri, Orhan Kerkezi, k. Milot Krasniqi, Enes Sahiti, m. Faton Hasimja, gl. Trimor Dhomi, DVC-pro, boja, 104'

RETROSPEKTIVA HRVATSKOG DOKUMENTARCA 60-IH I 70-IH

'Nek se čuje naš glas' — dokumentarci Krste Papića

Halo München, Zagreb film, 1968, sc. i r. Krsto Papić, k. Krešimir Grčević, m. Blaženka Jenčik, 35 mm, c/b, 13'

Kad te moja čakija ubode, Zagreb film, 1969, sc. i r. Krsto Papić, k. Krešimir Grčević, m. Blaženka Jenčik, 35 mm, c/b, 18'

Čvor, Zagreb film, 1969, sc. i r. Krsto Papić, k. Vjenceslav Orešković, m. Lida Braniš, 35 mm, c/b, 13'

Nek se čuje i naš glas, Zagreb film, 1971, sc. i r. Krsto Papić, k. Ivica Rajković, m. Lida Braniš, 35 mm, boja, 17'

Specijalni vlakovi, Zagreb film, 1972, sc. i r. Krsto Papić, k. Ivica Rajković, m. Lida Braniš, 35 mm, c/b, 15'

Mala seoska priredba, Zagreb film, 1972, sc. i r. Krsto Papić, k. Ivica Rajković, m. Lida Braniš, 35 mm, boja, 19'

'Ljudi...' — dokumentarci o životima i sudbinama ljudi

Ljudi na točkovima, Zagreb film, 1963, sc. i r. Rudolf Sremec, k. Ilija Vukas, m. Lida Braniš, 35 mm, c/b, 14'

Ljudi s Neretve, Zagreb film, 1966, sc. i r. Obrad Gluščević, k. Frano Vodopivec, gl. Branimir Sakač, m. Josip Remenar, 35 mm, c/b, 16'

Od 3 do 22, Zagreb film, 1966, sc. i r. Krešo Golik, Ivica Rajković, gl. Anđelko Klobučar, m. Katja Majer, 35 mm, c/b, 15'

Druge, Zagreb film, 1972, sc. i r. Zoran Tadić, k. Željomir Guberović, m. Tihomir Odić, 35 mm, c/b, 11'

Povratak, Zagreb film, 1975, sc. i r. Petar Krelja, k. Ivica Rajković, m. Damir German, 35 mm, c/b, 11'

'Siesta' — poetsko — meditativni i eksperimentalni dokumentarci

Siesta, Kino klub Zagreb, 1961, sc., r., k. i m. Mihovil Pansini, 16 mm, c/b, 7'

Zahod, Kino klub Zagreb, 1963, sc., r., k. i m. Mihovil Pansini, 16 mm, c/b, 18'

Monolog o Splitu, Kino klub Split, 1962, sc., r., k. i m. Ivan Martinac, gl. arhivska (M. Ravel, Bolero), 16 mm, c/b, 8'

Plavi jahač (Godard-art), Akademski kino klub Beograd, 1964, sc., r. i m. Tomislav Gotovac, k. Petar Blagojević-Aranđelović, 16 mm, c/b, 14'

Čekaonica, Zagreb film, 1965, sc. i r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, m. Damir German, gl. Anđelko Klobučar, 35 mm, c/b, 13'

Sunt lacrimae rerum, Zagreb film, 1965, sc. Eduard Galić, Kruno Quien, r. Eduard Galić, k. Oktavijan Miletić, m. Boris Tešija, 35 mm, c/b, 11'

'Recital' — filmovi o radu, stvaralaštvu i ritualima

Pohvala ruci, Zagreb film, 1968, sc. i r. Bogdan Žižić, k. Krešimir Grčević, m. Lida Braniš, 35 mm, c/b, 17'

Klesari, Zagreb film, 1968, sc. Krunoslav Quien, r. Eduard Galić, k. Oktavijan Miletić, m. Radojka Tanhofer, gl. Tomislav Simović, 35 mm, c/b, 9'

Recital, Zagreb film, 1972, sc. i r. Petar Krelja, k. Nikola Tanhofer, m. Katja Majer, 35 mm, boja, 12'

Bino, oko galebovo, Zagreb film, 1973, sc. i r. Nikola Babić, k. Andrija Pivčević, m. Josip Remenar, 35 mm, c/b, 15'

Pletenice, Zagreb film, 1974, sc. i r. Zoran Tadić, k. Željomir Guberović, m. Tihomir Odić, 35 mm, c/b, 11'

'Posljednji' — filmovi o zanemarenima

Čuješ li me?, Zagreb film, 1965, sc. i r. Ante Babaja, k. Nikola Tanhofer, m. Lida Braniš, 35 mm, c/b, 16'

Divlja stanica Prkos, Zagreb film, 1969, sc. i r. Zlatko Sudović, k. Frano Vodopivec, m. Blaženka Jenčik, 35 mm, c/b, 15'

Poštar s kamenjara, Zagreb film, 1971, sc. i r. Zoran Tadić, k. Mario Perušina, m. Lida Braniš, 35 mm, c/b, 13'

Posljednji, Zagreb film, 1972, sc. i r. Aleksandar Stasenko, k. Andrija Pivčević, m. Katja Majer, 35 mm, boja, 13'

Njegovateljica, Zagreb film, 1976, sc. i r. Petar Krelja, k. Ivica Rajković, m. Damir German, 35 mm, c/b, 11'

POSEBNE PROJEKCIJE

Očinski instinkt / Paternal Instict, SAD 2004, r. Murray Nossel

Big Brother na Srednjem istoku / Big Brother in the Middle East, Nizozemsla 2004, r. Sarah Vos

Osama i mi / Osama and Us, Velika Britanija 2003, r. Jamie Campbell i Joel Wilson

Pisac o O / Writer of O, Francuska 2004, r. Pola Rapaport

Virtualna povijest: Tajni plan za ubojstvo Hitlera / Virtual History: Secret Plot How to Kill Hitler, Velika Britanija 2004, r. David McNabb

RETROSPEKTIVA NICKA BROOMFIELDA

Aileen: život i smrt serijskog ubojice / Aileen: Life and Death of a Serial Killer, SAD i Velika Britanija 2003.

Kurt & Courtney, Velika Britanija 1998.

Holivudska madam Heidi Fleiss / Heidi Fleiss: Hollywood Madam, Velika Britanija i Njemačka 1995.

Izlđuješ me / Driving Me Crazy, Velika Britanija 1988.

Tetovirane suze / Tattooed Tears, Velika Britanija 1978.

HOMMAGE A KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Refren / Refren, Poljska 1972.

Stav noćnog portira / Z punktu widzenia nocnego portiera, Poljska 1977.

Bolnica / Szpital, Poljska 1977.

Sedam žena različite životne dobi / Siedem kobiet w roznym wieku, Poljska 1978.

Postaja / Dworzec, Poljska 1980.

RETROSPEKTIVA DANSKOG DOKUMENTARCA

Obitelj / Family, 2001, r. Sami Saif

Jeruzaleme, ljubavi moja / Jerusalem, min elskede, 2003, r. Jeppe Ronde

Knud, 1965, r. Jørgen Roos

Tin Tin i ja / Tin Tin et Moi, 2004, r. Andres Høgsbro Østergard

Riječi / Ord, 1994, r. Jens Loftager

Ovisne o samoći / Addicted to Solitude, 1999, r. Jon Bang Carlsen

Gorila gorila / Gorilla gorilla, 1984, r. Anne Wivel

Savršeno biće / The Perfect Human, 1967, r. Jørgen Leth

66 američkih prizora / 66 Scener fra Amerika, 1981, Jørgen Leth

FACTUMentaries

Lora — Svjedočanstva, Hrvatska 2004, r. Nenad Puhovski

Sve pet!, Hrvatska 2004, r. Dana Budisavljević

Videoletters

Vlada i Ivica, Nizozemska 2004, r. Eric van den Broek i Katarina Rejger

Emil i Saša, Nizozemska 2004, r. Eric van den Broek i Katarina Rejger

Nagrade ZagrebDoxa

»Veliki« žiri (predsjednik Krsto Papić te članovi Tue Steen Müller i Adriek van Nieuwenhuyzen) dodijelio je dvije glavne nagrade i sedam posebnih priznanja:

MEĐUNARODNA SELEKCIJA:

Grand Prix ili Veliki pečat

Tri sobe melankolije (Melancholian 3 Huonetta), redateljica Pirjo Honsakalo (Finska, 2004)

Posebna priznanja:

Otimanje nevjesta u Kirgistanu (Bride Kidnapping in Kyrgyzstan), redatelj Petr Lom (Kanada / Kirgistan, 2004)

Miran život (Life in Peace), redatelji Antoine Cattin i Pavel Kostomarov (Rusija / Švicarska, 2004)

Njemačka tajna (The German Secret), redatelj Lars Johansson (Danska, 2004)

REGIONALNA SELEKCIJA:

Grand Prix ili Veliki pečat

Slike s ugla, redateljica Jasmila Žbanić (Bosna i Hercegovina / Njemačka, 2003)

Posebna priznanja:

Plavi poni, redateljica Ivona Juka (Hrvatska, 2004)

Djeca dekreta (Children of the Decree), redatelj Florin Iepan (Njemačka, 2004)

Park za plešuće medvjede (Park za tantzuvashti mechki), redateljica Eldora Trajkova (Bugarska, 2004)

Georgi i leptiri (Georgi i Peperudite), redatelj Andrej Paounov (Bugarska, 2004)

»Mali« žiri (predsjednik Goran Dević te članovi Tanja Golić i Miroslav Sikavica) dodijelio je nagrade za filmove autora do 35 godina starosti:

Grand Prix ili Veliki pečat

Miran život (Life in Peace), redatelji Antoine Cattin i Pavel Kostomarov (Rusija / Švicarska, 2004)

Posebno priznanje:

Georgi i leptiri (Georgi i Peperudite), redatelj Andrej Paounov (Bugarska, 2004)

Najbolji film po izboru publike *(ex aequo)*:

Direkt (40) Bez tate, redatelj Nebojša Slijepčević (Hrvatska, 2004)

Djeca dekreta (Children of the Decree), redatelj Florin Iepan (Njemačka, 2004)

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-22"2004"(049.3)

Goran Kovač

Muška posla

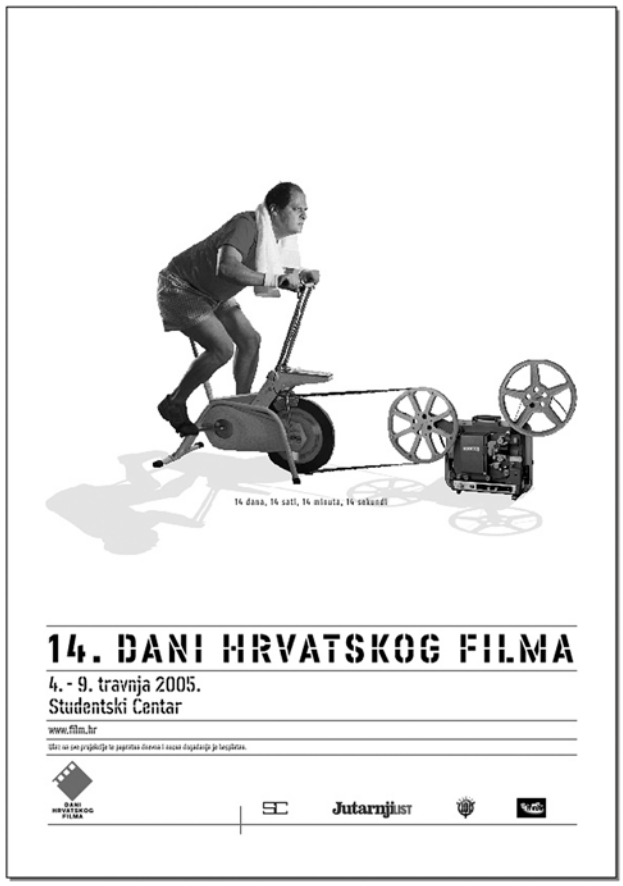
14. Dani hrvatskog filma, Zagreb 2005.

Lukas Nola nas je iznevjerio! Raspaljeni maštom u iščekivanju najnovijeg vizualnog identiteta četrnaestih Dana hrvatskog filma, koji je u posljednje dvije godine inspiriran Nolinim 'zločestim' seksualnim implikacijama, ovjekovječene tipično muškim seksualnim pomagalima (prije dvije godine to su bile tablete popularne Viagre, a prošle godine pumpica u obliku ženskog spolovila), našli smo se u čudu kada je na festivalskim plakatima osvanuo znojan četrdesetogodišnji muškarac koji, odjeven u crvenu majicu i s ručnikom oko vrata, okreće pedale sobnoga bicikla, pokrećući tako i filmski projektor. Nije nam dugo trebalo da doznamo kako je dosadašnji predsjednik direkcije festivala Nola odstupio s tog vodećeg mjesta i vodstvo povjerio kolegi Hrvoju Hribaru. Zašto? Nola je svoj najnoviji uradak odlučio poslati na Dane, pa je stoga napravio logičan potez. Hribar je pak zbog svoje elokventnosti odličan mamac za novinare, što je za svaki festival i njegovu medijsku prezentaciju bitna stvar. Tako je izbor njega na mjesto predsjednika više nego dobrodošao. No, iako smo time ostali bez neke nove Noline igrarije iz *sexy-shopa*, u vizualnom identitetu ovogodišnjega festivala prisutna je nesvjesna, mačistička poruka koja se vuče još od Nolinih dana.

Iako je ovogodišnji vizualni identitet odlično zamišljen i realiziran (kao i sjajna festivalska špica Andreja Korovljeva), ne možemo previdjeti kako već treću godinu za redom identitet festivala pomalo određuje diskriminiranje žene. Nola je dvije godine na plakatima Dana nudio seksualnu zabavu isključivo muškarcima, a ove je godine na plakatu osvanuo muškarac koji s mukom pokreće filmski projektor. Podsvjesna je poruka jasna — muškarci (čitaj: redatelji) su ti koji u znoju, uza sve teškoće u kojima se nalazi hrvatski film, pokreću hrvatsku kinematografiju naprijed. Ženama, po mnogima, i dalje nije mjesto u tom poslu. No, pri pogledu na ovogodišnju konkurenciju Dana, takva podsvjesna poruka jednostavno pada u vodu. Upravo su žene te koje su kvalitativnom dominacijom dale vrijedan prinos ovogodišnjem izdanju festivala. Osim toga najzanimljiviji filmovi ove su godine i tematski bili posvećeni ženama. Pa spomenimo redom. Kao prvo, pobjednik je festivala žena čiji film govori o ženi. Drugo, nagradu *Oktavijan* za uistinu najbolje eksperimentalno ostvarenje odnosi žena. Treće, najveća mlada nada hrvatskog filma opet je žena. Četvrto, nagrada za najboljega debitanta dodjeljuje se ženi. Peto, najbolji film festivala bavi se ženom. I, na kraju, najgori film festivala napravio je muškarac!

Filmski, odnosno videoprojektor

Problem drukčije naravi, na razmišljanje o kojemu će nas ponovno potaknuti pogled na festivalski plakat, tiče se zastupljenosti filmskoga i videoformata u hrvatskom kratkom filmu. Na plakatu se, uz našega znojnog muškarca, nalazi već spomenuti filmski projektor. Riječ je o napravi koja je u potpunosti nerelevantna za ovogodišnje Dane. Nerelevantna je i za prošle Dane, a i za one prije njih. Naprava koja pripada već pomalo zaboravljenoj prošlosti. O čemu je zapravo riječ? U ovogodišnjoj festivalskoj konkurenciji našlo se osam filmova snimljenih na filmskoj vrpci. Netko bi vjerojatno rekao kako je osam lijepa brojka za hrvatske prilike. Dakako da je lijepa, ali od tih osam, četiri su reklamna spota. Ta činjenica samo je dodatna potvrda krize hrvatskoga kratkog



metra. Jer koliko se god autori okretali videozapisima svojih filmova i opravdavali se kako je videoformat upravo savršen medij za realizaciju njihove ideje, ne možemo ne zapaziti koliko je u biti jako nastojanje redatelja da njihovi filmovi snimljeni videom ostave dojam, uz pomoć raznoraznih filmskih efekata digitalnih montaža, da su snimljeni na filmskoj vrpci. To doista daje loš privid. Osim toga, preletimo li malko pogledom po katalozima nekih inozemnih festivala, vidjet ćemo da je velik dio produkcije kratkoga metra snimljen videom, no, isto je tako još veći dio snimljen na filmskoj vrpci. I ta mala količina činjenica dovodi nas do zaključka kako je hrvatska kratka forma, u biti, forma velikih kompromisa, odricanja i prilagodbi, a najmanje forma sustavne brige kulturnih ustanova.

Izbacimo selektirani film!

Iako je festival imao bogat šestodnevni pretprogram sastavljen od recentnih portugalskih kratkometražnih igranih filmova, programa inozemne i domaće eksperimentalne produkcije te recentnih hrvatskih dugometražnih filmova, najviše se ipak očekivala ovogodišnja nacionalna konkurencija. No, festival je započeo, na žalost ili na sreću organizatora, ekscesom vezanim uz film koji se naknadno pojavio u konkurenciji. Iako smo već spomenuli kako je za predsjednika festivala bitno imati zanimljivu figuru čija elokventnost mami novinare, s druge je pak strane bitno imati i kakav eksces, bilo namjeran bilo slučajan, kojim festival dobiva još veću medijsku pozornost. Novine su doista najviše pisale o dogodovštini u kojoj su sudjelovale mlade i stare redateljske snage. Riječ je o apsolventu Akademije Goranu Deviću i Petru Krelji, a priča je poznata: Dević daje ostavku na mjesto selektora dokumentarnoga filma jer direkcija bez njegova znanja u program naknadno uvrštava Kreljin film *Maratonac*. Iako je o neuvrštavanju Kreljina filma, kao i o Devićevoj ostavci gotovo sve već rečeno, jedna neozbiljnost festivalske direkcije vezana uz taj slučaj nije nam mogla promaknuti. Dio čl. br. 5 Pravilnika ovogodišnjih Dana kaže: »*Direkcija festivala zadržava pravo iznimno, konsenzusom svih članova, uvrstiti i stanoviti broj naslova koji nisu prošli postupak prethodne selekcije.*« Pravilo je čisto i jasno, ali zavirimo li u pravilnike Dana od prije godinu, dvije, takvo pravilo ne stoji ni u jednom članku. Ispada da je ono utvrđeno tek ove godine, upravo kada se događa priča sa Kreljinim filmom. Vrlo neprofesionalna gesta direkcije festivala kojoj jedan film može mijenjati pravila u posljednji trenutak. Ipak najžalosnije je od svega što se tako nešto slomilo preko velikog hrvatskog dokumentarista Petra Krelje. Možda sljedeće godine, u posljednji trenutak, iskrsne neki novi članak u kojem će direkcija imati pravo izbaciti, recimo, prethodno selektiran film.

Mirta nas nije naučila

No, okanimo se festivalske politike i vratimo se festivalskim filmovima. Igrana konkurencija rijetko nas kada osvoji vrlo dobrim ili odličnim filmovima. Prosječnost je, na žalost, ocjena i ovogodišnje igrane selekcije. Kao uvod u program igranih filmova počašćeni smo pomalo zaboravljenim, ali odličnim filmom *Mirta uči statistiku*. Pogreška je organizatora što je film Gorana Dukića iz 1991. prikazala na samu otvaranju festivala, neposredno prije projekcije filmova Snježane Tribuson (*Pod vedrim nebom*) i Jasne Zastavniković (*Zadnji dan kućnog ljubimca*), zasjenivši tako cijelu igranu konkurenciju, jer riječ je o ponajboljem hrvatskom kratkom igranom filmu i glede kvalitete ideje i scenarija još nedosegnutu. Ta činjenica također ukazuje na zabrinjavajuću krizu kratke igrane forme, a kada pri tome najlošiji igrani film, ujedno i najlošiji film festivala, dođe iz produkcije HRT-a, doista je vrijeme za uzbunu. Od osam filmova u konkurenciji donekle je zanimljiv film mlade i darovite Jasne Zastavniković nastao prema scenariju Ivana Vidića (ideja i scenarij slični su njegovu kazališnom komadu *Veliki bijeli zec*). Redateljica priču o nefunkcionalnoj i deformiranoj obitelji izgrađuje na nizu tragikomičnih motiva, čime želi naglasiti egzistencijalni košmar mlade djevojke.

No, iako je redateljica Zastavniković prepoznatljiva po svom 'uvrnutom' stilu, najveća slabost filma leži u stilskoj prenatrpanosti, ali i u scenarističkoj nedorađenosti. Tribuson pak radnju svoga kratkog filma smješta u jednu gradsku noć u kojoj se događa neobičan susret osamljenoga četerdesetogodišnjega pekara Martina (Dražen Kühn) i mlade djevojke (Leona Paraminski), koja pokušava doći do novca za drogu. Njih dvoje na kratko će se zbližiti i potom će ih ubrzo rastaviti njezina smrt, a Martin će iz ljubavi prema njoj preuzeti krivnju za njezina nedjela. Redateljica se tim filmom odmaknula od, za nju, prepoznatljivih tragikomičnih likova prikazujući ovaj put samo tragičnost junaka naše svakodnevice. Iako nas film na trenutke uspijeva uvući u atmosferu osamljenosti i izgubljenosti, što je posebno zasluga odličnoga Kühna i snimateljskog rada Branka Linte, nažalost, film je u konačnici naivan i predvidljiv.

Vlado Zrnić u filmu *Kap po kap* također progovara o tragičnim junacima svakodnevice, ali ovaj put tipičnima za hrvatsku zbilju. Riječ je o povratniku iz Domovinskog rata koji boluje od PTSP-a. Snimljen većinom u interijerima, pun začudnih kadrova, film uspijeva, sjajnom kamerom Borisa Poljaka, postići klaustrofobičnu i bezizlaznu atmosferu čovjeka u patnji. Iako je u potpunosti jasno kako je nakana bila napraviti čisto impresionistički film u kojem je kamera u funkciji unutrašnjih proživljavanja glavnoga lika, ipak je riječ o igranom filmu prazna hoda kojem u dvadeset minuta trajanja nedostaje razvijenija filmska priča. *Boylift* idejno je najzanimljiviji film u igranoj konkurenciji. Film prikazuje kako čovjekova tvrdoglavost i inatljivost prema drugima nema granica, pa čak kada je u pitanju stvar poput, u ovome slučaju, dizala. Šteta je što film Vanje Turkovića izvedbeno nije na kvalitetnijoj razini i što, recimo, nije snimljen na filmu. *Epopeja o bureku* mladih srednjoškolaca Luke Hrgovića i Marina Bušića zgodna je parodija gotovo identičnih scena uzetih iz filmskih klasika kao što su Chaplinova *Potraga za zlatom* ili Hitchcockov *Psiho* i suvremenih filmova poput *Otimača izgubljenog kovčega*, *Ramba* ili *Gospodara prstenova*. Autori kao predmet poruge iskorištavaju poznate motive u navedenim filmovima, zamjenjujući ih burekom od sira.

Iako je tehnički dio filma za svaku pohvalu, riječ je u biti o tipičnoj srednjoškolskoj zafrkanciji, što je za autore odlična

praksa da nauče kako se raskadrirava scena, ali ne i film koji bi konkurirao na Danima. Posljednje se tiče i jednominutne zafrkancije Foto-kinovideo kluba Zaprešić pod naslovom *Sasvim obično jutro u dvorištu FKVK-a Zaprešić* Davora Biruša. Jedini je srednjometražni film u igranoj konkurenciji ljubavno-fantastična drama *Vidovnjakinja* Biljane Čakić-Veselić o vidovitoj Janji koja prolazi bračnu rizu, a dane provodi pružajući usluge 'čitanja' budućnosti putem telefona. Film je nastao u produkciji TV Slovenije, a riječ je o tipičnom televizijskom proizvodu simpatične nadnaravne ljubavne priče, konvencionalne režije, s iznenađujućim obratom na kraju. Biljani Čakić hitno treba ipak neki jači projekt ili vlastiti autorski film koji će potvrditi kvalitetu mlade redateljice. Došli smo i do najlošijega filma festivala, a on se zove *I galebovi su se smijali* Stjepana Hotija. Film govori o veslaču Igoru Boraski, osvajaču brončane olimpijske medalje, koji sprema i odvodi hrvatsku bob-posadu na zimsku Olimpijadu. Tako nešto naivno i glupo dugo nismo imali priliku vidjeti. Na taj diletantski proizvod uspjeli su se navući čak i uspješni glumci poput Špire Guberine, Vedrana Mlikote i Ecije Ojdanić, koji se u svojih nekoliko izgubljenih glumačkih minuta doista trude i, što je najapsurdnije, doista uspijevaju biti dobri. I na kraju, kao posljednji primjer krize kratke igrane forme navedimo i činjenicu kako ove godine ni jedan film iz igranoga programa nije nagrađen *Oktavijanom*.

Razmišljanje o strogoj selekciji dokumentarnih filmova ovogodišnjeg selektora Gorana Devića, navodi nas da se prisjetimo prošlogodišnjega selektora Zvonimira Jurića. Od velikoga broja prijavljenih dokumentaraca Jurić je u konkurenciju odabrao samo devet, što je, za razliku od recimo brojke od prije dvije godine, kada je u konkurenciji bilo trideset i sedam filmova, naizgled poražavajuća činjenica... Dević je ove godine uvrstio tri dokumentarca više od Jurića (bez naknadno uvrštena Kreljina filma), što nas navodi na pomisao kako je sve manje dobrih dokumentarnih filmova. No, kako je riječ o najvitalnijem kratkometražnom i srednjometražnom programu u sklopu Dana, teško je takvu pomisao olako prihvatiti. Stroža selekcija napravljena je iz čisto kvalitativnih razloga, jer pogledamo li godinama unatrag, mnogo se toga nezasluženo uspijevalo provući pod nazivnikom dokumentarni film. Naposljetku, ni jedan film u dokumentarnom programu viđen ove godine ne zaslužuje da ne bude uvršten, jer svaki nam od njih, kako i sam selektor Dević kaže, »*nudi jednu intrigantnu autorsku interpretaciju života oko nas*«. Kreljin film također.

Jukin i Lauerov dokumetarni uzlet

Ovogodišnju nagradu za najboljeg producenta već po četvrti put odnosi Factum, najradišniji proizvođač dokumentarnih filmova. Prošle godine to se dogodilo zahvaljujući filmovima *Peščenopolis* Zrinke Matijević-Veličan i *Sve o Evi* Silvestra Kolbasa, a ove godine filmovima debitantice Dane Budisavljević *Sve 5!* i *Lora — svjedočanstva* Nenada Puhovskog. Ujedno i dobitnik *Velike nagrade festivala, Sve 5!* nije tako jak film kao prošlogodišnji Factumov film Silvestra Kolbasa (nažalost nije nagrađen ni jednom nagradom!), ali im je zajedničko to što oba filma ulaze u živote protagonistica secirajući njihove najintimnije trenutke. Već je i iz sama

Sve pet! Dane Budisavljević

filma vidljivo da je redateljica provodila velik dio vremena kako bi se što više zbližila sa Lidijom Šunjerga, pornoglumicom i prostitutkom, te na taj način izvukla što intrigantnije trenutke njezina intimnog života. Redateljica je u tome nedvojbeno uspjela, ponudivši nam doista intrigantnu priču o osobi čiji život, kao i sam film, otvara niz zanimljivih tema, poput trgovine ljudima, pornoindustrije, prostitucije i licemjerju male sredine. Kao i Kolbasov film, *Sve 5!* snimljen je kamerom iz ruke, nenamještenih i namjerno nedotjeranih kadrova, s neoštrinama u slici te pojedinim pojavljivanjima autorice ili njezina glasa u kadru. Što se tiče stila film je odlično osmišljen i realiziran, no, ozbiljno pati od nedostatka izlagačke discipline te je zbog toga pomalo zbrkan. Stječe se dojam kako je redateljica u nekim trenucima prešla granicu objektivnog odnosa prema snimljenoj građi, zbog čega je gubila osjećaj za suvislije pričanje priče.

Puhovski se u *Lori* bavi poznatim slučajem splitske vojne luke u kojoj je između 1992. i 1996. godine zatvarano i mučeno nekoliko stotina zatvorenika, većinom srpske nacionalnosti. Tema je intrigantna već iz same činjenice što je 'slučaj Lora' do dan-danas nerazriješen, tako da je riječ o još uvijek bolnoj točki hrvatskoga društva i hrvatske politike. Puhovski film gradi *talking-heads* stilom te bez obzira na nedostatak dokumentirane građe, šokantne izjave u kameru mnogih bivših zatvorenika, generala, odvjetnika, novinara i bivšeg načelnika PU splitske, gledatelje nikako ne ostavljaju ravnodušnim. Najveće opterećenje filmu donosi autorovo ustrajavanje na isječcima vijesti televizijskih dnevnika potkraj filma, čije bi reduciranje pridonijelo dinamici. Jedan drugi film, nastao u hrvatsko-srpskoj produkciji, bavi se nehumanim odnosom prema manjinama. Riječ je o *Izbrisanima* Davora Konjikušića, a prati sudbine nekolicine ljudi u Sloveniji koji su preko noći izgubili sva građanska prava, osobne karte, putovnice i vozačke dozvole, i to samo iz razloga da ih se otjera iz zemlje. Tema je kao stvorena za punokrvni dokumentarac, ali na kraju film djeluje kao odlična skica za neki budući film. Tako intrigantna tema ipak zaslužuje mnogo dublje zadiranje u problematiku, a samim time i dulje filmsko trajanje. No, nekolicina potresnih momenata doista nas pogađa, pogotovo kraj filma, kada zastupnik *Izbrisanih* od-

lazi nastupati u televizijskoj emisiji kako bi, ne znamo po koji već put, progovorio o problemu manjina u Sloveniji.

Glas voditelja emisije 'pojede' prateća glazba filma, a na ekranu se ispisuje tekst koji kaže kako je u toj emisiji devedeset posto gledatelja glasalo protiv povrata građanskih prava tim osobama. U tom vam trenutku glavom prostruji misao kako su naši susjedi već dulje vrijeme članovi EU. Još jedan film bavi se temom manjina, ali ovaj put manje bolno. Riječ je o Hrvatima u Beču u filmu *Mi ovdje* Vjerana Pavlinića i Tatjane Božić. I taj film odlična je skica za neki budući film, jer ostavlja dojam da je riječ o televizijskom prilogu.

Antonio G. Lauer, bivši Tomislav Gotovac, među starijim je autorima najplodniji filmaš, kojega godine jednostavno ne mogu prevariti. On nas i u poznim godinama svako malo iznenadi nekim novim filmom koji odiše svježinom i buntovničkom energijom, što je slučaj i s njegovim najnovijim filmom koji posvećuje skladatelju Cesaru Francku i njemačkom konceptualnom umjetniku Wolfu Vostellu. Lauer u filmu, na potezu od Mimare do Trga maršala Tita, džepnim nožićem s tramvajskih stupova kida debele slojeve plakata. Na podu ostavlja hrpu smeća, a stupovi ostaju čisti. I sve to posvećuje velikim umjetničkim imenima. Drugi pak film, redatelja i scenarista Dražena Žarkovića, vezan je uz lik i djelo umjetnika Antonija Lauera. *Od jutra do mraka* govori o običnom danu performera Lauera u neobičnom životnom okruženju, kao i o stanovnicima Zagreba koji se zatječu u središtu grada gdje u biti Lauer izvodi performans (leži u krevetu na trgu, na tramvajskoj pruzi jede za stolom, na Cvjetnom trgu sjedi zavaljen u fotelju čitajući novine i gledajući televiziju). Riječ je o uobičajenim, svakodnevnim radnjama koje svatko od nas obavlja unutar vlastita četiri zida, a Lauer to čini na ulici, pred svima. Žarkoviću je, osim Lauerove umjetnikove veličine, bilo bitno zabilježiti reakcije građana na bizarne umjetnikove radnje, pri čemu je dobio zgodnu studiju karaktera. Osim toga na mnogim mjestima film je iznimno duhovit, ali pretjerana režijska pedantnost, kao i nedostatak neposrednosti, ne idu mu u prilog, jer osjećamo da nisu u dosluhu s Lauerovim umjetničkim buntovništvom.

Purgatorij Zdravka Mustaća podsjeća na film iz prošlogodišnje dokumentarne konkurencije, film Damira Čučića *La strada*, u kojem autor opisuje svakodnevicu istarskoga gradića Vodnjana. *Purgatorij* na sličan način opisuje stočni sajam u mjestu Benkovcu. Ljude koji prodaju, ljude koji kupuju, životinje koje proživljavaju posljednje dane, djecu što iznenađena otkrivaju život, još snažne. Bez narativnih rukavaca, s ponekim komentarom prolaznika u *offu*, s odličnom kamerom sjajnoga Borisa Poljaka, s nekolicinom suptilnih redateljskih komentara proizašlih iz asocijativnih montažnih rješenja, film je posveta čovjeku u nesvakidašnjem okruženju. S druge strane, Petar Krelja film posvećuje samo jednom čovjeku. *Maratonac* donosi priču o Janezu Maroeviću, četverostrukom prvaku Hrvatske u istrčavanju maratona, koji živi i trenira u malom dalmatinskom mjestu. Krelja kamerom prati Janezov svakodnevni trening, a u *offu* slušamo njegove ispovijedi o utrkama, životnim podvizima, životu u maloj sredini i, na kraju, o njegovim životnim frustracijama. Mora se priznati da, koliko god na prvi pogled Kreljin film izgleda društveno nekritičan i beskonfliktan, što je vjerojatno i bio jedan od razloga Devićeva neuvrštavanja filma u konkurenciju, frustracije glavnoga lika navode nas na razmišljanje o zavidnoj i bezdušnoj sredini u kojoj živimo. Krelja ne ulazi dubinski u problem odnosa društva prema pojedincu, nego nenametljivo, jedinim likom u filmu, mudro skriva problem iza krinke uspjeha te ga pažljivo odmata i razotkriva gledatelju.

Dva nam filma stižu iz radionice Fade in, a dio su dobro nam znanog i provjerenog serijala *Direkt* koji pratimo na HRT-u. Jedan je film Nebojše Slijepčevića *Bez tate* koji prati četvoro dvadeseogodišnjaka koji nikada nisu upoznali oca, a drugi *Kuće od pijeska* Nikole Ivande i Hrvoja Mabića, o mladim osobama koje su odrastale bez obaju roditelja, u obiteljima koje su ih posvojile. Akademija dramske umjetnosti ove nas je pak godine počastila dvama zaista sjajnim filmovima i otkrila nam novo ime o kojem ćemo sigurno još mnogo čuti. Ona se zove Ivona Juka i nije nam posve nepoznata. Na prošlogodišnjim Danima predstavila se igranim filmom *Smeće*. Ove godine mogli smo vidjeti njezina dva dokumentarca, *Dobro došao kući, brate* i *Plavi pony*. Prvi film duhovita je priča smještena u obitelj zagrebačkih Roma koja priređuje zabavu iščekujući povratak člana obitelji iz zatvora. Drugi, mnogo bolji film, odlična je studija o međuljudskoj netrpeljivosti u poslijeratnom Vukovaru. Pratimo jedan dan u životu Ane, koja iz Zagreba, nakon dugo godina, dolazi u Vukovar na proslavu 45. godišnjice mature. Na proslavu su pozvani i Srbi i Hrvati, no okupljaju se samo Hrvati. Ana se na plavom biciklu vozi gradom i obilazi prijatelje, a susreće i nepoznate ljude u misiji 'zakopajmo ratnu sjekiru'. Poput neke superbake, pomalo naivna, simpatična Ana pokušava promijeniti odnose među ljudima i sasvim ispravnim razmišljanjima o pomirbi, zajedničkom suživotu i prekidu netrpeljivosti usaditi u ljude neke nove kvalitete. Jedna od najboljih epizoda u filmu svakako je trenutak u kojem Ana prijatelju, ravnatelju škole, pokušava objasniti problem Gotovine i važnost njegova izručivanja Haagu, a iznad nje, na zidu, uz Tuđmanovu sliku visi glavom i bradom Gotovina. Pametan, intrigantan, odlično režiran, s finim ironičnim odmakom, taj je dokumentarac jedan od najboljih koje smo imali priliku vidjeti na Danima.

Treći i isto tako odličan studentski film zove se *Park,* autora Saše Bana. Kamera bilježi trenutke iz života ljudi zatečenih u jednom gradskom parku — ljubavnike, skupinu školaraca koji sjede na travi, djevojčicu na njihaljci, stariju ženu koja na klupi priča sama sa sobom, radnike koji postavljaju lunapark. Na kraju, ta dnevna, mirna gradska oaza postaje mjesto noćnoga provoda, prikazanog suludom ritmičnom izmjenom kadrova lunaparka. Scene nadahnute Ruttmannovom *Simfonijom velegrada* odišu nesputanošću, entuzijazmom i životnom radošću. Na kraju sve utihne i vraća se u normalu. Još jedan odličan prinos Danima!

Poetična posveta ženi

Slabost ovogodišnje animirane selekcija iskupio je odličan film koji je, bez ustručavanja, trebao ponijeti titulu najboljega filma ovogodišnjih Dana. Iako bez konkurencije, nagrađen je *Oktavijanom* za najbolji animirani film. Riječ je o *Duplexu* Gorana Trbuljaka. Iako po struci snimatelj, Trbuljak se

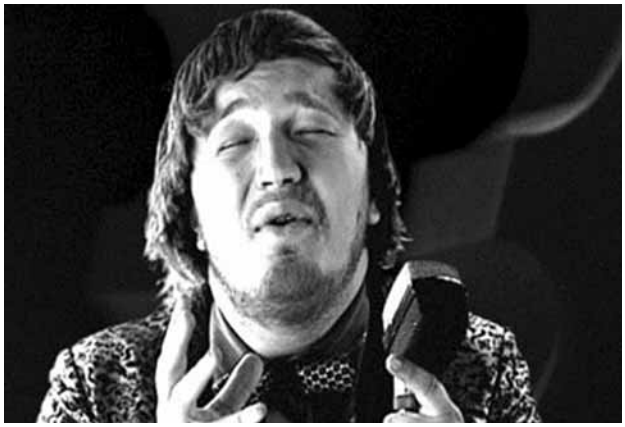
filmom *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* već dokazao na polju animacije, osvojivši ujedno tim filmom nagradu *Oktavijan* 2002. *Duplex* je poetična posveta ženi u blaženom stanju. Žena iščekujući dijete zavaljena leži na kauču mijenjajući položaje tijela. Dani i noći prolaze, mjeseci također. Raspoloženja osciliraju. Suptilnim crno-bijelim crtežom i asocijativnim rješenjima Trbuljak iscrtava najljepše i najteže trenutke u životu trudnice, koja, uza sve strahove i predrasude o životu koji je okružuje, donosi na svijet biće u nadi da ga čeka neki bolji svijet. Drugi zanimljiv animirani uradak zove se *Spoj,* akademskog slikara Darka Bakliža. Duhovite animacije, film govori također o ženi, no ovaj put ona se sprema na spoj s ljubavnikom. Žena isprobava galeriju odjeće, od elizabetanskih haljina do seksi sado-mazo kompleta, dok napokon ne nađe onu pravu. Film tematizira vječnu žensku potrebu za uljepšavanjem.

Priznati animator Milan Blažeković, u suradnji s Arsenom Dedićem, napravio je film *Sjene sjećanja*, nostalgičnu priču o odrastanju i životu dvaju umjetnika, prijatelja i suradnika. Rezultat je nezgrapan spoj raznih tehnika animacija, od, za Blažekovića tipičnih diznijevskih aspiracija do apstrakcija nadahnutih avangardnim pravcima u slikarstvu. Ostali dio programa većinom je sastavljen od minijatura zasnovanih na duhovitim dosjetkama (*Ana-nesanica, Flof, Lutka, Mojsije*), koji gotovo ničim ne intrigiraju gledatelja. Nedostatak kvalitetnijih ideja obilježje je ovogodišnjega programa animacije, ali se duboko nadamo da će se već dogodine, ponajprije zbog novih i svježih radnika u Zagreb filmu, na tom polju pojaviti neka stara i neka nova imena koja neće, kao u slučaju ove godine, konkurirati sama sebi.

Ukidanje eksperimentalnog doživljaja

Eksperimentalni film od gledatelja zahtijeva mnogo veću percepcijsku izoštrenost i intelektualnu spremnost, jer svaki kvalitetan eksperimentalni film uvijek nosi neko novo iskustvo, otvara neke nove granice i preispituje područja na koja gledatelj nije naviknut. I upravo iz tih razloga zahtijeva i pravovaljanu prezentaciju. Tu je činjenicu direkcija festivala potpuno omalovažila i svih devetnaest filmova iz konkurencije strpala u jedan jedini program, i to u trajanju od dva sata. Toliki broj filmova doista je nemoguće percipirati odjednom i da je riječ o manje zahtjevnu žanru. No, iako smo ih odgledali, dojam je čitavog programa osrednji sa tek nekoliko privlačnih naslova. *Ukidanje jabuke* nagrađen je nagradom *Oktavijan* i uistinu je riječ o najboljem eksperimentalnom filmu viđenu na Danima. Autorica Vlasta Žanić u jednom kadru istodobno suprotstavlja dva prizora ne koristeći dvostruku ekspoziciju. Jedan prizor prikazuje zamatanje ženske glave, prekrivanje očiju, ušiju i nosa. Drugi prizor prikazuje jabuku na kojoj je ta ženska glava projicirana, kao i dvije ruke koje polako gule jabuku sve do ogriza. Koncept ukidanja, uspostavljen suprotnim radnjama, u filmu dobiva puni smisao.

Dva sljedeća filma efektno se bave propitkivanjem urbanih prostora — *Arabeska* Damira Čučića i *Wires* Maje Rožman. Prvi film iz makrovizure spletom tramvaja u pokretu, a drugi iz mikrovizure, spletom tramvajskih i električnih žica. Zanimljiva su i dva filma koja, osim što eksperimentiraju formom, u sebi nose i britku kritiku nekih društvenih pojava. Riječ je o filmovima *Dobrodošli* Tanje Dabo i *Valcer* Nicole Hewitt. U prvom autorica u jednome kadru, izranjajući sedam puta iz vode, na sedam stranih jezika, gotovo bez daha izgovara 'dobrodošli'. Dovoljno je jasan kritički komentar na naš loš odnos prema turističkim potencijalima zemlje i općoj turističkoj nepripremljenosti. U drugom redateljica rekonstruira pripreme za održani zagrebački *Opern bal*. Nesinkroniziranost slike i zvuka koja se događa tijekom probe valcera, dovoljan su kritički osvrt na prošlogodišnji društveni događaj godine u zagrebačkom HNK. *Ozone 3 rgb* Dana Okija studija je o nedostatku komunikacije u međuljudskim odnosima, a odvija se u jednom kadru. Na plaži muškarac i žena pokušavaju komunicirati, no njihov razgovor multipliciranjem rečenog postaje besmislena radnja, a riječi postaju sve manje jasne.



Edo Maajka u spotu *Pržiiii* A. Korovljeva i S. Jekauca

Zanimljivi su još filmovi Sunčice Fradelić *Ellipse* u kojem autorica opće stvari poput prirodnih elementa vatre, vode, zemlje i zraka, prikazuje u uobičajenim, malim stvarima, kao i *You can call anything you want* Helene Schultheis i Azre Svedružić koje promišljaju o odnosu verbalnoga jezika i govora tijela. Film koji se potiho s nestrpljenjem očekivao zove se *Krađa* Lukasa Nole. Redatelj je već u svojem posljednjem igranom filmu *Sami*, pa čak i u filmu *Nebo, sateliti*, nagovijestio eksperimentalni smjer u kojem se sada u potpunosti okušava. Poigravajući se faktičkim i fikcijskim elementima Nola u snolikom filmu, na osnovi stvarnog događaja krađe umjetnina, progovara o središnjoj temi umjetnosti — odnosu zbilje i mašte. Pomalo nerazumljiv i pretenciozan, satkan od filmskih klišeja (vrtni patuljci, zec, kafkijanski uredi), patetičnih motiva (plesačica) i ponekih neopravdanih narativnih diskursa, Nola nas je ipak, na žalost, razočarao. Već viđenim apstrakcijama nadahnuti su filmovi *Figurativna apstrakcija* Arkadija Arazdužnjeva, koji ostavlja snažniji dojam od filma *Memorijske satisfakcije* Kristijana Jenka. Od ostalih filmova tu su *E.elegija* Ivana Šeremeta, što monotonost životnih navika prikazuje jednim kadrom tržnice; *Mind games* Milana Bukovca govori o snovima i otrežnjenju koje nastupa nakon njih; *Pješčanik* Damira Juričića sastavljen je od niza dugih kadrova posvećenih klasiku japanskoga filma Yasujirou Ozuu; *Work in progress* Irene Škorić suprotstavlja

prošlost i sadašnjost ljudskih radnih navika; *Sanatorij panoptikum* spoj je realnog ambijenta i začudnih događanja unutar njega; dva filma Martine Globočnik *Dossier Dorte Jagić* i *Dossier Ivana Šamije*, nastali u produkciji Fade in, poetične su, ali pretenciozne posvete mladim pjesnicima; *Life* Raula Brzića igrana je dosjetka, a nikako ne eksperimentalni film.

Gledaj pjesmu, kupi proizvod

Od bogate godišnje produkcije glazbenih spotova u konkurenciju su ušla samo četiri: *I betcha* grupe Inaf u režiji Željka Biličića i Ivana Slipčevića, *Iste cipele* grupe Ramirez u režiji Gorana Kulenovića, *Norma Belle* grupe Pun kufer u režiji Roberta Orhela te *Pržiiiii* Ede Majke u režiji Andreja Korovljeva. Nedvojbeni favorit, a i dobitnik *Oktavijana*, Korovljeva je retro-zafrkancija s ikonografijom domaćih prostora potkraj šezdesetih godina prošloga stoljeća. Ove su godine i reklame svedene na malu brojku i u konkurenciju je odabrano samo njih devet (prošlih je godina bilo i četrdesetak reklama u konkurenciji). Doista pohvalna odluka selektora Simona Bogojevića, jer osim što nas iz dana u dan bombardiraju s TV ekrana, reklame su ponajprije proizvodi kalkulantske naravi, osmišljene u marketinškim uredima velikih korporacija, što se kosi sa svim estetskim mjerilima. Kao i prošle godine, zamjetan je doista pozamašan broj kvalitetno odrađenih reklama koje bez problema mogu konkurirati svjetskim standardima. No, ne filozofirajmo previše, bitno je da se proizvod proda, a iz ljudi iscijedi novac! I tu sva priča završava.

Svih 5!

A i priča o festivalu primiče se kraju. Osvrt na ovogodišnje Dane populistički ćemo zaključiti top listom pet najboljih kratkih hrvatskih filmova u produkcijskoj godini 2004/2005:

1. *Duplex*, Goran Trbuljak
2. *Plavi pony*, Ivona Juka
3. *Cesar Franck — Wolf Vostell*, Antonio G. Lauer
4. *Park*, Saša Ban
5. *Ukidanje jabuke*, Vlasta Žanić

Dogodine! U iščekivanju kvalitetnijega i intrigantnijeg izdanja festivala.

Filmovi u programu konkurencije 14. DHF-a

Igrani filmovi

BOYLIFT; sc. Mile Šmitran, Vanja Turković, r. Vanja Turković; VANJA TURKOVIĆ; 6’23”
EPOPEJA O BUREKU; sc. i r. Luka Hrgović i Marin Bušić; AUTORSKI STUDIO FFV; 21’
I GALEBOVI SU SE SMIJALI; sc. Zlatko Krilić, r. Stjepan Hoti; HTV; 9’27”
KAP PO KAP; sc. i r. Vlado Zrnić; QUADRUM d.o.o.; 20’
POD VEDRIM NEBOM; sc. i r. Snježana Tribuson; KINORAMA d.o.o.; 25’
SASVIM OBIČNO JUTRO U DVORIŠTU FKVK-a ZAPREŠIĆ; r. Davor Biruš; FKVK ZAPREŠIĆ; 1’
VIDOVNJAKINJA; sc. Amedeja Ličen, r. Biljana Čakić Veselič; TV SLOVENIJA; 70’
ZADNJI DAN KUĆNOG LJUBIMCA; sc. Ivan Vidić, r. Jasna Zastavniković; ADU; 20’

Dokumentarni filmovi

BEZ TATE; sc. Nebojša Slijepčević i Arijana Fridrih Lekić, r. Nebojša Slijepčević; FADE IN i HTV; 26’
CESAR FRANCK — WOLF VOSTELL; sc. i r. Antonio G. Lauer; HFS; 19’08”
DOBRO DOŠAO KUĆI, BRATE; sc. i r. Ivona Juka; ADU; 27’30”
IZBRISANI; sc. Davor Konjikušić i Mišo Babović, r. Davor Konjikušić; FREELANCE; 32’
KUĆA OD PIJESKA; sc. Martina Globočnik, r. Nikola Ivanda i Hrvoje Mabić; FADE IN; 29’10”
LORA — SVJEDOČANSTVO; sc. i r. Nenad Puhovski; FACTUM; 65’
MARATONAC; sc. i r. Petar Krelja; HTV; 30’
MI OVDJE; sc. i r. Vjeran Pavlinić i Tatjana Božić; SNIMI FILM; 10’
OD JUTRA DO MRAKA; sc. i r. Dražen Žarković; MAXIMA FILM; 26’
PARK; sc. Nevenka Sablić, r. Saša Ban; ADU; 15’
PLAVI PONY; r. Ivona Juka; ADU; 23’
PURGATORIJ; sc. i r. Zdravko Mustać; HFS; 24’
SVE 5!; sc. Jelena Paljan, r. Dana Budisavljević; FACTUM; 45’

Animirani filmovi

ANA — NESANICA; Tomislav Vujnović; VIZIJE SFT; 1’
DUPLEX; Goran Trbuljak, ZAGREB FILM; 8’
FLOF; Saša Zec; SAŠA ZEC; 1’
KUĆICA U KROŠNJI; Darko Kreč; ARS ANIMATA; 6’30”
LUTKA; Davor Klarić; FKVK ZAPREŠIĆ; 1’
MOJSIJE; Jadranko Lopatić; FKVK ZAPREŠIĆ; 1’
POVRATAK; Jadranko Lopatić; FKVK ZAPREŠIĆ; 6’
SJENE SJEĆANJA; Milan Blažeković; GALEB FILM; 22’
SPOJ; Darko Bakliža; ARS ANIMATA; 4’48”

Eksperimentalni filmovi

ARABESKA; sc. i r. Damir Čučić; HFS; 11’
DOBRODOŠLI; sc. i r. Tanja Dabo; KK ZAGREB; 8’53”
DOSSIER # DORTA JAGIĆ; sc. i r. Martina Globočnik; FADE IN; 2’
DOSSIER # IVAN ŠAMIJA; sc.i r. Martina Globočnik; FADE IN; 2’49”
E. ELEGIJA; sc. i r. Ivan Šeremet; IVAN ŠEREMET; 3’45”

ELLIPSE; sc. i r. Sunčica Fradelić; SUNČICA FRADELIĆ; 8'41"
FIGURATIVNA APSTRAKCIJA; sc. i r. Arkadij; ARKADIJ; 3'25"
KRAĐA; sc. i r. Lukas Nola; KINORAMA; 13'
LIFE; sc. i r. Raul Brzić; UMAS SPLIT; 5'
MEMORIJSKA SATISFAKCIJA; sc. i r. Kristijan Jenko; FAGEP; 3'30"
MIND GAMES; sc. i r. Milan Bukovac; AUTORSKI STUDIO FFV; 14'12"
OZONE 3 RGB; sc. i r. Dan Oki; DAN OKI; 11'
PJEŠČANIK; sc i r. Damir Juričić; KK ZAGREB; 7'05"
SANATORIJ PANOPTIKUM; sc. Mirchev Kadin Nihil, r. Boris Kadin; DIGITAL MEDIA LAB; 6'03"
UKIDANJE JABUKE; sc. i r. Vlasta Žanić; PETIKAT; 2'20"
VALCER; sc. i r. Nicole Hewitt; STUDIO PANGOLIN; 10'
WIRES; r. Maja Rožman; MAJA ROŽMAN; 1'55"
WORK IN PROGRES; sc. i r. Irena Škorić; KK ZAGREB; 6'41"
YOU CAN CALL ME ANYTHING YOU WANT; sc. Azra Svedružić i Helena Schultheis, r. Helena Schultheis; HELENA SCHULTHEIS; 6'20"

Glazbeni spotovi

I BETCHA — INAF; Željka Biličić Zahirović i Ivan Slipčević; 3'16
ISTE CIPELE — RAMIREZ; Goran Kulenović; MICROFILM; 4'
NORMA BELLE — PUN KUFER; Robert Orhel; DANIEL BIFFEL; 3'15"
PRŽIIIII — EDO MAJKA; Andrej Korovljev i Slaven Jekauc; MICROFILM; 4'

Namjenski filmovi

BROJKE MISLE NA VAS; sc. Digitel, r. Kras Gančev; PLANET B; 48"
HT — GOLMAN; sc. Lowe Digitel, r. Zoran Pezo; PLAVI FILM; 40"
HVALA BOGU; sc. Srđan Gulić, r. Dalibor Matanić; FORMULA FILM; 30"
MAXadsl — TV PRODAJA; sc. Lowe Digitel, r. Zoran Pezo; PLAVI FILM; 55"
6. MFF — ŠPICA; Tomislav Rukavina, Bruno Razum, MOTOVUN FILM FESTIVAL & 24/7
NEDJELJOM U 2 *(promo jingle)*; sc. Dalibor Matanić i Aleksandar Stanković, r. Dalibor Matanić; KINORAMA; 24"
NE ZABORAVI ME; sc i r. Andrej Korovljev; PLANET B; 30"
ONE TAKE FILM FESTIVAL 2004.; sc. i r. Vedran Šamanović; ONE TAKE FILM FESTIVAL; 1'
UNICEF — SVAKO DIJETE TREBA OBITELJ; sc. Alma Čakmazović, r. Bruno Anković; PLANET B; 1'02"
ZAUSTAVIMO TRGOVANJE LJUDIMA; sc. i r. Ivona Juka; FOUR FILM LTD; 38"

Nagrade 14. dana hrvatskog filma

NAGRADE ŽIRIJA

Žiri u sastavu: Želimir Žilnik (predsjednik), Vlatka Vorkapić i Tomislav Kurelec

Grand Prix / Velika nagrada 14. DHF-a za najbolji film
DANA BUDISAVLJEVIĆ, za film *SVE 5!*

Nagrada 14. DHF-a za najbolju režiju
DARKO BAKLIŽA, za film *SPOJ*

Nagrada 14. DHF-a za najbolji scenarij
NEBOJŠA SLIJEPČEVIĆ i ARIJANA FRIDRIH LEKIĆ, za film *BEZ TATE*

Nagrada 14. DHF-a za najbolju montažu
DRAŽEN ŽARKOVIĆ, za film *OD JUTRA DO MRAKA*

Nagrada 14. DHF-a za najbolju glazbu
PAVLE MIHOLJEVIĆ i JURA FERLINA, za film *KRAĐA*

Nagrada 14. DHF-a za najbolju kameru
BORIS POLJAK za filmove *ARABESKA, KAP PO KAP* i *PURGATORIJ*

Nagrada 14. DHF-a za najboljeg producenta
FACTUM

Nagrada 14. DHF-a za najboljeg debitanta
SUNČICA FRADELIĆ za film *ELLIPSE*

NAGRADA OKTAVIJAN DRUŠTVA HRVATSKIH FILMSKIH KRITIČARA

Oktavijan za dokumentarni film
CESAR FRANCK — WOLF VOSTELL, Antonio G. Lauer
PARK, Saša Ban

Oktavijan za animirani film
DUPLEX, Goran Trbuljak

Oktavijan za eksperimentalni film
UKIDANJE JABUKE, Vlasta Žanić

Oktavijan za glazbeni spot
PRŽIII, Andrej Korovljev i Slaven Jekauc

Oktavijan za namjenski film
HVALA BOGU, Dalibor Matanić

POSEBNE NAGRADE FESTIVALA

Nagrada »Zlatna uljanica«
KUĆE OD PIJESKA, Nikola Ivanda i Hrvoje Mabić

Nagrada Jelena Rajković
Žiri: Saša Vojković, Goran Dević i Zvonimir Jurić
Saša Ban, za film *PARK*

Nagrada Kodak
snimatelj Branko Linta za film *POD VEDRIM NEBOM*

Nagrada Salona odbijenih
RUDARSKI SAMAR, Denis Hladiš

Kako su glasali kritičari za nagradu *Oktavijan**

Na 14. Danima hrvatskog filma, Zagreb, 11-17. travnja 2005.

(Pripremio Ozren Milat)

ANIMIRANI

DUPLEX; Goran Trbuljak; 8'	4,67
SPOJ; Darko Bakliža; 4'48''	3,83
— — —	
FLOF; Saša Zec; 1'	3,20
MOJSIJE; Jadranko Lopatić;1'	3,20
ANA — NESANICA; Tomislav Vujnović; 1'	3
POVRATAK; Jadranko Lopatić; 6'	2,80
LUTKA; Davor Klarić; 1'	2,60
KUĆICA U KROŠNJI; Darko Kreč; 6'30''	2,20
SJENE SJEĆANJA; Milan Blažeković; 22'	1,67

DOKUMENTARNI

CESAR FRANCK — WOLF VOSTELL; Antonio G. Laurel; 19'08''	4,00
PARK; Saša Ban; 15'	4,00
SVE 5!; Dana Budisavljević; 45'	3,67
OD JUTRA DO MRAKA; Dražen Žarković; 26'	3,67
— — —	
LORA — SVJEDOČANSTVO; Nenad Puhovski; 65'	3,40
MARATONAC; Petar Krelja; 30'	3,40
PLAVI PONY; Ivona Juka; 23'	3,40
DOBRO DOŠAO KUĆI, BRATE; Ivona Juka; 27'30''	3,17
PURGATORIJ; Zdravko Mustać; 24'	3
KUĆA OD PIJESKA; Nikola Ivanda i Hrvoje Mabić; 29'10''	3
BEZ TATE; Nebojša Slijepčević; 26'	2,80
IZBRISANI; Davor Konjikušić; 32'	2,40
MI OVDJE;Vjeran Pavlinić i Tatjana Božić; 10'	—

EKSPERIMENTALNI

UKIDANJE JABUKE; Vlasta Žanić; 2'20''	4,20
ARABESKA; Damir Čučić; 11'	4
ELLIPSE; Sunčica Fradelić; 8'41''	3,60
DOBRODOŠLI; Tanja Dabo; 8'53''	3,40
— — —	
OZONE 3 RGB; Dan Oki; 11'	3,33
YOU CAN CALL ME ANYTHING YOU WANT; Helena Schultheis; 6'20''	3,33
WIRES; Maja Rožman; 1'55''	3,25
LIFE; Raul Brzić; 5'	3
KRAĐA; Lukas Nola; 13'	3
MIND GAMES; Milan Bukovac; 14'12''	3
SANATORIJ PANOPTIKUM; Boris Kadin; 6'03''	3
VALCER; Nicole Hewitt; 10'	3
FIGURATIVNA APSTRAKCIJA; Arkadij; 3'25''	2,80
PJEŠČANIK; Damir Juričić; 7'05''	2,67
E. ELEGIJA; Ivan Šeremet; 3'45''	2,60
MEMORIJSKA SATISFAKCIJA; Kristijan Jenko; 3'30''	2,50
WORK IN PROGRES; Irena Škorić; 6'41''	2
DOSSIER # DORTA JAGIĆ; Martina Globočnik; 2'	1,80
DOSSIER # IVAN ŠAMIJA; Martina Globočnik; 2'49''	1,60

IGRANI

— — —	
KAP PO KAP; Vlado Zrnić; 20'	3,20
ZADNJI DAN KUĆNOG LJUBIMCA; Jasna Zastavniković; 20'	3
BOYLIFT; Vanja Turković; 6'23''	2,50
EPOPEJA O BUREKU; Luka Hrgović i Marin Bušić; 21'	2,20
POD VEDRIM NEBOM; Snježana Tribuson.; 25'	2
SASVIM OBIČNO JUTRO U DVORIŠTU FKVK-a ZAPREŠIĆ; r. Davor Biruš; 1'	2
VIDOVNJAKINJA; Biljana Čakić Veselič; 70'	2
I GALEBOVI SU SE SMIJALI; Stjepan Hoti; 9'27''	1,40

GLAZBENI SPOTOVI

PRŽIIIII — EDO MAJKA; Andrej Korovljev i Slaven Jekauc; 4'	4,67
— — —	
ISTE CIPELE — RAMIREZ; Goran Kulenović; 4'	3,33
I BETCHA — INAF; Željka Biličić Zahirović i Ivan Slipčević; 3'16''	3
NORMA BELLE — PUN KUFER; Robert Orhel; 3'15''	2,67

NAMJENSKI

HVALA BOGU; Dalibor Matanić; 30''	4,33
MOTOVUN FILM FESTIVAL — SPICA; Tomislav Rukavina, Bruno Razum	4
UNICEF — SVAKO DIJETE TREBA OBITELJ; Bruno Anković; 1'02''	4
MAXadsl — TV PRODAJA; Zoran Pezo; 55''	3,67
NE ZABORAVI ME; Andrej Korovljev; 30''	3,67
— — —	
HT — GOLMAN; Zoran Pezo; 40''	3,33
NEDJELJOM U 2 (promo jingle); Dalibor Matanić; 24''	3,33
ONE TAKE FILM FESTIVAL 2004; Vedran Šamanović; 1'	3,33
BROJKE MISLE NA VAS; Kras Gančev; 48''	3
ZAUSTAVIMO TRGOVANJE LJUDIMA; Ivona Juka; 38''	3

* Prema pravilniku nagrade *Oktavijan*, filmski kritičari prisutni na Danima hrvatskog filma procjenjuju svaki film koji su vidjeli ocjenom od 1-5. Izračuna se srednja ocjena (zbroje se ocjene i podijele s brojem ocjenjivača danog filma) i film koji dobije najvišu srednju ocjenu, ako je ta viša od 3,50, dobiva *Oktavijana* za danu kategoriju. Kandidati za *Oktavijana* — tj. filmovi koji su dobili ocjenu višu od 3,50 — razdvojeni su od ostalih crticama, a dobitnici *Oktavijana* označeni su zadebljanim slovima.

UDK: 791.221/.228(55)

Janko Heidl

Dani iranskog filma

Filmski programi Hrvatskog filmskog saveza, Tuškanac, Zagreb 7-12. ožujka 2005.

Filmoljupci željni užitaka drukčijih od onih kakve najčešće nude suvremeni kino, DVD/VHS i TV-repertoar, šest su dana u ožujku mogli doživljavati nesvakidašnje poticaje na Danima iranskog filma u zagrebačkom filmskom centru Tuškanac.

Prikazani su bili: *Mrtva priroda* (*Tabi'at-e bijan*, 90 min., 1974) Sohraba Shahida Salessa, *Putnik s juga* (*Mosafere jonub*, 90 min., 1997) Parviza Shahbazija, *Oblak i sunce* (*Abro aftab*, 90 min., 1997) Mahmouda Kalarija, *Rođenje jednog leptira* (*Tavalod-e yek parvaneh*, 110 min., 1998) Mojtabae Raiea, *Drvo života* (*Derakht-e-jan*, 73 min., 1998) Farhada Mehranfara i *Djevica Marija* (*Maryam Moghadas*, 128 min.) Shahriara Bahranija.

Kako je zainteresiranima za film već poznato, iranska kinematografija u posljednjih se desetak godina prometnula u jednu od najzanimljivijih 'malih' kinematografija svijeta. Odlazeći gledati neko iransko ostvarenje, gotovo i ne možemo pogriješiti — čak i razmjerno slab film snimljen u toj velikoj zemlji ponudit će dovoljno razloga za veće ili manje zadovoljstvo. Iako je pronalaženje zajedničkih crta, odnosno svođenje filmova jedne zemlje u kojoj aktivno djeluju deseci autora pod neki zajednički nazivnik zamisao prilično dvojbena karaktera, iranski redatelji (odnosno barem oni nama poznati) kao da su doista svi učenici jednoga profesora.

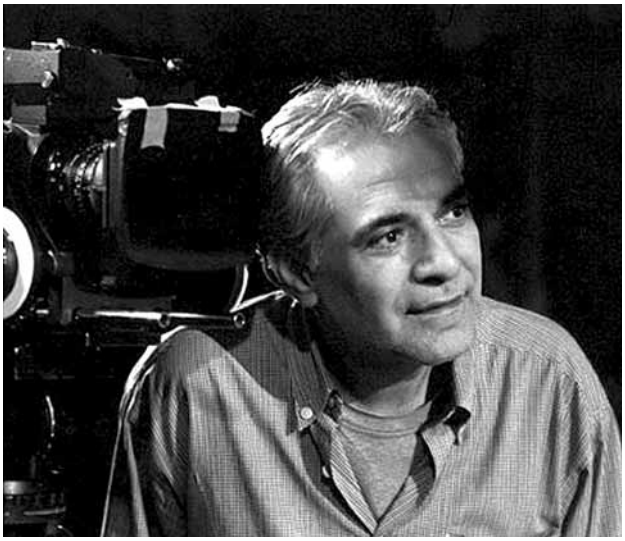
Uz tek pokoju iznimku koja nije pala daleko od stabla, iranski filmovi ponajprije šarmiraju potpunim nezamaranjem oko tehničke vrsnosti, osobine na kojoj svoje 'napredovanje' gradi najutjecajnija svjetska kinematografija, američka, a u čemu je nastoje slijediti i sve ostale. Dok dominantni Hollywood i njegovi sljedbenici svim silama pokušavaju razviti i korisno uporabiti najnovija tehnološka dostignuća i mogućnosti (ponajprije računalna pomagala), Iranci se oslanjaju na elementarne postupke na razini razvoja kakva je u 'svjetskoj' kinematografiji 'vladala' prije pedesetak i više godina. Njima nije osobito važno hoće li 'savršeno' spojiti sliku iz računala s onom snimljenom na stvarnom prizorištu, hoće li svaki kadar biti besprijekorno kadriran, hoće li dva susjedna kadra biti neprimjetno montirana, pa ni hoće li cjelina 'teći glatko'. 'Elegantni' su i složeni pokreti kamere rijetkost, a umjesto njih najčešće se rabi kamera iz ruke, statični kadrovi i jednostavni panoramsko-korektivni pokreti. Također, previše pozornosti ne obraća se ni složenom osvjetljavanju — vizualno 'lijepi' kadrovi obično nastaju u eksterijerima, onda kada ljepotu nude lijepi prirodni oblici. Važnije je od svega toga Irancima 'uhvatiti' zanimljive trenutke koji sliče zbilji, predstaviti zanimljive osobe i njihove uvjerljive i prepoznatljive probleme iz svakodnevice, te na taj način dati sliku komadića stvarnosti karakteristična za njihovu domovinu. Ako uspiju predočiti neki osjećaj, oslikati situaciju, čovjeka i međuljudske odnose, 'tehnički' nedostaci izvedbe doista nisu bitni.

Tematski i sadržajno, riječ je najčešće o prikazu događaja čiji su protagonisti obični, uglavnom priprosti i jednostavni ljudi (nerijetko su glavni junaci djeca, a mjesto radnje provincija), koji se na svoj način nose s nekom ne osobito posebnom životnom poteškoćom koja ih je u tom trenutku snašla. Pritom iranski filmotvorci ne zanemaruju 'vrijednost' svakodnevne nevolje, nego joj priznaju 'važnost' koju ona uistinu ima, te se njezinim opisom nastoje pozabaviti temeljito i s mnogo pojedinosti. Situacija, primjerice, iz *Oblaka i sunca* u kojoj starac koji žuri kući jer mu je žena bolesna nagovara taksista da ga poveze iako u vozilu još nema pet putnika vrijedna je i dovoljno zanimljiva da se na nju utroši nekoliko minuta. S takvim stvarnim i ozbiljnim problemom može se susresti bilo tko (u Iranu) i on je dramatičan sam po sebi, te mu nije potrebno dodavati izmišljene 'atrakcije' kakve bi mu se, lako je zamisliti, prišile u kakvu holivudskom filmu. Primjerice, da taksist ili suputnik budu opasni ubojice ili da se uz sve to baš dogodi i strašno nevrijeme koje uzrokuje poplavu kakva nije zabilježena posljednjih sto godina.

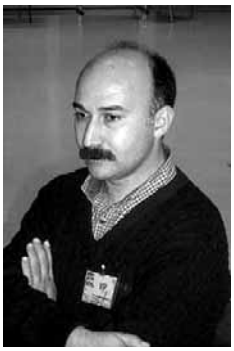
Među čarima, sukladnima sa sirovom tehničkom izvedbom šarmantno amaterskoga okusa, jest i gluma glumaca koji se redovito doimaju poput silno uvjerljivih naturščika i u čijoj je izvedbi nemoguće prepoznati bilo kakvu 'tehniku' na kakvu su nas dresirali filmovi zapadnjačkoga kulturnog kruga koje najčešće gledamo.

Jednostavnost i dobrodušna naivnost pričanja priče i izvedbenoga pristupa često podsjeća na dječje bajke ili narodne priče, a o općem dojmu poprilično govore i sami naslovi fil-

Oblak i sunce



Mahmoud Kalari



Farhad Mehranfar

mova. Ni jedan se, primjerice, ne zove *Slagalica strave*, *Roboti*, *Paparazzi*, *Cura na zadatku: Lijepa i opasna* ili *Napad na policijsku postaju 13*, da spomenemo samo neke novije holivudske naslove. Umjesto takvih 'atrakcija' koje sugeriraju akciju, dinamiku, uzbuđenje, pogled u budućnost, dramatičnost, napetost i tome slično, iranski se filmovi radije zovu *Mrtva priroda*, *Drvo života*, *Oblak i sunce*, *Putnik s juga* ili *Rođenje jednog leptira*.

Kada bi nas netko tko nije vidio nijedan iranski film, a inače je upoznat s poviješću kinematografije, pitao čemu to sliči, najlakše bi, a i u opisnom smislu poprilično dobro, bilo povući usporedbu s talijanskim neorealizmom. No, 'štos' privlačnosti suvremenog iranskog filma nije u tome što bi on oponašao talijanski neorealizam, nego u tome što u današnje vrijeme podsjeća na pomalo zaboravljene 'stare vrijednosti' filmotvoračke neposrednosti, jednostavnosti i iskrenosti. Iranski redatelji, k tome, ne ostavljaju dojam da se na talijanski neorealizam nadovezuju svjesno ili programski. Oni samo rade filmove onako kako osjećaju i misle da treba, a to što je prije pedeset-šezdeset godina u Italiji postojalo nešto dosta slično tek je puka slučajnost. Doživljaj i rezultat nalik su situaciji u kojoj bi u nekoj zemlji neki daroviti ljudi danas prvi put otkrili mogućnosti kamere i filmske vrpce te entuzijastički, a da nikada nisu čuli za Chaplina, Griffitha, Ejzenštejna, Mélièsa, Stillera... počeli snimati odlične nijeme filmove. Da, sve je to već na neki način napravljeno, ali svježina novog otkrića poznatom donosi i novu zanimljivost, različitu od one kada bi se pothvata prihvatio odličan poznavatelj filmske povijesti koji je baš odlučio snimati filmove u ovom ili onom izvantrendovskom/'demode' stilu.

Dakle, od šest filmova prikazanih na ovim Danima iranskog filma četiri su bila 'vrlo tipična', jedan pomalo 'atipičan', a tek je jedan ozbiljnije razočarao.

Mrtva priroda

Najstariji prikazani film *Mrtva priroda* S. S. Salessa atipično se oslanja na strogi formalizam.

Minimalističko, gotovo eksperimentalno ostvarenje, s jakim okusom stvarnosne autentičnosti, smješteno je u 1960.godinu, u neki pust i ravan dio Irana, na pružni prijelaz na kojem je zaposlen radnik željeznice, nepismeni starac Mohammad Sardari, čija je jedina zadaća više puta dnevno ručno spustiti i podići brklju. Kad dobije rješenje o odlasku u mirovinu, Mohammad ne zna što bi sa sobom, ali ne onako kao u zapadnjačkim filmovima kada se svježi umirovljenici suočavaju sa svojevrsnom duševnom krizom, nego mnogo ozbiljnije — u trideset godina rada nije od male plaće uspio ništa uštedjeti, niti ima gdje živjeti nakon što ode iz sobe u vlasništvu željeznice u kojoj je stanovao sa ženom i sada odraslim sinom.

Iznimno štur u događajima, situacijama i ambijentima — gotovo se sve događa na jednom mjestu u dva-tri prostora, dijaloga jedva da ima, radnja je svedena otprilike na dizanje i spuštanje brklje, pijenje čaja, pušenje, jedenje — i izveden u primjerenu redateljskom stilu dugih statičnih kadrova, *Mrtva priroda* nudi jednostavnu, ali sugestivnu sliku gotovo besmislena života priproste, neobrazovane obitelji bez imalo duha i znatiželje, kao i kritiku društva koje uopće ne zapaža problem. Dani Sardarijevih svedeni su na zamornu i dosadnu rutinu u kojoj se uistinu ne događa ništa, a iako nema naznake o njihovim mogućim nekadašnjim idealima, prilično je jasno da ih je do takva obamrla stanja dovela neimaština (unatoč Mohammadovoj državnoj službi), koja im ne omogućuje ni da čitaju novine, ni da imaju televizor ili radio, kao ni bilo kakav izvanjski poticaj za bilo kakvo intelektualno djelovanje. Možemo se, doduše, pitati zašto nemaju barem neki banalan hobi ili zanimaciju poput vrtlarstva ili uzgajanja cvijeća, no uz nedovoljno poznavanje iranske kulture i običaja, na to ne možemo odgovoriti. Možda su Sardarijevi žrtve drugih, 'viših sila koje ne razumiju', a možda su jednostavno strašno tupi ljudi kojima ništa ne pada na pamet.

Naglašeno spor ritam nedvojbeno odgovara sadržaju i ideji, dosljedni minimalizam nije teško cijeniti, a spoj formalizma i realističnosti neobično je uspješan, no cjelinu je ipak naporno gledati, premda naposljetku postiže ono što želi i pruža doživljaj koji razmjerno zadovoljava. Na filmskom festivalu u Berlinu *Mrtva priroda* nagrađena je četirima nagradama, među kojima *Srebrnim medvjedom* i nagradom FIPRESCI-a za režiju.

Oblak i sunce

Tipično za iransku kinematografiju, *Oblak i sunce* M. Kalarija nudi jednostavnu priču kakva, primjerice, u nekom filmu Martina Scorseseja ne bi zauzela više od minute. Mala filmska ekipa u nekom brdskom seocu pokušava snimiti posljednji prizor filma, smrt starca, ali zbog umjetničkoga dojma za snimanje im treba sunce. Kako je stalno oblačno, filmaši danima čekaju povoljno vrijeme. Kada glavni glumac, starac Payvar, dobije obavijest da mu je žena u bolnici, odluči napustiti snimanje kako bi je vidio prije no što umre. Filmaši ga puste, ali krenu za njim ne bi li možda usput uspjeli uhvatiti povoljno vrijeme i snimiti kraj filma.

Ugođajno smješten između tragikomičnog i lirskog, *Oblak i sunce* ponajviše osvaja trenucima dokumentarističke neposrednosti tako svojstvenima iranskom filmu, kao i šarmantno privlačnom nekonvencionalnošću dramaturgije, pa i redateljskoga pristupa, koji se čine više plodom amaterskog instinkta nego umjetničke promišljenosti. No, kako je riječ o darovitim stvaraocima, okus amaterizma u ovom slučaju nije ništa loše, nego, naprotiv, unosi dobrodošao dah svježine i nepredvidljivosti.

Gledateljima upoznatima s filmskim snimanjem dodatan sastojak zanimljivosti predstavlja prikaz djelovanja iranske filmske ekipe koja nije ni približno djelotvorna i organizirana kao što su to, recimo, zapadnjačke filmske ekipe. Malobrojna grupica nije u trci s vremenom, nego snima polako i bez napetosti, više oslonjena na drugarstvo nego tjerana financijsko-organizacijskim pritiscima. Dakako, možda je to predočeno s podosta umjetničke slobode — kao što često zna biti i u zapadnjačkim filmovima — no, poznati nam iranski filmovi uglavnom i izgledaju kao da nastaju baš na takav ili vrlo sličan, opuštenogerilski način.

Drvo života

Svojevrsna poetsko-lirsko-etnografska kronika nomadskoga plemena nastanjena u planinama Taleš iranske provincije Gilan, *Drvo života* F. Mehranfara moglo bi se opisati kao filmski pandan narodne poeme ili naivnog slikarstva. Ili, pak, kao neki *Vuk samotnjak* (Obrad Gluščević, 1972), ali — bez priče. Sadržajno gotovo dokumentarističan, izvedbeno jednostavno estetiziran, tj. sastavljen od kadrova iznimne likovne dojmljivosti u kojima prevladavaju skladne kompozicije oku ugodnih krajolika i prirodnih pojava, živih ili skladno zagasitih boja (ovisno o godišnjem dobu), *Drvo života* neka je vrst retrospektivne priče koju sinu predškolskog uzrasta pripovijeda samohrana majka čiji je muž poginuo u neobičnoj nesreći, kada se, nakon što je posjekao stablo iz naslova, na njega i njegovo društvo doslovno obrušila cijela šuma.

U zgodi bez izrazitije glavnih likova, smireno i bez žurbe pratimo život plemena tijekom četiri godišnja doba, u vrijeme neposredno prije dječakova rođenja. Pripadnici plemena zimi love gazele i skupljaju imelu, u proljeće strižu ovce, čijaju, boje i predu vunu te tkaju ćilime, ljeti traže med, ujesen skupljaju lišće za zimu i općenito žive skromnim i nezahtjevnim životom u skladu s prirodom, bez ikakva dodira s civilizacijom. Pomalo nejasan dramski sukob događa se neposredno prije kraja, kada se jedno u drugo zagledaju dječakov otac i njegova majka, pripadnici različitih plemena, a iako razmjerno impresivan u izvedbi i sadržajnoj nadrealističnosti, završni prizor 'napada šume na drvosječe' unosi svojevrstan nesklad u dotad prevladavajuć lirski ugođaj.

Premda ponekad dolazi do ruba kiča, *Drvo života* živopisno je, iznimno šarmantno, ugodno i osebujno ostvarenje koje gledatelja bez muke uvlači u svoj svijet, tako slabo povezan s konvencijama na koje nas je navikla dominantna popularna filmska proizvodnja.

Uz malo pretjerivanja, mogli bismo reći da je riječ o vrhunskom postignuću u smislu stvaranja igranofilmskog ostvarenja koje unatoč gotovo nepostojećoj priči ima smisao i oblik, početak, središnjicu i kraj, zanimljivo je, razumljivo i na svoj način uzbudljivo. Jasno, s druge strane valja naglasiti da pohvale i divljenje — zapravo kao i većina (iranskih) filmova (prikazanih u ovom ciklusu) — dobrim dijelom zaslužuje u relativnim odnosima prema uobičajenoj filmskoj ponudi na koju smo navikli. Jer, kada bi većina filmova bila naivno jednostavna i šarmantno nezgrapna poput iranskih, onda bismo se vjerojatno neusporedivo više divili nekom tehnički i zanatski besprijekornu filmu jasno profiliranih likova, čvrste dramaturgije, s uočljivo oblikovanima uvodom, zapletom, raspletom i završnicom te naglašenim dramskim sukobima, jer tada bi to bilo nešto posebno. Ali, u postojećem stanju stvari, status posebnosti — i to nama vrlo razumljive, što nije nevažno — pripada iranskoj filmskoj proizvodnji koja nekako prirodno ne pristaje na konvencije zapadnjačke kinematografije. Biti drukčiji, a pritom suvisao i ne zakučastonerazumljiv ili besmislen, u umjetnosti je nedvojbeno vrlina koja osvaja.

Jedina slabost doživljaja gledanja *Drveta života* bila je projekcija koja nije ponudila film s filmske vrpce, nego s DVD-a/LCD-a, što nije dobro rješenje ni u kom slučaju, a pogotovo ne u ovom, kada je dobar dio privlačnosti oslonjen na rad direktora fotografije.

Prizor iz filma *Djevica Marija*

Putnik s juga, Rođenje jednog leptira i *Djevica Marija*

Putnik s juga P. Shahbazija gledljiv je film neorealističkog duha i karaktera, ali bez jasnijeg cilja, ideje ili zanimljivijeg redateljskog stila.

Putujući vlakom iz Kazahstana u Teheran, tinejdžer Reza upozna 71-godišnju gospođu koja namjerava otputovati u Njemačku kako bi posjetila sina. Reza je prati do zračne luke i pomaže joj, a kada ona prije ulaska u zrakoplov doživi manji srčani udar, dječak se nastavi brinuti o njoj poput dobra unuka.

Iako nije loš, a određene simpatije stječe naivnom jednostavnošću prikaza poruke o ljepoti dobrote i međusobna pomaganja, *Putnik s juga* nekako ne nudi dovoljno zanimljivosti ni u kom smislu (karakterizacija, dijalozi, situacije, stil — sve je nekako prihvatljivo, ali osrednje) i jednostavno ne plijeni pažnju.

Omnibus sastavljen od tri priče *Rođenje jednog leptira* M. Raiea ima većinu sastojaka zbog kojih volimo iranske filmove — djecu kao središnje likove, smještaj u ruralne planinske krajeve, naglašene folklorne motive, bajkovito naivnu jednostavnost — ali nema ni one privlačne živosti, ni uporne brbljavosti protagonista, ni dokumentarističke neposrednosti (u čemu vrsni iranski filmovi uistinu znaju biti nenadmašivi) kao ni ono najvažnije: vješto redateljsko vodstvo. S obzirom na donekle 'tešku redateljsku ruku' — koja nije stil, nego nespretnost — sve se doima pomalo klišejiziranim i nenadahnutim korištenjem provjerenih motiva 'koji pale'. Situacije i radnja pomalo su usiljeni, odnosi i poruke nategnuti, gluma drveno ukočena i amaterski neuvjerljiva, a cjelini nedostaje dinamike, stvaralačkog žara i 'razloga za film'.

Ipak, unatoč nedostacima, naivna bajkovitost primjerena dječjem filmu — na pamet padaju usporedbe s hrvatskim ostvarenjima poput *Vlaka u snijegu* (Mate Relja, 1976) ili *Vuka samotnjaka* — kao i oku ugodni krajolici i začudnost primitivne kulture uspjet će ugodno šarmirati zapadnjačkoga gledatelja spremna uložiti malo više dobre volje.

Jedino razočaranje ponudilo je posljednje prikazano ostvarenje. Više vjeronaučna slikovnica nego film, *Djevica Marija* S. Bahranija utemeljena je, kako se navodi u uvodnici, na *Kuranu* i islamskoj tradiciji, a započinje 16. pr. Kr. u Perziji, gdje se nedaleko Jeruzalema, umjesto u snovima kralja Heroda viđena proroka, rađa Marija. Prigodan za prikazivanje u religijskom programu, *Djevica Marija* netipično je ostvarenje iranske kinematografije koje umjesto očekivane neposrednosti u izrazu nudi oponašanje filmova slične tematike nastalih u zapadnijim dijelovima svijeta, a to će reći da teži pompoznosti, urednosti, ukočenosti i općoj mediokritetnosti potpomognutoj ukočenom glumom kazališnoga tipa, neživotnošću i zamorno sporim tempom.

Ipak, zanimanje publike bilo je veće nego za bilo koji prethodni film iz ciklusa — dvorana FC-a Tuškanac bila je gotovo puna — a pretpostavka je da ti gledatelji nisu došli zbog zanimanja za (iranski) film, nego vidjeti religijsku priču. Tri vrlo dobra do odlična, dva osrednja i jedan slab film iznimno je povoljan 'rezultat' ciklusa od šest filmova. Stoga, jedva čekamo nove Dane iranskog filma.

Kinorepertoar

1. 100 minuta Slave (A) **48**
2. Alien potiv Predatora (D) **82**
3. Avijatičar (B) **71**
4. Constantine (D) **82**
5. Cura sa zadatkom: lijepa i opasna (D) **83**
6. Čuvaj se sinjske ruke (D) **84**
7. Čvrsta ruka mira (D) **83**
8. Djevojka od milijun dolara (A) **52**
9. Dnevnik Che Guevare (B) **68**
10. Elektra (C) **80**
11. Fantom u operi (B) **70**
12. Hitch — lijek za modernog muškarca (D) **81**
13. Hitler — konačni pad (A) **54**
14. Hotel Ruanda (B) **69**
15. Hrvatska mora (D) **84**
16. Igra skrivača (C) **78**
17. Iskupljenje na rijeci (B) **62**
18. Krug 2 (B) **75**
19. Kuća letećih bodeža (A) **58**
20. Lemony Snicket: niz nesretnih događaja (A) **60**
21. Melinda i Melinda (B) **73**
22. Mi nismo anđeli 2 (C) **79**

Nestajanje

Zaruke su dugo trajale

23. Mrak komadi (D) **84**
24. Napad na policijsku stanicu (C) **77**
25. Nestajanje (B) **64**
26. Oldboy (A) **46**
27. Oprosti za kung-fu (A) **56**
28. Panika pod morem (B) **65**
29. Paparazzi (C) **80**
30. Prevoditeljica (B) **74**
31. Ray (B) **76**
32. Roboti (C) **79**
33. San za životom J. M. Barrieja (B) **66**
34. Slagalica strave (C) **78**
35. Slonkova avantura (D) **81**
36. Stranputica (B) **63**
37. Sve je cool (D) **83**
38. Vrpca (B) **72**
39. U dobrom društvu (C) **77**
40. XXX 2: sljedeći nivo (C) **82**
41. Zaruke su dugo trajale (B) **67**
42. Zebra trkačica (D) **81**
43. Život je more (A) **50**

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

OLDBOY

Južna Koreja, 2003 — *pr.* Egg Films, Show East, Seung-yong Lim; *izv.pr.* Dong-ju Kim — *sc.* Jo-yun Hwang, Chun-hyeong Lim, Joon-hyung Lim, Chan-wook Park prema priči Garon Tsuchiya; *r.* CHAN-WOOK PARK; *d.f.* Jeong-hun Jeong; *mt.* Sang-Beom Kim — *gl.* Yeong-wook Jo; *sgf.* Seong-hie Ryu — *ul.* Min-sik Choi, Ji-tae Yu, Hye-jeong Kang, Dae-han Ji, Dal-su Oh, Byeong-ok Kim, Seung-Shin Lee, Jin-seo Yun — 120 min — *distr. UCD*

Dae-su Oh priveden je u policijsku postaju zbog pijanstva, a ubrzo se nađe zatočen u nepoznatu stanu, gdje mu je jedini kontakt s vanjskim svijetom TV-program. Gledajući televiziju saznaje da mu je žena ubijena i da je upravo on osumnjičen za taj zločin, dok o svojoj voljenoj kćerkici, koja je sad ostala sama na svijetu, nema nikakvih spoznaja. Nakon petnaest godina zatočeništva Dae-su pušten je na slobodu i vrlo se brzo zbliži s mladom i privlačnom djevojkom Mi-do. Neumoljiv u želji da sazna tko se i zašto tako okrutno poigrao njegovom sudbinom, Dae-su uz pomoć Mi-do pokreće istragu. Ona ga dovodi do Woo-jin Leeja.

Svatko tko prati suvremena filmska zbivanja zna da je južnokorejska kinematografija trenutno, uz već dugu kinesku (hongkonšku, tajvansku) prisutnost, kreativno najpotentnija u svjetskim razmjerima. Kim Ki-duk njezino je međunarodno najpoznatije ime, no Chan-wook Park zapravo je genijalac koji toj kinematografiji daje onostranu dimenziju koju je npr. Wong Kar-wai svojedobno podario kineskoj (hongkonškoj). Reći ću odmah, *Oldboy* je uz ostvarenje *Blaženo tvoj* Tajlanđanina Apichatponga Weerasethakula najfascinantniji film koji sam vidio posljednjih godina; daleko od toga da svjetska kinematografija u tom razdoblju nije dala iznimnih ostvarenja, ali filmovi poput Weerasethakulova i Parkova idu u zasebnu kategoriju ingenioznih radova koji su, uza sve moguće orijentire što im se načelno mogu pripisati, iskonski samosvojna djela, u kojima se osebujna forma i impresivna sadržajnost prepleću na rijetko viđen način.

Oldboy — dobitnik prošlogodišnjeg *Grand Prixa* u Cannesu i nominalno prikazivan u zagrebačkom kinu A 1 galerija, a zapravo gledateljski konzumiran u Hrvatskoj tek nakon videoizdanja — dio je Parkove trilogije o osveti koja, ako je suditi po *Oldboyu*, ide u red iznimnih događaja u svijetu filma danas. U čemu je posebnost tog uratka?

Park je jedan od rijetkih genija narativnih umjetnosti koji narativni sloj djela može dovesti do uvelike apstraktne razine, a da to njegovu djelu ni najmanje ne odmaže, nego upravo suprotno — u sprezi s iznimnim vizualnostilskim i ugođajnim oblikovanjem daje mu novu, 'onostranu' dimenziju. Poput najboljih romana Thomasa Pynchona ili najboljih filmova Davida Lyncha. Gledajući *Oldboy*, više puta prisjetio sam se našega Lordana Zafranovića. Govoreći strogo načelno, hrvatski autor podjednako je narativno nesuvisao kao Park, a podjednako kao i Parka krasi ga stilska darovitost te opsjednutost sklopom erosa i thanatosa. Međutim, dok u Zafranovića ti elementi gotovo nužno stoje u raskoraku, gotovo nikad ne dosežući višu kreativnu razinu 'kontroliranog kaosa', u Parka je na djelu upravo to: on rasutom strukturom barata poput virtuozna žonglera koji istovremeno u zraku ima desetke loptica i klipića, i koliko se god to činilo nemogućim, nikad mu ni jedna/jedan od njih ne padne na tlo. Jasno, s takvim konačnim rezultatom govoriti o nesuvislim dijelovima narativa postaje deplasirano — nije tu više riječ o nesuvislosti, nego o svjesnu skretanju u apstrakciju, skretanju koje cjelinu boji dragocjenim tonovima.

Spomenuta struktura 'kontroliranog kaosa' u vrhunskoj Parkovoj izvedbi već sama po sebi proizvodi 'filozofske' učinke (*by the way*, Park je diplomirao filozofiju prije no što se posvetio filmu), magično sugerirajući svojom formom ontologiju egzistencije, ali *Oldboy* ipak ne bi bio ono što jest da nema i posve osebujan sadržajni sloj.

Kao što to čine Pynchon i Lynch, i Park poseže za tajnom; *Oldboy* je film tajne. No tu nastupa i razlika. Pynchon i Lynch obično neće ponuditi jasno razrješenje tajne, u skladu sa svojim proapstrakcijskim oblikovno-sadržajnim strategijama, opet sukladnima spoznajnom relativizmu koji zastupaju. Park pak tajnu jasno i konkretno razotkriva (premda je otkrivena logika osvete koju tajna skriva vrlo pomaknuta), i u tom smislu on je konzervativniji, no možda je bolje reći da je on jednostav-

no moralist, i to na najplemenitiji način. Ali ono u čemu je Park u *Oldboyu* veličanstven jest narav same tajne. Naime, kad se čitav narativ temelji na tajni, a ta se tajna naposljetku nedvojbeno otkrije, njezin sadržaj i njegovo razrješenje nužno moraju biti maksimalno efektni da bi opravdali mistifikaciju tajne koja se cijelim tijekom filma provodi. U tom smislu vjerojatno najuspjeliji dosadašnji film tajne bio je Leoneov *Bilo jednom na Divljem zapadu*, no *Oldboy* ga nadmašuje. Naime tajna koju krije ima dvije razine. Prva je otkriće da je zapravo riječ o obostranoj osveti. Dae-su želi se osvetiti za apsurdno dugogodišnje zatočeništvo, nesvjestan, zajedno s gledateljima, da je njegovo 'robijanje' zapravo tek svojevrstan prolog složenog osvetničkog plana Woo-jin Leea, koji Dae-sua smatra 'prvobitnim uzrokom' gubitka vlastitog životnog smisla. Dakle, riječ je o dvostrukoj osveti u kojoj, kao u antičkoj grčkoj tragediji, obje sukobljene strane imaju svoje argumente, koji su istovremeno i valjani i upitni. Dok je Dae-suova težnja za osvetom izravno-spontana, 'svakodnevno ljudska', Woo-jinova proizlazi iz, ovisno o perspektivi, dubljeg odnosno pomaknutijeg filozofskog doživljaja egzistencije i svijeta, po kojem je Dae-su kriv jer je, premda bez ikakve zle namjere, štoviše posve nesvjesno, poput snježne pahulje pokrenuo kobni slijed događaja, koji je kao lavina završio samoubojstvom davne Woo-jinove ljubavi.

Druga razina tajne jednako je izvanredna, upravo spektakularna. Naime, Woo-jinova je životna ljubav nitko drugo do njegova rođena sestra. Bila je to obostrana incestuozna ljubav nad kojom se njezini dionici nisu nimalo sablažnjavali, niti je smatrali neprilično, premda su bili, napose sestra, i previše svjesni društvenoga stava koji ju je činio zabranjenom. Poenta je Woo-jinove osvete aranžiranje incestuozne ljubavi za Dae-sua i njegovu davno nestalu kćer, a to je nitko drugi do Mi-do! Za razliku od Woo-jina i njegove sestre, Dae-su i Mi-do nesvjesni su incestuozne naravi svog erotskog odnosa, koja će ih, kad ju otkriju, duševno satrti u prah, jer takva je njihova moralna konstitucija — podvrgnuta društvenim kanonima.

Vrhunac Woo-jinove osvete trenutak je kad Dae-su spozna istinu i kad shvati da će je za koji tren spoznati i Mi-do. Iskupljenje do kojeg Dae-su dolazi proedipovskim činom rezanja vlastita jezika (koji se istovremeno referira na ritualno rezanje prsta u *yakuza*; naposljetku, film je nadahnut istoimenom mangom japanskih autora Nobuakija i Garona) i iskupljenje koje Woo-jin doseže odustajanjem od otkrivanja potpune tajne Mi-do, nakon čega mu preostaje još samo samoubojstvo, ti trenuci neopisivo su veličanstveni u neponovljivoj emocionalnosti i moralnosti. A epiloški završetak, u kojem se Dae-su i Mi-do ponovno sastaju u snježnoj prirodi kao ljubavnici čija je ljubav nakon pakla koji su prošli više nego sveta, bez ikakve je dvojbe jedan od najpotresnijih u povijesti filma.

Je li potrebno išta više dodati? Samo potvrditi da je *Oldboy* jedan od najiznimnijih filmova koje će ovo desetljeće vidjeti.

Damir Radić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

100 MINUTA SLAVE

Hrvatska, 2004 — *pr.* Fos Film, Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Jadran Film — *sc.* Robert Perišić; *r.* DALIBOR MATANIĆ; *d.f.* Branko Linta; *mt.* Tomislav Pavlic — *gl.* Jura Ferina, Pavle Miholjević; *sgf.:* Željka Burić; *kgf.* Ana Savić-Gecan — *ul.* Sanja Vejnović, Miki Manojlović, Vili Matula, Nataša Lušetić, Darko Rundek, Inge Apelt, Ksenija Marinković, Krešimir Mikić — 100 min — *distr. Blitz*

Biografija gluhonijeme prerano preminule slikarice Slave Raškaj i njene ljubavne veze sa slikarem Belom Čikošem.

Da u sve prije nego idealnim uvjetima nastajanja hrvatskog filma jedan autor i prije navršene tridesete godine bude općeprihvaćen kao iznimno važan gotovo je nevjerojatno, ali se ipak dogodilo Daliboru Mataniću (1975), koji je do dvadeset i pete potvrdio svoj talent sjajnim kratkim filmovima i vrlo uspjelim i originalnim cjelovečernjim prvencem *Blagajnica hoće ići na more* da bi potom *Finim mrtvim djevojkama* iskazao zavidnu sposobnost u realiziranju svih svojih kreativnih potencijala i definitivno potvrdio autorsku zrelost i redateljsku virtuoznost. No u nas se često (iako do sada ne i na filmu) od mladih ljudi nakon prvih uspjeha stvaraju zvijezde, da bi ih se potom, čak i zbog neznatnih posrtanja, bez milosti rušilo s pijedestala. Nešto takvo dogodilo se i Mataniću na prošlogodišnjoj Puli u mnogih koji su držali da *100 minuta Slave* nije ispunilo očekivanja utemeljena na prethodnim uspjesima njegova autora. Takve, zasigurno odveć negativne reakcije, izazvale su i žestoke i reakcije redatelja protiv onih koji su o njegovu filmu mislili lošije no što je on očekivao i pokazale da se niti on sam ne nosi najbolje sa stečenim zvjezdanim statusom. Iako se takva nervoza i oštri odgovori na ono što se doživljava nepravdom donekle mogu razumjeti, jer su karakteristični za beskompromisne mlade ljude, Matanićevi izrečeni i napisani stavovi djelovali su ipak neprimjereno i nesimpatično, jer nije malen broj velikih ostvarenja u povijesti kinematografije koja su pri premijernom prikazivanju dobila i negativne kritike, a autor mora biti svjestan da samim činom prezentacije svog djela daje mogućnost njegovim konzumentima, pa i kritičarima, da o tom djelu iskažu svoj sud. Čak i ako je neka ocjena nedobronamjerna ili možda inicirana nečim izvan sama filma, vrijedno će ostvarenje i samo pružiti dovoljno protuargumenata, a verbalna objašnjenja i sporenja prije će izazvati dojam da autor želi izreći ono što filmom nije uspio uobličiti nego što će nekoga navesti na zaključak da je istina na njegovoj strani.

Na svu sreću, kada se *100 minuta Slave* pogleda nakon svih ocjena (a mnoge ipak nisu bile negativne) i reakcija na njih vidljivo je da je Matanić za razliku od svojih uvrijeđenih izjava u filmu mnogo uvjerljivije i dojmljivije kritički prikazao odnos sredine prema umjetniku i njezino često nerazumijevanje, te ga prikazao kao stanje koje se do danas nije bitno promijenilo. Naglašeno je to i time što je središnja tema filma kratak život velike hrvatske slikarice Slave Raškaj (rođene u Ozlju 1877. i preminule u psihijatrijskoj klinici ili, kako je tada bilo uobičajenije reći, ludnici 1906) i posebice njezina velika, strastvena i na kraju tragična ljubav s učiteljem joj i mentorom, također poznatim slikarem Belom Čikošem iz čije je vizure radnja ispričana, uokvirena tako da on na početku i kraju filma govori na temelju sjećanja za koja ni sam nije siguran da su potpuno pouzdana. To što on o tim sjećanjima govori u ne posve definiranu ambijentu, koji ipak nedvojbeno pripada sadašnjosti, još više naglašava da nije riječ o pokušaju stvaranja realističkoga biografskog filma. Takav pristup je vrlo jasan i dosljedno proveden, pa proizvodi i stanovitu stilizaciju u onom najvećem dijelu filma koji se bavi ponajprije ljubavnom dramom dvoje umjetnika, sukobljenih svatko na svoj način s običajima i građanskom uljuđenošću vremena na razmeđu devetnaestog i dvadesetog stoljeća, istodobno pokazujući da je takav

sudar snažnih umjetničkih energija i nagnuća s okolinom koja ih okružuje neizbježan i danas kao i u bilo kojem vremenu.

Ujedno je to središnja tema filma, pa je jasno da je Mataniću biografija Slave Raškaj (i u gotovo istoj mjeri Bele Čikoša) tek povod da napravi izrazito svoj autorski film. Zbog toga nije odveć važno da li je faktografija dosljedno poštovana, koliko je vidljiva razlika u godinama između Slave Raškaj i njezine interpretkinje ili da li je primjerice vjerojatno da bi se mlada, po svoj prilici nevina, djevojka iz provincije potkraj 19. stoljeća na mah prepustila ljubavnoj strasti. Isto tako ne može se s punim opravdanjem predbacivati kako u filmu gotovo nema slika protagonistice, jer su one nezaobilazne u biografskom filmu o likovnoj umjetnici, nego se jedino može razmatrati da li su one mogle obogatiti njezin lik u takvoj vrsti filma za koju se Matanić odlučio. Iako se može činiti da bi one još pridonijele uvjerljivosti glavnoga lika, te da ih je redatelj izbjegao samo zato da bi naglasio kako nije riječ o tipičnom biografskom filmu, možda ta odluka ima i dublje razloge u tome što bi vjerojatno veći prostor tih likovnih ostvarenja mogao narušiti ritam filma i snažnu napetost između dvoje protagonista. Pritom je opravdanje i da je lik Slave Raškaj i ovako čvrst i vrlo cjelovit, za što velike zasluge ima i Sanja Vejnović (i koproducentica filma) koja je ostvarila jednu od najboljih ženskih uloga u cijeloj povijesti hrvatskog filma (bez obzira na to što to nije bilo dovoljno pulskom žiriju da joj dodijeli zasluženu *Zlatnu arenu*), pokazavši tako utemeljenost dugogodišnje opsesivne želje da odigra upravo tu ulogu za što je u Mataniću očito našla redatelja u čijoj je viziji mogla iskazati sve svoje umijeće.

Glumci i njihova životnost i uvjerljivost i inače su jedan od aduta *100 minuta Slave,* i to ne samo očekivano sjajni — ne samo virtuoznom glumom nego i karizmatičnom osobnošću — Predrag Miki Manojlović, nego i niz efektnih epizodnih uloga, među kojima se posebno ističe Nataša Lušetić kao supruga Bele Čikoša. Zahvaljući dobrim dijelom i njima u potpunosti funkcionira glavna autorova težnja da uz tragičnu ljubavnu priču prikaže i nesnošljivost

sredine prema umjetnicima koji odbacuju njezine okvire i ljestvicu vrijednosti i koja je i pored finih okvira okrutna prema onima koji su drukčiji, a tu je Slava Raškaj dvostruko na udaru, jer je njezina gluhonijemost izolira još više od prezira prema komercijalizaciji umjetnosti koju dijeli s Belom Čikošem. Autentičnosti i dramatičnosti Mataniće priče također su znatno pripomogli i studiozna scenografija Željke Burić, funkcionalnost glazbe Jure Ferine i Pavla Miholjevića u naglašavanju emocionalnih stanja likova, a posebice efektna kamera visokih likovnih vrijednosti Branka Linte.

Tako je Matanić uklopio u svoje ostvarenje gotovo sve sastavnice velikog filma, pokazujući u većini sekvenci i veliko redateljsko umijeće. No, iako u okviru njegove koncepcije postupak aktualizacije nije načelno nedopustiv, a i većine scena koje su nategnuto povezivale vrijeme Slave Raškaj sa suvremenošću i time mogle zasmetati gledateljima na pulskom festivalu u ovoj novoj verziji premijerno prikazanoj u Zagrebu više nema, i dalje neka rješenja mogu zasmetati. Prvenstveno se to odnosi na — u odnosu na cjelinu filma odudarajući (spotovski) režiranu — sekvencu u kojoj se reklamiraju proizvodi koji nose Slavino ime. Možda je autor namjeravao njome postići nešto poput brehtovskog *V-efekta*, očuđenja koje će navesti gledatelja na razmišljanje, ali ona se ipak svodi na jednoznačnu poruku o tome kako se umjetnicima prava vrijednost priznaje tek nakon njihove smrti. A takvih izravnih (a i nepotrebnih) doduše samo verbalnih poruka ima još nekoliko u filmu, kao da Matanić ne vjeruje slavnoj (i nepobitnoj) izreci Johna Forda da kad ima poruku šalje brzojav, a ne snima film. Iako ti sporni detalji mogu narušiti dojam o doista velikom filmu, ipak ih vrline *100 minuta Slave* daleko nadmašuju i time potvrđuju sud o izrazito iznadprosječnu ostvarenju.

Tomislav Kurelec

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

ŽIVOT JE MORE

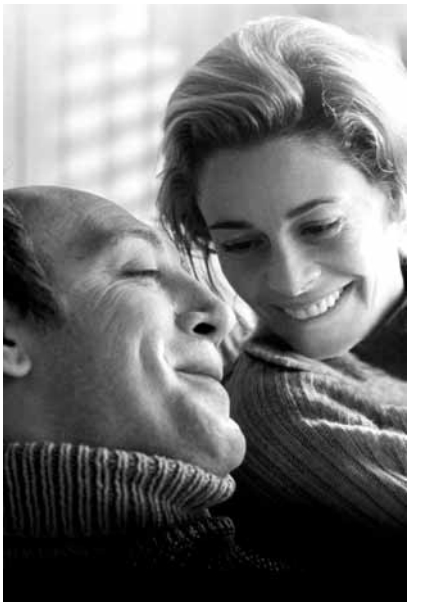
Mar adentro

Francuska, Španjolska, Italija, 2004 — *pr.* Canal+, Eurimages, Eyescreen S.r.l., Filmanova, Himenóptero, Lucky Red, Sociedad General de Cine (SOGECINE) S.A., Sogepaq, Televisión Española (TVE), UGC Images, Alejandro Amenábar, Fernando Bovaira — *sc.* Alejandro Amenábar, Mateo Gil; *r.* ALEJANDRO AMENABAR; *d.f.* Javier Aguirresarobe; *mt.* Alejandro Amenábar — *gl.* Alejandro Amenábar; *sgf.* Benjamín Fernández; *kgf.* Sonia Grande — *ul.* Javier Bardem, Belén Rueda, Lola Dueñas, Mabel Rivera, Celso Bugallo, Clara Segura, Joan Dalmau, Alberto Jiménez — 125 min — *distr. Blitz*

Dvadeset i osam godina od kobnog skoka u more, koji ga je prikovao za krevet i izručio doživotnoj skrbi obitelji, kvadriplegičar Ramon traži saveznike u borbi za 'pravo na umiranje'.

Glumac Javier Bardem (Ramón) pojavljuje se u Amenábarovu filmu u dva različita izdanja. Jedan Bardem, razbacani *macho* kakva poznajemo iz španjolskoga filma devedesetih (*Šunka, šunka*, *Zlatna muda*), nakratko se pojavljuje u reminiscenciji drugog Bardema, pomno preobraženog u sredovječna vegetirajućeg invalida, koji većinu filma živi u bolesničkoj postelji. Između vertikalne i horizontalne glumčeve pojave ne stoji samo više od četvrt stoljeća života njegova filmskoga lika. Dijeli ih i udaljeni *protagonist* filma: more. Nepokretni Ramón svakodnevno ga čeznutljivo promatra kroz prozor svoje sobe, a ta činjenica oslobađa daleko i veliko (meta)fizičko plavetnilo svakog viška značenja. Jer, u njegovu slučaju, more može biti samo jedno: metafora neoskvrnute i neobuzdane tjelesnosti, punine življenja, onoga što bi nakon toliko godina nepomičnosti nedostajalo čak i najproduhovljenijem i najnjegovanijem kvadriplegičaru. Obdaren poetskom mudrošću (kojom stvara stihove) i osmijehom (kojim, kako sam kaže, *plače*), okružen skrbi obitelji (koja ga sili živjeti) i razumijevanjem prijateljica (koje mu 'pomažu' umrijeti), ležeći Bardem/Ramón ipak žudi za onim uspravnim i snažnim Ramónom/Bardemom sa stijene, koji je jednim skokom stopio *eros* i *thanatos*, a između sebe i tvarnoga mora stvorio nepremostivu fizičku distancu. Još budna, ali nezadovoljena erosa, umrtvljenih udova i živih sjećanja, sada želi nestati.

Iako se njegova tema po tko zna koji put pokazala djelotvornim mamcem za određenu vrstu publike i žirija, donijevši Bardemu prigodu da pokaže i drugu (kamelenonsku) stranu svoje glumačke *persone* (gdje pogledi, mimika i



koncentracija pomažu više od mišića), a Amenábaru poslovično empatično 'raspoložena' *Oscara*, *Život je more* uvelike se razlikuje od mnogih 'pozlaćenih' filmskih prikaza hendikepiranih osoba. Dok oni uglavnom zagovaraju život, poučavajući kako se može živjeti i s TJELESNIM nedostacima, ili zahtijevaju razumijevanje okoline za hendikepirane osobe, a usput neštedimice izmamljuju suosjećanje, Amenábarov film odmjereno se zalaže za (prikraćeno) pravo na izbor smrti (ne samo) osoba granične egzistencije poput Ramóna. Implicirajući da je (zdravo) tijelo temeljni i nenadoknadivi *medij* življenja, on ujedno psihološkom argumentacijom i meditativnim digresijama još snažnije brani ono što precizira izvorni španjolski naslov filma: *unutrašnje more* ili *mar adentro*. To je ono individualno i neponovljivo u svakoj osobi, nepoznato i nedokučivo slovu zakona, etičkim kodeksima i religijskim učenjima, pa čak i bližnjima koji

dijele svakodnevicu s hendikepiranim osobama. Ono joj govori ono što *drugi* ne mogu i ne žele čuti, pa tako i kada im postojanje postaje nepodnošljivo.

Iako su prethodni redateljevi filmovi obilježeni fantazijskim i nadrealističkim registrom te žanrovskim kodovima, dok *Život je more* gradi psihološku dramu na elementima istinite priče španjolskoga ribara i pjesnika Ramóna Sampedra, čini se da se Amenábar nije mnogo promijenio. Bez obzira na žanrovske ambijente, njegova su autorska domena uvijek bila upravo zatvorena i nedokučiva *unutrašnja mora* protagonista koji su često u sukobu s fizičkom okolinom i realnošću ili u graničnim stanjima. No, za razliku od narcisoidna zavodnika iz psihološkog trilera *Otvori oči*, koji ne može prihvatiti svoje novo, unakaženo lice, ili majke-čedomorke (Nicole Kidman) iz gotskih *Uljeza*, koja u kući mrtvih uporno hini život, njegove oči širom su otvorene. Ne treba mu zrcalo da bi provjerio kako izgleda i da li je mrtav, jer on itekako 'osjeća' svoje tijelo. Iako spretno vlada olovkom (držeći je u zubima), 'normalno' komunicira s okolinom, dopuštajući da se probudi i pokoja emocija, pa i stvara (piše pjesme) Ramón se na neki način već osjeća umrlim.

Takav zamršeni lik svakako je osjetljivo dramatsko žarište filma i pravi izazov za potencijalno glumačko iživljavanje. Ipak, Amenábar i Bardem ne dopuštaju da se Ramónov *mar adentro* odveć otme nadzoru i neumjerenim patosom preplavi cijeli film. Tek jednom, na krilima Ramónove mašte, psihološka drama u realističkom ambijentu uzleti u retorički naglašenoj i sublimnoj sekvenci filma, pa poleti prema moru dolijevajući slikovnom i tonskom zapisu (u nepotrebnom neokeltskom glazbenom idiomu) sladunjavo sentimentalne tonove. No taj stilski *izglobljeni* trenutak ipak ima svoju funkciju, predočujući intenzitet sjećanja i čežnje, koje pronicavi, oprezni, a katkad i provokativno cinični Bardem u komunikaciji s drugim likovima uglavnom vješto prikriva. *Udomljujući* lik koji umjesto pasivne sućuti traži aktivno savezništvo, Bardem dozirano i odmjereno *uzburkava* razum i osjećaje. Redatelj istodobno *invalidskoj* postelji privodi 'ostatak' Ramónova mikrosvijeta, a s njim i debatu o 'pravu na umiranje'.

Štoviše, moglo bi se reći da *Život je more* (zajedno s Eastwoodovom *Djevojkom od milijun dolara*), sred aktualnih globalnih rasprava o eutanaziji, afirmira i neobičnu vrstu muško-ženskog prijateljstva (ili ljubavi). Izmjenjujući se u savezničkim ulogama, dvije žene — privlačna odvjetnica Julia (Belén Rueda) i prostodušna samohrana majka Rosa (Lola Dueñas), uvlače se kao uljezi u Ramonovu intimu; pomažu mu da izađe na kraj i s *unutarnjim morem* u obamrlu tijelu i sa *živim* morem u daljini. Ako u scenariju koji taj osobni 'trijumf' eksplicira u formi ispovjednog videopisma, i ima *mainstream* kalkulacije, producentskih predumišljaja, pa i sračunatih ispada, nedvojbeno ima i određena doza 'subverzivnosti'. Dovoljno velika da dovede u pitanje pravo *drugih* na tumačenje osjećaja pojedinaca i gospodarenje njihovim životima, a Amenábara potvrdi kao još jednog artikuliranog filmaša s Pirineja, koji ih tek želi što dojmljivije prikazati.

Diana Nenadić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

DJEVOJKA OD MILIJUN DOLARA

Million Dollar Baby

SAD, 2004 — *pr.* Warner Bros., Lakeshore Entertainment, Malpaso Productions, Albert S. Ruddy Productions, Clint Eastwood, Paul Haggis, Tom Rosenberg; *izv.pr.* Robert Lorenz, Gary Lucchesi — *sc.* Paul Haggis prema priči F.X. Toole; *r.* CLINT EASTWOOD; *d.f.* Tom Stern; *mt.* Joel Cox — *gl.* Clint Eastwood; *sgf.* Henry Bumstead; *kgf.* Deborah Hopper — *ul.* Clint Eastwood, Hilary Swank, Morgan Freeman, Jay Baruchel, Mike Colter, Lucia Rijker, Brian O'Byrne, Anthony Mackie — 132 min — *distr. Blitz*

Legendarni boksački trener Frankie Dunn ostarjeli je cinik otuđen od kćeri i od Boga. Većinu vremena provodi u svojoj dvorani, u društvu staroga Scrapa, bivšega boksača i prijatelja, za čiji se prekid karijere osjeća krivim. Dok mu Scrap održava dvoranu, Frankie se posvećuje treniranju 'Velikog' Willieja Littlea, darovita tamnoputog boksača koji bi jednog dana mogao postati prvakom. Istodobno, Scrap mu obraća pozornost na Maggie Fitzgerald, tridesetogodišnju djevojku koja, unatoč tešku poslu konobarice, svakodnevno marljivo trenira. Frankie pak Maggie drži prestarom i premekanom osobom koja, kao i sve žene, u boksu nema što tražiti. No kad mu Willie iznenada otkaže suradnju, i ubrzo osvoji titulu, razočarani Frankie nevoljko pristaje trenirati Maggie. Dok on u temperamentnoj djevojci postupno pronalazi zamjenu za otuđenu kćer, Maggie u Frankieju otkriva nadomjestak za odavno preminula oca.

Nakon što je 1993. osvojio *Oscara* za režiju izvrsnoga revizionističkog vesterna *Nepomirljivi*, i najveći su skeptici bili prisiljeni priznati neprijeporno redateljsko majstorstvo nerijetko podcijenjena glumca Clinta Eastwooda. Malo je tko tada mogao slutiti da je film koji je donekle revitalizirao najameričkiji žanr, i Geneu Hackmanu donio drugoga *Oscara*, tek početak duga i vrlo plodna razdoblja Eastwoodove autorske zrelosti. Tijekom posljednjih desetak godina bljedoliki se holivudski jahač, kojega je glasovita kritičarka Pauline Kael nakon uloge prljavog Harryja proglasila fašistom, okušao u nizu više (*Mostovi okruga Madison*) ili manje uspjelih ekranizacija književnih bestselera (*Neograničena moć*, *Ponoć u vrtu dobra i zla*, *Istinit zločin*), da bi se, nakon razmjerne kreativne stagnacije iz druge polovice 1990-ih, u punu redateljsku formu vratio 2003. izvrsnom adaptacijom romana *Mistična rijeka* Dennisa Lehanea, za režiju koje je osvojio i oskarovsku nominaciju. Njegov novi film impresivna je ekranizacija kratke priče iz dijelom autobiografske zbirke *Rope Burns* (u nas prevedene kao *Djevojka od milijun dolara: priče iz kuta*) američkoga pisca Francisa Xaviera Toolea, nekadašnjega boksača i trenera pravim imenom Jerry Boyd, pri kraju karijere zaduženog za sanaciju razbijenih arkada, dodavanje ručnika i pomoć ozlijeđenim boksačima. Djelo koje je Eastwoodu nedavno donijelo drugog *Oscara* za režiju i najbolji film iznimno je slojevita, minuciozno režirana i iznimno emotivna sportska drama za ulogu u kojoj je triput nominirani Morgan Freeman konačno zasluženo osvojio pozlaćenoga ćelavca, a maestralna Hillary Swank (*Dečki nikad ne plaču*) nakon pet godina već drugog.

Potpisnik ovih redaka drži da je Eastwoodov novi film donekle superioran svom literarnom predlošku. Tooleova je pripovijetka efektna, životna i iznimno dirljiva, no stilski i narativno škrta priča o isluženom boksačkom veteranu koji, zahvaljujući ambicioznoj i ne tako mladoj Maggie Fitzgerald, potkraj karijere (a posredno i sama života, jer je protagonistima svih Tooleovih storija, zacijelo kao i samu piscu, boks istoznačnica za život), proživljava drugu, ne samo sportsku, mladost, da bi na kraju bio doveden pred nerazrješivu moralnu dvojbu. Eastwood i scenarist Paul Haggis dramaturgiju filma i karaktere protagonista uslojavaju i usložnjavaju brojnim intrigantnim detaljima iz njihovih predživota, kao i dodatnim likovima preuzetim iz drugih priča zbirke.

Za razliku od protagonista Toolove pripovijetke, celuloidni je Frankie Dunn starac kojega na kraju životnog puta presudno obilježavaju dvije osobine, otuđenost od kćeri i od Boga. Iako godinama neuspješno pokušava ostvariti ponovnu vezu s obama životnim osloncima, treniranje Maggie postupno i sam počinje doživljavati kao priliku za životno iskupljenje. Dok on u njoj pronalazi surogat kćeri, a Maggie u njemu zamjenskoga oca (pravi, vozač kamiona od kojeg je naslijedila borbeni duh i čvrst karakter, umro je od raka kad je njoj bilo deset godina), koji će je zaštititi od pohlepne i primitivne rodbine, Frankie i ne sluti da će ga ljubav i požrtvovnost prema Maggie naposljetku prisiliti na okretanje leđa Bogu i počinjenje najtežega grijeha, što će platiti gubitkom duše.

Eastwoodov svijet i ovdje nastavaju senzibilni gubitnici, nesigurni i razočarani pojedinci koji jedno u drugom makar privremeno pokušavaju pronaći oslonac i utjehu. Clint je u liku Frankieja Dunna objedinio osobine koje odlikuju protagoniste većine njegovih najboljih filmova (stoicizam, otuđenost od djece i izbor samoizolacije, profesionalna nerealiziranost, neprihvaćanje vjerskih dogmi,...), da bi staroga boksača na kraju odveo presudni korak naprijed i natjerao na ubojstvo (posredno čedomorstvo). Pogrešno je, ipak, zaključiti da Frankie nije vjernik, ili da je riječ o vjerskom konvertitu. On sve do sama kraja itekako poštuje Božje zapovjedi, tek što se Svevišnjem rjeđe obraća na službeni (crkva), a mnogo češće na osobni način (kleknuvši uz krevet i pomolivši se). Njegov prilično ciničan odnos prema svećeniku posljedica je dijelom Frankiejeva osjećaja krivnje zbog zapostavljene kćeri, ali i životnoga svjetonazora i odbijanja priznavanja bilo kakva ljudskog autoriteta.

Eastwood i Haggis u film uvode i, u priči nepostojeći, Frankieju ekvivalentan lik emotivna i mudra starog gubitnika, boksača Eddieja Scrapa. Uz to što s Dunnom dijeli predanost u radu s mladićima koji možda nikad neće ni zakoračiti u pravi ring, te što i sam doživljava svojevrsnu naknadnu profesionalnu afirmaciju, Scrap ponajprije funkcionira kao Frankiejeva savjest. Osim u odnosima s Frankiejem i Maggie, to ponajviše dolazi do izražaja na samu kraju, kad on Dunnovoj kćeri (nejasno je kako je došao da njezine adrese) piše posljednje pismo, u kojem joj pokušava objasniti i racionalizirati postupke njezina oca. No to je tek zavaravanje i stvaranje privida da priča nema tako tragičan i turoban kraj. Moguće je, naime, pretpostaviti da će Frankiejeva kći i Scrapovo pismo, poput svih onih koja joj je otac godinama slao, vratiti neotvoreno. Također, i završni prizor u kojem, kroz mutno staklo zabačenog restorana, naslućujemo Frankiejev lik, Scrapu i gledatelju ostavlja tek ničim potkrijepljenu nadu da je nesretni stari Dunn, uz krišku ukusne pite od limuna, napokon pronašao smirenje. Jasno je, ipak, da iskupljenje njegovih grijeha ni u kom slučaju ne može biti tako jednostavno, i da obris muškarca nalakćena na restoranski pult uopće ne mora pripadati Frankieju.

Isprva razmjerno konvencionalna *rokijevska* priča o sportskom uspjehu, *Djevojka od milijun dolara* nakon dvije trećine filma uspješno iznevjerava gledateljeva očekivanja, iznenada mijenja dramski registar i pretvara se u vrlo tjeskobnu i dojmljivu egzistencijalnu dramu. Premda zasigurno nije riječ o Eastwoodovu najboljem ostvarenju (ta titula ipak pripada *Nepomirljivima*), nedvojbeno je riječ o veliku filmu, remek-djelu koje će vas emotivno nokautirati.

Josip Grozdanić

HITLER: KONAČNI PAD

Der Untergang

Njemačka, Italija, Austrija, 2004 — *pr.* Constantin Film Produktion GmbH, NDR, WDR, Degeto Film, Österreichischer Rundfunk (ORF) EOS Production GmbH & Co., RAI Cinema, Bernd Eichinger; *izv.pr.* Christine Rothe — *sc.* Bernd Eichinger prema knjizi Traudl Junge; *r.* OLIVER HIRSCHBIEGEL; *d.f.* Rainer Klausmann; *mt.* Hans Funck — *gl.* Stephan Zacharias; *sgf.* Bernd Lepel; *kgf.* Claudia Bobsin — *ul.* Bruno Ganz, Alexandra Maria Lara, Corinna Harfouch, Ulrich Matthes, Juliane Köhler, Heino Ferch, Christian Berkel, Matthias Habich — 156 min — *distr. Blitz*

Suočeni s konačnim porazom Trećega Reicha i padom Berlina prema kojem sa svih strana nadire Crvena armija, Adolf Hitler s najbližim suradnicima proživljava posljednje dane u tajnom berlinskom bunkeru.

Traudl Junge, ključni svjedok konačnoga pada Trećega Reicha, našla se 1942. u skupini djevojaka među kojima je sam Hitler birao osobnu tajnicu. Navodno 'slab' na bavarske cure kao 'cvijet' njemačke ženstvenosti, raznježeni Führer ostao je šarmiran njezinom ljupkošću. Fräulein Junge tako je dobila službu u najzloglasnijoj kancelariji dvadesetoga stoljeća, ostavši vjerna diktatoru sve do njegova poraza potkraj travnja 1945, a potom i sretno preživjevši dolazak sovjetske vojske. Zahvaljujući tim okolnostima, ljubitelji povijesne *delikatese* dobili su i sočnije detalje o Hitlerovoj drami posljednjih dana diktature, zapravo o Hitleru 'privatno', a Oliver Hirschbiegel dio građe za film kojem je slučaj zapošljavanja gospođice Junge poslužio kao uvertira za događaje u 'vučjoj jazbini' tri godine poslije, neposredno prije konačnoga pada.

Uz ushite dijela kritike nad (pristojno budžetiranim) inscenacijskim i glumačkim umijećima demonstriranim u Hirschbiegelovu projektu, *Konačni pad* zaradio je i nominaciju na *Oscara*. Dapače, pozdravljen je i kao konačno *odleđivanje* nacističkih tema u njemačkoj kinematografiji i odvažno suočenje Nijemaca s najmračnijim poglavljem svoje prošlosti. Čini se da takve reakcije ipak pretjerano ističu i važnost i koherentnost filma. Jer, unatoč inicijalnim naznakama da će se možda i time pozabaviti, *Konačni pad* ni najmanje ne zadire u ono što desetljećima poslije i novim naraštajima, unatoč svim znanstvenim objašnjenjima, ostaje većim misterijem od same Hitlerove persone: u razloge tolike zaslijepljenosti njemačke *baze* (a predstavlja je, među ostalima, i svjedokinja Junge), koja je Hitleru pružila ruku i, kako u jednom trenutku filma i sam Führer kaže, 'dala mandat' za veliku Njemačku (valjda i sve što uz taj pojam ide). Umjesto toga, film tek vješto *predočuje* kako je nacistička *krema* 'odradila' posljednje dane toga mandata, okružena nevidljivom i posve iscrpljenom masom.

U neku ruku, moglo bi se reći da film zbog takve odluke i jest hrabar, ali s ne-

zaobilaznim kontroverzama. Njegov scenarij čak je i odveć smjelo *podrazumijevao* duge godine masovnih užasa i uputio se ravno u 'jazbinu' u prijelomnome trenutku, kada se neki od najglasnijih 'vukova', okruženi ruševinama i ruskim tenkovima, suočeni s propašću 'velike priče', pretvaraju u 'ovčice', dok slutnja poraza i otkazivanje lojalnosti suradnika polako počinje razarati i njezina najistaknutijeg tvorca. Kao posljednje i izolirano Hitlerovo prebivalište, bunker nije bio samo prostor donošenja očajničkih odluka, nego na neki način i 'intimni' prostor Hitlerove propasti. Ne gledamo ga izdaleka, kao čvrstu i samouvjerenu figuru na širokoj političkoj pozornici, nego kao živčana sredovječnog muškarca koji u skučenu ambijentu smije iskazati i pokoju ljudsku 'slabost' (prema psima, dječici i ženama), iz blizine koja je dopuštana tek najodanijim sljedbenicima njegova programa. Drugim riječima, karikaturalnome Hitleru, čiji psihorobot desetljećima sastavljaju psihoanalitičari, omogućeno je da se predstavi i kao ljudsko biće, makar se on ni u jednom trenutku neće pokolebati i predati.

Hitlera, k tome, otjelovljuje Bruno Ganz, glumac s osjetljivom tipologijom filmskih uloga. Automatsko asociranje Wendersova ranjiva uokvirivača slika iz *Američkog prijatelja* i čeznutljiva anđela s *Neba nad Berlinom* već dovoljno govori o namjeri da se pojavom glumca u njegov lik unese i ona dimenzija koja mu je kao grotesknoj i opasno sugestivnoj figuri u većini prikaza nedostajala. No, Ganz se u tom žongliranju ljudskim dvojnostima na vatrenom povijesnom terenu poslužio i kameleonskim performerskim vještinama. Onoliko koliko je iskusniji gledatelj u Hitleru mogao prepoznati pitoma Ganza, toliko se Ganz trudio da u sebi iskopa hirovita Hitlera, toliko opsjednuta i zagrižena da zbog pristajanja na kapitulaciju na kraju prezre i vlastiti narod. Ganzu to jako dobro ide, no teško je reći da se njegovim naizmjeničnim variranjem sjeta, razočaranja, tjelesnih grčeva i diktatorskih ispada išta novo reklo o Hitleru, još manje o misteriju nacizma, koji po svemu sudeći ne čuči tek u napuhanoj veličini jednoga luđaka.

Spuštanje u bunker i rekonstrukcija zbivanja u njemu, štoviše, govore o tome kako Hirschbiegel i njegov scenarist Bernd Eichinger, koji je spajao sjećanja tajnice Junge s knjigom Joachima Festa o tim istim zbivanjima, ipak shvaćaju nacizam samo kao makabrični spektakl morbidne družine velikoga performera, kakvim ga vole prikazivati i cirkuske kuće strave, što on svakako i jest. Rekonstrukcija posljednjih desetak dana Reicha tako postaje razmjerno pikantnim feljtonističkim štivom sastavljenim od vjerodostojnih bunkerskih epizoda i situacija s berlinske ulice, gdje na ruševinama operiraju još samo fanatična Hitlerova mladež i pokoji liječnik odan Hipokratu. Osim pojedinosti o Hitlerovoj *proturječnoj* naravi i njegovu odnosu s ljubavnicom Evom Braun, saznajemo ponešto i o *razumnim* reakcijama njegovih intimusa i suradnika (Göringa, Himmlera, Speera) na blizinu poraza. A tim visokim nacističkim *časnicima*, koji ga na kraju izdaju, i nepopustljivome Führeru, opasno konkurira iracionalna ortodoksija obitelji Goebbels, namirujući spektakularno mišljenu filmu nezaobilaznu *skandal*-sekvenciju. Frau Goebbels u njoj ledenom i ritualnom pomnjom truje svoje šestoro usnule dječice, kako im se ne bi dogodilo da odrastu bez nacizma.

No, u sabiranju *atrakcija* koje prilično zorno dočaravaju fizički i moralni kaos poražena Berlina te čudovišnu autodestruktivnost jedne ideologije, *Konačni pad* kao da je zaboravio odgovoriti na pitanje kojim na početku filma golica znatiželju: o čemu je sve to vrijeme razmišljala svjedokinja i naizgled *dezideologizirana* akterica povijesne priče, tajnica Traudl Junge, koja se od protagonistice brzo pretvorila u epizodisticu? U tom smislu, najzanimljiviji komadić Hirschbiegelova filma događa se u njegovu posuđenu epilogu, isječku iz dokumentarnog portreta ostarjele Junge (*Im Toten Winkel: Hitlers Sekrtarin*; Andre Heller, Othmar Schmiderer), snimljenu 2002, nedugo prije njezine smrti. Na tom komadiću vrpce (koju bi vrijedilo vidjeti u punom trajanju), vraćajući nas na početak priče, svjedokinja priznaje da je bila zaluđena i zaslijepljena te kako joj je dugo trebalo da shvati u čemu je sudjelovala. Kada to kaže Hitlerova tajnica, koja je mnogo znala, što bi tek rekli milijuni drugih koji navodno nisu znali ništa? Ti snimljeni ili nesnimljeni filmovi o percepciji nacizma, o motivima koji su Traudl učinili tajnicom, a Hirschbiegelu dali građu za Hitlerov portret, barem potpisanoj kritičarskoj malenkosti, zanimljiviji su od priče o tome kako su veliki diktator i njegovi otišli s lica zemlje. Jer, kao što vidimo i znamo, njihove ideje s vremena na vrijeme zažive i tamo gdje ih ni sam Hitler ne bi očekivao.

Diana Nenadić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

OPROSTI ZA KUNG-FU

Hrvatska, 2004 — *pr.* Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Vesna Mort — *sc.* Ognjen Sviličić; *r.* OGNJEN SVILIČIĆ; *d.f.* Vedran Šamanović; *mt.* Vjeran Pavlinić — *gl.* Maro Market, Ognjen Sviličić; *sgf.* Mladen Ožbolt; *kgf.* Ruta Knežević — *ul.* Daria Lorenci, Vera Zima, Filip Radoš, Vedran Mlikota, Luka Petrušić, Ivica Basic, Jadranka Đokić, Ecija Ojdanić — 70 min — *distr. Blitz*

Trudna Mira (Daria Lorenci) vraća se iz Njemačke u rodno selo u Dalmatinskoj zagori. Njezini roditelji, Kate i Jozo (Vera Zima i Filip Radoš) nesretni su zbog činjenice da im kći nema muža, a očekuje dijete. Vrlo brzo odlučuju se, uz pomoć prijatelja Kuma (Vedran Mlikota), pronaći joj životnog partnera. Mira je zgrožena postupkom roditelja, no svjesna sredine u kojoj živi, ne trudi se odveć odupirati. Muškarci se redaju, ali je teško naći pravoga, prije svega normalnog. Odluka na kraju pada na pomalo »čuknuta« mladića Matu (Ivica Bašić), koji razminirava minska polja. No, najveće iznenađenje slijedi kada Mira rađa kinesko dijete. Roditelji su šokirani, posebno otac, koji je srčani bolesnik. Selo sve promatra s podsmijehom.

Sretan je onaj film koji efektno osmišljenim foršpanom uspije privući gledatelje u kino. U hrvatskoj praksi izrade reklama za filmove rijetko će nas koji oduševiti svojom kvalitetom, jer svi su, manje-više, svedeni na jeftina, efektna rješenja. Stoga foršpani smjeraju biti ili bombastični, ako nije riječ o komediji, ili urnebesno duhoviti, ako je riječ o komediji. Bombastičnim, recimo, smjera biti foršpan za Papićevu fantastičnudramu *Infekcija* koji se, iskorištavajući stvarnu situaciju nedavne predizborne groznice, promovira rečenicom: »*Ovo je film o izborima*«. Kontraproduktivno i bez imalo ukusa. Komedije zato po tom pitanju imaju više sreće. Gledatelje uvijek mame urnebesno duhovitim replikama. Raznorazne »*pašte šute*«, »*dolče gabane*« ili »*pogle', pimpek je pal' s neba*« (posljednja je iz *Finih mrtvih djevojaka*, koje nisu komedija, ali je za reklamu ipak iskorišten komični element) pozivale su ljude u kina. No, na kraju je najžalosnije što su te replike gotovo i jedini duhoviti aduti filma. Pomalo je čudna i protuslovna situacija kada imate najbolju domaću komediju unatrag deset godina, a za nju je pak foršpan nemoguće sastaviti od urnebesnih duhovitosti, jer gotovo da ih i nema. Upravo u činjenici da nedostaju efektne duhovitosti na kojima bi se mogla temeljiti i privlačna reklama za film leži sva kvaliteta posljednjeg uratka mladoga splitskog redatelja i scenarista Ognjena Sviličića *Oprosti za kung-fu*. Sviličić definitivno nije poput Brešana i Matanića. On komediju ne temelji na efektnim verbalnim duhovitostima koje, što je čest slučaj među hrvatskim autorima komedija, egzistiraju same za sebe. Sviličićev humor proizlazi iz situacija unutar kojih duhovite dosjetke plasira vrlo promišljeno, suptilno i sa opravdanjem. Kod njega se duhovitosti ne doimaju nametnuto, a što je još važnije, dane su u emocionalnim stanjima likova, na tragu velikog Mike-a Leigha. Ono što posebno oduševljava jest činjenica što se Sviličić, s druge strane, likovima ne koristi kao karikaturama male sredine, u ovome slučaju Dalmatinske zagore. Ponajprije se to vidi u tretiranju glumaca, koji zadane replike izgovaraju odmjereno i bez afekta. Sviličić očigledno nema želju da se gledatelj smije već na sam način govora male sredine. I u tome je njegova redateljska veličina.

Svakome je redatelju umjetničko sazrijevanje i traganje za vlastitim rukopisom nezaobilazni proces. U svojoj kratkoj filmskoj karijeri Sviličić je itekako vrludao na tom putu. Prvim trima filmovima, koje potpisuje kao scenarist i redatelj — *Puna kuća* (1998), *Da mi je biti morski pas* (1999) i *Ante se vraća kući* (2001) — tek je nagovijestio žanrovske preokupacije, teme i stilski izričaj. No, autorska definiranost i umjetnička osviještenost novim je filmom konačno isplivala na površinu. U *Punoj kući* (kao i u njegovu diplomskom kratkom filmu *Domina*) naglasak je na scenarističkom i redateljskom minimalizmu, komornoj atmosferi i obiteljskim odnosima. Sve to uz stanovitu emocionalnu nabijenost. U *Morskome psu* prvi put se okušava u žanru komedije i tim filmom ponajprije želi biti zabavan. Filmu ne nedostaje društvenokritičke angažiranosti, ali mu zato nedostaje rafiniranih emocija iz *Pune kuće*. *Ante se vraća kući* film je kojega smo brzo željeli zaboraviti. Stilska karikaturalna zaigranost, koja recimo Mataniću sjajno polazi za rukom, za Sviličića je bila sklizak teren. U najnovijem filmu Sviličić kompilira iskušani arsenal iz prva

dva filma na najbolji mogući način. O komičnom smo sve već rekli. Minimalizam je pak vidljiv u svakome trenutku. Od nepretjerivanja u dijalozima, skromnim redateljskim rješenjima, sjajno uklopljenoj ogoljeloj fotografiji Vedrana Šamanovića, scenografiji, glazbi pa sve do sjajnih i, kako smo već spomenuli, odmjerenih glumačkih kreacija Darije Lorenci, Vere Zime, Filipa Radoša, Vedrana Mlikote, Luke Petrušića i neprofesionalnog glumca Ivice Bašića.

Dakako, tu je i emocionalna nabijenost obiteljskog okruženja (Mike Leigh nikako da se izbije iz glave), koja vrhunac doživljava na samu kraju filma. Emocionalnost je u filmu pojačana jednim sjajnim scenarističkim motivom. Riječ je o minskom polju, vrlo suptilno provučenom tijekom čitavog filma, koje, osim što progovara o ratnim posljedicama, simbolički nagovještava emocionalna previranja likova. Polje se prvi put javlja kada lik Kuma (Vedran Mlikota), nakon što upozna Miru, u njega odlazi obaviti nuždu. Tada saznajemo da je polje minirano. Time nam redatelj želi nagovijestiti još veći problem od trudne Mire, 'žuto' dijete, 'minu' koja će se tek nagaziti. Kako raste emocionalna kriza među likovima, minsko polje postaje i prostor na kojem svi problemi mogu biti doslovno skončani. U jednom trenutku filma Mira nosi vodu svom novoizabranom suprugu Mati koji razminirava polje te u fazi bijesa, uzrokovana nezadovoljstvom zbog konzervativnih roditelja, krene koračati poljem kako bi mu odnijela vodu, a vjerojatno si tako i skratila muke. No, s druge strane, Mate polako to polje čisti od mina. Redatelj time nagovješćuje kako će stvari ipak ići pozitivnom razrješenju, ali tu se još ne razaznaje ishod. Nakon što saznaje da je Mira rodila 'žutog' sina Jozo u jednom trenutku bijesa baca u polje bocu i izaziva eksploziju. Problemi su doživjeli vrhunac. Na kraju, potkraj filma, Mira se ponovno vraća iz Njemačke u posjet bolesnome ocu. Prije nego što ćemo napokon vidjeti ishod odnosa oca i kćeri, u jednoj sceni polje je sada napokon razminirano, a djeca na njemu bezbrižno igraju nogomet. Sve jasno, slijedi smiraj. Otac i kći se mire, a on prihvaća njezina malog Kineza, svoga unuka. Dotad beskompromisan i tvrd, sada smiren, otac pripali posljednju cigaretu.

Na koncu, filmu ne nedostaje ni izrazito naglašene društvenokritičke angažiranosti, gdje Sviličić sudjeluje ne kao sudac, nego kao promatrač. Vrhunac u seciranju konzervativizma male sredine, prežvakanih običaja, ksenofobijskih promišljanja, straha od svakog tko je imalo 'drugačiji', film doživljava pred kraj u tragikomičnoj sceni u kojoj 'čuknuti' lik Mate, Mirinoj mami Kati kaže kako ga ne smeta što je dijete žuto, a na što ga Kate već s vrata otpili odgovorivši mu: »*Ti si malo čuknut. Nema ovdje nikakvih žutih*«. Mate na to odgovara: »*Ma vi ste svi ovdje čuknuti*«. Sva apsurdnost primitivnog i zaostalog kraja u tom trenutku definitivno izlazi na vidjelo. No, Sviličić se likom Mate, kao i likom Mirina mlađeg brata Marka koji sanja gitarističku karijeru u Americi (zvuci tamburanja *Smoke On the Water* na gitari u noćnom prizoru obiteljske kuće vapaj su za nekom kultiviranijom sredinom) nada dolasku boljih vremena, u kojima će neki novi, mladi ljudi ipak mijenjati svoja stajališta. Pa čak i oni najćaknutiji.

Koliko god vam bio nepoznat kraj o kojem progovara Sviličić, jednostavno ne možete ne osjetiti iskrenost svega što vam se servira. Sviličić je ponajprije gradsko dijete, no, uz malo iskustva, vođen instinktom i dobrim osjećajem za međuljudske odnose, Sviličić je uspio napraviti najozbiljniji, ujedno i najduhovitiji hrvatski film unatrag deset godina. Sigurni smo da će njegov sljedeći film nastaviti tamo gdje je započelo njegovo novo poglavlje u filmskoj karijeri i da tim novim filmom, vjerujemo komedijom, neće ponovno imati, na našu sreću, materijala za 'urnebesno duhovitu' reklamu.

Goran Kovač

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

KUĆA LETEĆIH BODEŽA

Shi mian mai fu

Kina, Hong Kong, 2004 — *pr.* Beijing New Picture Film Co., China Film Co-Production Corporation, EDKO Film Ltd., Elite Group Enterprises, Zhang Yimou Studio, William Kong; *izv.pr.* Zhang Weiping — *sc.* Li Feng, Wang Bin, Zhang Yimou; *r.* ZHANG YIMOU; *d.f.* Zhao Xiaoding; *mt.* Cheng Long — *gl.* Shigeru Umebayashi; *sgf.* Huo Tingxiao; *kgf.* Emi Wada — *ul.* Takeshi Kaneshiro, Andy Lau, Zhang Ziyi, Dandan Song — 119 min — *distr. Discovery*

Kinom sredinom 9. stoljeća još vlada oslabljena dinastija Tang. Sluteći skori kraj, vlasti se odlučuju obračunati s najopasnijim neprijateljem, pobunjeničkim klanom zvanim Kuća letećih bodeža. Doznaju da je njegova pripadnica i djevojka Mei, slijepa plesačica u bordelu, koja je možda i kći bivšeg vođe klana. Stoga u akciju šalju mladoga Jina, lakomislena časnika koji, nakon što Mei bude ubićena, dobiva zadatak inscenirati njezino lažno oslobađanje i time steći djevojčino povjerenje. Vjerujući da bi ih Mei mogla odvesti do klana, njezinim i Jinovim tragom kreće skupina vojnika predvođenih odlučnim zapovjednikom Leom. Svladavajući brojne prepreke i neprijateljske zasjede, između hrabra Jina i senzibilne Mei tijekom sljedećih se nekoliko dana postupno rađa ljubav. No sve možda ipak i nije onakvim kakvim se čini.

Osim što je 1993. u domaćim kinima prikazan kanski pobjednik *Zbogom, moja konkubino* Chena Kaigea, kineska je kinematografija hrvatskim filmofilima (izuzev rijetkih sretnika koji su posjećivali europske filmske festivale) u doba najvećega kreativnog uzleta, gotovo čitavo desetljeće i pol (od sredine 80-ih do kraja 90-ih godina), ostajala potpunom nepoznanicom. Čast da prekine praktički potpunu dominaciju holivudskog filma na ovdašnjem tržištu 1998. (samo u videotekama) pripala je stiliziranoj i prilično dojmljivoj gangsterskoj drami *Šangajska trijada* Yimoua Zhanga, možda najvažnijega suvremenog neameričkog redatelja, koji se drži predvodnikom tzv. 'pete generacije kineskog filma'.

Sin časnika zloglasna Kuomintanga, Zhang je u mladosti bio obilježen kao dijete izdajice koje će, zahvaćeno burnom kulturnom revolucijom Mao Ze-Donga, biti osuđeno na život u provinciji i obavljanje teških fizičkih poslova poput rada u poljima i u tekstilnoj industriji. Ipak, zahvaljujući sklonosti fotografiji, godine 1978. kao 28-godišnjak teškom mukom uspijeva upisati studij filmske kamere (za režiju je bio odveć suspektan) na ponovno otvorenom Nacionalnom institutu za film u Pekingu. Naknadno tvrdeći da ga je na upis akademije ponajprije motivirala želja za bijegom od teška života u provinciji, Zhang će nakon završetka fakulteta ponovno biti poslan u provinciju, ovaj put kao nastavnik na filmskoj školi u Guangxi. Tijekom boravka u slikovitoj multinacionalnoj regiji usavršit će snimateljski dar, prometnuti se u najvažnijega kineskog snimatelja (među ostalim i suradnjom sa spomenutim Chenom Kaigeom na filmovima *Žuta zemlja* i *Velika parada* iz prve polovice 1980-ih), ali i razviti senzibilitet za socijalnu tematiku, kulturnu raznolikost i teme iz kineske povijesti. Uz povremene glumačke nastupe (*Terakota ratnik* iz 1990), u redateljski je stolac prvi put zasjeo tek 1988, možda se i donekle kompromiserski prihvativši ekranizacije romana *Crvena raž* Mo

Yan, kojom je osvojio berlinski filmski festival i otvorio si mogućnost izlaska na međunarodnu scenu. Riječ je bila o snažnoj drami smještenoj u 30-e godine prošloga stoljeća, u kojoj se, u pozadini obiteljskih sukoba uzrokovanih srazom feudalnoga društvenog uređenja i sve snažnijih utjecaja Zapada, naznačuju velike političke i gospodarske promjene u kineskom društvu. Glavnu ulogu glumila je Gong Li, redateljeva buduća supruga, a lik naizgled krhke, no karakterno snažne i čvrste protagonistice postat će obilježje gotovo svih Zhangovih filmova.

Međunarodni uspjeh ponavlja dvije godine poslije, kad vizualno impresivnom socijalnom krimi-dramom *Jou Dou* osvaja oskarovsku nominaciju i neslužbenu nagradu u Cannesu. Postaje, međutim, trn u oku kineskim cenzorima, koji će ubuduće zabranjivati distribuiranje njegovih filmova u domovini, ali (dijelom zahvaljujući i koprodukcijama) ne i u svijetu.

Impresivna, tjeskobna i iznimno slojevita obiteljska drama *Podignite crvenu svjetiljku* iz 1991. zacijelo je dosad najuspjeliji Zhangov film, kojim osvaja *Srebrnoga lava* u Veneciji, da bi sljedeće godine za *Qui Ju ide na sud,* komediju iz suvremenog kineskog života, na Lidu bio nagrađen i *Zlatnim lavom*. Zahvaćen cenzorskim škarama u domovini, Zhang je prisiljen sve više se okretati hongkonškom kapitalu, zahvaljujući kojem 1996. i nastaje spomenuta *Šangajska trijada*.

Nestankom Honkonga Zhang gubi financijski oslonac, a razvodom s Gong Li na neko vrijeme i glumačku muzu, koju će ubrzo pronaći u mladoj i vrlo darovitoj Zhang Ziyi. Naklonost kineskih vlasti napokon stječe filmom *Svatko je najvažniji*, nestiliziranom i vizualno skromnom, no socijalno angažiranom pseudodokumentarističkom dramom suvremene tematike koju se neopravdano smatralo Zhangovim pokajničkim i prorežimskim filmom. Naprotiv, riječ je bila o turobnoj, onespokojavajućoj i nimalo uljepšanoj slici života u siromašnoj kineskoj provinciji, u kojoj su osnovnoškolci prisiljeni napustiti školu radi posla, a ambicije nesigurne učiteljice, gotovo vršnjakinje onih kojima predaje, sudaraju se s oskudicom i očajnim uvjetima održavanja nastave, u kojima je i kreda raskoš.

Nakon što smo novije Zhangove filmove (*Put do kuće*) imali prilike pogledati u redovitoj videodistribuciji, prošle se godine u ovdašnjim kinima pojavio raskošni, iznimno stilizirani i koloristički čaroban povijesni spektakl *Heroj*, koji su mnogi bili skloni pretpostaviti glasovitom *Tigru i zmaju* Anga Leeja, s kojim je dijelio žanrovsku pripadnost. I *Heroj* je bio predstavnik podžanra *wu xia*, borilačkih filmova čiji emotivni protagonisti, dosegnuvši određenu razinu ratničke vještine i svijesti (postaju doslovce srođeni s mačem), stječu sposobnost prkošenja gravitaciji, letenja i hodanja po vodi.

U tom se kontekstu *Kuća letećih bodeža*, Zhangovo zasad posljednje djelo, nominirano za *Zlatni globus* i *Oscara* u kategoriji najbolje fotografije, doima svojevrsnim derivatom *Heroja*. Opet je riječ o visokostiliziranu povijesnom filmu, akcijskoj romantičnoj drami koja plijeni veličanstvenim prizorima borbi, a čiji složeni zaplet počiva na političkim spletkama. Tragične junake i osjećajno vrlo slojevite odnose nalik onima u grčkim tragedijama redatelj smješta u vizualno i koloritom impresivno okruženje nerijetko snolike ugođajnosti. Sekvenca Meina izvođenja Plesa jeke u bordelu, prizori borbe među bambusovim stabljikama i sekvenca završnog obračuna Jina i Lea za ljubav umiruće Mei, kao i nadnaravno lijepa priroda, gledatelja uistinu ostavljaju bez daha. Zhangova je režija precizna i sigurna, a emotivna lirska priča čudesno je likovno i glazbeno oblikovana. Pritom se čini da se konačni obračun započet u jesen, zbog vremenskih neprilika u Ukrajini gdje je sniman dijelom realiziran za iznenadna snježnog nevremena, proteže na dva godišnja doba, što priči o ljubavnom trokutu protagonista daje dodatne mitske dimenzije. Premda možda nema dubinu i emotivnu snagu *Tigra i zmaja* i *Heroja, Kuća letećih bodeža* dojmljivo je djelo namijenjeno ne samo filmofilima.

Josip Grozdanić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

LEMONY SNICKET: NIZ NESRETNIH DOGAĐAJA

Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events

SAD, 2004 — *pr.* Paramount Pictures, DreamWorks SKG, Nickelodeon Movies, Scott Rudin Productions, Kumar Mobiliengesellschaft mbH & Co. Projekt NR. & KG, Laurie MacDonald, Walter F. Parkes, Jim Van Wyck; *izv.pr.* Albie Hecht, Julia Pistor, Scott Rudin, Barry Sonnenfeld — *sc.* Robert Gordon prema knjigama Daniela Handlera; *r.* BRAD SILBERLING; *d.f.* Emmanuel Lubezki; *mt.* Michael Kahn — *gl.* Thomas Newman; *sgf.* Rick Heinrichs; *kgf.* Colleen Atwood, Donna O'Neal — *ul.* Jim Carrey, Liam Aiken, Emily Browning, Kara Hoffman, Shelby Hoffman, Jude Law, Timothy Spall, Meryl Streep — 108 min — *distr. Blitz*

Troje siročadi nađe se na meti opakoga grofa koji želi ukrasti njihovo bogatstvo.

Valja razborito staviti na stranu opis *Niza nesretnih događaja* kao novoga *Harryja Pottera* — takve usporedbe pomažu u marketingu, ali ne i u shvaćanju fenomena stvorena oko niza knjiga za mlade iz pera autora zvana Lemony Snicket. Riječ je o pseudonimu američkog pisca Daniela Handlera; Snicket je fiktivni kroničar zbivanja vezanih uz troje djece koja nakon zagonetna požara postaju siročad. Život Violet, Klausa i Sunny Baudelaire ide iz zla u gore u nizu od trinaest knjiga, sročenih od po trinaest poglavlja; svijet koji nastavaju sazdan je od niza književnih i meta-meta-metaknjiževnih referencija koje izazivaju potrebu za pisanjem disertacija u komparatista i izravnije kardiovaskularne posljedice u mladih. Nameće se primjerenija usporedba: Snicketove su knjige osebujan spoj Kafke, Roalda Dahla i braće Grimm za novo stoljeće. Duboko skeptične prema svijetu odraslih, koji prikazuju kao da se, uz rijetke iznimke, zasniva na pohlepi, pomodnosti i impotentnoj političkoj korektnosti, one pripovijedaju o gotovo beznadnoj potrazi za uljuđenošću, razumijevanjem i spokojem u kojemu se može čitati. *Svijet je ovdje miran*, kaže krilatica tajanstvena udruženja vatrogasaca-bibliofila znana kao

V.F.D., za kojim Baudelaireovi tragaju u trenucima kad ih stihija ne baca amotamo.

Može li filmska adaptacija tako apstraktna i uza sam čin pisanja vezana djela biti jednakovaljana? Odgledavši nekoliko puta visokobudžetni *Lemony Snicket: Niz nesretnih događaja*, koji potpisuje Spielbergov štićenik i razmjerni rutiner Brad Silberling (znan uglavnom po *Casperu*), ne mogu baš reći da je tako. Ekvivalentan bi način pripovijedanja tražio da se redatelj potpiše kao »*Lemony Snicket*«, da film bude kvazidokumentarac, sastavljen od slučajnih snimaka Baudelaireove djece i Snicketovih rekonstrukcija, te da žuđeno utočište bude mrak kinodvorane ili kakva kinotečnog arhiva. Odnosno, sve ono što u književnom obliku priče znači čin pisanja, u ekranizaciji bi trebao odmijeniti čin snimanja. A koji bi studio pristao na tako radikalnu preinaku građe, kad zna da su mu ciljana publika upravo harni obožavatelji književnoga serijala?

DreamWorks i Paramount, željni stvaranja franšize kojom će se oprijeti *Potteru* (a to je jedini aspekt u kojem se te dvije priče isprepleću), svakako ne bi. Napokon, zato je režija i dodijeljena Silberlingu, a glavna uloga pouzdano komercijalnom Jimu Carreyju.

Svejedno, filmski *Niz nesretnih događaja* izniman je film — i kao studijska produkcija, a i kao dječja priča. Handlerovo poigravanje crnim humorom i očekivanjima mladih čitatelja stalno hoda tankom crtom između zdrave neizvjesnosti i morbidne brutalnosti; Silberling zna uloviti upravo tu ravnotežu i uobličiti je u cjelinu različitu od svega s repertoara. Snicketove priče nisu za svakoga; ni Silberling nije snimio film za svakoga, iako na njegovu djelu najvjerojatnije nećete moći napisati disertaciju.

U scenariju Roberta Gordona nesretni se događaji zbivaju drukčije od onih iz knjige. Pojedini elementi radnje preinačeni su kako bi čitateljima koji misle da znaju što će se zbiti ipak zastao dah; ostali su uklopljeni u dramsku cjelinu koja djeluje koherentno, iako prati samo zbivanja iz prve tri knjige, nakon kojih se radnja uopće ne zatvara. To je presudno: iako film radnji dodaje naizgled sretan kraj kroz uhićenje glavnog negativca, grofa Olafa, on nas jednako prpošno izvješćuje da je Olaf ubrzo potom pobjegao: *happy endu* nema mjesta ni u filmu ni u knjizi.

Isto vrijedi i za sretan početak. Silberling započinje film bizarnim lutkarskim filmom pod naslovom *Najmanji patuljak*, koji po svim šavovima pršti od kiča. Baš kad gledatelju postane neugodno, svjetla se ugase, najgrozomorniji patuljak ostane u mraku, a sjajno sladunjava uvodna pjesma naglo se prekine. Može li se publici elegantnije dati do znanja o kakvu je filmu riječ? Poklonici serijala pritom će se s veseljem prisjetiti da je Handler *Patuljka* iskoristio u slične svrhe u sedmoj knjizi, a i u *Neautoriziranoj autobiografiji Lemonyja Snicketa*.

Uspostavivši tonalitet, Silberling se laća najozbiljnije zadaće: uspostavljanja pisca Snicketa kao naratora. Čin pisanja kao kreacije teško je ekranizirati, a filmovi u kojima su protagonisti pisci često upravo time daju do znanja kako im je izvorni medij književni. Ipak, Silberlingu i Gordonu uspijeva poći za rukom podariti liku Snicketa (glumi ga Jude Law, isključivo u silueti) čvrstoću imanentnu radnji na dva načina. Jedan je klasičan: narator u *offu* omogućava narativno zgušnjavanje, ali i komentar koji će jasno podcrtati specifičnost cjeline (kao kod *Najmanjeg patuljka*), trenutačno preinačiti grozu u jezivu šalu (kao kad Nevjerojatno Smrtonosni Poskok skoči na bebu Sunny), ili inače teško iskazive čuvstvene tangente — kao u prizoru gdje siročad plove preko Jezera Jecaja. Čak je moguće da je upravo on onaj listonoša s kraja filma! Snicket sudjeluje u filmskoj radnji gotovo jednako aktivno kao i u 'vlastitim' djelima: unutar koncepcije izravne adaptacije nije se moglo očekivati više, pogotovo kad se ima u vidu da 12. i 13. knjiga još nisu objavljene, te je njegova konačna uloga u radnji još neizvjesna.

Drugi je način ipak bitniji: Snicket je u radnji filma jedan od samo dvojice odraslih koji nisu posve beznadno beskorisni (poput birokratskoga bankara Poea ili fobične lektorice, strine Josephine). Jedino Snicket i striko Monty nisu potpuni emocionalni invalidi u

ovome svijetu; jedino oni mogu suosjećati s nevoljama malih Baudelairovih. I, naravno, Monty će nastradati, a Snicket impotentno ostati na periferiji zbivanja. Svijet *Niza nesretnih događaja* nije nimalo ugodan — Snicketov lik to stalno ponavlja, pa zato zvuči duhovito, ali riječ je upravo o tome da za kičaste patuljke, sretne svršetke i ine načine uljuljkivanja u svijet utješne fikcije ovdje nema mjesta. Ključna vrijednost ovoga niza knjiga jest u tome što odbijaju uljuljkati mladoga gledatelja u fikciju koja *zatvara* — nudi bolji, pravedniji, ispeglaniji, politički korektniji svijet u koji se bježi — već mu *otvaraju* pogled na nepravdu, nedokučivost i nedorečenost života. Nije teško opaziti da ništa slično danas ne postoji u žanru dječjeg filma — famozni *Potter* daleko je najgora inkarnacija projekcije nedoraslog ega u tlapnju da je bolji od svih ostalih 'bezjaka'.

Baudelaireova siročad nije takva. Njihova jedina specifična vrlina jest u tome da nikad ne gube vjeru jedni u druge i da se služe dovitljivošću, načitanošću i zubatošću ne bi li preživjeli u neprijateljski nastrojenu svijetu. Upravo su takvi i Baudelaireovi po Gordonu i Silberlingu; a Olaf je po Carreyju vrijednost kojoj čak i Handlerove knjige nisu do koljena. Čak i da je sve ostalo u filmu posustalo, bilo bi vrijedno vidjeti kako najteatralniji glumac Hollywooda utjelovljuje najgorega šmiranta dječje literature: iako danas sve češće realistički glumi, Carrey je rođen za lik Olafa. Ni kao Maska, ni kao Grinch, ni u jednoj od svojih suludih inkarnacija on još nije bio ovako dobar. Iako je *Niz nesretnih događaja* beskrajno stiliziran film — u svim stilskim aspektima — Carreyjeva stilizacija daje joj ljudski aspekt: savršena antagonista za priču koja uči nove naraštaje psihičkom preživljavanju u svijetu koji ih čeka.

Vladimir C. Sever

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

ISKUPLJENJE NA RIJECI

Mean Creek

SAD, 2004 — *pr.* Whitewater Films, Susan Johnson, Rick Rosenthal, Hagai Shaham; *izv.pr.* Deborah Del Prete, Gigi Pritzker — *sc.* Jacob Aaron Estes; *r.* JACOB AARON ESTES; *d.f.* Sharone Meir; *mt.* Madeleine Gavin — *gl.* Ethan Gold, Gretchen Lieberum; *sgf.* Greg McMickle; *kgf.* Cynthia Morrill — *ul.* Rory Culkin, Ryan Kelley, Scott Mechlowicz, Trevor Morgan, Josh Peck, Carly Schroeder, J.W. Crawford, Michael Fisher-Welsh — 90 min — *distr. Discovery*

Maloljetni huligan George maltretira školskoga kolegu Sama. Sam, njegov brat Rocky i njihovi prijatelji Marty i Clyde odluče se osvetiti Georgeu priredivši mu neslanu šalu za vrijeme izleta čamcem po rijeci. No, šala završi tragično i George se utopi. Prijatelji odluče zakopati Georgea i ne reći nikomu ni riječi.

Sve do svojih posljednjih deset minuta *Iskupljenje na rijeci* (slobodan, ali ideji filma vjeran hrvatski prijevod) izgleda kao standardan triler. Nakon što dječaci odluče zakopati Georgea, čini se kao da će film krenuti jednim od dva predvidljiva smjera. Jedan je od njih igra mačke i miša između policije i dječaka, a drugi sukob između samih dječaka. No umjesto toga oni se predomisle i odluče sve priznati. To ubrzo učine svi osim Martyja, koji opljačka dućan i pobjegne. I to je sve.

Umjesto standardna trilerskog vrhunca puna nasilja i fabularnih komplikacija,

mladi redatelj i scenarist Jacob Aaron Estes film je završio moralno afirmativnim i, naoko, jednostavnim razrješenjem. Film s takvim završetkom zaista je iznimka u okrutnu i zamršenu darvinističkom svijetu suvremenoga trilera. Da je ta *drukčijost* jedina kvaliteta filma, bila bi dovoljna da ga blagonaklono ocijenimo. Međutim, *Iskupljenje na rijeci* nije samo ugodan kuriozitet nego i sjajna filmska cjelina. Naoko jednostavan obrat zapravo je katarzičan vrhunac svojevrsna puta sazrijevanja likova, koje je narativno sažeto u jedan riječni izlet. Nadalje, taj katarzični vrhunac posjeduje elemente kršćanskog iskupljenja grijeha putem bolne pokore.

Na početku filma oslikava se miran i ugodan gradić (toplim bojama bogata fotografija), ispod čije se vanjštine nazire trulež koja stanuje u umovima stanovnika. Ona se vidi u bljedilu i uplašenosti dječaka Sama, nemoći njegova brata Rockya, bijesu momka iz nesređene obitelji Martya, društvenom sramu dječaka koji živi s homoseksualnim roditeljima Clydea te, konačno, u agresiji i huliganstvu Georgea. Svi su ti likovi problematični, ali ni jedan od njih nije huliganski *izgubljeni slučaj*. Slojevito profilirani, oni žive u stalnoj unutarnjoj borbi između svojih slabosti i vrlina — borbi koja će vrhunac dosegnuti za vrijeme spomenuta riječnog izleta. Na izlet krenu uvjereni u pravednost osvete nad nasilnikom Georgeom. No, tijekom putovanja postane im jasno da je on uplašeni, nesređeni klinac čiji se nasilni gard otopi čim netko prema njemu pokaže pažnju. Trenutak u kojem shvate da su nepravedno osudili Georgea te se postide zločeste namjere i lažne pažnje koju su mu ukazali početak je njihova katarzičnog puta iskupljenja grijeha.

No, s odlukom o odustajanju od psine ne složi se Marty, žrtva obiteljskoga nasilja, koji ne uspijeva nadzirati bijes i George mu je nasušno potreban kao žrtveni jarac na kojemu će ga iskaliti. Zbog toga javno obznani zločesti plan od kojeg su dječaci odustali i time izazove žučnu reakciju razočaranoga Georgea. U dječacima se probudi stara netrpeljivost prema Georgeu te, iako ga ne bace namjerno s čamca, Georgeova smrt izraz je i posljedica njihovih skrivenih želja. U tom trenutku dječaci se suoče s užasnom vanjskom manifestacijom negativnih osjećaja. Nakon toga za njih postoje samo dva puta — bijeg u dalju destrukciju ili suočavanje s vlastitim grijesima. Dok Marty izabire bijeg i prepuštanje grijehu, ostali dječaci izabiru teži put — put iskupljenja pokorom (nakon policijske obrade vjerojatno ih očekuje zatvorska kazna), čija je nagrada oprost grijeha i nada u bolji život. Prisutnost kršćanskog ideologema iskupljenja vidljiva je i kroz motiv vode koja služi pročišćavanju grijeha.

Kršćanska simbolika radnje iznimno je snažna upravo zbog toga što je skrivena u uvjerljivom realističnom postupku. Njega redatelj postiže slojevitom karakterizacijom likova, sjajnim radom s glumcima (na cijenjenom festivalu Independent Spirit Awards nagrađena je cjelokupna glumačka postava) i realističnom fotografijom, čije ustrajavanje na toplini boja i ljepoti krajolika, pak, anticipira katarzični *put prema svjetlu* glavnih likova.

Juraj Kukoč

STRANPUTICA

Sideways

SAD, 2004 — *pr.* Fox Searchlight Pictures, Michael London Productions, Sideways Productions Inc., Michael London — *sc.* Alexander Payne, Jim Taylor; *r.* ALEXANDER PAYNE; *d.f.* Phedon Papamichael; *mt.* Kevin Tent — *gl.* Rolfe Kent; *sgf.* Jane Ann Stewart; *kgf.* Wendy Chuck — *ul.* Paul Giamatti, Thomas Haden Church, Virginia Madsen, Sandra Oh, Marylouise Burke, Jessica Hecht, Missy Doty, M.C. Gainey — 123 min — *distr. Continental*

Dva prijatelja putuju zemljom kako bi otkrili sve čari vina, ali i žena i ljubavi.

U zanimljivoj knjizi Petera Biskinda *Easy Riders, Raging Bulls* autor citira Susan Sontag, koja smatra da su u novoholivudskim sedamdesetima odlasci u kino i razmišljanja o filmu postali prava strast među studentima i drugom mladeži. Bilo je to razdoblje u kojem se nije samo zaljubljivalo u filmske autore, nego i u sam film. Takav pristup idealno korespondira s umjetničkim opusom Alexandera Paynea, jednog od rijetkih autora suvremenoga Hollywooda koji se odnosi prema sedamdesetima kao da je riječ o totemu, filtrirajući ih kroz današnje vrijeme u kojem vino sve više postaje simbol elitizma i pretencioznosti, preplavljeno snobovskim redikulima koji u njegovoj aromi prepoznaju 'okus bakina čipkastog donjeg rublja' i 'miris breskvina cvijeta', kao da je riječ o lošem omekšivaču rublja. Alexander Payne je poput Boba Rafelsona bez eksplozivna gnjeva, ali i neka vrsta Hala Ashbyja bez melankolična očaja. Za Payneova Milesa, ispijanje vina ne doživljava se kao dionizijsko orgijanje, nego kao zaneseno snobovsko poziranje, prekidano ponekom partijom golfa. A za njegova napaljenog prijatelja Jacka, tipičnog rafelsonovskog luzera, inače propali glumac u B-filmovima s imidžom vikend-pijance, vino je tek pogonsko gorivo za seks. No, dok je Jackova egzotična prijateljica Stephanie svedena na apstraktni karakter, Jack i Miles portretirani su kao muški arhetipovi. Dok Miles objašnjava Mayi kako se *pinot noir* dobiva od loze koja se teško uzgaja, ali zato nudi uzvišene užitke, njegova mala enofilska lekcija istodobno je i metafora za njihov ritualizirani seksualni odnos, čiji se *bouquet* podudara s Milesovim ritualnim ispijanjem vina.

No, koliko je god Payneov rukopis okupan čašama odlična kalifornijskog vina, *Stranputica* se ne može odrediti kao alkofilm, barem ne u kontekstu u kojem se percipira mračna retorika narkofilma, povezana s razorenim obiteljima, odvikavanjima, ulascima i izlascima iz sedmoga kruga vinskog pakla. Milesovo pijanstvo, zakamuflirano strastvenim enološkim lekcijama, nije pijanstvo upišanih hlača, nego priziva duhove nezaboravne Myrne Loy, kad je u *Mršavku* W. S. Van Dykea strusila šest Martinija zaredom, kako bi dostigla već ionako pijanog Williama Powella, živeći svoj vječni *happy hour* u savršenu spoju bračne prisnosti i lančana udvaranja, pri čemu će njihove mamurluke izliječiti tek još jedno 'pićence'. Istodobno, lucidni Payne učinio je gotovo nemoguće: približio je svoje junake gledatelju, zajedno s njihovim običnim i vrlo mediokritetskim životima, što se u Hollywoodu danas, preplavljenu trećerazrednim komedijama kojima se više nitko ne smije, može smatrati najvećim pothvatom. Zato se sredovječne krize Jacka i Milesa odveć ne razlikuju od neuroza Payneova gospodina Schmidta ili građanke Ruth, koji su se zatekli na sličnim životnim stranputicama.

Slikoviti krajolici kalifornijskoga San Ynez Valleya, koji služe Payneovu kolegi Jonathanu Nossiteru tek kao kraća etapa na njegovu globaliziranom vinskom itineraru (šifra: *Mondovino*), kad govori o propasti vinskog imperija braće Mondavi, promatraju se u Paynea iz posve drukčije perspektive. Oni sada više nisu tretirani poput arene na kojoj se vodi borba za dušu vina u svijetu koji je otišao kvragu, jer Payne vjeruje da svijet možemo promijeniti. Njegov je univerzum tako daleko od buke i kaosa suvremenosti, da se u njemu moramo osjećati ugodno. On je više poput *pinot noira*, nego poput komercijaliziranog merlota. A umjesto mamurluka, odjavna špica donosi tužnu spoznaju da njegovi junaci više nisu s nama, premda su već odavna prešli nedopuštenu granicu od 0,6 promila.

Dragan Rubeša

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

NESTAJANJE

El Maquinista

Španjolska, 2004 — *pr.* Castelao Producciones S.A., Filmax Group, Julio Fernández; *izv.pr.* Carlos Fernández, Antonia Nava — *sc.* Scott Kosar; *r.* BRAD ANDERSON; *d.f.* Xavi Giménez, Charlie Jiminez; *mt.* Luis De La Madrid — *gl.* Roque Baños; sgf. Alain Bainée; *kgf.* Maribel Pérez — *ul.* Christian Bale, Jennifer Jason Leigh, Aitana Sánchez-Gijón, John Sharian, Michael Ironside, Larry Gilliard, Reg E. Cathey — 102 min — *distr. Blitz*

Triler s elementima fantastike o kafkijanskoj sudbini progonjena čovjeka ulovljena u mrežu prijetećih zbivanja za koja se ne zna u kojoj mjeri su stvarna, a koliko plod njegove svijesti poremećene godinom dana nesanice.

Američki redatelj Brad Anderson (1964) autor je nekoliko zapaženih nezavisnih filmova, a povremenim režiranjem za televiziju potvrdio je poznavanje zanata, no to mu nije bilo dovoljno da se probije do Hollywooda, iako je njegov najambiciozniji projekt *Nestajanje* na stanovit način blizak filmovima kao što su *Sedam* Davida Finchera ili *Memento* Christophera Nolana. Zato ga je (a možda i zbog želje za većom autorskom slobodom) snimio u španjolskoj produkciji, ali na engleskom s uglavnom američkom glumačkom ekipom (osim druge ženske uloge Aitane Sánchez-Gijón), dok je inače gotovo sva ekipa filma španjolska. U njoj su posebno vrijedan prinos dali snimatelji Xavi Giménez i Charlie Jiminez, koji su znatno pridonijeli tjeskobnu ugođaju filmskom slikom u kojoj prevladavaju mračni i hladni tonovi na takav način da se povremeno stječe dojam kao da je film postao crno-bijeli, da bi se onda neočekivano, ali vrlo promišljeno, pojavili kratki bljeskovi žarkih boja (poput crvenog automobila koji uspijeva vidjeti jedino protagonist i koji ima bitno značenje za stvaranje, ali i razrješenje misterija).

Takav izbor uporabe kamere ukazuje i na jedno od bitnih Andersonovih režijskih opredjeljenja. Iako njegov film neprekidno drži visoku razinu napetosti, u kojoj gledatelj iščekuje što će se nova (i najčešće neočekivana) dogoditi, redatelja ipak više zanima stvaranje uvjerljiva svijeta protagonista, u kojoj se na istoj razini miješaju zbilja i halucinacije. To mu u najvećoj mjeri uspijeva, tako da publika prihvaća i stanovite nelogičnosti fabule (poslije prilično uvjerljivo obrazložene) i prije nego što shvati, a to se zbiva tek pri kraju filma, da je ono što gleda zapravo mješavina zbilje i privida. Kamera je zaslužna i za stvaranje kafkijanske atmosfere, dočim se literarne referencije vidljive u filmu odnose na Dostojevskog — glavni junak čita *Idiota,* a spominje se i *Zločin i kazna*. Iako prisutne samo na tren, tako da ih gledatelj gotovo i ne zapaža, one daju naslutiti odgonetku čitave priče.

Protagonist je skrivio nesreću s tragičnim posljedicama i uspio ostati neotkriven. Taj je zločin potisnuo iz sjećanja u podsvijest, a kazna su mu nespavanje i duševna poremećenost (vjerojatno paranoična), prouzročeni potisnutom grižnjom savjesti. Unatoč većim dijelom virtuoznim snimateljskim i redateljskim rješenjima takva priča uvijek sadrži opasnost nedostatne uvjerljivosti, koja je ovdje prevladana načinom na koji protagonista tumači Christian Bale, koji je ne samo pokazao iznimnu glumačku nadarenost nego je i smršavio za tu ulogu punih trideset kilograma, pa i ta njegova ekstremna mršavost i vidljiva iscrpljenost neizbježno navode publiku da povjeruje u motivacijsku opravdanost onoga što na ekranu vidi.

Tako je Brad Anderson uspio napraviti izrazito iznadprosječan i vrlo neuobičajen triler u kojem elementi fantastike dojmljivo potkrepljuju prikaz duševnoga stanja glavnog junaka, pa je *Nestajanje* nedvojbeno film koji neće brzo izblijediti iz sjećanja gledatelja.

Tomislav Kurelec

PANIKA POD MOREM

The Life Aquatic with Steve Zissou

SAD, 2004 — *pr.* Life Aquatic, Touchstone Pictures, Scott Rudin Productions, American Empirical Pictures, Wes Anderson, Barry Mendel,; *izv.pr.* Rudd Simmons — *sc.* Wes Anderson, Noah Baumbach; *r.* WES ANDERSON; *d.f.* Robert D. Yeoman; *mt.* David Moritz — *gl.* Mark Mothersbaugh; *sgf.* Mark Friedberg; *kgf.* Milena Canonero — *ul.* Bill Murray, Owen Wilson, Cate Blanchett, Anjelica Huston, Willem Dafoe, Jeff Goldblum, Michael Gambon, Noah Taylor — 119 min — *distr. Continental*

Oceanograf se planira osvetiti morskom psu jaguaru koji mu je ubio partnera te zajedno sa svojom raznolikom posadom kreće na novo morsko putovanje.

Ne morate biti obožavatelj Jacquesa Cousteaua, pa čak ni poznavatelj njegova lika i djela, da biste postali poklonikom filma *Panika pod morem*. Ne morate poznavati ni filmove Wesa Andersona da biste laka srca i zdrave pameti odbacili iskustvo gledanja filmova koji ispunjavaju očekivanja i potonuli u čudnu, veselo-melankoličnu atmosferu filma. Ipak, upućeni u djelo oba spomenuta autora vjerojatno će se lakše nego neupućeni snaći u tom potpuno drukčije blesavu svijetu, koji pliva u nekim neodređenim vodama između posvete i sprdačine, uspijevajući biti najdirljiviji kad se najviše sprda i obratno.

I posveta i sprdnja odnose se, jasno, na spomenuta francuskog pomorca i znanstvenika koji je na svom brodu Calypso, u društvu obitelji i prijatelja, istraživao podmorje, dobro jeo i pio te sve to pomalo i snimao.

Andersonov pomorac zove se Steve Zissou, njegov brod Belafonte, a slava koju su mu donijeli podmorski dokumentarci već je prilično izblijedjela. Djelomično zbog taštine i želje da vrati staru slavu, a djelomično iz osvete, Zissou kreće u potragu za morskim psom jaguarom koji mu je na prošloj misiji pojeo najvjernijega suradnika. I sve to uz pomoć odane ekipe koju, između ostalih, čine njegova žena koja ga ostavlja i vraća mu se, njegov tek otkriveni sin koji to možda i nije, fizičar koji sklada elektropop glazbu za filmove, skripterica koja je uvijek u toplesu...

No, iako je misija broda Belafonte pronaći morskoga psa jaguara, čitava stvar nije baš jako dobro isplanirana, financijska se konstrukcija raspada, brod opljačkaju gusari, pa i posada i film nekako vrludaju, upadaju u digresije, rješavaju ljubavne i obiteljske probleme, upuštaju se u sulude okršaje. Zbog povremena padanja ritma i čudnovatih skretanja radnje čini se kao da je filmu trebala još jedna ruka u montaži kako bi se radnja sabila i ubrzala, a zaplet, kulminacija i rasplet došli na prava mjesta, ona koja su predviđena u priručnicima za pisanje scenarija. Čini se, no jasno da nije tako, jer upravo je izbjegavanje svih formula, kalupa i zicera, ono što film čini dobrim. Iako vrvi zabavnim dosjetkama, u filmu ni jedna od njih nije nagažena do kraja kako bi izazvala salve smijeha. U rukama nekog drugog redatelja Williem Dafoe kao priznanja gladan inženjer vjerojatno bi bio urnebesan, baš kao i član posade koji tijekom čitavog filma pjeva Bowieja na portugalskom. Humor je potisnut, u niskom ključu, u kojem od početka do kraja dosljedno ostaju i redatelj i glumci. Među njima se i pojavom i izvedbom ističu Bill Murray kao kapetan Zissou, njegova žena Eleanor (Anjelica Huston) te njezin bivši muž i najljući Zissouov suparnik Alistair (Jeff Goldblum), koji je, kako sam kaže, djelomično *gay* (a tko nije, odgovara mu Zissou u sceni pomirenja), pa spomenuta trojka samo djelomično čini ljubavni trokut.

I sve je u filmu tako djelomično i neodređeno, od žanrovske pripadnosti preko spolnog određenja, do misije broda Belafonte i motiva kapetana Zissoua.

S humorom koji ne traži biti zapažen pod svaku cijenu, toplinom koja postoji u skladu s porugom i gusarima koji kao da su upali u cijelu priču zato što je dobro kad u filmu ima gusara, ovaj film odskače od svega onoga što možemo vidjeti u kinima. *Panika pod morem*, kako je to neumjesno preveo distributer, amputiravši filmu naslov koji mu tako dobro pristaje (*The life aquatic with Steve Zissou*), posve je drukčiji, pomaknut, i svoj film, koji tvrdoglavo plovi nezaštićenim vodama vješto izbjegavajući sva mjesta koja su na karti ucrtana kao *in*.

Jelena Paljan

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

SAN ZA ŽIVOTOM J. M. BARRIEJA

Finding Neverland

Velika Britanija, SAD, 2004 — *pr.* Film Colony, Nellie Bellflower, Richard N. Gladstein; *izv.pr.* Gary Binkow, Neal Israel — *sc.* Allan Knee; *r.* MARC FORSTER; *d.f.* Roberto Schaefer; *mt.* Matt Chesse — *gl.* Jan A.P. Kaczmarek; *sgf.* Gemma Jackson; *kgf.* Alexandra Byrne, Mary Kelly — *ul.* Johnny Depp, Kate Winslet, Julie Christie, Radha Mitchell, Dustin Hoffman, Freddie Highmore, Ian Hart, Kelly Macdonald — 106 min — *distr. UCD*

Priča o prijateljstvu književnika J.M. Barrieja s obitelji koja ga je inspirirala da napiše Petra Pana.

Bajke na velikom ekranu postaju opet 'in'. Bajke za djecu. Bajke za odrasle. Bajke za djecu i odrasle. Ali i biografije pisaca bajki, koje se nadovezuju na recentni procvat biografskoga filma. Scorsese je oživio Howarda Hughesa, Hackford Raya Charlesa, Bill Condon Kinseyja, a Marc Forster literarnog oca Petra Pana, britanskoga književnika J. M. Barrieja. I tako Peter Pan ponovno leti. Zapravo nikad nije ni prestao letjeti, još otkako je filmskim platnom preletio Spielbergov vječni dječak u kostimu Robina Williamsa, pa sve do P. J. Hogana s Ludivine Sagnier kao najseksepilnijom Zvončicom koju pamte filmski izleti u Nigdjezemsku. No, dok razigrani Spielberg tretira piščev imaginarni raj djetinjstva kao holivudski blistavi lunapark, elegantni Forster posegnuo je za estetikom edvardijanskoga teatra, tretirajući kadar kao proširenu

površinu kazališnih dasaka. Dok vizualizira kreativni proces vezan uz genezu piščeva najpoznatijeg djela, on pokušava dokinuti sve barijere koje razdvajaju fantastični prikaz od onoga realnog. Jer, kazališne daske praktički se rasprostiru izvan strogo ograničena prostora teatra, sve do praznih zelenih površina koje se šire u veličanstvenoj beskonačnosti. No, čak i u onim prekrasnim bajkovitim trenucima u kojima Forsterovi 'letači' napuštaju dom, njihova je povezanost s teatrom postojana, jer se autorova scenografska rješenja i dalje napajaju estetikom teatra. Kao da je autor obavio tijela malih protagonista onim istim nevidljivim nitima kojima su pričvršćeni glumci dok lebde iznad kazališnih dasaka i izvode elegantne akrobacije. Ništa neobično, jer Forster je snimio film po kazališnom tekstu Allana Kneea *The Man Who Was Peter Pan*.

E sad, možemo samo zamisliti kakvu bi ekstravaganciju od takva materijala iskemijao u svom ekscentričnom laboratoriju vječni mag Tim Burton. Na svu sreću, Švicarac Forster nije Burton i ne želi reciklirati Burtonov imaginarij, pa makar angažirao njegova glumca fetiša Johnnyja Deppa, natjeravši ga da obuzda svoju glumačku pojavnost. Jer, dok bi Burton slavio Život, u Forstera stalno se provlači prikrivena prijetnja Smrti. Zato u press-materijalu filma autor razmišlja o »*dubokoj ljudskoj potrebi za iluzijama, snovima i nadom koji nas nadahnjuju čak i u onim najtežim trenucima kad se moramo suočiti licem u lice s tragedijom*«. Dakako, Forster je mogao obilježiti te trenutke najobičnjim datumom, kako to već biva s odjavnim špicama onih filmova koji su 'nadahnuti istinitim događajima'. No, koliko bi god Arthurovo polagano umiranje od karcinoma čeljusti funkcioniralo kao odveć mračan dekor u odnosu na diskretno Sylvijino kašljucanje, i biografski filmovi vape za iluzijom, pa je redatelj lukavo pokopao očev lik prije no što je film započeo, ali i izbrisao s obiteljskoga grupnog portreta najmlađeg od njegovih pet sinova, Nica Llewelyna Daviesa, koji je Barrieja nadahnuo za lik Petra Pana.

Isto tako, Forster vješto odbacuje bilo kakve senzacionalističke natruhe na piščeve pedofilske sklonosti, koje bi njegovu sofisticiranu eskapističku fantaziju udaljile od njezine bajkovite privlačnosti. Istodobno, on lukavo izbjegava pedagoški odnos na relaciji između autora i njegova djela, kreirajući maštovit kontrapunkt između besmrtnosti piščeva djela i smrtnosti života (tragična sudbina Sylvije) i umiranja osjećaja (odnos između Barrieja i njegove žene). Te linije postaju sve tanje u prizorima kazališnih pokusa (odnos Barrieja i njegova producenta). No, već sama autorova odluka da nakon realističnoga *Monster's Balla* učini nagao i spektakularan zaokret u smjeru bajkovite fantazije, vrijedna je divljenja. Ono što bi se u Burtona pretvorilo u još jedan *déjà vu*, to se u Forstera pretvorilo u neočekivano i vrlo ugodno iznenađenje.

Dragan Rubeša

ZARUKE SU DUGO TRAJALE

Un long dimanche de fiançailles

Francuska, SAD, 2004 — *pr.* 2003 Productions, Warner Bros., Tapioca Production, TF1 Films Productions, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Région Poitou-Charentes, Région Bretagne, Gerber Pictures; *izv.pr.* Bill Gerber, Jean-Louis Monthieux — *sc.* Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Laurant prema romanu Sébastien Japrisota; *r.* JEAN-PIERRE JEUNET; *d.f.* Bruno Delbonnel; *mt.* Hervé Schneid — *gl.* Angelo Badalamenti; *sgf.* Aline Bonetto; *kgf.* Madeline Fontaine — *ul.* Audrey Tautou, Gaspard Ulliel, Jean-Pierre Becker, Dominique Bettenfeld, Clovis Cornillac, Marion Cotillard, Julie Depardieu, Tchéky Karyo — 134 min — *distr. Intercom-Issa*

U razgranatu pripovjednom tijeku djevojka Mathilde u potrazi je za zaručnikom koji je nestao tijekom Prvoga svjetskog rata.

Film *Zaruke su dugo trajale* glasovitoga francuskog redatelja Jean-Pierrea Jeuneta nastao je prema popularnom književnom predlošku Sébastiena Japrisota, izazvavši pozornost ne samo ponovnom suradnjom s glumačkom zvijezdom Audrey Tautou. No, ako je glasovitost filma *Amelie* iz 2001. naizgled mogla postati bremenom novoj suradnji, promišljenost je postupaka središnjega stvaralačkog postava pomogla i pomalo oprečnoj uspostavi vrijednosti filma *Zaruke su dugo trajale*.

Bez ikakva zazora možemo ustvrditi da su slikovnost i narativni postupci presudni u sagledavanju same filmske cjeline. *Zaruke su dugo trajale* nije film koji zagovara pravocrtnu narativnost ili percepciju prikazanoga tek sa stanovišta središnje junakinje. Nasuprot tome, posrijedi je ostvarenje mozaične strukture, preklapanja raznih vremenskih ili pripovjednih razina, što tek u gledateljevu aktivnom sudjelovanju u recepciji postižu punu vrijednost. Gledatelj se, naime, bez poteškoća veže uz središnji ženski lik i zbivanja koja je ne samo okružuju nego i uvjetuju njezine postupke. Dramaturški postupak u kojem je nazočnost pripovjedača presudna nije tek dug književnom izvorniku. Dapače, postupak je to kojim je samu gledatelju povećana mogućnost razabirljivosti prikazanoga, pa samim time i viša razina uživljenosti u dramu čija se temeljna opreka može sagledati u odnosu društveno/ratnog i osobno/emotivnog.

Razmeđa je ratnih zbivanja i poslijeratne potrage središnje junakinje tako naznačena, ali ne i u potpunosti razlučiva. Jer, jasno je, društvene posljedice ratnog neizbježno uvjetuju osobnost pojedinca, pa tako i njegovu emotivnu povezanost. I nedvojbeno je da je Jeunet svjestan međusobne nerazrješivosti navedene opreke, ali je skloniji očitovanju osobnoga principa, dok društveni prečesto postaje žrvnjem što ga nemilosrdno potiskuje. Jeunet, a samim time i gledatelj, prema vlastitom nahođenju, nisu tek puki promatrači zbivanja, odnosno ne zaziru od iskaza osjećajnosti, što ipak ne prelazi u pretjeranu sentimentalnost.

Slikovnost, odnosno filmska vizualnost, drugi je presudan čimbenik što izravno izaziva gledateljevu pozornost. Kako redatelj u samoj narativnosti rabi manje uvriježene postupke, a i redateljska mu je izvedba naglašenija no uobičajeno, slikovni je segment od iznimne važnosti u oblikovanju filmske cjeline, povezivanju različitih sastojaka filmske građe. Direktor fotografije Bruno Delbonnel iskazao se u potpunosti primjerenim zahtjevima tkiva. Puna vrijednost primjene boja i svjetla u ocrtavanju plastičnosti prikazanoga, podjednako kolorističnih tako i tonskih vrijednosti, izražena je s tolikom uvjerljivošću da gledatelj zamalo može osjetiti ugođaj zbivanja. Od izblijedjele šturosti ratnog do opipljive svježine emotivnog rabi on široku paletu u kojoj gledatelj nesmetano, ali i nenametljivo, može i sam, retorički, oblikovati potpunost raspoloženja.

Raspoloženju, dakako, pridonosi i glazbena dimenzija što ju je ostvario glasoviti Angelo Badalamenti, u izvedbi primjerenoj zakonitostima filmskoga tkiva. Nećemo nimalo pogriješiti ako ustvrdimo da je glumačko ostvarenje raspoložene Audrey Tautou okosnicom što lako povezuje gledateljevu percepciju prikazanog u razmjerno skladnu i svrhovitu filmsku cjelinu. *Zaruke su dugo trajale* ipak nisu izvanredan film, nedostaje mu tek nešto više sređenosti u provedbi uklapanja pojedinih sastojaka da bi ta cjelina postala više nego zbroj dijelova. No, ipak je ostvarenje u kojem okus ustrajnog optimizma u opreci s naglašenom tjeskobom može iznenaditi gledatelja. U opusima Jeuneta i Tautouve film *Zaruke su dugo trajale* kvalitetan je dio, koji bi punu vrijednost mogao postići u višestrukom gledanju.

Tomislav Čegir

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

DNEVNIK CHE GUEVARE

Diarios de motocicleta

SAD, Njemačka, Velika Britanija, Argentina, Čile, Peru, Francuska, 2004 — *pr.* FilmFour, South Fork Pictures, Southfork Pictures, Tu Vas Voir Productions, BD Cine, Inca Films S.A., Sahara Films, Senator Film Produktion GmbH, Michael Nozik, Edgard Tenenbaum, Karen Tenkhoff; *izv.pr.* Robert Redford, Paul Webster, Rebecca Yeldham — *sc.* Jose Rivera prema knjizi Ernesta 'Che' Guevare i Alberta Granadosa; *r.* WALTER SALLES; *d.f.* Eric Gautier; mt. Daniel Rezende — *gl.* Gustavo Santaolalla; *sgf.* Carlos Conti; *kgf.* Beatriz De Benedetto, Marisa Urruti — *ul.* Gael García Bernal, Rodrigo De la Serna, Mercedes Morán, Jean Pierre Noher, Lucas Oro, Marina Glezer, Sofia Bertolotto, Franco Solazzi — 128 min — *distr. UCD*

Istinita priča o putovanju motociklom tada apsolventa medicine, a poslije karizmatična revolucionara Ernesta Chea Guevare i njegova prijatelja širom Južne Amerike.

I danas najpopularnija legenda o romantičnom buntovniku protiv socijalnih nepravdi vezuje se uz Che Guevaru (1928-1967), koji je nakon liječničke diplome došao u sukob s Peronovom diktaturom u rodnoj mu Argentini, te je emigrirao i potom bio jedan od vođa kubanske revolucije. Nakon njezina uspjeha zauzimao je važan položaj u vladi Fidela Castra, ali je nakon nekoliko godina, kada se ta vlast stabilizirala, napustio Kubu da bi se i dalje bavio revolucionarnim radom, te je poginuo među bolivijskim pobunjenicima. Jedan od najuglednijih latinoameričkih redatelja Brazilac Walter Salles u *Dnevniku Che Guevarre* bavi se do ovoga filma manje poznatim razdobljem njegova života — višemjesečnim putovanjem 1952. po raznim zemljama Južne Amerike zajedno s nekoliko godina starijim prijateljem biokemičarem Albertom Granadom. Na put su krenuli s malo novca na starom motoru koji ih je izdao negdje na polovici njihove odiseje. Na temelju Cheovih *Motociklističkih dnevnika* (a tako glasi i izvorni naslov filma) i Granadinih sjećanja objavljenih pod naslovom *Putovanje s Cheom Guevarom* Salles film strukturira kao tipičan film ceste s naglaskom na sazrijevanju glavnoga junaka, koji postaje sve svjesniji društvenih nepravdi koje i potlačeni doživljavaju kao uobičajeno stanje što se ne može promijeniti.

Doduše, na početku to je putovanje zamišljeno kao otklon od građanskoga načina života i pustolovina prije no što se mladići zaposle na nekom ozbiljnom radnom mjestu i zauzmu svoje mjesto u istom tom građanskom društvu u kojem Guevarina obitelj pripada višoj srednjoj klasi. Pritom je Granada više zainteresiran za moguće ljubavne pustolovine, dok se Guevara želi izravno uvjeriti kako izgleda kontinent za koji on (kao što će poslije u filmu kazati) misli da je umjetno podijeljen na države, te bi se trebao ujediniti jer su svi njegovi stanovnici potekli od iste mješavine nacija i rasa. Na samu početku putovanja prijatelji doduše doživljavaju (i to na svojoj koži) stanovitu društvenu nepravdu kada posjećuju Guevarinu djevojku koja je sa svojom vrlo bogatom obitelji otišla na njihovo imanje s impozantnom građevinom, gotovo dvorcem, gdje ih šalju na spavanje u staju s radnicima koji tamo rade. Tu je ipak u središtu pozornosti odnos dvoje zaljubljenih, a potom uz nevolje s motociklom film uz pomoć efektne kamere Erica Gautiera ponajprije pokazuje ljepote prostranstava Argentine i Čilea, gdje se protagonisti tek povremeno susreću s ponekom individualnom nesrećom, pri čemu je vidljiva Guevarina želja da pomogne bližnjem. Tek u Peruu negativnosti društvenog sustava postaju jasno vidljive, a posljednja i najdulja sekvenca u koloniji gubavaca u Venezueli, gdje Guevara i prijatelj volonterski pomažu i uspostavljaju humaniji odnos prema bolesnicima prikazuje te odnose nijansiranije i slojevitije (uključujući i kritički odnos prema humanitarnom radu Crkve).

Većinu tih sekvenci Salles iznimno uspjelo režira, pa ipak ovaj njegov film ima i bitnih nedostataka. Odnos dvojice prijatelja tek je površno određen i ne razvija se niti obogaćuje tijekom putovanja, a i odnos Guevare (koji djeluje uvjerljivo samo zahvaljujući izrazitoj osobnosti tumača glavne uloge Gaela Garcíje Bernala, meksičkoga glumca na putu prema statusu svjetske zvijezde) prema nepravdama koje vidi nije dovoljno filmski uvjerljiv i jasan je tek u kontekstu kasnijega Cheova života.

Upravo je ta legenda o Cheu vjerojatno bila razlogom da je precijenjeni *Dnevnik Che Guevare* osvojio važne međunarodne nagrade, a u većine kritičara stekao status jednog od najboljih filmova 2004. godine u svijetu.

Tomislav Kurelec

HOTEL RUANDA

Hotel Rwanda

Velika Britanija, Italija, 2004 — *pr.* Kigali Releasing Limited, Industrial Development Corporation of South Africa, Inside Track Films, Lions Gate Films Inc., Mikado Film S.r.l., Miracle Pictures, United Artists, Terry George, A. Kitman Ho; *izv.pr.* Martin Katz, Hal Sadoff — *sc.* Keir Pearson, Terry George; *r.* TERRY GEORGE; *d.f.* Robert Fraisse; *mt.* Naomi Geraghty — *gl.* Rupert Gregson-Williams, Andrea Guerra, Martin Russell; *sgf.* Johnny Breedt, Tony Burrough; *kgf.* Ruy Filipe — *ul.* Don Cheadle, Sophie Okonedo, Xolani Mali, Desmond Dube, Hakeem Kae-Kazim, Tony Kgoroge, Rosie Motene, Neil McCarthy — 121 min — *distr. Blitz*

Ruanda 1994. zemlja je u kojoj sukob među plemenima Hutu i Tutsi svakoga trenutka može prerasti u otvoreni rat. Dok pripadnici plemena Hutu najavljuju skoro istrebljenje 'žohara' Tutsija, Paul Rusesabagina, upravitelj hotela Milles Collines u Kigaliju, nastoji održati privid mirna života. On je pripadnik plemena Hutu oženjen privlačnom Tatianom iz plemena Tutsi, apolitičan čovjek koji vjeruje da, ako potkupi prave ljude, može zaštiti obitelj. No kad započne rat, shvatit će veličinu svoje zablude, ali i odlučiti pod svaku cijenu spasiti što više svojih sugrađana Tutsija. A ta bi cijena mogla biti iznimno visoka, jer će i Paul i Tatiana biti prisiljeni na kocku staviti i vlastite živote.

Angažirana (anti)ratna drama *Hotel Ruanda* suscenarista i redatelja Terryja Georgea, potpisnika scenarija za intrigantne drame *U ime oca* i *Boksač* Jima Sheridana, temelji se na biografskoj priči Paula Rusesabagina, nekadašnjeg upravitelja hotela Milles Collines u Kigaliju, glavnom gradu Ruande. Nakon što je već godinama želio snimiti film o suvremenoj Africi (odbijenice su uvijek bile pravdane izgovorima o potencijalno preveliku proračunu i slaboj gledanosti takva projekta), George je naposljetku doznao priču o Paulu Rusesabagini, čovjeku koji je sredinom 1990-ih godina, tijekom krvavoga rata u Ruandi, nesebičnim zalaganjem u iznimno teškim uvjetima uspio spasiti 1286 ljudi, mahom pripadnika plemena Tutsi. Zaintrigiran potresnom pričom i stravičnom činjenicom da su Hutui u samo sto dana masakrirali čak 800 000 Tutsija, a da je svijet to jedva zapazio i uglavnom nezainteresirano popratio licemjernim komentarima o nerazumljivu plemenskom sukobu u kojem se ne zna tko koga i zašto ubija (tako slično nama odlično poznatim i tek koju godinu starijim 'nesnalaženjima' u definiranju prave naravi velikosrpske agresije), George je osjetio da je riječ o storiji koju neizostavno mora ispričati. Unatoč protivljenjima producenata koji su željeli da Paula utjelovi neki poznatiji glumac poput Denzela Washingtona ili Willa Smitha, redatelj je za tumača glavne uloge uspio dobiti izvrsna, no dobrano podcijenjena Dona Cheadlea. Nakon brojnih peripetija koje su uključivale snimanje u jeku turističke sezone, angažman turista u ulogama ratnih izbjeglica, kao i anonimne Sophie Okonedo (*Slatke prljave stvari*) za ulogu Paulove supruge Tatiane, film je naposljetku u britansko-južnoafričkoj koprodukciji snimljen za samo dva mjeseca.

Srećom, realizacija u neprimjerenim uvjetima nije se nimalo odrazila na kakvoću sama djela. Riječ je o prilično dojmljivu i nenametljivo režiranu ostvarenju možda odveć linearno strukturirane priče, koje nudi sugestivan nepatetičan prikaz uznemirujućih (gdjekad i vrlo okrutnih) ratnih zbivanja, ali i efektnu sliku ljudske i moralne transformacije jednog naizgled bezlična i gotovo kolonijalna podanika koji u iznimno teškim uvjetima dokazuje svoju hrabrost i humanost. U pozadini osobnih drama Paula i članova njegove obitelji suočenih sa samovoljom i bezdušnošću ratnih zločinaca i profitera učinkovito su prikazani egoizam i bešćutnost svjetske javnosti, donekle oličene u isprva neupućenu, no naknadno sućutnom stranom novinaru (Joaquin Phoenix), te u razočaranu zapovjedniku UN-ove policijske postrojbe (odlični Nick Nolte), koji, želeći pomoći izbjeglicama, naposljetku odlučuje prekršiti pravila službe koja strogo propisuju nemiješanje u sukob.

Najveća vrlina filma nedvojbeno je nastup zasluženo za *Oscara* nominirana Dona Cheadlea, koji vrlo uvjerljivo dočarava prestrašena i ponekad posve izgubljena čovjeka za spas svoje obitelji prisiljena postati junakom. Bez njega bi *Hotel Ruanda* zacijelo bio tek prosječna televizijska 'istinita priča'.

Josip Grozdanić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

FANTOM U OPERI

The Phantom of the Opera

SAD, Velika Britanija, 2004 — *pr.* Warner Bros., Joel Schumacher Productions, Odyssey Entertainment, Really Useful Films, Scion Films Limited, Andrew Lloyd Webber; *izv.pr.* Jeff Abberley, Julia Blackman, Keith Cousins, Louise Goodsill, Paul Hitchcock, Ralph Kamp, Austin Shaw — *sc.* Andrew Lloyd Webber, Joel Schumacher prema romanu Gaston Leroux; *r.* JOEL SCHUMACHER; *d.f.* John Mathieson; *mt.* Terry Rawlings — *gl.* Andrew Lloyd Webber; *sgf.* Anthony Pratt; *kgf.* Alexandra Byrne — *ul.* Gerard Butler, Emmy Rossum, Patrick Wilson, Miranda Richardson, Minnie Driver, Ciarán Hinds, Simon Callow, Victor McGuire — 143 min — *distr. Blitz*

Ispod zgrade Pariške opere živi tajanstveni Fantom, koji pjevanju podučava mladu Christine u koju je zaljubljen. No kad se Christine zagleda u mladoga grofa, Fantom postane užasno ljubomoran.

Mjuzikli Andrewa Lloyda Webbera oduvijek su nastojali biti većim od života, nudeći grandioznu glazbenu podlogu, popraćenu primjereno dojmljivim scenskim izvedbama. Dakako, takva strategija nije nailazila na pozitivan odziv u glazbeno obrazovanije publike ili kazališnih kritičara, ali ju je zato obožavala obična publika. Upravo je takav bio i slučaj s fenomenalno uspješnim *Fantomom u operi*, čija je celuloidna inačica bila pripremana još početkom devedesetih godina, kada su u glavnim ulogama trebali nastupati tadašnje brodvejske zvijezde, Michael Crawford i Sarah Brightman. Štoviše, poslije su se kao potencijalni tumači naslovne uloge spominjali Antonio Banderas i John Travolta, dok je ženska uloga bila, navodno, namijenjena Catherine Zeta Jones.

Filmska verzija Webberova scenskog klasika zacijelo je posve zadovoljila poklonike brodvejskog izvornika. Opaska se ponajviše odnosi na ponuđenu produkcijsku kvalitetu, jer *Fantom u operi* doista impresionira snimateljskim, scenografskim i kostimografskim rješenjima. Jasno, zasluge nedvojbeno idu i na račun redatelja Joela Schumachera, filmaša koji je i inače poznat po korektnu uprizoravanju cjelina koje ponajviše počivaju na vizualnosti. Istini za volju, Schumacher se pokazao znatno zanimljivijim autorom u djelima manjega kalibra, poput *Tigerlanda*.

No, u slučaju *Fantoma u operi* Schumacher je odlučio ponuditi film koji je grandioznošću veći od života, te u potpunosti slijedi raskošnost izvornika. U tom smislu redatelj dopadljivo spaja gotičke vizure s plesnim sekvencama, i ne trudeći se ponuditi išta više od čista užitka za oči (poklonicima Webberova izvornika i za uši). No, ionako na tako skupu projektu nije trebalo očekivati stavljanje redateljeva naglaska na mračniju, dramatičniju stranu priče, niti ga treba uspoređivati s klasičnim ekranizacijama pisana izvornika, poput ekranizacija u kojima su glavne uloge igrali Lon Chaney ili Claude Rains. Usprkos tome malo više Schumacherove ambicioznosti ne bi škodilo.

Nažalost, povrh spomenutih dosega, *Fantom u operi* ne nudi ništa više. Doduše, Schumacher se trudi zaokružiti fabulu i složiti spektakularne vizure u razumljivu i logičnu cjelinu, ali na toj razini prestaju njegove ambicije. On i ne pokušava produbiti glavne junake, niti obraća posebnu pozornost sporednim, što je uistinu prava šteta, jer su uloge dodijeljene doista vrhunskim britanskim glumcima.

Nije teško izvući zaključak o kvaliteti *Fantoma u operi*. Naime, taj će se filmić, usprkos likovnoj dotjeranosti, po-

najviše svidjeti isključivo poklonicima Andrewa Lloyda Webbera. Ostali će možda ostati očarani veličanstvenom baroknom scenom, ali i razočarani razvučenošću cjeline, čije trajanje neopravdano nadmašuje dva sata, što za posljedicu ima gledateljevo konkretnije bavljenje glazbenom podlogom. Ukoliko vam se ona ne dopadne, osjećaj je uzaludno utrošena vremena neizbježan. Stoga nije naodmet pričekati da se film pojavi na DVD-u, jer, ipak, izvrsno obavljen posao direktora fotografije Johna Mathiesona (*Gladijator, Hanibal*) ne bi trebalo propustiti.

Mario Sablić

AVIJATIČAR

The Aviator

SAD, Japan, Njemačka, 2004 — *pr.* Warner Bros., Miramax Films, Initial Entertainment Group (IEG), Forward Pass, Appian Way, Cappa Productions, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 3. Produktions KG, Sandy Climan, Charles Evans Jr., Graham King, Michael Mann; *izv.pr.* Chris Brigham, Colin Cotter, Leonardo DiCaprio, Rick Schwartz, Martin Scorsese, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Rick Yorn — *sc.* John Logan; *r.* MARTIN SCORSESE; *d.f.* Robert Richardson; *mt.* Thelma Schoonmaker — *gl.* Howard Shore; *sgf.* Dante Ferretti; *kgf.* Sandy Powell — *ul.* Leonardo DiCaprio, Kate Blanchett, Kate Beckinsale, John C. Reilly, Alec Baldwin, Alan Alda, Gwen Stefani, Jude Law — 170 min — *distr. Blitz*

Biografija legendarnog redatelja i pilota Howard Hughesa, od 1920-ih do 1940-ih godina.

Nakon redateljski impresivnih, no idejno slabašnih filmova poput *Doba nevinosti*, *Kunduna* ili *Između života i smrti* (djelomice tom nizu pripadaju i *Bande New Yorka*) postaje razvidno kako je Martin Scorsese u kreativnoj krizi. Premda bezbroj puta istican kao ponajbolji suvremeni američki autor, nekoć poznat i kao najveća redateljska zvijezda nezavisnoga filma, Scorsese već niz godina ne uspijeva potpisati djelo koje će energijom, idejom i strašću podsjetiti na filmove kao što su bili *Razjareni bik*, *Taksist* i *Dobri momci*. Doduše, ponajviše zahvaljujući zanatskom savršenstvu i stilskoj genijalnosti, Scorsese danas može atraktivno uprizoriti apsolutno svaki predložak. U njegovim bi rukama čak i ekranizacija telefonskog imenika imala smisla, ali ostaje pitanje da li to danas više ikoga (izuzev njegovih zagriženih sljedbenika) uopće zanima, a kamoli zadivljuje.

Možda razloge za Scorseseovo okretanje velikim temama, pored redateljskoga sazrijevanja, valja potražiti u posve ljudskoj čežnji za dobivanjem pozlaćena Akademijina kipića, koji mu je već toliko puta za dlaku izmaknuo. Vjerojatno se zato okreće temama i spektaklima kakvi mogu zaintrigirati ostarjele Akademijine glasače, ali i iznevjeriti očekivanja publike, koja ga pamti po djelima s okusom i mirisom Male Italije, sredine iz koje Scorsese potječe i koju vrlo dobro poznaje.

Avijatičar je tako još jedan 'veliki film' o osobnosti koja je nedvojbeno označila prošlo stoljeće, ali koji nikako ne uspijeva dubinski ocrtati glavnoga junaka, ekscentrična milijardera Howarda Hughesa. Naime, od filmovane biografije gledatelj bi očekivao više od jednostavna, premda spektakularna i skupa, grebanja po površini, a upravo je to Scorsese ponudio u zasad posljednjemu filmu.

Scorsese je za svoj film odabrao dvadesetak godina u životu Hughesa, koje su mahom bile vezane uz milijarderov bonvivanski život, nastojeći ocrtati njegovu strast prema avijaciji i filmovima, ali i holivudskim glumicama. Drugi dio života, koji je proveo u osami i izolaciji, za Scorsesea kao da ne postoji. Hughesova je osobnost bila složena, sastavljena od mnogobrojnih slojeva, a na površinu je nerijetko izbijala arogancija i samouvjerenost koja je graničila s fanatizmom. Očekivati kako će takvu karakternu strukturu na celuloidnoj vrpci ovjekovječiti ljepuškast i izgledom premlad Leonardo Di Caprio, gotovo da svjedoči o redateljevoj filmskoj bahatosti i samouvjerenosti. Upravo je Di Caprio najslabija karika *Avijatičara*, jer ne samo da je teško povjerovati u njegovu ekscentričnost, nego je još teže dokučiti kako je očarao neke od najvećih glumačkih zvijezda svojeg vremena, kao što su bile Katharine Hepburn i Ava Gardner. Podjednaki je promašaj dodjeljivanje uloge neobuzdana Errola Flynna samozatajnom Judeu Lawu. Scorsese je djelomično pogodio pri izboru glumica, jer Cate Blanchett briljira u ulozi Katharine Hepburn. Istini za volju, dodjela uloge Ave Gardner neuvjerljivoj Kate Beckinsale pokazuje se još jednom redateljevom pogreškom.

S druge strane, ne može se reći da je *Avijatičar* baš potpuni promašaj. Možda je to film koji ne nastoji složenije propitati život glavnoga junaka, ali je to ujedno djelo svojstvena Scorseseova redateljskog rukopisa. Naime, kao i obično, filmaš je minuciozno, do posljednje sitnice scenografski i kostimografski rekonstruirao zadano razdoblje. U najinspirativnijim trenucima Scorsese se ponovno (uz nemalu pomoć direktora fotografije Roberta Richardsona) pokazuje genijalnim vizualnim stilistom te uspijeva oformiti nekolicinu prizora od čije veličanstvenosti publici ponestaje daha. No, daleko je to premalo za filmaša koji slovi za ponajboljega holivudskog autora, redatelja koji je nekoć davno potpisivao filmove koji se nisu samo odlikovali produkcijskim vrijednostima i redateljskom virtuoznošću, nego su imali što i kazati.

Mario Sablić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

VRPCA

Tape

SAD, 2001 — *pr.* Detour Filmproduction, IFC Productions, InDigEnt (Independent Digital Entertainment), Tape Productions Inc., Alexis Alexanian, Anne Walker-McBay, Gary Winick; *izv.pr.* Caroline Kaplan, Jonathan Sehring, John Sloss — *sc.* Stephen Belbe; *r.* RICHARD LINKLATER; *d.f.* Maryse Alberti; *mt.* Sandra Adair — *gl.* Dub Allbritten, Ronnie Self; *sgf.* Stephen J. Beatrice; *kgf.* Catherine Thomas — *ul.* Ethan Hawke, Robert Sean Leonard, Uma Thurman — 86 min

Deset godina nakon mature, u gradiću Lansingu u Michiganu, diler droge Vince iznajmio je motelsku sobu u kojoj ga posjećuje nekadašnji srednjoškolski prijatelj Jon. Jon je filmski redatelj koji na festivalu u Lansingu ima premijeru svog nezavisnog uratka te je posve nesvjestan da Vince zapravo želi raspraviti s njim davni događaj iz doba mature, kad je njegova dotadašnja djevojka Amy, s kojom nikad nije imao seksualni odnos, seksualno općila s Jonom. Vince pokušava dokazati da je Jon zapravo silovao Amy, a kad on to naposljetku prizna, otkrije mu da je snimio njegovo priznanje na audiovrpcu. Potom u sobu pozove Amy, koja je zamjenica okružnog tužitelja, kako bi joj demonstrirao Jonovo priznanje. No Amy odbija mogućnost da ju je on silovao.

Malo je redatelja u povijesti filma koji su svoje radove intenzivno temeljili na verbalnoj komunikaciji, kojima su (dugi i podrobni) razgovori likova bili osnova strukture. Vjerojatno najveći među njima jest Eric Rohmer, a posebno je zanimljivo da je u generaciji filmaša afirmiranih 90-ih jedan Amerikanac ustrajavao na razgovornoj strukturi. Takav autor morao je poniknuti na nezavisnoj sceni, pošto holivudski film uglavnom cijeni kratke i brzopotezno efektne dijaloške partije, pa čak i jedan Tarantino, svojevrsni dijaloški virtuoz i izvorni nezavisnjak, razgovornim dionicama kontrapunktira one akcijske. Autor o kojem je riječ jest Richard Linklater.

U svojevrsnoj, posve neformalnoj trilogiji — *Slacker* (1991), *Munjeni i zbunjeni* (1993) i *Suburbia* (1996), Linklater je u razgovornu strukturu uvukao znatan broj likova (u debitantskom *Slackeru* navodno ih je bilo čak 97 od podjednake važnosti), i uvijek se radilo o mladim ljudima na prijelazu iz tinejdžerskih u dvadesete godine. *Prije svitanja* (1995) označio je promjenu: protagonisti su bili u ranim dvadesetima, ali bilo ih je samo dvoje. Premda smo svi voljeli taj film, mora se priznati da se Linklater nije najbolje snašao u koncentriranju na potencijalni ljubavni par, pa je razgovornu ekspresivnost njegovih polifonih filmova u podosta navrata zamijenila sterilnost dijaloga dvoje protagonista posve upućenih jedno na drugog. Šest godina poslije, Linklater se — nakon što je u istoj, 2001, godini još jednom uvjerljivo primijenio recept razgovorne strukture s mnoštvom likova u cjelovečernjem animiranom ostvarenju *Waking Life* — iznova iskušao u razgovornom filmu sa svega dvoje do troje likova. Kažem dvoje do troje, jer prva polovica filma sastoji se od dijaloga dvojice bivših prijatelja, a tek u drugoj na scenu stupa treći lik, njihova bivša djevojka. Promjena u odnosu na *Prije svitanja* — koji je ambijentiran u razne bečke lokacije na razdoblje od 24 sata — sastojala se u smještaju radnje u jednu jedinu, i to skučenu (motelsku) sobu, a i vremenski je okvir bitno sužen, sveden na tek nekoliko sati. Dok se *Prije svitanja* može opisati kao ležeran *walk and talk* film s romantično-melankoličnim dodirom, *Vrpca* je napet, 'gust' i opor film koji računa na maksimalnu usredotočenost u ekspresiji. Za tako zahtjevan koncept Linklater je našao oslonac u kazališnom komadu i scenariju Stephena Belbera. Rezultat je sugestivan i smješta *Vrpcu* u gornji dom Linklaterova opusa.

Izvanredno redateljsko (fotografsko-montažno) snalaženje u skučenu prostoru i *real timeu*, te dojmljivi glumački nastupi, čvrsto su tkivo koje omogućuje temeljnoj ideji filma — subjektivnosti percepcije i njezinoj ovisnosti o protoku vremena i ponajprije dubljim psihološkim motivima koji je uvjetuju (manje je važno da li jest ili nije Jon doista silovao Amy, mnogo je važnije njezino ustrajavanje na pravu na vlastitu istinu koje joj je presudan oslonac u intimnoj igri moći u koju je uvučena, i u kojoj joj dvojica muškaraca kao ženi apriori namjenjuju ulogu žrtve koju ona ne želi prihvatiti) — da izroni s potrebnom intrigatnošću koja upozorava na složenost (erotskih) ljudskih odnosa i s pravom odbacuje laka (desnofeministička) rješenja. Nedvojbeno, vrijedan film.

Damir Radić

MELINDA I MELINDA

Melinda and Melinda

SAD, 2004 — *pr.* Fox Searchlight Pictures, Perdido Productions, Letty Aronson; *izv.pr.* Charles H. Joffe, Jack Rollins, Stephen Tenenbaum — *sc.* Woody Allen; *r.* WOODY ALLEN; *d.f.* Vilmos Zsigmond; *mt.* Alisa Lepselter — *sgf.* Santo Loquasto; *kgf.* Judy Ruskin Howell — *ul.* Will Ferrell, Radha Mitchell, Chloë Sevigny, Neil Pepe, Stephanie Roth Haberle, Chiwetel Ejiofor, Michael J. Farina, Jonny Lee Miller — 100 min — *distr. Continental*

Nekoliko prijatelja tijekom objeda u restoranu raspravlja o zakonitostima komedije i tragedije. Zaključak je da se jedna te ista životna situacija, zahvaljujući domišljatosti autora, može prikazati na oba načina... Primjer je mlada žena Melinda, iza koje je traumatičan raspad braka. U prvom slučaju Melinda će poletno krenuti dalje zaljubivši se u prijateljičina supruga, a u drugom doživjeti novi slom nakon što joj prijateljica preotme novoga mladića.

U životu je nešto komično, nešto tragično, a ponešto i tragikomično. Bit je da su protagonisti svih tih situacija isti ljudi. Na filmu je to još naglašenije. U sat i pol ili dva filmski junaci prolaze ono što se stvarnim ljudima događa u nekoliko mjeseci ili godina. No, može li u jednom te istom filmu glavni lik biti istodobno i središnji zabavljač i središnji tragičar? Može. Itekako. Odluka je na autoru. A autor je u slučaju malo humorne, malo ozbiljne drame *Melinda i Melinda* nitko drugi nego prvak zapetljanih životnih situacija na filmu Woody Allen. Allenov uradak, snimljen 2004, nova je dijaloška i situacijska slagalica koja unatoč izvrsnoj zamisli nije u najvišem domu njegovih filmova, ali je i dalje u najvišem domu američke godišnje filmske produkcije. Otprilike kao i ostali Allenovi radovi posljednjih desetak godina. Još od *Metaka nad Broadwayem* i *Moćne Afrodite*.

Izvrsna je zamisao, dakle, slaganje priče oko jednoga te istog lika, ovisno želi li se on, točnije ona, prikazati u središtu komedije, odnosno tragedije. Tako je glavna junakinja filma neuravnotežena Melinda, svojevrsna ženska inačica mnogobrojnih karaktera koje je u svojim filmovima odglumio sam Allen. O Melindi dvije različite priče u filmu ispredaju prijatelji u gostionici predvođeni blagoglagoljivim Syom u izvedbi Wallacea Shawna. Shawn i društvo na primjeru svoje imaginarne junakinje žele dokazati da se ona, njezini raniji doživljaji i slični krug ljudi mogu zaplesti, pa rasplesti na posve oprečne načine. Konkretno, u prvom će se slučaju mlada žena rastrzana razvodom, gubitkom skrbništva nad djecom i nesnalaženjem u novonastaloj situaciji dočekati čvrsto na noge započevši novu romancu sa simpatičnim znancem, dok će se u drugom slučaju njezini problemi pretvoriti u pravu lavinu kada joj najbolja prijateljica zavede mladića koji joj je upravo vratio kakvu-takvu emocionalnu stabilnost. U lepršavu razvoju priče oporavljena se Melinda nađe uz voljena muškarca. U turobnom pak na podu ljubavnikova stana jedva otrgnuta od pokušaja samoubojstva. Jedna Melinda. A zapravo dvije.

Allenov scenarij funkcionira naoko besprijekorno. Lik Melinde brižljivo je osmišljen, neovisno da li je oko nje ozračje smijeha ili tuge. Tankoćutna, željna ljubavi, uplašena, pa osokoljena, te spremna početi drukčiji život, Melinda je u oba odvojka priče punokrvni karakter oko kojega se komedija (il)i tragedija slažu gotovo po inerciji. Ključ je u ostalim likovima i podzapletima. Naime, priče gdjegdje djeluju odveć slično da bi se komičnost mogla razlikovati od tragičnosti. Tako, primjerice,

Melinda na početku obiju priča upada kod prijatelja bračnog para. Prvi je par redateljica preljubnica i glumac šeprtlja, a drugi bogata nasljednica i alkoholu sklon glumac preljubnik. Odnosi četvero likova s objema Melindama premalo su elaborirani da bi se predznaci priče jasno i nepovratno razlučili u već prvoj, ključnoj trećini priče. Iako komiku uspješno generira glumac šeprtlja Hobie, još jedan Woody Allen umjesto Woodyja Allena u interpretaciji uistinu zabavnoga Willa Ferrella, a tragiku galvanizira veoma dobro napisan i — odglumljen lik Melindine prijateljice Laurel koju tumači Chloë Sevigny, realizaciji zamisli o istom ispričanom na različite načine, nedostaje više slojeva i detalja za potpuni dojam. Međutim, i uz te nedostatke Allenov film pršti cerebralnim dijalozima, vrckavim trenucima, njujorškim šarmom i sjajno pogođenim ritmom. A Melinda? Pardon, Melinda i Melinda? Nju / njih glumi Radha Mitchell, koja očito nije bila idealan izbor, ali glumi dovoljno dobro da ne pomislite na neku drugu glumicu u toj ulozi. Barem ne tijekom filma. Radha Mitchell znatno je uvjerljivija u ozbiljnoj dionici, jer svojom melankolijom, aristokratskim držanjem i nehinjenom profinjenošću bez problema navješćuje *unhappy end*. Da je usto bolja komičarka, i Allenov bi film bio bolji. Ovako ostaje dobro znana činjenica da je ljude mnogo lakše rasplakati negoli nasmijati.

Boško Picula

PREVODITELJICA

The Interpreter

Velika Britanija, SAD, Francuska, 2005 — *pr.* Working Title Films, Misher Films, Mirage Entertainment, Studio Canal, Tim Bevan, Eric Fellner, Kevin Misher; *izv.pr.* G. Mac Brown, Anthony Minghella, Sydney Pollack — *sc.* Charles Randolph, Scott Frank, Steven Zaillian; *r.* SYDNEY POLLACK; *d.f.* Darius Khondji; *mt.* William Steinkamp — *gl.* James Newton Howard; *sgf.* Jon Hutman; *kgf.* Sarah Edwards — *ul.* Nicole Kidman, Sean Penn, Catherine Keener, Jesper Christensen, Yvan Attal, Earl Cameron, George Harris, Michael Wright — 128 min — *distr. Blitz*

Podrijetlom iz Afrike, vrsna poznavateljica niza svjetskih jezika Silvia Broom već neko vrijeme radi kao prevoditeljica u sjedištu Organizacije ujedinjenih naroda u New Yorku. Tijekom uobičajena dnevnog rasporeda Silvia načuje detalje planiranog ubojstva kontroverznog afričkog političara optužena za genocid. Istragu preuzme američka tajna služba na čelu s agentom Tobinom Kellerom, koji ubrzo otkrije da Silvia zna više no što je isprva spremna priznati.

Dvadeset godina nakon što je u filmu *Moja Afrika* o Africi govorio u Africi, američki redatelj Sydney Pollack u posljednjem uratku *Prevoditeljica* o Africi govori u političkom središtu svijeta. To je sjedište Organizacije ujedinjenih naroda u New Yorku, u koje je Pollackova filmska ekipa ušla prva u povijesti. Naime, sve do prošlogodišnjega pristanka generalnog tajnika Kofija Annana ekipama igranih filmova nije bilo dopušteno snimati unutar poznate zgrade na East Riveru. Annan je ipak udovoljio Pollackovoj molbi, pa će se *Prevoditeljica* pamtiti barem po nečem krupnom.

Po svemu ostalom ovaj politički triler jedva doseže prosjek Pollackove karijere, koji su obilježili žanrovski raznoliki naslovi, pri čemu politike, na ovaj ili onaj način, nije nedostajalo. Ono čega nedostaje u ovom filmu uvjerljiviji je zaplet i, osobito, konkretniji kontekst priče. Iako film pozadinski govori o kaotičnim okolnostima na afričkom kontinentu upotpunjujući niz aktualnih projekata s tom temom (*Suze boga Sunca, Hotel Ruanda*), *Prevoditeljica* je čudan spoj zbilje i fikcije. Zbilja su, dakako, relacije u međunarodnoj politici i isticanje gorućih problema u Africi — stalna neprijateljstva, nekonsolidirane države, politički i etnički motivirani teror te genocid kao sredstvo ostvarivanja ciljeva. Fikcija je pak što je sve to provučeno kroz imaginarne zemlje, vlastodršce i sukobe. Zašto su se autori priče Martin Stellman i Brian Ward, odnosno pisci scenarija Scott Frank, Charles Randolph i oskarovac Steven Zaillian (*Schindlerova lista*), odlučili za posredan, a ne izravan pristup, nije jasno. Još manje shvatljivo. Misliti na konkretne prilike, zločine i nalogodavce, a prikazivati njihovu refleksiju, u najmanju je ruku polovično. Baš kao i cijeli film.

Druga, bolja polovica odnosi se na ono što nije fingirano. Zamršeni ustroj OUN-a i sudbine dvoje glavnih likova, koji, uz neizbježnu notu filmskoga pretjerivanja, s lakoćom nose radnju. Podrijetlom Afrikanka, Silvia je Broome poliglotkinja koja već godinama radi u prevoditeljskoj službi OUN-a želeći prevladati tragične događaje iz svoje domovine Matoba. Kada jednom prigodom načuje planove o ubojstvu kontroverznoga vođe Matoba, koji se u ime mira treba obratiti Općoj skupštini, Silvia se nađe u središtu političkih intriga i opasnih planova, pri čemu ni ona sama nije slučajna protagonistica. U to će se uvjeriti američki tajni agent Tobin Keller, koji predvodi istragu o planiranom atentatu, dok će odnos središnjega para uvelike utjecati na rasplet događaja praćena furioznom utrkom s vremenom.

Sydney Pollack napravio je veoma dobar potez izabravši Nicole Kidman i Seana Penna za nositelje glavnih uloga. Trenutačno najpopularnija glumica na svijetu ni trenutka ne nameće imidž velike zvijezde, nego baš onako kako treba — nenametljivo i usredotočeno — portretira bjelkinju s juga Afrike koja je svjedočila dramatičnim događajima u svojoj zemlji, a sada balansira između svjedokinje planova o ubojstvu i osobe koja žonglira ključnim informacijama. S druge strane, njezin kolega znalački interpretira okorjela tajnog agenta koji, unatoč svemu što je proživio, nije izgubio osjećaj za mjeru. Doda li se njima i Catherine Keener u ulozi Dot Woods, glumački je ansambl vodeća odlika Pollackova trilera. Iako im dijalozi zvuče kao rutinske rečenice, način na koji ih Nicole Kidman i Sean Penn izgovaraju govore o tome da je ispred kamera dvoje glumaca koji i sa slabijim tekstom mogu mnogo.

U svemu je tome Pollackova režija sigurna, poveznice među scenama odmjerene, a generiranje napetosti s neizbježnim pitanjem »tko je (potencijalni) ubojica?« izvedeno pažljivo i bez neuvjerljivih obrata. Šteta što je redatelju koncentracija popustila pri samu završetku filma, ali ni režija ni gluma nisu ono zbog čega bi *Prevoditeljica* trebala dobiti ocjenu-dvije niže. To je nedovoljno preciziran kontekst zbivanja i ustrajavanje na politici kao djelatnosti cijepljenoj od emocija. Možda među pojedinim političarima, ali sigurno ne između atraktivne prevoditeljice i markantnoga tajnog agenta.

Boško Picula

KRUG 2

The Ring Two

SAD, 2005 — *pr.* DreamWorks SKG, Bender-Spink Inc., MacDonald/Parkes Productions; *izv.pr.* Roy Lee, Mike Macari, Neil A. Machlis, Michele Weisler — *sc.* Ehren Kruger prema romanu Kôji Suzukija; *r.* HIDEO NAKATA; *d.f.* Gabriel Beristain; *mt.* Michael N. Knue — *gl.* Henning Lohner, Martin Tillman; *sgf.* James D. Bissell; *kgf.* Wendy Chuck — *ul.* Naomi Watts, Simon Baker, David Dorfman, Elizabeth Perkins, Gary Cole, Sissy Spacek, Ryan Merriman, Emily VanCamp — 110 min — *distr. Blitz*

Nakon što je sa sinom Aidanom jedva izbjegla prokletstvo videovrpce s djevojčicom Samarom koju je pomajka bacila u bunar, novinarka Rachel iz Seattlea odlazi u manji grad i počinje naoko nov život. No, istražujući za mjesne novine smrt tinejdžera, Rachel shvati da se ukleta videovrpca opet pojavila i da ovaj put Samara želi preuzeti tijelo njezina sina. U groznič avoj utrci s vremenom Rachel otkrije stravične pojedinosti iz Samarine prošlosti.

Japanski izvoz zadivljuje. Kakvoća proizvoda također. Od kućne elektronike do filmova strave. A kada se jedno spoji s drugim, nastaju klasici žanra poput hita *Ringu* iz 1998. redatelja Hidea Nakate. Osmislivši horor, prema romanu Kojija Suzukija, u kojem je izvor užasa suvremena tehnologija i njezina raširenost, a ne više opskurne kuće opsjednute duhovima, Nakata je pogodio bit. Danas se ljudi najviše plaše onoga što ih okružuje. Što vide, što čuju, što im je dostupno, čime se svakodnevno koriste. I dok su prije japanski stručnjaci vješto primjenjivali dostignuća drugih, danas japanske proizvode naširoko rabe svi u svijetu. Među njima i Hollywood, koji je Nakatin film promućurno prenio u američku sredinu, pa je 2002. premijerno prikazan dobar, dapače, veoma dobar prepravak filma u režiji Gorea Verbinskog. Kako je i sam Nakata svom izvorniku već 1999. snimio nastavak, i američki je *Krug* samorazumljivo trebao dobiti drugi dio. Iznenađenje je bilo što se režije nije ponovno prihvatio Gore Verbinski, nego Nakata osobno. *Sajonara, Nippon! Welcome to USA!*

Hollywood ozbiljno računa na japanskoga filmaša jer mu je *Krug 2* tek jedan u nizu najavljenih projekata. Pritom je upravo taj film trebao ustoličiti darovita filmaša kao globalnu redateljsku zvijezdu. Nakata je imao naoko jednostavnu zadaću. Iščitati svoj *Ringu 2*, okosnicu priče nadovezati na američki *Krug*, dodati mu autorsku prepoznatljivost kako bi ga se razlikovalo od Verbinskog te lukavo iskoristiti zvjezdani status Naomi Watts, koja se opet našla u ulozi majke spremne na sve u zaštiti sina jedinca. Uostalom, australska je glumica upravo zahvaljujući planetarnu uspjehu *Kruga* postala svojevrsna Jamie Lee Curtis novoga tisućljeća, pri čemu su joj itekako pomogle usporedbe s Hitchcockovim plavušama. Eto, Nakata je imao sve. Trebalo je samo snimiti film.

Krug 2, nažalost, poprilično razočarava. I to od sama početka, ne računajući efektnu ekspoziciju s različitim kadrovima vode kao lajtmotiva u filmu. No, čak se i motiv vode ubrzo razvodni, jer ga redatelj rabi toliko često i tako neselektivno da se priželjkivani simbolizam utopi u larpurlartizmu. Koliko god film vizualno djelovao sofisticirano i promišljeno, najveći je problem vodnjikavi zaplet i posvemašnji nedostatak ozračja strave. I dok je prvi *Krug* uspješno kotrljao jezu u svakoj dionici priče koja je doslovce štipala atmosferom, nastavak zapravo ni u jednom trenutku ne izaziva strah. Gledatelj, naime, uvijek zna što ga čeka — i izobličena lica žrtava, i Samarino izlaženje iz bunara, i poigravanje specijalnim efektima — pa filmu kobno nedostaje faktor iznenađenja. Iako se moglo očekivati da će *Krug 2* reciklirati štošta iz inicijalne priče, scenarist Ehren Kruger, koji je zaslužan i za adaptirani scenarij prvoga dijela, nije osmislio ništa novo i ništa eleborirano što bi opravdalo ekstenziju zapleta o novinarki i njezinu sinu koje progoni prikaza brutalno usmrćene djevojčice. Doduše, ovdje je naglasak na majčinstvu (tko zna jesu li se autori nadahnuli nastavkom *Tuđinca*?), pa tako Samara očajnički traži zamjensku majku, a Rachel čini sve kako bi zaštitila sina. No, i to je izvedeno poput motiva vode. Svega je previše i ničega konkretno.

Upravo je takav i lik Samarine biološke majke u izvedbi oskarovke Sissy Spacek, koji je trebao postaviti najvažnija pitanja, a zatim i dati najvažnije odgovore u filmu. Cijenjena američka glumica, naprotiv, doima se zbunjeno svojom ulogom, te nije jasno zašto njezin lik nije ostao na uzgrednu spominjanju i *flešbekovima*. U svemu tome ni Naomi Watts nije mogla ništa drugo nego oponašati samu sebe iz izvornika, što nikad nije zahvalan posao. Ona kao glavna glumica funkcionira solidno, i pojavom, i izražajnošću, pa je *Krug 2* novi dokaz da joj se i ubuduće mogu povjeriti središnji likovi u žanrovski različitim filmovima. To će zasigurno za koju godinu uspjeti i njezinu sinu u filmu — sjajnom Davidu Dorfmanu — koji je jedan od onih mališana koje odrastanje neće omesti u karijeri.

Boško Picula

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 45 do 84 Kinorepertoar

RAY

SAD, 2004 — *pr.* Anvil Films, Baldwin Entertainment Group, Bristol Bay Productions, Stuart Benjamin, Taylor Hackford; *izv.pr.* William J. Immerman, Jaime Rucker King — *sc.* James L. White; *r.* TAYLOR HACKFORD; *d.f.* Pawel Edelman; mt. Paul Hirsch — *gl.* Craig Armstrong; *sgf.* Stephen Altman; *kgf.* Sharen Davis — *ul.* Jamie Foxx, Kerry Washington, Regina King, Clifton Powell, Harry Lennix, Bokeem Woodbine, Aunjanue Ellis, Terrence Dashon Howard — 152 min — *distr. Blitz*

Filmovana biografija 'genija soula' Raya Charlesa od djetinjstva (i gubitka vida) u siromašnu seoskom predjelu tada segregacionističke Floride do definitivnog svjetskog uspjeha 1966.

R*ay* je nedvojbeno film u kojem se može itekako uživati, ali ponajviše zahvaljujući glazbi — originalnim izvedbama Raya Charlesa, koje na *playback* tumači dobitnik *Oscara* za tu ulogu Jamie Foxx. Upravo su te glazbene sekvence i Foxxova naslovna uloga dva glavna aduta na kojima je redatelj Taylor Hackford (u čijem je neujednačenom opusu do sada najistaknutiji bio *Oficir i gentleman*) gradio uspjeh *Raya* i mora se priznati da je upravo u glazbenim sekvencama njegova režija najbravuroznija. S druge strane gotovo svi koji su češće imali prilike vidjeti Raya Charlesa (1930-2004) uživo ili na ekranu tvrde da je Foxx nepogrešivo utjelovio pojavnost velikoga glazbenika i njegov specifičan *body language*, pa je već i to za glumca velikih sposobnosti (koje je u punoj mjeri pokazao kao vozač taksija u *Collateralu* Michaela Manna) bilo dovoljno da ostvari efektnu i dojmljivu interpretaciju. Ipak čini mi se da mu je uloga u Mannovu filmu (za koju je bio nominiran za *Oscara* za epizodu, iako je to zapravo bila druga glavna uloga) bila i složenija i bolja, jer je zahtijevala mnogo više glumačkog umijeća, dok je u *Rayu* glavna zadaća bila savladati vanjska obilježja lika — sljepoću, poseban način hoda, eksplozivnost u interpretaciji glazbe, što uvijek ostavlja dubok dojam na većinu gledatelja, a posebice na glasače američke Akademije, koja je u posljednjih petnaestak godina dodijelila vjerojatno ponajviše glumačkih *Oscara* tumačima na ovaj ili onaj način hendikepiranih osoba.

Prenaglašavanje vanjskih karakteristika nije međutim problem samo Foxxove interpretacije, nego i filma u cjelini, bez obzira na to što je Ray Charles gotovo do same smrti bio duboku vezan uz njegovo pripremanje. U uvodnoj sekvenci u ruralnoj Floridi vidimo devetogodišnjeg Raya kako se igra s dvije godine mlađim bratom dok njihova majka zarađuje za život perući rublje drugim ljudima. U toj se igri njegov brat utopio u dječjem bazenčiću na napuhavanje, a Ray najprije nije shvatio što se događa, a poslije, paraliziran osjećajima i strahom, ne uspijeva se pomaknuti i pomoći te čitav život osjeća krivnju za bratovu smrt. Film dalje kronološki prati glavne događaje u Charlesovu životu, ali se još nekoliko puta flešbekovima vraća na djetinjstvo — gubljenje vida uskoro po bratovoj tragediji, majčino ustrajavanje da ga unatoč svojoj niskoj društvenoj poziciji pošalje u školu za slijepe uz njegovo obećanje da će uvijek čuvati vlastito dostojanstvo, te su upravo to — na način pojednostavnjene psihoanalize — ključni elementi za formiranje Rayeve osobnosti i stvaralaštva, dok se halucinacije vode (u horor-sekvencama koje odudaraju od cjeline filma) javljaju kao znak opasnosti. No, i ti bi pojednostavnjeni elementi na kojima se gradi Rayeva ličnost bili manji nedostatak da Hackford (pa i Foxx) uspijevaju uvjeriti gledatelja kako ih glavni lik duboko proživljava, a ne da ostaju tek objašnjenja za neke od ključnih scena filma.

Film dalje prati odlazak mlada, samosvjesna (što u vrijeme segregacije nije lako slijepu crncu) Raya u Seattle, gdje s uspjehom počinje nastupati u jazz-klubovima, podsjećajući u početku na tada ekstremno popularna Nata Kinga Colea, da bi uskoro počeo stvarati vlastiti stil, spajajući *gospel* i *rhythm & blues*, a potom i *country*. Istodobno sve je vidljivija njegova opsesivna vezanost za žene (više njih istodobno), a uskoro postaje i ovisnik o heroinu. To ga međutim ne ometa u dosljednu razvijanju vlastitoga glazbenog izraza ni u čvrstom (i proračunatom) građenju karijere, pa i potpori borbi protiv segregacije (odbijanjem nastupa pred gledalištem s odvojenim mjestima za crnce i bijelce), što ga je stajalo zabrane ne samo nastupa nego i boravka u Georgiji). Ipak, glavninu sukoba uspješno rješava do 1966, kada se oslobađa i ovisnosti o heroinu (ali ne i o ženama), te može mirno dalje stvarati i uživati u zvjezdanom statusu.

Zato je i opravdana Hackfordova odluka da se bavi dramatičnim godinama njegova života, a da ostatak života ukratko iznese u završnim titlovima uz iznimku sekvence u senatu Georgije, gdje 1979. dobiva ispriku, a njegova *Georgia On My Mind* biva proglašena himnom te savezne države. Ipak, šteta što je dramatične situacije Hackford tretirao kao objektivno važne događaje, znatno manje pozornosti posvećujući načinu njihova djelovanja na intimni doživljaj protagonista. Zato i uživanje u *Rayu* proizlazi više iz *glamoura* i brojnih atraktivnih (ponajprije glazbenih) sekvenci no iz cjelovita ostvarenja velikih filmskih vrijednosti.

Tomislav Kurelec

U DOBROM DRUŠTVU

In Good Company

SAD, 2004 — *pr.* Universal Pictures, Depth of Field, Chris Weitz, Paul Weitz; *izv.pr.* Rodney M. Liber, Andrew Miano — *sc.* Paul Weitz; *r.* PAUL WEITZ; *d.f.* Remi Adefarasin; *mt.* Myron I. Kerstein — *gl.* Damien Rice, Stephen Trask; *sgf.* William Arnold; *kgf.* Molly Maginnis — *ul.* Dennis Quaid, Topher Grace, Scarlett Johansson, Marg Helgenberger, David Paymer, Clark Gregg, Philip Baker Hall, Selma Blair — 109 min — *distr. Discovery*

Sredovječni Dan gotovo u istom trenutku doživi nekoliko šokova: šefovsko mjesto mora prepustiti mlađahnom Carteru, supruga ga obavještava da je ponovno trudna, a kći mu se zaljubljuje upravo u Cartera.

Američkom se redatelju Paulu Weitzu ne može poreći da zna kako, s kim i uz koje teme nasmijati publiku. Radeći s bratom Chrisom, Weitz je 1999. režirao prvu *Američku pitu,* koja je posustalu podžanru tinejdžerske komedije dala nov zamah, podarila prijeko potrebnu svježinu i iznašla pravi spoj bezazlenosti i provokativnosti. Tri godine poslije, bratski je dvojac realizirao znatno suptilniju, ali podjednako zabavnu komediju *Sve zbog jednog dječaka*, izvrsnu prilagodbu bestselera Nicka Hornbyja. Opet s nekoliko godina razmaka uslijedio je novi filmski uspjeh. To je komedija *U dobrom društvu*, ovaj put samostalni redateljsko-scenaristički projekt Paula Weitza s kojim je daroviti filmaš dogurao do službene konkurencije Međunarodnoga filmskog festivala u Berlinu 2005.

Iako Weitz nije osvojio *Zlatnog medvjeda*, njegov je posljednji film čvrst dokaz da je riječ o jednom od trenutačno najboljih američkih poznavatelja filmske komedije. *U dobrom društvu* vrsno je napisan, režiran i odglumljen film, koji s lakoćom pronalazi razloge za smijeh u mnogim nišama suvremenog američkog društva, a da pritom ne ismijava nikoga i ništa. Od korporacija kao etabliranih paralelnih struktura društvene moći do postindustrijskog društva izobilja u kojima su obitelji tek potrošačke jedinice. U svemu tome i glavni lik — sredovječni stručnjak za oglašavanje kojega na mjestu šefa naslijedi dvostruko mlađi *yuppie* — djeluje potrošno, anonimno i zbunjeno. No, sve do jednog trenutka. Trenutka kada vlastite profesionalne i obiteljske izazove počne doživljavati kao novu, možda i posljednju priliku za afirmaciju.

Dennis Quaid u ulozi Dana Foremana iznova potvrđuje da je svestrani glumac koji s istom dozom uvjerljivosti može ponijeti i akcijske razbibrige (*Unutarnji svemir*), i kompleksne drame (*Daleko od raja*), i pitke humoreske poput Weitzeova rada. Nastupi mladog Tophera Gracea kao Cartera i prpošne Scarlett Johansson u ulozi Danove kćeri Alex dokazuju pak da Weitz osim što zna snimiti dobar film, zna izabrati i dobre glumce, što je kombinacija koja dugoročno obećava.

Boško Picula

NAPAD NA POLICIJSKU STANICU

Assault on Precinct 13

SAD, Francuska, 2005 — *pr.* Rogue Pictures, Liaisons Films, Why Not Productions, Focus Features, Pascal Caucheteux, Jeffrey Silver, Stephane Sperry; *izv.pr.* Don Carmody, Joseph Kaufman, Sebastien Kurt Lemercier — *sc.* James DeMonaco; *r.* JEAN-FRANÇOIS RICHET; *d.f.* Robert Gantz; *mt.* Bill Pankow — *gl.* Graeme Revell; *sgf.* Paul Denham Austerberry; *kgf.* Vicki Graef, Georgina Yarhi — *ul.* Ethan Hawke, Laurence Fishburne, Gabriel Byrne, John Leguizamo, Maria Bello, Peter Bryant, Fulvio Cecere, Kim Coates — 109 min — *distr. Discovery*

Na Silvestrovo dežurni policajci čekaju službeno zatvaranje stare policijske postaje 13. Proslavu im prekida autobus s kriminalcima, koji se zaustavlja zbog nevremena.

Kako je originalni *Napad na policijsku stanicu* jedno od remek-djela u opusu Johna Carpentera, uistinu je teško dokučiti koji su motivi nagnali Hollywood da se prihvati snimanja *remakea*. Štoviše, posao su prepustili francuskom filmašu, Jean-François Richetu ne odveć impresivna opusa, kojem je ovo ujedno prvi američki uradak.

Prva razlika koju će poklonici izvornika uočiti vezana je uz brojne mijene u scenariju, što uključuje i ponešto drukčiju završnicu. Ruku na srce, scenarističke mijene i nisu toliko loše, koliko Richetovo neuvjerljivo rješavanje akcijskih prizora koje daleko zaostaje iza Carpenterovih promišljenih redateljskih poteza, a, ruku na srce, djeluje posve neuvjerljivo i u usporedbi s radovima suvremenih američkih potpisnika akcijskih filmova. Problem ponajviše počiva u Richetovu neuspješnu formiranju filmske tenzije, pa cjelina, usprkos scenarističkoj dosjetljivosti, djeluje posve nezanimljivo.

S druge strane, Richet se u početku trudi, koliko-toliko slojevito uspostaviti glavne karaktere, ali poslije posve zaboravlja na njih, i kreće u šablonsko orkestriranje filmske akcije. Dakako, ni spomena ne može biti o povlačenju filmofilskih paralela s filmom koji je Carpenteru poslužio kao polazište za snimanje *Napada na policijsku stanicu*, Hawksovim remek-djelom, *Rio Bravo*.

Ipak, odlike Richetova filma počivaju ponajviše na respektabilnoj glumačkoj ekipi, čiji se dosezi uistinu ne mogu uspoređivati sa manje-više anonimnim akterima iz Carpenterova filma. Tako *remake* nose Laurence Fishburne, Ethan Hawke, John Leguzamo i Brian Dennehy. Kvalitetnija gluma i redateljev trud oko motivacije i karakterizacije likova uspjeli su povezati gledateljeve emocije s njihovim sudbinama, pa Richetov *Napad na policijsku stanicu,* usprkos očitim nedostacima, ne treba propustiti (makar na DVD-u).

Mario Sablić

IGRA SKRIVAČA

Hide and Seek

SAD, 2005 — *pr.* 20th Century Fox, Fox 2000 Pictures, Josephson Entertainment, Barry Josephson; *izv.pr.* Joseph M. Caracciolo Jr. — *sc.* Ari Schlossberg; *r.* JOHN POLSON; *d.f.* Dariusz Wolski; *mt.* Jeffrey Ford — *gl.* John Ottman; *sgf.* Steven J. Jordan; *kgf.* Aude Bronson-Howard — *ul.* Robert De Niro, Dakota Fanning, Famke Janssen, Elisabeth Shue, Amy Irving, Dylan Baker, Melissa Leo, Robert John Burke — 101 min — *distr. Continental*

Život dr. Davida Callawaya u trenutku se pretvori u noćnu moru kada se njegova žena ubije. Želeći nakon tragedije započeti novi život, David se suoči s nadnaravnim bićem koje počne opsjedati njegovu kćer Emily.

Djeca, horori i — Robert De Niro. Tko zna, možda je prošlogodišnjim filmom *Bogomdan* započet niz projekata u kojima će maloljetni junaci i filmska strava postati istoznačnice za aktualnu fazu karijere, prema mnogima, najboljeg američkog glumca današnjice. No, dobronamjerno je nadati se da neće. Baš kao što je dobronamjerno priželjkivati da aktualne De Nirove nastupe pred kamerama neće obilježiti ni komedije poput *Analiziraj ono* i *Dozvola za Fockere*. S jedne strane isprazni strah, a s druge isprazni smijeh. De Niro zaslužuje bolje.

I dok naslovi poput *Dozvole za Fockere* barem privlače publiku, horori poput filma *Igra skrivača* privlače isključivo loše kritike. Film je nastao, doduše nenamjerno, po istom modelu kao i razočaravajući *Bogomdan*. Opet dijabolično dijete, opet De Niro s prefiksom dr., opet nadnaravni posjetitelji, opet *tvinpiksovsko* mjestašce, opet, opet, opet... Međutim, ovaj put u pitanju nije kloniranje, a i dijete je drugoga spola. Tako Dakota Fanning u filmu tumači kćer De Nirova lika, koja nakon majčina samoubojstva počne komunicirati sa stanovitim Charliem, što je početak krvavih i — neočekivanih događaja. Nažalost, iza kamera nije M. Night Shyamalan, pa da sve dobije stilsku i tematsku prepoznatljivost, nego australski glumac John Polson kojemu u redateljskom poslu treba još jako mnogo iskustva. Ponajprije u promišljanju filma kao priče bogate događajima i likovima, a ne darkerske slikovnice siromašne duhom i iznenađenjima. Iako je od filma htio napraviti niz obrata u *Shyamalanovu* stilu, Polson već u prvoj polovici filma naznačuje što se može očekivati u raspletu, što je i najveći problem ovoga gotički intonirana horora.

Srećom, film treba gledati zbog sjajne Dakote Fanning, koja je svoj uobičajeni lik pametne slatkice ovdje metamorfozirala u zastrašujuću djevojčicu sotonskoga pogleda. Njezina starmala gluma u filmu djeluje bolje no ikad, pa je istinska šteta da je svoje pojavljivanje u žanru horora potrošila na ispodprosječan rad. Robertu De Niru, nažalost, to prelazi u naviku.

Boško Picula

SLAGALICA STRAVE

Saw

SAD, 2004 — *pr.* Evolution Entertainment, Saw Productions Inc., Twisted Pictures, Mark Burg, Gregg Hoffman, Oren Koules; *izv.pr.* Peter Block, Jason Constantine, Stacey Testro — *sc.* Leigh Whannell; *r.* JAMES WAN; *d.f.* David A. Armstrong; *mt.* Kevin Greutert — *gl.* Charlie Clouser; *sgf.* Julie Berghoff; *kgf.* Jennifer Soulages — *ul.* Leigh Whannell, Cary Elwes, Danny Glover, Monica Potter, Michael Emerson, Ken Leung, Dina Meyer, Mike Butters — 100 min — *distr. Blitz*

U zapuštenoj kupaonici / javnom zahodu probude se dvojica neznanaca koji nemaju pojma kako su se ondje našli u zatočeništvu. Priča se razvija u 'slagalicu' o okrutnom ubojici, luđaku/geniju koji žrtve postavlja u bizarne klopke iz kojih se mogu iskoprcati samo uz jezive posljedice.

Redatelju debitantu Jamesu Wanu i njegovu scenarističkom partneru Leighu Whannellu ne može se osporiti određena zanatska kompetentnost, kao ni promućurnost kojom su kao gotovo potpuni anonimci uspjeli holivudskom studiju prodati ideju i u kratku roku (svega osamnaest dana) i za uistinu mali novac (1 200 000 dolara) snimiti film koji je zaradio šezdeset puta više od uloženoga, što ga na neki način svrstava u kategoriju novijih fenomena poput *El Mariachija* (1993) Roberta Rodrigueza ili *Projekt: Vještica iz Blaira* (1999) Daniela Myricka i Eduarda Sancheza.

Različito od tih razmjerno entuzijastičkih i promišljenih filmova, ovaj je tipično eksploatacijsko ostvarenje naciljano isključivo na želju za komercijalnim uspjehom.

Trilerska priča strave sadržajno donekle podsjeća na ostvarenja poput *Sedam* (1995) Davida Finchera, *Skloništa straha* (2001) Nicka Hamma ili *Kocke* (1997) Vincenza Natalija, no ovom prigodom riječ je o trećerazrednoj papazjaniji klišeja žanra potkrepljenoj usiljenim dijalozima u lošim glumačkim izvedbama, neuvjerljivošću i proizvoljnošću, uočljivim scenarističkim diktatom događanja, mehaničkom konstrukcijom te povelikom količinom sadističkih prizora odbojno odurne sugestivnosti. Ubacivanje svojevrsne moralne poruke objašnjavanjem ubojičina motiva — smrtno bolestan, nezadovoljan je što ljudi ne cijene život koliko bi trebali — u tom se djelcu nepoštenih namjera čini samo još jednim niskim trikom kojim su filmaši htjeli pridobiti one koji u filmovima žele pronaći neki smisao.

Janko Heidl

MI NISMO ANĐELI 2

Srbija i Crna Gora, 2005 — *pr.* Delirium, RTV Pink, Biljana Prvanović — *sc.* Srđan Dragojević; *r.* SRĐAN DRAGOJEVIĆ; *d.f.* Dušan Joksimović; *mt.* Marko Glušac — *gl.* Kristina Kovač; *sgf.* Biljana Sovilj, Saša Jeličić; *kgf.* Vesna Teodosić, Saša Kuljača — *ul.* Nikola Kojo, Srđan Todorović, Milena Pavlović, Miki Manojlović — 89 min — *distr. Discovery*

Odlučivši se ponovo poigrati sudbinom simpatičnog zavodnika Nikole i njegove obitelji, zločesti će vrag i dobrodušni anđeo Nikolu uvaliti u velike nevolje. Na pragu srednjih godina i otuđen od supruge, zbunjeni Nikola na vrlo neugodan način postaje svjestan da njegova petnaestogodišnja kći Sofija izrasta u djevojku itekako privlačnu dečkima.

Nakon populističke komedije *Mi nismo anđeli 2*, nastavka precijenjena debitantskog ostvarenja Srđana Dragojevića (-*Lepa sela lepo gore*, *Rane*), jedino što se s priličnom sigurnošću može ustvrditi, ma koliko to nekomu čudno zvučalo, jest da Dragojević nije duhovit čovjek. Osim donekle šarmantne i neosporno dinamične, ali posve klišejizirane i tek sporadično duhovite priče, u prilog tomu govore i arogantni i narcisoidni komentari kojima je redatelj popratio mahom negativne kritike svoga filma, kao i zagrebačku premijeru.

»*Ovo je nastavak u kojem se redovito ponavljaju stari štosovi da bi se izvukao novac od publike*«, riječi su kojima zločesti vrag u jednom trenutku opisuje pravu narav Dragojevićeva novog djela. A redatelj, možda i pod utjecajem višegodišnjega beskorisnog boravka u Americi, dobrano podcjenjuje inteligenciju i ukus publike kojoj se obraća, jer bi se njegov film najkraće moglo opisati riječima 'Srđanova dinastija'. Riječ je o neujednačenoj zb(i)rci stoput viđenih populističkih dosjetki i vulgarna humora, tijekom snimanja koje je Dragojević očito imao na umu uspješnice braće Farrelly. No dok su Farrellyjevi u najpoznatijim filmovima pod oblandom neobvezne moronske zabave uvijek nudili i pristojnu dozu kritičnosti i angažmana, Dragojević uz eskapističku sliku suvremenoga srpskog društva angažman fingira tek ponekom dvosmislenom opaskom o obitelji Milošević. Jedinom vrlinom filma tako postaje odličan, primjereno (auto)ironijski pomaknut nastup raspoloženog Nikole Koje.

Josip Grozdanić

ROBOTI

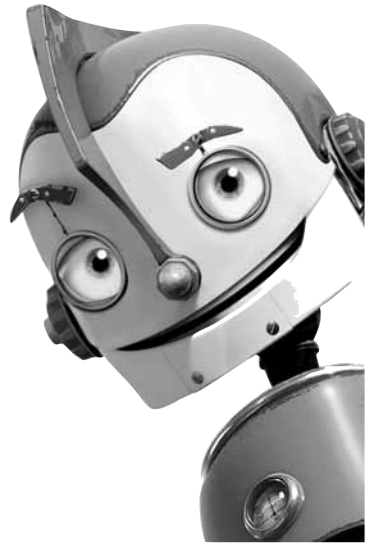
Robots

SAD, 2005 — ANIMIRANI — *pr.* Blue Sky Studios, Fox Animation Studios; *izv.pr.* William Joyce — *sc.* David Lindsay-Abaire, Lowell Ganz, Babaloo Mandel; *r.* CHRIS WEDGE, CARLOS SALDANHA; *mt.* John Carnochan — *gl.* John Powell; *sgf.* William Joyce — *glasovi* Ewan McGregor, Robin Williams, Halle Berry, Jim Broadbent, Paul Giamatti, Dan Hedaya, James Earl Jones, Greg Kinnear — 91 min — *distr. Continental*

U svijetu robota mladi izumitelj Rodney odluči slijediti svoj san i otići upoznati svog idola — popularnog pokrovitelja izumitelja — Bigwelda.

Roboti su još jedan cjelovečernji crtić za obiteljsko okupljanje, ipak poglavito namijenjen najmlađim gledateljima. Razloge valja potražiti u odveć pojednostavnjenoj priči, koja povrh mnoštva uzbudljivih akcijskih prizora i plošnih, premda vrlo simpatičnih karaktera, ne nudi ništa što bi moglo zaintrigirati odrasliju publiku. Problem Robota tako ponajviše proizilazi iz formulaične fabule, čiji će rasplet s lakoćom odgonetnuti i vrlo naivni petogodišnjaci. S druge strane valja pohvaliti vrhunsku animaciju koja Robote čini vizualno uzbudljivim, baš poput najboljih ostvarenja Pixara ili Dreamworksa. Opaska se podjednako odnosi na dizajn robota, kao i na maštovito osmišljene pozadine, pa se likovnim dostignućima Robota uistinu nema što prigovoriti. Nedvojbeno je to rezultat iskustva dvojice redatelja, Chrisa Wedgea i Carlosa Saldanha, dueta zaslužna za uzbudljivu vizualizaciju Ledenog doba. Wedge i Saldanho doista su se potrudili atraktivno uprizoriti akciju, koja se dešava gotovo svakih petnaestak minuta. Na taj su način očito mislili prikriti očite nedostatke ovlaš skicirane priče. U većem dijelu filma to im doista i polazi za rukom, pa je gledatelj zadivljen animacijskim dostignućima i spektakularno vizualiziranim akcijskim prizorima od kojih ponekad doista zastaje dah.

No, pred sam kraj Wedgeu i Saldanhu očito nestaje nadahnuća pa umjesto grandiozne završnice dobivamo mlak rasplet položen na pleća nezanimljivih likova čije sudbine publiku ostavljaju ravnodušnom. Kako Roboti i ne raspolažu lucidnim dijalozima, ostaje dojam o neambicioznosti autora, čije se djelce teško može nositi s ponajboljim cjelovečernjim crtićima, poput *Shreka* ili *Izbavitelja*, koji povrh animacijskoga savršenstva i uzbudljive akcije uspijevaju ponuditi i intrigantne karaktere te, prije svega, vješto osmišljenu fabulu.



Mario Sablić

PAPARAZZI

SAD, 2004 — *pr.* 20th Century Fox, Icon Entertainment International, Bruce Davey, Mel Gibson, Stephen McEveety; *izv.pr.* Louise Rosner — *sc.* Forrest Smith; *r.* PAUL ABASCAL; *d.f.* Daryn Okada; *mt.* Robin Russell — *gl.* Brian Tyler; *sgf.* Robb Wilson King; *kgf.* Denise Wingate — *ul.* Cole Hauser, Robin Tunney, Dennis Farina, Daniel Baldwin, Tom Hollander, Kevin Gage, Blake Bryan, Tom Sizemore — 84 min — *distr. Blitz*

Nova holivudska zvijezda Bo Laramie postane žrtva nasrtljivih fotoreportera, koji skrive prometnu nesreću u kojoj strada njegova obitelj. Bo krene u osvetu.

Kako se poistovjetiti s prototipom holivudskoga glumca u usponu kojega počnu proganjati novinari željni senzacija? Teško, veoma teško. Uostalom, i većina gledatelja u kinima želi makar krajičkom oka proviriti u strogo čuvan svijet filmskih zvijezda. Zato redatelj Paul Abascal i scenarist Forrest

Smith nisu imali laku zadaću. Još su ga više otežali dvojeći što zapravo rade. Dramu s temom prava čovjeka na privatnost, neovisno što je riječ o slavnom glumačkom imenu, ili možda akcijski triler o osvetniku — mužu i ocu — kojemu su besprizorni fotoreporteri nasrnuli na voljenu obitelj.

Žanrovska nedosljednost najveći je problem filma. Iako je bilo logično da priča dobije ozbiljniji kontekst s kakvim-takvim raščlanjivanjem granica između javnog i privatnog, Abascal se od početne drame veoma brzo okrenuo rutinskom trileru bez pravih emocija i uzbuđenja. Posve suprotno filmu koji je i zaslužan za opću uporabu pojma *paparazzi*. Iako je *Slatki život* i Federica Fellinija nezahvalno uspoređivati s Abascalovim uratkom, štošta se može napraviti bolje, barem iz poštovanja prema uzorima. Solidan zaplet i korektni glumački nastupi, osobito Colea Hausera kao progonjene zvijezde i Toma Sizemorea kao najupornijega *paparazza*, govore u prilog tezi da je zamisao ostala neiskorištena, unatoč svim bljeskovima fotoobjektiva i holivudskih kamera.

Boško Picula

ELEKTRA

SAD, 2005 — *pr.* 20th Century Fox, New Regency Pictures, Regency Enterprises, Marvel Enterprises, Horseshoe Bay Productions, Avi Arad, Arnon Milchan; *izv.pr.* Mark Steven Johnson, Stan Lee, Brent O'Connor — *sc.* Zak Penn, Stuart Zicherman, Raven Metzner prema stripu Franka Millera; *r.* ROB BOWMAN; *d.f.* Bill Roe; *mt.* Kevin Stitt — *gl.* Christophe Beck; *sgf.* Graeme Murray; *kgf.* Lisa Tomczeszyn — *ul.* Jennifer Garner, Goran Višnjić, Kirsten Prout, Will Yun Lee, Cary-Hiroyuki Tagawa, Terence Stamp, Natassia Malthe, Jason Isaacs — 96 min — *distr. Continental*

Uskrsnula Daredevilova pratilja Elektra u novom je životu plaćena ubojica. No, nakon što dobije zadaću eliminirati Marka Millera, Elektra se okreće protiv zla.

Mora se priznati da je film *Elektra* uspjeh, ali samo za Gorana Višnjića. Tridesettrogodišnji je Šibenčanin prevalio dalek put od grada podno Šubićevca do grada podno natpisa Hollywood. Visokobudžetna prilagodba stripa autora Franka Millera Višnjićev je skok na novu, višu razinu filmskih projekata, pa makar bila riječ o skupim promašajima. Pritom glavnoga glumca itekako može utješiti činjenica da je njegov nastup redom ocijenjen jedinom svijetlom točkom u tom znanstveno-fantastičnom spektaklu redatelja Roba Bowmana. Odmjeren, nenametljiv i uvjerljiv, Višnjić je odskočio. Ostatak je filma potonuo.

Bowman, koji je proteklih godina režirao još dvije SF-ekstravagancije *Carstvo vatre* i *Dosjei X: Film*, jedva jedvice veže kadar na kadar, scenu na scenu. Priča o strip-junakinji pridošloj na film toliko je porozna, bez pravoga ritma i osmišljenih likova, da je nemoguće govoriti o iole čvršćem zapletu. Atraktivna Jennifer Garner kao uskrsla osvetnica, nadnaravni zlikovci, udovac i njegova kći kao žrtve, furiozna kung-fu akcija, sve je to moglo biti povezano barem u pristojnu razbibrigu. Nažalost, Bowman je bio uvjeren da snima veliki hit, a ne B-film, koji uz dobar pristup može biti ugodno iznenađenje. Pogriješio je. Goran Višnjić nije. I loša je reklama dobra reklama.

Boško Picula

SLONKOVA AVANTURA

Pooh's Heffalump Movie

SAD, 2004 — ANIMIRANI — *pr.* DisneyToon Studios, Walt Disney Pictures, Jessica Koplos-Miller — *sc.* Brian Hohlfeld, Evan Spiliotopoulos; *r.* FRANK NISSEN — *gl.* Joel McNeely — *ul.* Jim Cummings, John Fiedler, Nikita Hopkins, Kath Soucie, Ken Sansom, Peter Cullen, Brenda Blethyn, Kyle Stanger — 68 min — *distr. Continental*

Stanovnici Šume stotinu jutara strahuju da je u njihovu šumu stiglo čudovište. No, najmlađi među njima — klokan Roo — otkrije da je to dražesni slonić.

Medvjedić Winnie Poo, Tigar, Praščić... Postoji li još koji lik iz poznatog romana za djecu britanskog književnika Alana Alexandra Milnea koji nije dobio svoj film u izvedbi Disneyjevih animatora? Postoji. To je klokan Roo, zvijezda posljednje animirane slikovnice s Milnejevim dražesnim stanovnicima Šume stotinu jutara. Iako se film ne zove *Klokanova avantura*, nego *Slonkova avantura*, simpatični je klokančić u središtu dopadljiva uratka koji, kao i sva dosadašnja literarna i filmska poglavlja kontinuirane pustolovine mudrog Winnieja Pooa i njegovih kolega, govori o prijateljstvu, hrabrosti i nesebičnosti.

Tako u filmu redatelja Franka Nissena Roo upoznaje novoga stanovnika šume — ljubičastog Slonka — i unatoč predrasudama ostalih šumskih bića da je riječ o opasnu čudovištu stječe najboljega prijatelja i doživljava pustolovinu života. Upravo idealno za predškolsku publiku i upravo u okvirima dobro osmišljene i realizirane animirane edukacije. *Slonkova avantura* u slijedu je Tigrova i Praščićeva pojavljivanja na filmu najbolji rad, jer je Nissen vješto spojio maštovitu priču, šarmantne likove i glazbene brojeve, koje i ovaj put izvodi kantautorica i oskarovka Carly Simon. Napokon, lik je neodoljivoga Slonka pun pogodak i nema dvojbe da će se u plišanim i plastičnim inačicama naći na krevetićima mnogobrojne djece. Hm, nije li se na to i ciljalo?

Boško Picula

ZEBRA TRKAČICA

Racing Stripes

SAD, 2005 — *pr.* Alcon Entertainment, Broderick Johnson, Andrew A. Kosove, Edward L. McDonnell, Lloyd Phillips; *izv.pr.* Steven P. Wegner — *sc.* David Schmidt; *r.* FREDERIK DU CHAU; *d.f.* David Eggby; *mt.* Tom Finan — *gl.* Mark Isham; *sgf.* Mark Isham; *kgf.* Jo Katsaras — *ul.* Bruce Greenwood, Frankie Muniz, Joe Pantoliano, Hayden Panettiere, Caspar Poyck, Gary Bullock, Wendie Malick, M. Emmet Walsh — 84 min — *distr. Blitz*

Napuštena zebra raste vjerujući da je trkači konj.

Zebra trkačica nema nikakvih namjera osim ponuditi osamdesetak minuta zabave za najmlađe filmofile. Riječ je o simpatičnu djelcu u kojem glavne uloge pripadaju mahom predstavnicima životinjskog svijeta. Istini za volju, kvaliteta Zebre trkačice poglavito se temelji na simpatičnosti četveronožne junakinje i njezine družbe, a daleko manje proizlazi iz zabavne priče i lucidnih fabulativnih obrata. Redatelj u ovakvim filmovima uglavnom služi tek za uspješno održavanje jednostavne priče dinamičnom i preglednom te, u ovom slučaju, za uvjerljivu animaciju govora životinja. Frederiku Du Chauu obje su stvari pošle za rukom, pa je sklepan dopadljiv obiteljski filmić, koji će banalnim humorom ipak više zadovoljiti one mlađe. Ipak, vrlo dobra sinkronizacija i vješto plasiranje zabavnijih verbalnih dosjetki zasigurno su u nas i odraslijima ponudili solidan provod.

Mario Sablić

HITCH — LIJEK ZA MODERNOG MUŠKARCA

Hitch

SAD, 2005 — *pr.* Columbia Pictures Corporation, Overbrook Entertainment, James Lassiter, Will Smith, Teddy Zee; *izv.pr.* Wink Mordaunt, Michael Tadross — *sc.* Kevin Bisch; *r.* ANDY TENNANT; *d.f.* Andrew Dunn; *mt.* Troy Takaki — *gl.* George Fenton; *sgf.* Jane Musky; *kgf.* Marlene Stewart — *ul.* Will Smith, Eva Mendes, Kevin James, Amber Valletta, Julie Ann Emery, Robinne Lee, Adam Arkin, Michael Rapaport — 118 min — *distr. Continental*

Profesionalni savjetnik za ljubavna pitanja nije baš toliko snalažljiv kada i sam padne na čari zanimljive ljepotice.

Odavna su prošla vremena kada su romantične komedije potpisivali ugledni filmaši poput Billyja Wildera ili Howarda Hawksa. Danas, umjesto britkih autorskih komentara na odnose među suprotnim spolovima, nailazimo najčešće na šablonske filmiće temeljene na neinspirativnim ili pouzdajući se u seksualnost glumačke ekipe. Humor ovdje, dakako, nije rezultat lucidnih scenarističkih dosjetki, nego prije nizanja bezbrojnih ocvalih gegova, od kojih mnogi graniče s dobrim ukusom.

Hitch je tek donekle pristupačnije djelce, nedvojbeno zahvaljujući konvencionalnijem zapletu, zacijelo namijenjenu publici koja zazire od prebučnih suvremenih komedija. U tom smislu i nepostojanje ikakvih obrata i iznenađenja ne treba smatrati nedostatkom, nego zadanim obrascem čije konvencije publika vrlo dobro prepoznaje i cijeni. U tom je smislu i izbor redatelja primjeren, jer je Andy Tennant karijeru i sazdao od takvih filmova bez okusa i mirisa. Hitch je tako djelce za nezahtjevnu publiku, kojoj je tek do opuštanja. Tu zadaću više-manje solidno odrađuje.

Mario Sablić

ALIEN PROTIV PREDATORA

AVP: Alien Vs. Predator

SAD, Kanada, Njemačka, Češka, Velika Britanija, 2004 — *pr.* 20th Century Fox, Lonlink Productions Ltd., Davis Entertainment, Impact Pictures, Kut Films, Stillking Films, Brandywine Productions Ltd., Inside Track 2 LLP, Zweite Babelsberg Film GmbH, Gordon Carroll, John Davis, David Giler, Walter Hill; *izvr.pr.* Wyck Godfrey, Thomas M. Hammel, Mike Richardson — *sc.* Paul W.S. Anderson prema likovima Dana O'Bannona, Ronalda Shusetta, Jima Thomasa i Johna Thomasa; *r.* PAUL W.S. ANDERSON; *d.f.* David Johnson; *mt.* Alexander Berner — *gl.* Harald Kloser; *sgf.* Richard Bridgland; *kgf.* Magali Guidasci — *ul.* Sanaa Lathan, Raoul Bova, Lance Henriksen, Ewen Bremner, Colin Salmon, Tommy Flanagan, Joseph Rye, Agathe De La Boulaye — 101 min — *distr.* Continental

U vječnom ledu Antarktike malobrojna se skupina istraživača iznenada suoči s međusobnim obračunom dvije brutalne izvanzemaljske rase.

Svega su se filmske kamere nasnimale. Godzille protiv King Konga. Drakule protiv Frankensteina. Sylvestera Stallonea protiv Armanda Assantea. Ipak, filmski obračun Aliena i Predatora zaslužuje punu pozornost. Malo koji projekt djeluje bizarnije od ovoga znanstvenofantastičnog horora Paula W. S. Andersona, koji se očito specijalizirao za filmske prilagodbe popularnih videoigara. I dok igrice uopće ne trebaju jaču logiku, nego jače softvere, filmovi bi barem iz pristojnosti prema gledateljima trebali poštivati nešto poput fabule. Ili možda Anderson i kolege i ne računaju na publiku željnu logike, nego pomladak kojemu je odlazak u kino dobrodošla stanka između jedne i druge pucačine na igraćoj konzoli. Ako je tako, *Alien protiv Predatora* promišljen je tržišni potez od kojega valja učiti.

U suprotnom, iz pijeteta prema Ridleyju Scottu, Jamesu Cameronu, Johnu McTiernanu i ostalim redateljskim imenima serijala *Alien* i *Predator*, treba zaboraviti sve viđeno u ispraznu trokutu čovječanstva i dvije nadmoćne izvanzemaljske rase, čiji obračun plamti na ledom okovanu Južnom polu. U toj je sveopćoj makljaži jedino poznatije glumačko ime Lance Henriksen, ali bez većega traga. Tko će pobijediti? Nadamo se oni koji neće dopustiti snimanje nastavka filma.

Boško Picula

CONSTANTINE

SAD, 2005 — *pr.* Warner Bros., Village Roadshow Pictures, The Donners' Company, Batfilm Productions, Weed Road Pictures, 3 Art Entertainment, Di Bonaventura Pictures, Lonely Film Productions GmbH & Co. KG., Akiva Goldsman, Benjamin Melniker, Erwin Stoff, Michael E. Uslan; *izv.pr.* Gilbert Adler, Michael Aguilar — *sc.* Kevin Brodbin, Frank Cappello prema stripu Jamie Delanoa i Garth Ennisa *Hellblazer*; *r.* FRANCIS LAWRENCE; *d.f.* Philippe Rousselot; *mt.* Wayne Wahrman — *gl.* Klaus Badelt, Brian Tyler; *sgf.* Naomi Shohan; *kgf.* Louise Frogley — *ul.* Keanu Reeves, Rachel Weisz, Shia LaBeouf, Djimon Hounsou, Pruitt Taylor Vince, Gavin Rossdale, Tilda Swinton, Peter Stormare — 121 min — *distr. Intercom-Issa*

Obdaren nadnaravnim moćima detektiv John Constantine istražuje smrt sestre svoje kolegice istodobno spašavajući čovječanstvo od sama Nečastivog.

John Constantine prvi se put pojavio u stripu autora cijenjenog Alana Moorea 1985, izdavač mu je poznata tvrtka DC Comics, a nedavno je objavljen dvjestoti broj stripa *Hellblazer*, čiji je Constantine glavni junak. Dovoljno da se netipična borca protiv zla — suhonjava, ovisna o cigaretama i cinika do posljednjeg opuška — proglasi isplativom filmskom investicijom. Uz malu zadršku. Ništa od vizualnog minimalizma i asketskog izgleda glavnog lika. Prvo su nadomjestili žestoki vizualni efekti, a drugo nastup Keanua Reevesa, od kojega se ne očekuje ništa drugo nego da bude privlačan. Pa makar ne glumio. Kao u nekim filmovima.

Reeves, srećom, ovdje glumi, i to ne loše, dok je zamisao o ekranizaciji stripa koji je u mnogo čemu antipod Supermanu, Batmanu, Spider-Manu i ostatku društva u kostimima i s plaštevima, također osvježenje. Poteškoća je pak što sirovi predložak nije zaživio i u sirovoj slici, pa je riječ o ne odveć uspjelu spoju darkerske priče i šarene vizualizacije. Efekti su pretjerani i repetativni, strava zamijenjena degutantnim prizorima, a Keanu Reeves odveć podsjeća na dobra momka umjesto na nekoga takve prošlosti i sadašnjosti kao što je John Constantine. Usto, redatelj debitant Francis Lawrence i ne skriva da je majstor videospotova. Šteta. Ovo je bio projekt za iskusne filmaše sklone radovima duljima od tri-četiri minute.

Boško Picula

XXX 2: SLJEDEĆI NIVO

xXx: State of the Union

SAD, 2005 — *pr.* Columbia Pictures Corporation, Revolution Studios, Original Film, Neal H. Moritz, Arne Schmidt; *izv.pr.* Rob Cohen, Derek Dauchy, Todd Garner — *sc.* Simon Kinberg; *r.* LEE TAMAHORI; *d.f.* David Tattersall; *mt.* Mark Goldblatt, Todd E. Miller, Steven Rosenblum — *gl.* Marco Beltrami; *sgf.* Gavin Bocquet; *kgf.* Sanja Milkovic Hays — *ul.* Ice Cube, Samuel L. Jackson, Willem Dafoe, Scott Speedman, Peter Strauss, Michael Roof, Sunny Mabrey,Nona Gaye — 101 min — *distr. Continental*

Tajni agent Augustus Gibbons dobiva novi zadatak: razotkriti opasnu paravojnu skupinu, u čemu će mu pomoći novi štićenik, okorjeli Darius Stone.

SAD pred vojnim udarom... Najviši dužnosnici Ministarstva obrane i Združenog stožera kuju zavjeru... Predsjednikov život u opasnosti... Od tih bi se scenarističkih zamisli doista mogao snimiti napet politički triler. Osobito u današnje vrijeme. Dramatičnosti ne bi nedostajalo, asocijacija na zbilju također, a kamoli vratolomne akcije. Na žalost, film *XXX 2: Sljedeći nivo* od svega toga samo lomi vrat. Nastavak hita iz 2002. u kojem je Vin Diesel, recimo to tako, odglumio žestoka tajnog agenta u lovu na ekstremiste i žestoka ljubitelja svih mogućih ekstremnih sportova, ove je godine pokušao ponoviti izvorni uspjeh. Nije uspio.

Premda se ovdje pod uspjehom podrazumijeva komercijalni, a ne umjetnički aspekt filma, prvi je *XXX* čak i pričom superioran drugom dijelu. Koliko god to zvučalo nevjerojatno. Naime, nastavak u režiji Novozelanđanina Leeja Tamahorija djeluje kao zamorna simulacija u supermodernim vojnim poligonima, pri čemu su likovi samo plošni skakači s jedne razine na drugu. Novi partner Samuela L. Jacksona, nakon što je Vin Diesel odustao od repriziranja uloge, robustan je reper Ice Cube. Nažalost, robusnost ostala je samo na papiru, jer ni on, ni Jackson, ni Willem Dafoe kao glavni *bad guy* nemaju likove. Samo ljušture na vjetrometini hipertrofirane pirotehnike i koreografirane akcije. Dovoljno? Da, ali samo za nivo petominutne videoigre. Za dugometražni film ni približno.

Boško Picula

SVE JE *COOL*

Be Cool

SAD, 2005 — *pr.* Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Jersey Films, Double Feature Films, Danny DeVito, David Nicksay, Michael Shamberg, Stacey Sher; *izv.pr.* F. Gary Gray, Elmore Leonard, Michael Siegel — *sc.* Peter Steinfeld; *r.* F. GARY GRAY; *d.f.* Jeffrey L. Kimball; *mt.* Sheldon Kahn — *gl.* John Powell; *sgf.* Michael Corenblith; *kgf.* Mark Bridges, Betsy Heimann — *ul.* John Travolta, Uma Thurman, Vince Vaughn, Harvey Keitel, The Rock, Danny DeVito, James Woods, Wyclef Jean — 118 min — *distr. Continental*

Nakon što je njegov novi film propao na kinoblagajnama, simpatični utjerivač dugova Chili Palmer odlučuje se okušati u glazbenim vodama. A kad mu mafija ubije poslovnog partnera, pokojnikovu će udovicu, vlasnicu nezavisne diskografske etikete, uspjeti nagovoriti na suradnju i skrb o perspektivnoj mladoj pjevačici.

Točno deset godina nakon što je nekad cijenjeni snimatelj Barry Sonnenfeld, ekranizacijom romana *Uhvatite malog* glasovitog pisca Elmorea Leonarda snimio zasigurno najbolji film u dosadašnjoj redateljskoj karijeri, producenti posrnuloga MGM-a ponovno su se dosjetili gotovo savršena spoja tvrdokuhane noarovske proze i tarantinovske redateljske poetike. Želeći ponoviti duh i šarm prethodnika, na adaptaciji nastavka Leonardova romana angažirali su zvjezdanu glumačku postavu, a u redateljski stolac posjeli pouzdanoga F. Garyja Graya (*Pregovarač*, *Dobar posao u Italiji*). Nažalost, sav taj trud rezultirao je potpunim promašajem. Chilijeve nove pustolovine zbrkano su, neduhovito, predugo i nemaštovito režirano ostvarenje kojem gledljivost ne uspijevaju osigurati ni autoironični glumački nastupi. Uz ponovno rasplesane i vidno nezainteresirane Travoltu i Umu Thurman, slabašnu zabavu nude tek preglumljivanja snagatora The Rocka i brbljavoga Vincea Vaughna.

Josip Grozdanić

CURA SA ZADATKOM 2: LIJEPA I OPASNA

Miss Congeniality 2: Armed and Fabulous

SAD, 2005 — *pr.* Castle Rock Entertainment, Village Roadshow Pictures, Fortis Films, NPV Entertainment, Sandra Bullock, Marc Lawrence; *izv.pr.* Bruce Berman, Mary McLaglen — *sc.* Marc Lawrence; *r.* JOHN PASQUIN; *d.f.* Peter Menzies Jr.; *mt.* Garth Craven — *gl.* John Van Tongeren; *sgf.* Andrew Max Cahn, Greg Richman; *kgf.* Deena Appel — *ul.* Sandra Bullock, Regina King, Enrique Murciano, William Shatner, Ernie Hudson, Heather Burns, Diedrich Bader, Treat Williams — 115 min — *distr. Intercom-Issa*

Tri tjedna nakon što joj je za dlaku izmakla titula Miss Amerike, iznenada stečena slava lijepu FBI-ovu agenticu Gracie Hart onemogućuje u poslu. A kad njezin šef odluči Gracinu popularnost iskoristiti za stvaranje simpatičnijega lica agencije, muškobanjasta će agentica uz temperamentnu kolegicu biti uvučena u slučaj otmice aktualne Miss.

Atraktivna Sandra Bullock već punih jedanaest godina neštedimice rasipa ugled stečen nastupom uz Keanua Reevesa u akcijskom trileru *Brzina*. Osim razoružavajućeg osmijeha, lijepa glumica posjeduje i izražen smisao za izbor pogrešnih filmskih projekata. Poslije nekoliko nezanimljivih trilera i niza promašenih romantičnih komedija, nepromišljeno je odbila ponudu Clinta Eastwooda da utjelovi njegovu djevojku od milijun dolara, i spremno pristala još jednom navući lentu misice i ponovo postati cura na zadatku.

A najpreči zadatak kojem bi se šarmantna Sandra morala posvetiti jest onaj spašavanja vlastite karijere. Dok su prethodniku makar skroman dignitet davali uspio autoironičan nastup Michaela Cainea i površno ismijavanje izbora za Miss, *Cura na zadatku 2* svodi se na nemaštovito, beskrvno režirano, zamorno i potpuno neduhovito variranje zapleta i humornih situacija iz prvoga dijela. Nezainteresirani glumački nastupi i budalasti krimipodzaplet razlogom su da i Sandrin osmijeh sve više blijedi.

Josip Grozdanić

ČVRSTA RUKA MIRA

The Pacifier

Kanada, SAD, 2005 — *pr.* Walt Disney Pictures, Spyglass Entertainment, Gary Barber, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman; *izv.pr.* Derek Evans, Jennifer Gibgot, Garrett Grant, Adam Shankman, George Zakk — *sc.* Thomas Lennon, Robert Ben Garant; *r.* ADAM SHANKMAN; *d.f.* Peter James; *mt.* Christopher Greenbury — *gl.* John Debney; *sgf.* Linda DeScenna; *kgf.* Christopher Hargadon, Kirston Leigh Mann — *ul.* Vin Diesel, Lauren Graham, Faith Ford, Brittany Snow, Max Thieriot, Chris Potter, Carol Kane, Brad Garrett — 95 min — *distr. Continental*

Prekaljen u nizu akcija od Balkana do Afrike, američki marinac Shane ima naoko jednostavan posao zaštititi djecu ubijenoga znanstvenika. Ali.

Mora se priznati da su domaći kinodistributeri domišljato preveli naslov akcijske komedije *The Pacifier*. Hrvatski naslov *Čvrsta ruka mira* najduhovitiji je dio hita koji je svojim uspjehom u američkim kinima iznenadio i najoptimističnije. Vin Diesel očito je pametno izbjegao pojavljivanje u nastavku filma *XXX* odlučivši se za posve novi tip uloge. Uloge snagatora koji cijeli film ne krcka samo vratovima negativaca, nego i mijenja pelene svojim malim štićenicima. Mr. Diesel, naime, tumači američkoga marinca čeličnih mišića čija je nova zadaća zaštititi obitelj ubijenoga znanstvenika koji je radio na tajnom projektu za vladu. Tajne se žele dokopati i zli teroristi (pravo je iznenađenje koji), pa se Vin *alias* Shane Wolfe našao u poziciji dadilje maloljetnicima od dojenačke do srednjoškolske dobi. Zlu ne trebalo.

To je, dakako, izvor humora u ovoj prvobitno obiteljskoj komediji koja manje-više dosljedno ponavlja recept filmova *Policajac iz vrtića* i *Tata u akciji*. No, Arnold Schwarzenegger je krupniji, a Eddie Murphy duhovitiji, pa Vin Diesel u tim usporedbama gubi bitku. Pritom nekoliko smiješnih situacija ne popravlja dojam o ishitrenu i kalkulantskom uratku koji je podbacio u svemu osim u privlačenju pozornosti djece i njihovih roditelja. Kina su puna, blagajne također, a to što je sve ostalo prazno, nema veze. Vin će opet zasukati rukave i promijeniti pelenu...

Boško Picula

HRVATSKA MORA

Hrvatska, 2005 — *izv.pr.* Željko Malnar, Jakov Sedlar — *sc.* Željko Malnar, Dominik Sedlar; *r.* DOMINIK SEDLAR; *d.f.* Mario Kokotović, Karmelo Kursar; *mt.* Zdravko Borko — *gl.* Ivica Drnić — *ul.* Željko Malnar, Bruno Jurišić, Sead Hasanović Vlado Matijević, Ivica Lakor, Zvonimir Levačić, Slađana Petrušić, Vesna Klaić — 110 min

Kompilacija navodno najuspjelijih trenutaka iz, također navodno, kultne emisije Nightmare Stage *koju, uz predsjednika republike Pešćenice Željka Malnara, donedavno na OTV-u, a odnedavno na televiziji Z1, svake subote u kasne noćne sate u(ne)ređuju i vode njegovi 'ministri'.*

Unatoč formalnoj odrednici 'dokumentarno-igranog' filma, debitantsko ostvarenje mladog redatelja Dominika Sedlara ne udovoljava kanonima ni dokumentarnog ni igranofilmskog djela. Štoviše, osim činjenice da pred gledateljevim očima promiču 24 sličice u sekundi, teško da je riječ i o filmu. Naime, djelce nastalo pod producentskom paskom Dominikova oca Jakova tehnički je katastrofalno realizirana i etički iznimno dvojbena zbirka neujednačenih, prizemnih i nerijetko degutantnih (ne)uspjelih gegova, na koje Željko Malnar za skroman honorar svake subote prisiljava svoje nevoljne, tjelesno i mentalno donekle hendikepirane antijunake. Neuspješno fingirajući *trash*-poetiku, Dominik Sedlar pokušava Malnaru dati alibi društvenog angažmana, koji kaže da Željko gledateljima pokazuje istinu o njima samima, te da u svojim emisijama i onima 'drukčijima' hrabro daje riječ i od njih stvara zvijezde. Nažalost, uz poneku iznimku, to je najčešće tek nevješt izgovor za grubo i vulgarno ismijavanje nečijih tjelesnih ili duševnih nedostataka.

Josip Grozdanić

ČUVAJ SE SINJSKE RUKE

Hrvatska, 2004 — *pr.* Genijalni filmovi productions — *sc.* Ivan Ramljak, Mario Kovač, Krešimir Pauk, Andy Kuljiš, Marko Čaklović; *r.* IVAN RAMLJAK, MARIO KOVAČ, KREŠIMIR PAUK; *d.f.* Andy Kuljiš; *mt.* Andy Kuljiš — *ul.* Boris Ivković, Bojan Petković, Mario Kovač, Nikola Širović, Tonči Malora — 100 min

Bore Lee, nepobjedivi borac za pravdu, ovaj put ima zadaću pronaći i uništiti bandu dilera drogom koja truje mladež u njegovu rodnom Sinju.

S valorizacijom filmova koji teže namjerno biti loši — šund-filmovi, antifilmovi ili takozvani *trash*-filmovi — treba biti posebno oprezan. Iako je filmski *trash* nastao posve slučajno, ponajprije zbog redateljskog dilentantizma, još od vremena filmova Eda Wooda do danas stvorena je *trash*-poetika s nizom sljedbenika, čijim se elementima često koriste i visoko budžetirani holivudski redatelji poput Tarantina ili Raimija.

Hrvatski film, znamo svi, ima slučajnih *trash*-izleta koji se ne mogu valorizirati kao filmovi s namjernom *trash*-poetikom, jer nenamjerni *trash* jednostavno je loš film. No, dvojac Kovač/Ramljak imao je dobru namjeru napraviti *trash*. Iako *Čuvaj se sinjske ruke* ima nekoliko svijetlih trenutaka u kojima se suvislo prati poetika šunda (posebice kada Bore akcije koje će uslijediti prepričava prije no što se dogode ili objašnjava probleme droge i ovisnosti gledatelju, izravno u kameru), najveći problem njihova filma leži u nepomirljivosti želje da se napravi punokrvni *trash*-film, ali i film s ozbiljnijim namjerama. Ta ozbiljnost ogleda se ponajviše u scenama Borinih snova u kojima autori teže formi eksperimentalnog filma ili primjerice u scenama s vampirima, koje se trude biti ozbiljne i strašne, a *trash* ipak teži izvrtanju uvriježenih žanrova i formi. Na kraju smo dobili zbrkani film u kojem autori nisu dokraja osvijestili put kojim su se kretali. Bili su na tragu suvisla šunda, ali vrlo kratko.

Goran Kovač

MRAK KOMADI

White Chicks

SAD, 2004 — *pr.* Gone North Productions Inc., Revolution Studios, Wayans Bros. Entertainment, Rick Alvarez, Lee R. Mayes — *sc.* Keenen Ivory Wayans, Shawn Wayans, Marlon Wayans, Andy McElfresh, Michael Anthony Snowden, Xavier Cook; *r.* KEENEN IVORY WAYANS; *d.f.* Steven Bernstein; *mt.* Jeff Gourson, Stuart H. Pappé — *gl.* Teddy Castellucci; *sgf.* Paul Peters — *ul.* Shawn Wayans, Marlon Wayans, Jaime King, Frankie Faison, Lochlyn Munro, John Heard, Busy Philipps, Terry Crews — 109 min — *distr.* Continental

Kevin i Marcus Copland nespretni su i brbljavi tamnoputi agenti koji, žele li sačuvati posao, tijekom vikenda moraju glumiti bogate i razmažene mlade bjelkinje. A to neće biti nimalo laka zadaća.

Popularnost stečena teško gledljivim moronskim komedijama iz serijala *Mrak film*, braći Wayans osigurala je mogućnost realizacije novih projekata i više proračune za njihovo ostvarenje. I recentni uradak nedarovite braće, promašena krimi-komedija visokoga koncepta, nudi trivijalan i posve neuvjerljiv zaplet, novu porciju vulgarna humora i obilje klišeja. Unatoč naizgled zanimljivoj ideji, koja je nudila mogućnosti za duhovito poigravanje rasnim i spolnim stereotipima, *Mrak komadi* predug su, zamoran i nemaštovito režiran film, kojem bolno nedostaje humora. Uistinu duhoviti trenuci iznimno su rijetki, vulgarne dosjetke najčešće iritantne, odveć karikaturalna gluma teško podnošljiva, a imalo zanimljivijem humornom propitkivanju spolnih i rasnih konvencija nema ni traga. Srećom, film je na matičnom američkom tržištu komercijalno podbacio, što bi neduhovitoj braći moglo podrezati krila. Osobito je poražavajuća činjenica da Marlon, Shawn i Keenen Ivory Wayans, čini se, za klasičnu komediju *Neki to vole vruće* Billyja Wildera nikada nisu ni čuli.

Josip Grozdanić

Videoizbor

1. Anđeli u Americi (A) **92**
2. Grand Hotel (A) **88**
3. Ime ruže (B) **94**
4. Kletva (C) **99**
5. Lažljivi Glass (B) **97**
6. Martin Scorsese, DVD kolekcija (A) **86**
7. Noć glupih mrtvaca (C) **98**
8. Plinsko svjetlo (A) **90**
9. Prije sumraka (B) **95**
10. Snaga duha (B) **96**
11. Spašeni! (C) **99**
12. Ubojstva u Wonderlandu (C) **98**

Prije sumraka

Anđeli u Americi

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 85 do 99 Videoizbor

Martin Scorsese, DVD-kolekcija:

Tko to kuca na moja vrata? / Who's That Knocking at My Door; Alice više ne stanuje ovdje / Alice Doesn't Live Here Anymore; U sitne sate / After Hours; Dobri momci / Goodfellas

SAD, 1967, 1974, 1985, 1990 (2005) — *pr.* Trimod Films, Warner Bros., Double Play — *sc.* Martin Scorsese, Robert Getchell, Joseph Minion, Nicholas Pileggi; *r.* MARTIN SCORSESE; *d.f.* Richard Coll, Kent L. Wakeford, Michael Ballhaus; *mt.* Thelma Schoonmaker, Marcia Lucas, — *gl.* Richard LaSalle, Howard Shore; *sgf.* Barbara Battle, Toby Carr Rafelson, Jeffrey Townsend, Kristi Zea; *kgf.* Rita Ryack, Richard Bruno — *ul.* Harvey Keitel, Ellen Burstyn, Kris Kristofferson, Griffin Dunne, Rosanna Arquette, Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci — *distr. Issa*

U redu, možda Martin Scorsese, nesuđeni svećenik iz njujorške četvrti Mala Italija koji se ne zna služiti računalom, i koji je prema nekim mišljenjima potpisao najbolje filmove proteklih desetljeća (*Taksista* u 70-im, *Razjarenog bika* u 80-im i *Dobre momke* u 90-im godinama prošlog stoljeća), uistinu i nije najvažniji suvremeni holivudski redatelj. Možda ni činjenica da ni nakon pet nominacija još nije osvojio *Oscara* (iako su filmofili jednoglasni u ocjeni da je pozlaćenoga ćelavca zaslužio još davne 1980. za maestralnu režiju biografske sportske drame *Razjareni bik*) nije nikakva tragedija. No, ako mu je redateljska vještina, prema nekima odveć štreberska i nenadahnuta, možda i podložna kritici, dvije mu se vrline ni u kom slučaju ne mogu zanijekati. Uz to što je, pored Woodyja Allena i Francisa Forda Coppole, najsustavniji (a od spomenute trojice i najvrsniji) celuloidni kroničar Velike Jabuke, Scorsese je, rame uz rame s Clintom Eastwoodom, spomenutim Allenom i u određenoj mjeri Michaelom Mannom, zasigurno najdosljedniji holivudski filmski autor današnjice u punom smislu te riječi. Naime, premda ponekad itekako kvalitativno osciliraju (osobito filmovi Woodyja Allena), opuse spomenutih filmaša krase jedinstvo svjetonazora i prepoznatljiva redateljskog stila, što je u svijetu sedme umjetnosti danas hvale vrijedna osobina pred kojom se valja duboko nakloniti.

U Scorsesejevu slučaju, to je razvidno i iz nedavno objavljene DVD-kolekcije u kojoj se, uz njegovo debitantsko ostvarenje *Tko to kuca na moja vrata?*, nalaze i naslovi *Alice više ne stanuje ovdje*, *U sitne sate*, te glasoviti *Dobri momci*.

Dok se u svojim novijim filmovima, prema vlastitim riječima, gotovo potpuno posvetio bavljenju vremenima koja više ne postoje (*Doba nevinosti*, *Casino*, *Kundun*, *Bande New Yorka*, *Avijatičar*), na samim počecima redateljske karijere Scorsese je bio tematski itekako aktualan filmaš. Njegovo debitantsko ostvarenje, stjecajem različitih okolnosti snimano gotovo pune četiri godine (od 1965. do 1968) i isprva zamišljeno kao diplomski film, intrigantna je, dijelom i autobiografska socijalna drama *Tko to kuca na moja vrata?*, storija o neobičnoj vezi mladog Njujorčanina i djevojke odgojene u strogom katoličkom duhu. Riječ je o stilski ujednačenoj, no narativno nekoherentnoj i pomalo pretencioznoj priči o sitnom kriminalcu J. R.-u (također debitantski nastup stenografa Harveya Keitela), u osnovi simpatičnom momku koji će se naposljetku, suočen s gubljenjem iluzija o dotad dobrano idealiziranoj djevojci (nije nevina svetica, nego žrtva silovanja koja se hrabro nosi s traumom iz prošlosti), pokazati mnogo konzervativnijom, nezrelijom, purističkijom i rigidnijom osobom od svoje partnerice. Snimljenom pod očitim utjecajem francuskih novovalovaca (osobito Jeana-Luca Godarda), eksperimentalnog i njujorškog *underground*-filma, Scorsesejevom je prvijencu neke nedostatke (osobito dramaturšku i narativnu zbrkanost) lako pripisati dugom i mukotrpnom nastanku djela. Jasno definirajući buduća obilježja Scorsesejeva redateljskog stila, poput zanemarivanja klasične naracije, sklonosti neobičnim kadriranjima i montažnim rezovima (zamrznuti kadrovi, *slow-motioni*), koji pridonose stvaranju pomaknute i ponekad nadrealne slike stvarnosti, te česte primjene popglazbe koja sugerira emotivna stanja protagonista, drama *Tko to kuca na moja vrata?* nizom referencija na filmove Johna Forda (osobito *Tragače*) funkcionira i kao zanimljiva posveta Scorsesejevu tada zacijelo omiljenu redatelju.

Filmofilsku referenciju, ovaj put na znamenitoga *Čarobnjaka iz Oza* Victora Fleminga, nalazimo i na početku melodrame *Alice više ne stanuje ovdje*. Prvi Scorsesejev komercijalni uspjeh i prva suradnja s mladom Jodie Foster, snimljena nakon *Ulica zla*, a prije glasovitoga *Taksista*, dojmljiva je, tjeskobna i nimalo bajkovita crnohumorna priča o mladoj udovici koja nakon muževe smrti odlučuje sa sinom krenuti na tegobno putovanje u potrazi za boljim životom. Nastala na valu tada aktivna feminističkog pokreta, *Alice...* uspjeh može zahvaliti dvjema činjenicama.

Prva je izbor fantastične Ellen Burstyn za ulogu Alice, osjećajne, slabe i krhke mlade žene isprva potpuno podložne i ovisne o muškarcima, koja tijekom putovanja do samostalnosti i zrelosti postupno stječe samopouzdanje i svijest o vlastitoj vrijednosti i snazi. Karakterne i emotivne mijene protagonistice koja donekle podsjeća na (anti)junakinje izvrsne feminističke drame *Thelma i Louise* Ridleya Scotta Ellen Burstyn savršeno dočarava, odmjerenom interpre-

tacijom ni u jednom trenutku ne klizeći u patetiku, za što je posve zasluženo nagrađena *Oscarom*.

Druga je činjenica što je za redatelja filma odabran upravo Scorsese, tada još nedovoljno afirmiran filmaš koji je na pitanje što zna o ženama navodno odgovorio »*Ništa, ali sam voljan naučiti*«. To se, međutim, iz sama filma nikad ne bi moglo zaključiti. Sugestivnu priču o ženi koja na vlastitoj koži korak po korak uči da muškarce ne smije doživljavati kao hranitelje i bogomdane skrbnike, nego kao osobe sebi ravne (a ponekad, kao u epizodi s Harveyjem Keitelom, i kao bezvrijedne ništarije), režira diskretno i nenametljivo, strogo pazeći da, unatoč mjestimice karikiranim situacijama, nikad ne skrene u karikaturalnost.

Bizarna humorna triler-drama *U sitne sate* govori o bezličnu uredskom činovniku, zbunjenu i nesigurnu momku čiji se naizgled miran, no zapravo isprazan i prilično besmislen život, jednim večernjim izlaskom i propalim spojem pretvara u pravu noćnu moru. Film za režiju kojega je Scorsese 1986. na kanskom festivalu nominiran za *Zlatnu palmu* neujednačena je, tek sporadično duhovita, preduga i ne baš uspjela kritika otuđenosti suvremenoga društva koju je isprva trebao režirati Tim Burton. Tko zna bi li tada i rezultat bio bolji, jer je ovako, unatoč zamjetnu Scorsesejevu redateljskom trudu i dojmljivoj fotografiji Michaela Ballhousea, riječ o odveć nategnutoj i neuvjerljivoj priči, možda i proračunato populistički koncipiranoj. Solidan glumački nastup ostvario je Griffin Dunne, budući redatelj teško gledljivih romantičnih eskapada poput filmova *Magija* i *Ovisni o ljubavi*.

Izvrsna epska krimi-drama *Dobri momci* iz 1990. ekranizacija je bestseler-romana *Mafijaš* Nicholasa Pileggija, pisca za čijim će književnim prijedloškom Scorsese posegnuti i pet godina kasnije pri snimanju gangsterske drame *Casino*. Film koji je od šest oskarovskih nominacija potvrdio samo onu Joea Pescija za najbolju sporednu ulogu, majstorski je režirano, iznimno energično i dinamično djelo koje nudi slikovit, nimalo romantičan i gotovo dokumentaristički vjeran prikaz njujorške mafijaške sredine, ali i efektan pogled na 60-e i 70-e godine prošlog stoljeća. Kompletna glumačka postava ostvarila je izvrsne uloge, o čemu svjedoče i sami glumci. Dok Paul Sorvino tvrdi da se u vrijeme snimanja bojao vlastitog odraza u zrcalu, Joeu Pesciju je, uz tvrdnju da dobro glumi, majka prigovorila zbog pretjerana psovanja.

Tijekom 1970-ih sinonim za američki nezavisni film, Martin Scorsese danas je jedna od rijetkih kvalitativnih konstanti američkog i svjetskog filma u cjelini. Četverostruki DVD-paket nudi svojevrstan presjek njegove filmografije i ponuda je koju je filmofilima jednostavno nemoguće odbiti.

Josip Grozdanić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 85 do 99 Videoizbor

GRAND HOTEL

SAD, 1932 (2005) — *pr.* Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paul Bern, Irving Thalberg — *sc.* William A. Drake prema drami Vicki Baum; *r.* EDMUND GOULDING; *d.f.* William Daniels; *mt.* Blanche Sewell — *gl.* William Axt, Charles Maxwell; *sgf.* Cedric Gibbons; *kgf.* Adrian — *ul.* Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery, Lionel Barrymore, Lewis Stone, Jean Hersholt, Robert McWade — 112 min — *distr. Issa*

U elitnom berlinskom hotelu Grand isprepleću se sudbine petero veoma različitih osoba.

Pretpostavljam da je malo tko od tadašnjih poznavatelja filmskih prilika bio odveć iznenađen kada je u godištu 1931-1932. ostvarenje MGM-ovih studija, film *Grand Hotel* u redateljskoj izvedbi Edmunda Gouldinga, u najvažnijoj kategoriji ovjenčan nagradom glasača Američke filmske akademije. Posrijedi je vrlo privlačan obrazac filmskog uprizorenja. Nastao je, naime, kao prerada europski uspješne predstave Vicki Baum, ali i i njezine američke inačice Williama A. Drakea; u glumačkom je postavu uključio niz tadašnjih zvijezda bespogovorna sjaja; a u produkcijskom je smislu izrazito prestižna karaktera. Ne samo glumci nego i likovi koje su tumačili, te višeslojan zaplet melodramatskog okusa, svojim smjernicama dotaknuli su i niz motiva što su gledateljima razdoblja bili izrazito zanimljivi.

Pet je likova presudnih za sam zaplet, a bez poteškoća možemo ustvrditi da je svaki od njih primjeren arhetip, na razmeđi prvobitne prepoznatljivosti i karakterne uvjerljivosti. Pritom nema dvojbe da ih možemo stupnjevati, ne tek po važnosti, nego po položaju u okviru filmske građe. Poveznicom je svih svakako barun Felix von Geigern (John Barrymore), arhetip nemarna, propala aristokrata koji ne preza ni od zakonskih prijestupa ne bi li osigurao novac za povrat dugova u koje je zapao. No, istodobno je dovoljno časnih postupaka da bi privukao naklonost gledatelja.

Na primarnoj razini svakodnevnoga djelovanja lako uočavamo poveznice s trima likovima, čija je međusobna povezanost uvjetovana osobom industrijskog magnata Preysinga (Wallace Beery), pojedincem kojem je materijalni probitak presudan u društvenom obitavanju. Arhetip je moćnika bez pretjeranih iskaza uvriježenih humanističkih zasada te je kao takav ponajbliži predznaku negativnog. U potpunoj je suprotnosti lik Kringeleina (Lionel Barrymore). Temeljen više na obrascu stereotipa nego arhetipa, upravo zbog potrebe filmske cjeline za barem djelomično komičnim karakterom, postao je u promišljenu oblikovanju lika primjerena, dosljedno humana protuteža liku industrijskog moćnika. Takav je zapravo nalik tadašnjem prosječnom gledatelju, jer je zbog stalna podčinjena službovanja industrijskom čimbeniku čak i izgubio zdravlje, a štedljivost ga je dovela u mogućnost da možda i posljednje životno razdoblje provede u elitnom krugu, dapače u dotad nedostupnoj rastrošnosti. I, naizgled proturječno, posrijedi je lik što na svršetku filma polaže ponajviše nade u buduća zbivanja, upravo da bi i prosječnom gledatelju pružio uvid u iznalaženje rješenja bremena što ga je pritiskalo u tom razdoblju.

Na razini likova zamalo primjerenih *običnom životu* omeđuje ih lik moćnikove stenografkinje Flaemmchen (Joan Crawford), lik što ga u filmskoj tipologiji možemo odrediti suvremenom mondenkom. Dovoljno samostalnih postupaka da bi i ženskom dijelu gledateljstva postala bliskom, u raznovrsnim je odnosima s navedenim muškim likovima. U izraženoj je opreci s industrijskim moćnikom Preysingom, barun von Geigern tom je ženskom liku i emotivno, ali i društveno zanimljiv, dok je naposljetku u najtješnjoj povezanosti s likom Kringeleina, zbog činjenice da joj na svršetku postaje društvenim osloncem.

Tvrdnju da je u skupini likova što ih možemo označiti središnjim presudan lik baruna potvrđuje i podatak da je jedini povezan s ruskom plesačicom Grusinskayom (Greta Garbo), melankoličnom divom na zalasku karijere. Postupcima i karakterizacijom ona je *veća od života*, nevezana s naizgled prizemnim obitavanjem ostalih presudnih likova. I ne mora nam se činiti začudnim da tek društveno elitnim položajem izdvojeni barun može ostvariti odnos s plesačicom, isprva uvjetovan motivom pljačke, a zatim iznenadnim emotivnim preokretom, naglašeno melodramatskim, što postaje i središnjicom filmskoga tkiva, je je presudna točka u kojoj se prelamaju višeslojni zapleti.

Ne smijemo zaboraviti da su gotovo sva filmska zbivanja omeđena tek hotelskim prostorom, jasno izdvojenim u urbanom okružju što ga omeđuje. Tako postaju primarno pojedinačnim, odnosno ravnaju se spram unutarfilmskih zakonitosti, ali postaju i univerzalnim, odnosno ne samo da ih se može prenijeti u bilo koje urbano središte, nego ih možemo sagledati i kao metaforu okosnice obitavanja i djelovanja raznih društvenih slojeva. Bez ikakvih poteškoća možemo uočiti važnost naznačenih prostora u oblikovanju filmske cjeline. Jer više su od puke scenografije, što je tek primjereno zaleđe postupaka središnjih likova. Dapače, u određenju njihovih postupaka postaju i aktivni, a takvu ulogu podcrtava i umjetnička vrijednost izvedbe scenografskih rješenja, modernističkim odrednicama primjerenih razdoblju uprizorenja filma.

Grand Hotel možemo sagledati i sa stanovišta filmske povijesti, čijim važnim dijelom uistinu i jest. Vrijeme je njegova nastanka zamalo presudno u odrastanju i napretku zvučnog filma i nema dvojbi da je stvaralački postav sigurno i svjesno propitivao neistražene mogućnosti filmskoga jezika, određivao označnice filmskoga govora, ali i njegove gramatike. Dakako, nije posrijedi film nikakva revolucionarnog karaktera, jer to mu ne bi dopustio ni žanr kojem pripada ni uvjetovanost velikom filmskom tvrtkom. No, filmska je to cjelina u kojoj ne možemo naći neprimjerenih filmskih postupaka. Redatelj Goulding promišljeno pristupa povezivanju sastojaka filmske građe i uobličavanju ritma cjeline. Stupnjevanje je filmskoga prostora od iznimne važnosti u oblikovanju ritma, a nedvojbeno možemo ustvrditi da je prožetost snimateljskoga rada s montažerskim izvedbama presudna, jer postiže ne samo prostornu, nego i vremensku vrijednost. Redateljski su postupci u potpunosti primjereni zahtjevima filmskog pripovijedanja, pa i samoj dramaturškoj okosnici filma. Gouldingov izbor primjerena prikazivanja radnje povremeno čak donosi i nenametljiva iznenađenja, upravo zbog velika umijeća u izboru važnosti. Promišljeno pristupa naglašavanju kompozicije kadra, nenametljivu, ali uravnoteženu okviru postupaka samih likova, no podjednako je sposoban i istaknuti značenje samih središnjih likova te glumačkih izvedbi.

Nema dvojbe da glumačka ostvarenja moramo sagledati sa stanovišta razdoblja nastanka filma, a ne isključivo sa suvremenih pozicija. Kako je zvučni film još tek razvijao mogućnosti svoga izraza i glumačka je izvedba gotovo čitava postava ostala na razmeđi nijemoga filma i sveobuhvatnijeg iskorištavanja prostornosti zvučnog. Ekspresivnost ostaje temeljna označnica glume, a

gledatelj će bez poteškoća uočiti i poveznice s kazališnom tradicijom. Razdoblje nastanka filma tako uvjetuje i glumačke postupke, od kojih će se poneki suvremenom gledatelju učiniti i dvojbenim.

Grand Hotel je film od iznimne važnosti na domaćem DVD-tržištu, ponajprije što predstavlja dragocjeni komadić filmske prošlosti, koja je prosječnom gledatelju prečesto nedostupna. Podjednako tako posrijedi je ostvarenje kojem vremenski odmak nije previše naštetio, pa njegovoj recepciji nisu primjereni tek povjesničari filma.

Tomislav Čegir

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 85 do 99 Videoizbor

PLINSKO SVJETLO

Gaslight

SAD, 1944 (2005) — *pr.* Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Arthur Hornblow Jr — *sc.* John Van Druten, Walter Reisch, John L. Balderston prema drami Patricka Hamiltona; *r.* GEORGE CUKOR; *d.f.* Joseph Ruttenberg; *mt.* Ralph E. Winters — *gl.* Bronislau Kaper; *sgf.* Cedric Gibbons; *kgf.* Irene — *ul.* Charles Boyer, Ingrid Bergman, Joseph Cotten, Dame May Whitty, Angela Lansbury, Barbara Everest, Emil Rameau — 114 min — *distr. Issa*

Nakon što je ubijena njezina bogata teta, siroče Paula završi u Italiji u školi pjevanja. Nakon niza godina vrati se u tetinu kuću u Londonu s mužem Gregoryjem. Gregory počne psihički mučiti Paulu pokušavajući je uvjeriti da je luda, a njegov je glavni cilj postati vlasnik skupocjenih tetinih dijamanata.

Engleski redatelj Thorold Dickinson režirao je 1940. uspješan britanski film *Gaslight* napravljen prema još uspješnijoj istoimenoj kazališnoj predstavi Patricka Hamiltona. Film je najbolje zapamćen po jezivu liku dijaboličnoga Gregoryja u hvaljenoj interpretaciji Antona Walbrooka. Američki proizvođači zabave reagirali su samo malo sporije nego što bi reagirali danas. Nakon nekoliko godina stvorili su brodvejsku verziju predstave (u kojoj je Gregoryja glumila buduća zvijezda horora Vincent Price), a 1944. MGM je napravio filmsku verziju priče angažiravši glumačke zvijezde Ingrid Bergman, Charlesa Boyera i Josepha Cottena. Pritom je MGM otkupio prava na distribuciju britanskog filma samo zato da bi stopirao njegovu distribuciju i time uklonio konkurenciju. Nešto slično dogodilo se nedavno s japanskim filmom *Krug 2,* čiju su distribuciju Amerikanci stopirali na isti način da ne bi konkurirao njihovoj američkoj verziji. Dakle, Hollywood iz svoje *zlatne ere* nije bio ništa manje beskrupulozan i grabežljiv od današnjega Hollywooda (dapače, i gori, jer su tadašnji moguli MGM-a pokušali čak i spaliti sve kopije britanskoga *Plinskog svjetla*).

George Cukor, kojega su producenti odredili za redatelja filma, bio je redatelj predodređen za režiju komedija (*Adamovo rebro, Philadelphijska priča, Moja draga Lady*) i književnih adaptacija u obliku filmskih drama (*Male žene, Dama s kamelijama, David Copperfield*). *Plinsko svjetlo* bio je njegov jedini izlet u žanr jezivog trilera. To je vjerojatno jedan od razloga zbog kojeg filmolozi, kritičari i filmofili *Plinsko svjetlo* redovitno (i neopravdano) izbacuju iz liste Cukorovih najboljih filmova. Drugi je vjerojatni razlog taj da su filmovi o ženama koje teroriziraju muškarci, uglavnom muževi, bili vrlo učestali 40-ih, a neki od njih ostali su zapamćeni kao klasici žanra, poput Hitchcockovih ostvarenja *Sumnja* i *Sjenka sumnje*, Premingerove *Laure* i Siodmakovih *Zavojitih stuba*. U usporedbi s njima Cukorov film nudi mnogo manje senzacija — nije začudan poput stilizirana Siodmakova horora i Premingerova filma, a nije ni napet poput Hitchcockovih trilera, jer je odrana jasno tko je krivac za Paulinu *poremećenost*.

No sasvim solidna manjina u njemu je otkrila iznimno bogat film i proglasila ga psihološkim trilerom *par excellence*. Pritom treba posebice izdvojiti atribut *psihološki*, jer riječ je o filmu koji napetost ne postiže strahom od vanjskoga neprijatelja, nego poniranjem u ustrašeni um glavne junakinje, Paule Alquist. Ona je siroče koje je nakon smrti tete izgubilo svaki oslonac u životu. Krhka i nesigurna, uspjela se izboriti za mjesto pod suncem kao studentica pjevanja pod ravnanjem brižna mentora. Smiješila joj se karijera neovisne i uspješne žene, ali od nje je odustala zbog ljubavi. Dok za nju ljubavna veza s Gregoryjem predstavlja sljedeći korak prema ostvarenju sreće i samostalnosti, Gregoryjev plan jest uz pomoć te veze što više ograničiti njezinu neovisnost, uništiti njezino samopouzdanje i na kraju je slomiti. Već na početku njihove ljubavi Gregory joj uopće *ne da disati* sprečavajući njezine pokušaje da samostalno donosi odluke o svojoj budućnosti (kad Paula odluči otići na odmor da razmisli o njihovoj vezi, on pođe za njom, tobože zato što mu nedostaje, i nagovori je na brzu udaju). Kad je nakon toga nagovori da se vrate u magloviti London i počnu živjeti u tetinoj kući za koju Paulu veže strašna

uspomena na noć tetina ubojstva, Paula će taj potez shvatiti kao čin uspješna suočavanja s vlastitom mračnom prošlošću. No, kopanje po prošlosti opasna je stvar koju će Gregory znalački iskoristiti. Obnovit će u njoj njezin djetinji i adolescentski strah od samoće i odbačenosti, izoliravši je od društva, okruživši je antipatičnom, hladnom sluškinjom i na kraju je lišivši svoje (lažne) ljubavi i nježnosti. Dokrajčit će njezinu vjeru u sebe uvjerivši je da je shizofreničarka i izmislivši priču da je i njezina majka bila luda. Pokušat će je uvjeriti da joj se priviđaju stvari. Ukratko, sve će učiniti da bi njezinu krhku i tužnu dušu što više izranio i doveo je do stanja poremećenosti.

Uvjerljivost psihološke igre mačke i miša možemo, osim scenaristima koji su stvorili slojevit Paulin lik, zahvaliti dojmljivim glumačkim ostvarenjima Ingrid Bergman i Charlesa Boyera. George Cukor poznat je po sjajnu radu s glumcima (čak 21 glumačka uloga u njegovim filmovima dobila je nominaciju za *Oscara*), a posebice je znan kao sjajan redatelj žena i dojmljivih ženskih likova, zbog čega je dobio nadimak *women's director*. Ingrid Bergman za kreaciju Paule dobila je *Oscara*, a za ulogu se pripremala, poput njezinih budućih kolega iz Strasbergove škole glume, promatrajući žene koje su se liječila od pretrpljena živčanog sloma. Njezin glumački trud rezultirao je iznimno realističnom i točnom interpretacijom žene na rubu živčanoga sloma, čemu nisu zasmetala ni pretjerivanja u ekspresiji — neizbježan danak tadašnjim konvencijama glume. Sjajan je i Charles Boyer, čiji je Gregory jezivo hladna pogleda ispod poluzatvorenih kapaka zasigurno dostojno zamijenio prijašnje dvije interpretacije Walbrooka i Pricea.

Izrazitu psihološku složenost Paulina lika Cukor je, osim riječima i glumom, ostvario i čistim filmskim sredstvima, vizualiziravši prikladnu tjeskobnu atmosferu, koja u kontekstu radnje postaje odraz Paulina uma. Cukorova nesklonost stilizaciji tako je umanjila hororsku dimenziju atmosfere, a povećala njezine psihološke implikacije. Na primjer, sablasna londonska magluština u filmu ne predstavlja tipično sredstvo strave, nego motiv koji Paulu podsjeća na strašnu noć kad je njezina teta ubijena. Interijer kuće nije gotski sablastan, nego predstavlja gomilu sitnica i starudija koje Paulu podsjećaju na prošlost (scenografija je također nagrađena *Oscarom*). Plinsko svjetlo koje se gasi, umjesto najavljivača stravična trenutka, postaje metafora gašenja Pauline volje za životom.

Uz pomoć opisanih scenarističkih, glumačkih i režijskih postupaka autori filma učinkovito su stravu premjestili iz vanjskog svijeta u unutarnji svijet Paulina uma. Gledajući Paulu dok prestravljeno sluša zvukove koraka s tavana, ne bojimo se mogućih duhova, jer znamo da korake zapravo stvara Gregory, nego se bojimo Paulina košmarna uma i njezina skretanja u ludilo. Cukorov film ispod površine klasičnoga trilera zapravo je slojevita analiza odnosa između normalnog i poremećenog. Dok suvremeni film (posebice djela *Dogme 95*) pokazuje da su granice između ludila i normalnosti izbrisive, u Cukorovu filmu one su još snažno prisutne, i to u liku Paule, djevojke koja je uspješno odoljela Gregoryjevim sustavnim, moćnim pokušajima izluđivanja.

Iako je pri kraju filma dolazak detektiva Scotland Yarda, koji raskrinka Gregoryja i pruži emocionalnu potporu Pauli, neizbježna eksternalizacija radnje poradi potrebe za akcijsko-ljubavnim završetkom, glavni rasplet filma i dalje se odigrava u Paulinu umu. On je započet trenutkom kad detektiv dokaže Pauli da je gašenje plinskoga svjetla Gregoryjeva varka (metaforički gledano, Paula otkrije da je gašenje njezine volje za životom samo proizvod Gregoryjeve manipulacije), a dovršen epilogom (zapravo, vrhuncem) filma — trenutkom kad Paula, suočivši se s vezanim Gregoryjem, odoli njegovu posljednjem pokušajem da manipulira njezinim umom.

No, kraj filma otkriva nam i njegovu jedinu ozbiljnu slabost, vezanu uz Gregoryjev lik. Naime, iako je plošnost Gregoryjeva karaktera opravdana, jer je on radnji i ideji filma potreban samo kao dijabolični pokretač Paulinih mračnih stanja, autori filma usložnili su njegov lik dodavši mu, kao pokretača svih njegovih postupaka, strastvenu opsjednutost dijamantima. Ovaj suvišan i neuvjerljiv karakterizacijski dodatak vjerojatno je nastao iz želje producenata ili scenarista da izrazito hladnu liku Gregoryja dodaju dozu strasti. Najveća šteta koju je taj dodatak proizveo odnosi se na brkanje motivacije Gregoryjeva lika. Naime, iako iz radnje filma proizlazi logična pretpostavka da Gregory želi otjerati Paulu u ludnicu da bi postao skrbnikom nad njezinom imovinom naslijeđenom od tete, film nas završetkom pokušava uvjeriti da su Gregoryju sve vrijeme na pameti bili samo dragulji. U tom slučaju postavlja se pitanje zašto mu je uopće bilo potrebno otjerati Paulu u ludilo?

No, ako zanemarimo skretanje s kursa na kraju filma, otkrit ćemo da je *Plinsko svjetlo* iznimno vrijedno ostvarenje koje značenjskom složenošću i redateljskom vještinom nadilazi mnoge hvaljenije Cukorove filmove. Iako se taj film, kao i ostala Cukorova djela, smatra klasičnim holivudskim realističko-romantičarskim filmom, dublji pogled otkriva da je riječ o ostvarenju bliskom modernizmu, jer posjeduje modernizmu imanentnu kvalitetu — premještanje radnje izvana prema iznutra u čovjekov um, odnosno njezino *pounutrenje*.

Juraj Kukoč

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 85 do 99 Videoizbor

ANĐELI U AMERICI

Angels In America

SAD, 2003 — *pr.* Avenue Pictures Productions, Celia D. Costas; *izv.pr.* Cary Brokaw, Mike Nichols — *sc.* Tony Kushner; *r.* MIKE NICHOLS; *d.f.* Stephen Goldblatt; *mt.* John Bloom, Antonia Van Drimmelen — *gl.* Thomas Newman; *sgf.* Stuart Wurtzel; *kgf.* Ann Roth — *ul.* Al Pacino, Meryl Streep, Emma Thompson, Michael Gambon, Justin Kirk, Ben Shenkman, Mary-Louise Parker, Jeffrey Wright — 352 min — *distr. Issa*

New York, listopad 1985. U prvoj godini drugog predsjedničkog mandata Ronalda Reagana, u Sjedinjenim Državama sve je više oboljelih od AIDS-a. Neizlječivi sindrom najviše pogađa homoseksualce, među kojima je i mladi Prior, koji spoznaju o svom stanju prihvati znatno lakše od ljubavnika Louisa. Ne znajući kako se nositi sa situacijom, Louis napusti Priora i započne vezu s oženjenim pravnikom Joeom, čiji šef, arogantni Roy Cohn, niječući vlastitu homoseksualnost, također oboli od AIDS-a.

»Ja nisam homoseksualac. Ja sam heteroseksualac koji naokolo spava s muškarcima.« Kaže to Al Pacino kao jedan od likova oboljelih od AIDS-a u miniseriji *Anđeli u Americi*. Kaže i — u samo nekoliko riječi — iskaže svu hipokriziju kojom se bavi redatelj Mike Nichols u jednom od svojih najvećih uspjeha u karijeri. Šestodijelni projekt u distribuciji televizijske mreže HBO koja posljednjih nekoliko godina doslovce kilometrima širi granice maloekranskog izražavanja (*Seks i grad, Obitelj Soprano, Dva metra ispod zemlje*), naišao je na iznimno zanimanje američke publike i jednako takav odjek američke kritike. Rekordnih jedanaest *Emmyja* i pet *Zlatnih globusa* predvode niz osvojenih priznanja, koja u tolikim količinama uvijek izazivaju neizbježno pitanje. Je li pretjerano?

Iako se Nicholsov projekt u pojedinim dionicama priče i osobito realizacije čini pretjeranim, *Anđeli u Americi* iz 2003. u potpunosti zaslužuju epitet izvanserijskoga televizijskog događaja. Društveno relevantna tema, precizno pozicioniranje priče u mikropovijesni kontekst i plastični likovi s premreženim odnosima čine tu miniseriju radom koji je s pravom obilježio cijelu jednu godinu u američkoj TV-produkciji. Zna li se obujam i kakvoća te produkcije, gotovo šestosatna miniserija naslov je u kojem je moguće pronaći štošta vrhunsko. Od glume i režije do scenarija i političkih analiza. Upravo je politika ključna poveznica u priči, pa nije pogrešno ustvrditi da su *Anđeli u Americi* zapravo politička drama o konkretnom trenutku suvremene američke povijesti. Jednom i — jedinstvenom. Bez obzira što dvadeset godina nakon vremena u kojem se radnja zbiva u američkom društvu detektiramo mnogo toga što Nichols minuciozno raščlanjuje i kritizira.

Radnja se, naime, događa u jesen 1985, kada je predsjednik Ronald Reagan pobjednički zakoračio u drugi mandat zadovoljan načinom kako je izmijenio zemlju u proteklih nekoliko godina. »*Sada imamo vjeru i istinu*«, tvrdi to jedan od likova aludirajući da je prije Reagana američko društvo grcalo u nedostatku snage, identiteta i samopoštovanja. Sredinom 1980-ih to je zaboravljena prošlost, pa se čini da je konzervativni duh nove Amerike dugoročno nezaustavljiv. U takvim okolnostima — (samo)proklamirana gospodarskog, političkog i moralnog preporoda — zemljom se širi pošast AIDS-a. No, kako to ističe Nicholsov film, ta pošast nije sveamerička pitanje, nego pitanje i — problem manjinske homoseksualne zajednice i njezina načina života. Predstavivši sve svoje likove kao pripadnike takva geta, geta društvene savjesti i interesa, redatelj s njihovim sudbinama i prihvaćanju tih sudbina zrcali iznimno važan trenutak u sazrijevanju Amerike i Amerikanaca. Gledajući iz današnje

perspektive godinu u kojoj se zbivaju *Anđeli u Americi*, vidljiva je važna promjena u razbijanju tabua i razvijanju solidarnosti. Možda su danas SAD većinski znatno konzervativnije nego u doba Ronalda Reagana, ali je i liberalna manjina znatno odlučnija, pri čemu su njezina dostignuća iz Clintonove ere stvar realnosti. Ne više stvar mogućnosti, kako se to naglašava u samu filmu.

Na tu političku okosnicu zaplet se slaže sam od sebe. Riječ je o prilagodbi kazališne drame *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* autora Tonyja Kushnera, koji je za svoj rad, izvorno u dva dijela (*Millennium Approaches* i *Perestroika*) dobivao i — još dobiva same lovorike. Među ostalima i Pulitzerovu nagradu 1993. Kushnerov tekst, baš kao i njegova Nicholsova ekranizacija, govori o skupini homoseksualaca, posve različitog *backgrounda* i stila života, koji se te kobne 1985. nađu u poziciji da, s jedne strane, razmišljaju o životu i smrti, a, s druge, da sami sebi priznaju što su i tko su. Ne samo kao homoseksualci nego kao kompletne osobe. Iako se radnja odvija u srcu New Yorka, koji kao metropolitanska i kozmopolitska sredina nema (većih) problema s predrasudama, tekst naglašava licemjeran odnos društva prema ljudima drukčijih seksualnih preferencija. U takvu je društvu gotovo nemoguće svladati serpentine socijalne stratifikacije, posebice u politici i pravu, ako je čovjek homoseksualac. To najbolje svjedoči Pacinov lik odvjetnika Roya, premazana svim mastima. On će radije uništiti karijeru liječnika koji mu želi olakšati patnje, nego mu dopustiti da uz njegovo ime veže naziv 'pederske kuge'. Slično prolazi i odvjetnikov štićenik, mladi mormon Joe, čiji je brak sa suprugom tabletomankom Harper čista farsa. Ona već neko vrijeme naslućuje da joj je muž homoseksualac, dok on u prakticiranju vjere i predanosti *reganovskom* svjetonazoru uporno niječe ono što jest sve do trenutka neizbježna pucanja. I sebe i svoga braka.

Lik mladića Priora središnji je lik priče, iako redatelj budno pazi da ni jedan od karaktera ne vlada cjelinom. No, Prior je katalizator, i priče i ideja, a kako će pokazati rasplet, i najvažnije 'ljepilo' među perima *Anđela u Americi*. Njegovom bolešću započinje film. Njegovim

hrvanjem s AIDS-om mijenjaju se odnosi među drugim likovima. Njegovim snovođenjima mijenja se on sam. Njegovim zalječivanjem priča, unatoč svakom prethodnom pesimističnom trenutku, iznenada postaje oda optimizmu. Da, zlo je tu, ali to ne znači da se ne vrijedi boriti. »*Već pet godina živim s AIDS-om. S Louisom sam živio šest mjeseci kraće*«, priznaje Prior u epilogu i još jednom potvrđuje da Nichols i Kushner nisu željeli izbjeći ni duhovitost, ni duhovnost. Ironične iskrice doista olakšavaju gledanje mučenja s bolešću, dok je na području duhovnosti i nadrealizma Nichols ipak otišao u predimenzioniranost.

U filmu je, naime, previše međučinova s fantastičnim tumačenjima koja nepotrebno utječu na uspostavljeni ritam i postignutu atmosferu. Pojavljivanje Emme Thompson kao anđela i Meryl Streep u ulozi Royeve žrtve opravdava takav način izražavanja, ali su ostale slične scene razvučene i premalo utemeljene u pretpovijesti likova. No, njihova je vizualizacija besprijekorna, pa, primjerice, silazak 'anđeoske' Emme Thompson nad izmučenoga Priora zaziva (namjerno) klasike sakralne umjetnosti. I tu se dolazi do još jednog iznadprosječnog segmenta Nicholsove miniserije. Glume. Sjajan spoj etabliranih glumačkih imena i njihovih mlađih kolega urodio je scenskom dinamikom i prožimanjem različitih glumačkih senzibiliteta. Uz Ala Pacina, čiji se oklop stopostotnoga gada raspada u svakom sljedećem simptomu, izvrsne su i Meryl Streep kao bigotna majka jednog od homoseksualaca, koja će na kraju doživjeti najveću karakternu promjenu, te spomenuta Emma Thompson koja, kao i većina glumica i glumaca, nastupa u nekoliko uloga. Kada na kraju svakog dijela, koji se sastoji od po tri poglavlja, redatelj prikaže sve interprete, gledatelj se uvelike iznenadi kada vidi koje su sve uloge odglumili pojedini glumci.

Mlađi dio glumačke postave predvodi uvjerljivi Justin Kirk kao Prior te je lako zaključiti da mu je to, barem zasad, uloga karijere. Jednako je zahvalan posao imao i Ben Shenkman u ulozi Priorova nevjernog ljubavnika Louisa, te izvrsni Jeffrey Wright, jedini glumac iz izvorne kazališne postave. Pravo su pak iznenađenje izvedbe Mary-Louise Parker i Patricka Wilsona u ulogama bračnoga para Harper i Joea, rastrzana njezinom tabletomanijom praćenom halucinacijama i njegovim oklijevanjem da sam sebi prizna homoseksualnost. Iako film ne skriva niti može skriti kazališno podrijetlo svog predloška, Nichols je *Anđele u Americi* znalački prenio na ekran, otpočetka uhvativši dobar ritam i izmjenu zbivanja, što je jedino oko polovice priče narušeno praznim hodom i ponekim ispraznim dijalogom.

Unatoč manjim problemima, *Anđeli u Americi* jedan su od vrhunaca američke televizijske produkcije proteklih nekoliko godina, čije objavljivanje na DVD-u ima i tu prednost da se Nicholsovu radu uvijek može vratiti.

Boško Picula

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 85 do 99 Videoizbor

IME RUŽE

Der Name der Rose

Francuska, Italija, Njemačka, 1986 (2005) — *pr.* Cristaldifilm, France 3 Cinéma, Les Films Ariane, Neue Constantin Film, Rai Uno Radiotelevisione Italiana, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Bernd Eichinger; *izv.pr.* Jake Eberts, Thomas Schühly, Herman Weigel — *sc.* Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin, Alain Godard prema romanu Umberta Eca; *r.* JEAN-JACQUES ANNAUD; *d.f.* Tonino Delli Colli; *mt.* Jane Seitz — *gl.* James Horner; *sgf.* Dante Ferretti; *kgf.* Gabriella Pescucci — *ul.* Sean Connery, Christian Slater, F. Murray Abraham, Helmut Qualtinger, Michael Lonsdale, Feodor Chaliapin Jr., William Hickey, Valentina Vargas — 130 min — *distr. Issa*

Zimi 1327. ugledni engleski franjevac William od Baskervillea u društvu učenika, mladog Adsona od Melka, stiže u benediktinsku opatiju na sjeveru Italije. Tu bi se uskoro trebala održati rasprava o budućnosti Katoličke crkve, podijeljene u nekoliko različitih, međusobno suprotstavljenih struja. No prije nego što stigne većina uzvanika, zbiva se nekoliko zagonetnih umorstava koja zaintrigiraju Williama. Uz pomoć vjernog Adsona on će ih pokušati riješiti neobičnim metodama dedukcije koje su dobrano ispred svog vremena, čime će neizbježno izazvati bijes Inkvizicije, koja u zločinima vidi djelo sama sotone.

Prvi roman glasovitoga semiotičara, esejista, pisca i kritičara Umberta Eca, objavljen 1980. godine, zasigurno je jedan od najboljih romanesknih prvijenaca u povijesti svjetske književnosti. Isprva ocjenjivano »*rizičnim izletom u književnost*« vrlo angažirana i medijski iznimno prisutnog europskog intelektualca, *Ime ruže* ubrzo se prometnulo u kultnu knjigu dvadesetoga (ali čini se i dvadeset i prvoga) stoljeća, kadru, prema riječima cijenjenoga književnika Anthonyja Burgessa, s lakoćom dokazati da se vrijednost, osobnost i popularnost nekoga književnog djela ne moraju nužno isključivati.

Roman filozofsko-kriminalističke osnove pisan superiornim stilom djelo je višestruke semantičke slojevitosti. Izolirana benediktinska opatija na sjeveru Italije funkcionira kao svijet u malom, univerzum naizgled jasno podijeljenih staleža i dužnosti, koji se postupno, nizanjem ubojstava i razotkrivanjem njihove pozadine, pretvara u kaos (simboliziran labirintom knjižnice), koji uzrokuje, ali, paradoksalno, i može razriješiti jedino znanje. Knjiga ubija doslovno i metaforički, ali je i jedini put do spoznaje istine, shvaćanja svijeta i smisla čovjekova postojanja. Znanjem se istodobno gradi i razara, smijeh narušava svaki, ne samo crkveni autoritet, ali i čovjeka približava Bogu. Konzervativno shvaćanje svijeta, oličeno u slijepom ocu Jorgeu i nemilosrdnom inkvizitoru Bernardu Guiju, želi pod svaku cijenu, pa i po najvišu cijenu ljudskoga života, zadržati postojeće stanje, što pokušava postići onemogućivanjem smijeha i kontroliranjem sile znanja koje je zarobilo. U konačnici, međutim, Jorgeova i Guijeva smrt navješćuju i kraj mračnoga srednjeg vijeka. Dok Jorgea simbolički ubija istina, odnosno plamen gorućih knjiga koje je tako pohlepno i ljubomorno čuvao, Bernardo Gui gine od ruku prljavih prosjaka koji Inkviziciji (crkvi) otkazuju poslušnost.

Nažalost, značenjsko bogatstvo Eccova djela redatelj Jean-Jacques Annaud (dobitnik *Oscara* za film *Crno-bijelo u boji*) tek površno naznačuje, usredotočivši se ponajprije na kriminalistički zaplet. To je bilo i razlogom zbog čega je Eco, nezadovoljan ekranizacijom, izjavio da Annaudovo ostvarenje nema nikakvih dodirnih točaka s njegovom knjigom. Protagonisti filma William od Baskervillea i Adson od Melka svojevrsna su srednjovjekovna inačica Doyleova detektiva Sherlocka Holmesa i njegova pomagača Watsona, nekonvencionalni svećenici koji bi zbog pretpostavljanja znanosti vjerskim dogmama zasigurno vrlo brzo završili na lomači. Ipak, unatoč zanemarivanju filozofske razine Ecova romana i povremenom gubljenju ritma, riječ je o više no solidnu filmu čije su najveće vrline nenametljiva Annaudova režija te impresivno scenografski i ikonografski dočarano srednjovjekovno ozračje. Izborom svjetla, zagasitih tonova boja, kao i izduženih i deformiranih fizionomija, redatelj sugestivno gradi iznimno tjeskobnu atmosferu uistinu mračna srednjeg vijeka.

U doba dok neki crkveni krugovi kod nas zagovaraju lomače za sotonizirane *Zlikavce* i nepodobnu satiru, Ecov roman i Annaudov film ponovno dobivaju na aktualnosti.

Josip Grozdanić

PRIJE SUMRAKA

Before Sunset

SAD, 2004 — *pr.* Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, Richard Linklater, Anne Walker-McBay; *izv.pr.* John Sloss — *sc.* Richard Linklater, Kim Krizan; *r.* RICHARD LINKLATER; *d.f.* Lee Daniel; *mt.* Sandra Adair — *gl.* Julie Delpy; *sgf.* Baptiste Glaymann; *kgf.* Thierry Delettre — *ul.* Ethan Hawke, Julie Delpy, Vernon Dobtcheff, Louise Lemoine Torres, Rodolphe Pauly, Mariane Plasteig, Denis Evrard, Albert Delpy — 80 min — *distr. Issa*

Mladi Amerikanac Jesse i njegova vršnjakinja iz Francuske Celine upoznali su se prije devet godina tijekom boravka u Austriji i u Beču proveli nezaboravno vrijeme... Nakon devet godina Jesse stiže u Pariz kao romanopisac i ponovno susreće Celine. Želeći iskoristiti svaki zajednički trenutak, Jesse i Celine krenu u obilazak grada sjećajući se svega što su prošli i — osjetili. Je li njihova ljubav bila samo prolazan hir ili se još vole?

Ne kaže se uzalud 'stara ljubav zaborava nema'. Samo je pitanje koliko stara. Pet, šest ili možda devet godina? Upravo devet godina dijeli dva romantična druženja dvoje glavnih likova u filmu Prije sumraka. No, ne samo druženja, nego i dva filma. Samouki američki redatelj i scenarist Richard Linklater snimio je, naime, 1995. romantičnu dramu *Prije svitanja*, čiji su protagonisti bili dvoje mladih — on Amerikanac, ona Francuskinja — koji su u srcu Srednje Europe zauvijek taknuli srce onog drugog. Iako je to bila ljubav na prvi pogled, ne bi bilo netočno nazvati je i ljubavlju na prvi razgovor. Jer — mlađahni su se Jesse i Celine toliko napričali da je njihovo zaljubljivanje u Beču pravi dokaz da biti zaljubljen ne znači ostati bez teksta. Naprotiv. Što više priče, to više ljubavi.

Devet godina poslije i Linklater i njegov filmski par imaju nešto novo. Redatelj novi film, a par nova iskustva. *Prije sumraka* nastavak je uspješna izvornika kojim je Linklater 1995. osvojio *Srebrnog medvjeda* u Berlinu. Drugi je dio priče o Jesseju i Celinu čak i bolji, jer su i redatelj i njegovi protagonisti zreliji, a da pritom nisu izgubili ništa od svoje mladenačke — i umjetničke zanesenosti. Jesse je sada pisac koji nanovo stiže u Europu, ovaj put u Pariz, a Celine njegova slučajna domaćica koja je, baš kao i on, još pod dojmom bečkih trenutaka. U odnosu na prvi film, nastavak ima tu prednost što središnji par ima prošlost, i to zajedničku, pa na gledatelje ostavlja dojam dobrih starih znanaca kojima iskreno poželite sreću u životu. Baš kao i prije, Jesse i Celine i ovdje jako mnogo pričaju, ali je ponovno riječ o razgovorima koje želite čuti. O ljubavi, o poslu, o planovima, o budućnosti, o prošlosti...

Tajna je tih razgovora — živih i životnih — što ih izgovaraju dvostruko kompetentni umjetnici. Američki glumac Ethan Hawke i njegova francuska kolegica Julie Delpy nisu samo vrsni interpreti svojih likova, nego, uz Linklatera i Kim Krizan, i koscenaristi filma. Prava je rijetkost da dijaloge u filmu izgovaraju oni koji su ih napisali. Još je rjeđe da se izgovaraju na tako uvjerljiv način. I upravo je to ključ uspjeha filma. *Prije sumraka* ni trenutka ne pati od hinjenosti. Čak ni onda kada pomislite da veze između parova ipak ne funkcioniraju onako kako je to prikazano u ovoj romantičnoj drami. Ethan Hawke i Julie Delpy uvjeravaju u suprotno. Ljubav može izdržati kušnju i vremena i prostora. Usto, pravi se seksipil krije u riječima, pa tko umije, njemu dvije...

Uz glumu i priču, film je iznadprosječan i u Linklaterovoj režiji. Dugih kadrova koji su začudo iznimno dinamični, jer redatelj svoje likove neprestano drži u pokretu, u šetnji, u automobilu, na brodu, film efektno protječe u realnom vremenu. Onoliko koliko vremena imaju Jesse i Celine da još jednom razmisle o svom odnosu imaju i gledatelji koji prate kako će taj odnos završiti. I hoće li uopće završiti. Linklater je nedvojbeno štošta naučio u proteklih devet godina, pa bi bilo posve zasluženo da je i za *Prije sumraka* dobio *Srebrnog medvjeda* ili koju drugu statuetu visoka sjaja. Zajedno s Kim Krizan, Julie Delpy i Ethanom Hawkeom najviše se približio oskarovskoj pozlati, jer su njih četvero ove godine nominirani za nagradu Američke filmske akademije u kategoriji najboljega scenarija prema predlošku. Kuriozitet je da u njihovu slučaju nije postojao nikakav opipljivi predložak — roman, kazališna predstava ili slično — već se u slučaju nominacija za *Oscara* svaki filmski nastavak smatra snimljenim prema predlošku, odnosno prema izvornom filmu.

Kuriozitet je i to što je film snimljen za samo petnaest dana, a doda li se tomu i jednostavnost scene, spomenuto realno vrijeme i usredotočenost na samo dva lika, Linklaterov je rad pravi primjer da za veliki rezultat često treba jako malo. Osim ako nije uvreda nečiju darovitost svoditi na relacije veličine. Američki je filmaš već nekoliko puta dokazao da njemu veličina nije važna (*Munjeni i zbunjeni, Probuđeni život, Škola rocka*). Možda su zato drugima njegovi filmovi itekako važni.

Boško Picula

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 11 (2005), br. 42, str. 85 do 99 Videoizbor

SNAGA DUHA

Wit

Velika Britanija, SAD, 2001 — *pr.* Avenue Pictures Productions, HBO Films, Simon Bosanquet; *izv.pr.* Cary Brokaw, Mike Nichols — *sc.* Emma Thompson, Mike Nichols prema drami Margaret Edson; *r.* MIKE NICHOLS; *d.f.* Seamus McGarvey; *mt.* John Bloom — *gl.* Henryk Mikolaj Gorecki; *sgf.* Stuart Wurtzel; *kgf.* Ann Roth — *ul.* Emma Thompson, Christopher Lloyd, Eileen Atkins, Audra McDonald, Jonathan M. Woodward, Harold Pinter, Rebecca Laurie, Su Lin Looi — 98 min

Vivian Bearing sredovječna je profesorica engleskog jezika i književnosti i stručnjakinja za poeziju koja je cijeli svoj život posvetila poslu zanemarivši mogućnost da zasnuje obitelj. U takvim je okolnostima zatekne dijagnoza uznapredovalog adenokarcinoma na jajniku što joj ne daje puno izbora: odlučiti se za neučinkovitu klasičnu terapiju ili prihvatiti savjet dr. Harveyja Kelekiana da se podvrgne novoj, veoma mučnoj terapiji neizvjesna ishoda.

Jedna od vijesti koju u životu nitko ne želi čuti jest dijagnoza terminalne bolesti. Upravo tom šokantnom viješću počinje drama *Snaga duha*, televizijski film američkoga sineasta Mikea Nicholsa, koji u posljednje vrijeme postiže veće uspjehe na malom, negoli na velikom ekranu. Cijenjeni je Nichols u karijeri realizirao žanrovski uistinu raznolik niz filmova (*Diplomac*, *Silkwood*, *Zaposlena djevojka*), pa mu *Snaga duha*, kao i zapletom i ozračjem veoma slični *Anđeli u Americi*, skladno upotpunjuje preostalu tematsku nišu. U odnosu na produkcijski ambiciozne *Anđele u Americi*, film *Snaga duha* gotovo je asketski realiziran uz vrlo jednostavnu scenu, s tek nekoliko likova i uz sugestivnu atmosferu bolničkih prostora. Tako osmišljen, film od sama početka usredotočuje gledatelja na glavnu junakinju i njezinu borbu s teškom bolešću. Junakinja je četrdesetosmogodišnja neudana profesorica poezije Vivian Bearing, a bolest invazivni adenokarcinom na jajniku čija je prognoza loša. Veoma loša.

Unatoč tomu, Nicholsova junakinja ni trenutka ne dvoji što treba učiniti. Konkretno, pristati na radikalnu terapiju, uz koju će joj se povremeno činiti da je smrt lakša od života. Iako je središnji lik osoba čvrsta karaktera, itekako sklona ironizirati svijet oko sebe i u cinizmu pronaći način odnošenja prema okolini, Vivian Bearing u svakom kadru doživljava novu transformaciju. I u tjelesnom i u duševnom smislu. Svaki dan njezina hrvanja s bolešću Nichols prikazuje posve realistično — neugodni pregledi, mučnine i povraćanja, gubitak kose i osamljenička prikovanost uz krevet — nižu se kao u odjeljku udžbenika onkologije. Ovo je film o bolesti. Ovo je film o bolesnici. Ovo je film o bolničkom životu. Sve to bez uvijanja poručuje redatelj čiji cilj ipak nije mehanička slagalica agonije, nego iskrena potpora teškim bolesnicima personificiranima u Vivian da ustraju u liječenju, ma kako neizvjesno i bremenito problemima ono bilo.

Stoga je *Snaga duha* idealan naslov filma. Premda se taj duh toliko puta lomi i premda njegova snaga katkad gotovo nestaje. Sam je film prilagodba drame Margaret Edson za koju je autorica dobila Pulitzerovu nagradu, dok je uz redatelja scenarij supotpisala glavna glumica. To je svestrana Emma Thompson koja se, između ostalog, može podičiti dvama različitim *Oscarima*. Jednim za glumu (*Howard's End*), drugim za scenarij (*Razum i osjećaji*). Posve se poistovjetivši sa svojim likom, Emma Thompson kao Vivian Bearing briljira u njezinim monolozima i ispovjedničkim obraćanjima kameri. Film, naime, djeluje kao monodrama, iako preostali likovi — mladi i suosjećajni liječnik, njegov stariji i bešćutniji kolega, požrtvovna, ali pribrana sestra te Vivianina kolegica s posla — uvelike pridonose u razvoju Vivianina odnosa prema bolesti, životu i smrti. Pritom valja istaknuti izvrsne epizode Jonathana M. Woodwarda kao dr. Jasona Posnera i Audre McDonald kao sestre Susie. Upravo će njih dvoje u završnici filma odigrati ključne uloge — za ili protiv poštivanja bolesničine želje da je se ne oživljava u kritičnim trenucima.

Baš kao i u slučaju *Anđela u Americi*, Nichols i ovdje, iako manje naglašeno, deprimantni razvoj događaja ublažava poigravanjem s fikcijom. Ona uz efektne flešbekove pojašnjava Vivianin svjetonazor, raščlanjuje njezina emotivna stanja i predstavlja je kao intelektualku *par excellence* čija su razmišljanja prave filozofske bravure. Zbog svega toga film zahtijeva najveću usredotočenost gledatelja, jer vizualna jednostavnost i sadržajna zasićenost obično nisu lako prihvatljiv spoj. Osobito uz temu borbe protiv uznapredovala oblika karcinoma i uz glavni lik koji u svakom sljedećem kadru sve više kopni i sve više verbalizira svoje teško stanje. Zato je izbor suosjećajne Emme Thompson, s kojom gledatelji s jednakom lakoćom suosjećaju, Nicholsova najbolja moguća odluka. *Snaga duha*, ovjenčana trima *Emmyjima* i nagradom ekumenskog žirija na festivalu u Berlinu, doista nije film koji se lako gleda, ali je itekako film koji je lako preporučiti.

Boško Picula

LAŽLJIVI GLASS

Shattered Glass

SAD, Kanada, 2003 — *pr.* Lions Gate Films Inc., Baumgarten Merims Productions, Forest Park Pictures, Cruise/Wagner Productions, Craig Baumgarten, Marc Butan, Tove Christensen, Gaye Hirsch, Adam Merims; *izv.pr.* Tom Cruise, Tom Ortenberg, Michael Paseornek, Paula Wagner — *sc.* Billy Ray; *r.* BILLY RAY; *d.f.* Mandy Walker; *mt.* Jeffrey Ford — *gl.* Mychael Danna; *sgf.* François Séguin; *kgf.* Renée April — *ul.* Hayden Christensen, Peter Sarsgaard, Chloë Sevigny, Rosario Dawson, Melanie Lynskey, Hank Azaria, Steve Zahn, Mark Blum — 99 min — *distr. Discovery*

Još od srednjoškolskih dana Stephen Glass mašta o karijeri uspješna novinara, iako njegovi roditelji priželjkuju da postane odvjetnik ili liječnik. Vodeći se svojim snom daroviti Glass veoma brzo napreduje i kao najmlađi među kolegama postane jedan od urednika u uglednom časopisu The New Republic u Washingtonu. No, kada njegov članak o genijalnu maloljetnom hackeru želi istražiti drugi novinar, dozna se da je Glass sve vrijeme izmišljao priče.

»U novinarstvu ima toliko hvalisavih budala. Stalno prodaju nešto, obrađuju sve oko sebe. Prave se boljima nego što jesu. Ali dobro je što se uz takve lakše istakneš. Ako si imalo ponizan, skroman i pametan, ističeš se...« Kaže to na početku filma *Lažljivi Glass* njegov glavni junak. Točnije antijunak. To je Stephen Glass, svojedobna novinarska zvijezda i najmlađi u uredništvu cijenjena političkog časopisa *The New Republic,* koji od svoga pokretanja 1914. slovi kao jedna od najutjecajnijih publikacija u Sjedinjenim Državama. No, Glass nije postao središnji lik filma snimljena prema istinitim događajima zato što je bio i ostao izvrstan novinar, nego upravo zato što nije. Glass je, naime, na vrhuncu svoje munjevite karijere prokazan kao prevarant koji je većinu — 27 od 41 — članaka jednostavno izmislio. Kako mu je to uspjelo? Tako što je vrhunski baratao temama, podacima i stilom, da je bilo gotovo nemoguće i pomisliti da je napisano izmišljeno. Kad već nije bio vrhunski novinar, Glass je nesumnjivo bio vrhunski pisac. Vrhunska varalica, također.

Film o njemu nastao je pet godina nakon što je u američkoj javnosti 1998. izbio veliki skandal. U međuvremenu snalažljivi je i sabrani Glass završio pravni fakultet, napisao retrospektivni i introspektivni roman *The Fabulist* te još jednom postao zvijezda. Ovaj put u izvedbi Haydena Christensena koji ga tumači u drami o njegovu usponu i padu u novinarstvu. Režije se prihvatio debitant Billy Ray, dugogodišnji holivudski scenarist, koji nije propustio napisati scenarij ni za svoj prvijenac. I to prema članku Buzza Bissingera objavljena u magazinu *Vanity Fair*. Sve se u Rayevu filmu, dakle, vrti oko novinarstva. Bilo lažna, bilo prava, pa je bilo za očekivati da će *Lažljivi Glass* dati novi i važni prilog filmskom tumačenju jedne od najstresnijih profesija uopće. Iako govori o zvanju u kojemu su rokovi, utrka za vremenom i grozničavo skupljanje i provjeravanje informacija svakodnevica, Rayov film protječe u usporenu ritmu i, malone, u pravoj melankoliji. Premda bi se moglo ustvrditi da je to namjerno izabran pristup kako bi se vizualno kontrapunktiralo temi o kojoj je riječ, dojam vara. Film je uočljivo podrežiran, pa se javlja osjećaj da redatelj-početnik i nije bio siguran da li mu je odluka da se nakon pisanja scenarija prihvati i režije, bila posve ispravna.

Srećom, glumačka ekipa i zaplet koji je toliko nevjerojatan da mora biti — i jest istinit, održavaju pozornost gledatelja bez ikakvih problema. Pritom se Hayden Christensen veoma dobro snašao u glavnoj ulozi dojmljivo interpretirajući ponizna, skromna i pametna mladića koji je u konkretnoj, nimalo mediokritetskoj sredini zablistao. Posve je druga stvar što je taj sjaj bio lažan, i što je uredništvo lista, baš kao i njegovo čitateljstvo, sve napisano uzimalo zdravo za gotovo. Gledajući film, a zapravo razmišljajući o stvarnim događajima koje film opisuje, jedno se pitanje nameće samo po sebi: nije li Stephen Glass samo iznimka koja potvrđuje pravilo? Koliko je uopće takvih tekstopisaca po novinama koji nisu i nikad neće biti otkriveni? Glass nije imao sreće, a s drugima poput njega sreće nemaju čitatelji. I dalje naivni, i dalje varani. Upravo je nametanje takvih pitanja najvažniji učinak filma *Lažljivi Glass*. Manje je uspio prikaz novinarstva kao struke, dok je otvaranje teme javnosti kao adresata novinarstva, kakvo god ono bilo, također ostalo na pola puta. Redatelj se očito usredotočio na središnji lik, pa je ostatak, inače izvrsne glumačke postave, doslovce iščupao svojih pet minuta. Prije svih Steve Zahn kao novinar koji je i pokrenuo lavinu razotkrivanja Glassovih pomno razrađenih prijevara. Tu je i sve traženija i sve bolja Chloë Sevigny kao Glassova uredska kolegica, te Peter Sarsgaard kao glavni urednik osramoćena lista.

Kompetentna gluma, provokativna priča i britka sugestivnost ipak ne mogu poboljšati dojam da je film u rukama nekog drugog redatelja mogao biti znatno dinamičniji, drskiji i razigraniji. Upravo onakav kakav je u zbilji bio Stephen Glass.

Boško Picula

UBOJSTVA U WONDERLANDU

Wonderland

SAD, Kanada, 2003 — *pr.* Emmett/Furla Films, Killer Films, Lions Gate Films Inc., Michael Paseornek, Holly Wiersma; *izv.pr.* Peter Block, Michael Burns, Marc Butan, Randall Emmett, George Furla, Peter Kleidman, Tom Ortenberg, Julie Yorn — *sc.* James Cox, Captain Mauzner, Todd Samovitz, D. Loriston Scott; *r.* JAMES COX; *d.f.* Michael Grady; *mt.* Jeff McEvoy — *gl.* Cliff Martinez; *sgf.* Franco-Giacomo Carbone; *kgf.* Kate Healey, Maryam Malakpour — *ul.* Val Kilmer, Kate Bosworth, Lisa Kudrow, Josh Lucas, Dylan McDermott, Eric Bogosian, Janeane Garofalo, Ted Levine — 100 min — *distr. Blitz*

Priča o umorstvima koje je počinila legendarna pornozvijezda John Holmes.

Ovo još jedan nostalgičan izlet u dekadentno ozračje američkog 'pornopolisa' sedamdesetih, vezan uz istragu oko pokolja u raskošnoj holivudskoj vili palestinskog gangstera, u koji je bio umiješan John Holmes, poznatiji kao glumac s najvećom 'batinom' u povijesti pornoindustrije. Umjesto da Holmesa prikaže kao tragičnu žrtvu pornoindustrijske eksploatacije, zalutalu u najmračnije krugove pornopakla, kakva ga pamti povijest 'filmova za odrasle', Cox ga tretira kao nemaštoviti spoj antijunaka i vječno ušlagirana gubitnika. Zato je Kilmerov Holmes, pretjerano robustan i vrlo neuvjerljiv u naglašenim afektacijama, mnogo bliži Kilmerovu Jimu Morrisonu. Za razliku od *Obitelji Manson* Jima Van Bebbera, koji je, očaran jednim drugim holivudskim pokoljem, izvedenim samo nekoliko kilometara dalje od Avenije Wonderland, ostao vjeran sirovu imaginariju C-filma, koji podrazumijeva glumačke anonimuse i nehinjeni amaterizam, uz dostatnu dozu ultranasilja, seksa i pustinjskih zalazaka sunca (oba filma pojavila su se gotovo istodobno na policama naših videoteka), Cox odabire šminkerski estetizirani postupak s histeričnom uporabom novinskih kolaža, fotograma i čestih flešbekova.

Dok je Van Bebber mnogo bliži Russu Meyeru i Kennethu Angeru, Cox preferira Tarantina i P. T. Andersona, premda njegov *Kralj pornića*, koji uranja u gotovo jednak milje, ostaje Coxov nedostižan uzor. No, dok Cox razvija priču oko pokolja, P. T. Anderson se u *Kralju pornića* tek periferno dotiče tog segmenta, premda je gumeni penis obdarenog Marka Wahlberga alias Dirka Digglera izradio iz Holmesova kalupa. Zato se najugodnija iznenađenja Coxove dokudrame kriju u sporednim likovima, među kojima se izdvajaju Josh Lucas kao 'ludi Ron' i odlična Lisa Kudrow kao Holmesova otuđena žena.

Dragan Rubeša

NOĆ GLUPIH MRTVACA

Shaun of the Dead

Velika Britanija, 2004 — *pr.* Big Talk Productions, Studio Canal, WT2 Productions, Working Title Films, Nira Park; *izv.pr.* Tim Bevan, Eric Fellner, Alison Owen, Natascha Wharton, James Wilson — *sc.* Simon Pegg, Edgar Wright; *r.* EDGAR WRIGHT; *d.f.* David M. Dunlap; *mt.* Chris Dickens — *gl.* Dan Mudford, Pete Woodhead; *sgf.* Marcus Rowland — *ul.* Simon Pegg, Kate Ashfield, Nick Frost, Bill Nighy, Lucy Davis, Dylan Moran, Nicola Cunningham, Kier Mills — 99 min — *distr. Blitz*

Nakon što prekine vezu s djevojkom Liz, zbunjeni 28-godišnjak Shaun još jednu subotnju večer provodi u omiljenom pubu u društvu nemarna cimera Eda. Dok u nedjeljno jutro mamuran tetura prema obližnjoj trgovini, i ne zapaža da je ovog vikenda pijanaca na ulicama znatno više no inače. A kad im dvoje od njih upadnu i u dvorište, Shaun i Ed shvatit će da su okruženi krvoločnim zombijima, i da moraju spašavati vlastite živote.

Uspjela horor-parodija pogrešna prijevodnog naslova *Noć glupih mrtvaca*, poznati zaplet klasičnoga horora *Zora živih mrtvaca* Georgea A. Romera iz 1979. učinkovito smješta u slikovito londonsko predgrađe. Funkcionirajući ponajprije

kao maštovita i vrlo zabavna posveta kultnoj Romerovoj trilogiji o zombijima, film redatelja i suscenarista Edgara Wrighta zasigurno najveći dio šarma duguje bogatoj tradiciji engleskoga televizijskog *sitcoma*. Inventivno križajući opća žanrovska mjesta horora s prepoznatljivim situacijama iz mnogih britanskih humorističnih serija, Edgar Wright i suscenarist Simon Pegg stvaraju dinamično i uzbudljivo, no istovremeno nerijetko i urnebesno smiješno djelo, koje čitavu priču o zombijima konačno smješta u pravi (crno)humorni kontekst. Uz duhovito karikiranje tipičnih osobina otočana poput distanciranosti, blaziranosti i svojevrsna egocentrizma (zbog kojih i normalni ljudi ponekad izgledaju poput zombija), tu je i zanimljiv romantični podzaplet, kao i ironičan završetak kojim se dodatno podcrtavaju isprva naznačene mizantropija i otuđenost suvremenoga britanskog društva. Naime, Englezi otkrivaju da preostale zombije mogu zgodno iskoristiti kao smetlare, vrtlare ili neobične kućne ljubimce.

»*Znaš, teško bi mi bilo u istom danu samo tako ubiti majku, najboljeg prijatelja i bivšu djevojku!*« kaže odvažni Shaun svojoj voljenoj Liz pri kraju filma koji ambiciozniji filmofili ne bi smjeli propustiti.

Josip Grozdanić

KLETVA

Ju-on: The Grudge

Japan, 2003 — *pr.* Oz Company Ltd., Taka Ichise — *sc.* Takashi Shimizu; *r.* TAKASHI SHIMIZU; *d.f.* Tokusho Kikumura; *mt.* Nobuyuki Takahashi — *gl.* Shiro Sato; *sgf.* Toshiharu Tokiwa — *ul.* Megumi Okina, Misaki Ito, Misa Uehara, Yui Ichikawa, Kanji Tsuda, Kayoko Shibata, Yukako Kukuri, Shuri Matsuda — 92 min — *distr. VTI*

U običnom stanu japanskog velegrada današnjice boravi zao duh koji poprima razna obličja. Tko god uđe u stan, mora se suočiti s duhom.

Japanski redatelj i scenarist Takashi Shimizu zasigurno je prava osoba za utemeljenje instituta ili škole o tome kako optimalno iskoristiti neku zamisao. U svega pet godina Shimizu je na temelju jedne ideje snimio čak sedam filmova i od anonimna Japanca postao tražen u Hollywoodu. Godine 2000. izravno za videotržište snimio je *Prokletstvo* i njegov nastavak, da bi u 2003. iste filmove preradio u kinoinačice kao *Kletvu* (1 i 2). Godinu poslije režirao je američku inačicu, a trenutačno radi na trećem dijelu japanskog serijala i drugom američkog. Američki je film bio manji hit, a japanski su postigli popriličan uspjeh.

Osim što je sve te filmove snimio na temelju jedne, ne baš ni originalne ni osobito uzbudljive ideje o tome kako stan u kojem se dogodio zločin opsjeda zao duh, Shimizu, barem u ovoj *Kletvi*, tu istu ideju bez posebne razrade, s manjim varijacijama, jednostavno ponavlja više puta dok ne ispuni trajanje dugometražnoga filma.

S obzirom na klišeiziranost događaja i situacija koji ne odmiču od standarda postavljenih u, primjerice, filmovima Johna Carpentera prije četvrt stoljeća — jezovita glazba, krikovi, vriskovi, nakon tihog slijedi glasno, vrata cvile, stube škripe, netko se naglo pojavi uz glazbeni naglasak — možda i nije čudno da je film postao hit, no zanimljivo je kako poklonicima filmske strave takvi izlizani štosovi već nisu dosadili.

Uz to, iznesena u vremenski pomiješanim epizodama, priča je nejasna i nerazumljiva, s mutnim poluobjašnjenjima koja i ne nukaju na ozbiljan pokušaj sastavljanja cjelovite slike slagalice, ako ona uopće i postoji.

Janko Heidl

SPAŠENI!

Saved!

SAD, 2004 — *pr.* Red Bull Productions, Infinity International Entertainment, James Forsyth Casting Inc., Single Cell Pictures, Michael Ohoven, Sandy Stern, Michael Stipe, William Vince — *sc.* Brian Dannelly, Michael Urban; *r.* BRIAN DANNELLY; *d.f.* Bobby Bukowski; *mt.* Pamela Martin — *gl.* Christophe Beck; *sgf.* Tony Devenyi; *kgf.* Wendy Chuck — *ul.* Jena Malone, Mandy Moore, Macaulay Culkin, Patrick Fugit, Elizabeth Thai, Martin Donovan, Mary-Louise Parker, Kett Turton — 92 min — *distr. Continental*

Mary, učenica ugledne kršćanske srednje škole, dozna da je njezin mladić Dean možda homoseksualac. Nakon nadnaravna religijskog iskustva, Mary odluči vratiti Deana na 'pravi put', ali zatrudni, što izazove burnu reakciju okoline.

Njezina ju je vjera naučila da je sve dio Božjeg plana. Ona je Mary, učenica završnog razreda kršćanske srednje škole i članica Kršćanskih bisera. Nešto kao Isusovih navijačica. Njezina je majka najbolja kršćanska dekoraterka u regiji. A najbolja prijateljica najpopularnija djevojka i najpredanija kršćanica u školi. I sve bi bilo kao u Bibliji, da njezin dečko ne prizna da je, o ne, homoseksualac. Nakon što joj se nakon mladićeva priznanja ukaže Isus osobno, Mary odluči uzeti stvari u svoje ruke i ispraviti mladićevo zastranjivanje. Uhvativši ga uzbuđena dok je prelistavao magazin s golišavim muškarcima, Mary dobije što je htjela, ali i više od toga. Trudnoću.

Film takva zapleta teško može biti konvencionalno djelo. I nije. Izvrsna komedija, točnije satira *Spašeni!* pravo je osvježenje među filmovima snimljenima prema receptu 'tinejdžeri za tinejdžere'. Pritom je publika mnogo šira od te generacijske odrednice, jer film redatelja i koscenarista Briana Dannellyja na veoma zabavan i lucidan način govori o univerzalnim temama. O religiji, o društvu, o politici, o predrasudama, o odnosu individualnog i kolektivnog. Zaplet o srednjoškolki i uzornoj vjernici čiji se ideal(izira)ni svijet uruši nakon otkrića mladićeve homoseksualnosti i vlastite trudnoće, poslužio je redatelju kao odskočna daska za barem dvije iznadprosječne stvari. Za britak i pitak humor koji se ne viđa tako često u novijim američkim filmovima, te za efektnu parabolu o prevladavajućem raspoloženju među Amerikancima koji danas, kako to pokazuju sva relevantna istraživanja, većinski odlučuju na temelju toga tko i kako promiče moralne vrednote. Što god one značile.

U glavnoj je ulozi upravo sjajna Jena Malone, signifikantno nazvana Mary, prototip waspovke iz provincije koja će doslovce doživjeti biblijsko preobraćenje. Ali, u nekom drugom smjeru. Tu su i sve veća holivudska zvijezda Mandy Moore i nekad velika zvijezda Macaulay Culkin, pa su *Spašeni!* pravi *dream-team* američkoga glumišta u naletu.

Boško Picula

Marlene Dietrich

UDK: 791.32(091
791.32-05Metz, C.

Robert F. Riesinger

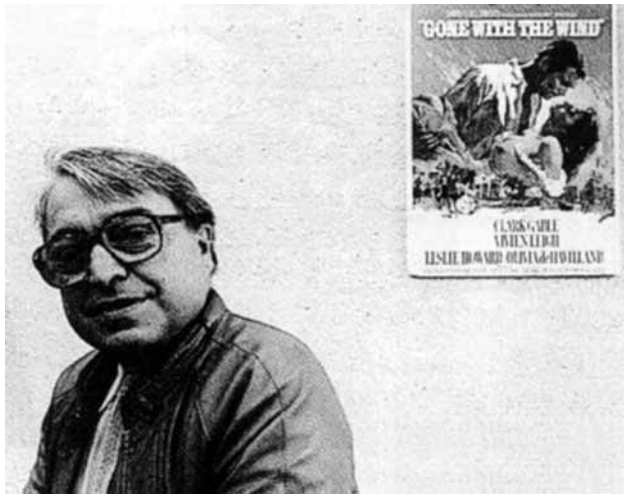
Filmski znak: filmska semiotika Christiana Metza*

*Comprendre comment les films sont compris.***
Christian Metz

Francuz Christian Metz u svojim je radovima od sredine šezdesetih godina razvijao semiotičku teoriju filma i to ponajprije iz lingvističke, a od sredine sedamdesetih također i iz psihoanalitičke perspektive. Pritom se prije svega nastavljao na rad poznatoga ženevskog lingvista Ferdinanda de Saussurea, priznatog utemeljitelja strukturalne lingvistike, a time i modernoga jezikoslovlja. Poznato je da je Saussure koncipirao lingvistiku kao dio opće znanosti o znaku i sustavima znakova, kako bi inaugurirao znanost »*koja istražuje život znakova u okviru socijalnog života*« (Saussure, 1967: 19). Kako je jezik ljudi najvažnije i do tada najbolje istraženo sredstvo komunikacije, Metz istražuje filmska izražajna sredstva polazeći od lingvističkih pojmova i postupaka. Pritom se služi nizom središnjih termina iz Saussureova *Cours de linguistique générale* (*Tečaj opće lingvistike*): jezični znak sastavljen od označitelja (*signifiant*) i označenog (*signifié*), potom jezična djelatnost (*langage*), jezik (*langue*) te govor (*parole*), potom sinkronija i dijakronija kao i sintagmatski i asocijativni, poslije takozvani paradigmatski i sistematski odnosi.[1]

Kada je o Metzovu djelu riječ, također se može spomenuti utjecaj strukturalističke misli važne za francuske humanističke znanosti, primjerice etnološko-sociioloških radova Claudea Lévi-Straussa, književnoznanstveno-poetoloških rasprava Romana Jakobsona, Rolanda Barthesa i Gérarda Genetta, strukturalne semantike A. J. Greimasa, psihoanalize Jacquesa Lacana, Althusserovih strukturalističkih čitanja Marxa te kulturnopovijesno-epistemoloških inovacija Michela Foucaulta. Metz u toj okolini dugo priprema opću semiotiku u kojoj jezik, slika i film, slikarstvo, glazba i književnost kao i drugi oblici umjetnosti i sustavi znakova uvijek znače različite semiotičke komplekse.

U okviru razvoja njegovih teoretskih premisa već se potkraj šezdesetih godina može zapaziti pomak od klasičnog strukturalizma s njegovom potragom za fiksnim, zatvorenim sustavom, prema takozvanom poststrukturalizmu s tipičnim teoretiziranjem otvorenih relacijsko-dinamičkih oblika sustava i produkcije — razvoj za koji su među Metzovim suvremenicima reprezentativni ponajprije Jacques Derrida sa svojom kritikom Saussureova logocentrizma (ili fonocentrizma), potom Julia Kristeva i njezina razrada koncepata kao što su intertekstualnost, semanaliza i tekstualna produktivnost ili Roland Barthes, sa svojom postfrojdovskom analizom teksta, kojega je Metz nazivao jedinim 'učiteljem'.



Christian Metz

Na području filmologije, Metz se ponajprije shvaća kao 'nasljednik' filmskih teoretičara kao što su ruski formalisti Viktor B. Škloviski, Jurij N. Tinjanov i Boris M. Ejhenbaum, kao i filmskih avangardista poput Sergeja M. Ejzenštejna i Vsevoloda I. Pudovkina, potom ranih filmskih teoretičara poput Rudolfa Arnheima i Béle Balázsa te francuskih filmologa Gilberta Cohen-Séata, Andréa Bazina, Edgara Morina i Jeana Mitrya. Posljednji među navedenima počeli su film znanstveno proučavati u pedesetim godinama. Nastali su tako radovi o doživljavanju filma, dojmu realnosti ili o psihosomatskom djelovanju filma. Jean Mitry, kojem je kao neposrednom prethodniku i suvremeniku Metz posvetio dva duga rada (Metz, 1965 i 1967),[2] napisao je među ostalim dvije knjige o *Estetici i psihologiji filma* u kojima je pokušao dati

* Tekst je prerada Riesingerova predgovora njemačkom izdanju Metzovih djela. Zahvaljujemo autoru na ustupanju prava za prijevod.

** »*Shvatiti kako se filmovi shvaćaju*«. Urednički prijevod.

prvi opsežan opis stanja i klasifikaciju filmskih izražajnih oblika.

Značenje i izvornost Christiana Metza kao osnivača filmske semiotike na kraju se nalazi u tome što je prvi put detaljno istražio kompleksni odnos 'film/kino' uz pomoć znanstvenih postulata lingvistike i nešto kasnije — psihoanalize, a to su prema njegovom shvaćanju discipline koje zanima značenje kao takvo.

Djelo Christiana Metza može se podijeliti u tri faze: ranu semiotičku (1964. do otprilike 1972), srednju semiotičko-psihoanalitičku (oko 1973. do otprilike 1985) i kasnu, u kojoj se u središtu nalazi iskazivanje (*énonciation*) u filmu (otprilike 1986. do 1993).

I. Rana faza ili Prva semiotika

U središtu Metzova ranog rada, u stručnim krugovima nazvanog Prvom semiotikom, u razdoblju od 1964. do otprilike početka sedamdesetih godina, nalaze se usporedba filmskog i prirodnoga jezika, vrste montaže u narativnom filmu te specifičnost filmskih izražajnih oblika — za razliku od kazališta, književnosti, a i likovnih umjetnosti.

Metz lingvističke instrumente koristi kao teoretsko i metodološko ishodište kako bi medij filma istražio *u odnosu* prema jeziku i *ex negativo* odredio sve ono što film nije. *»Mi smo [...] uvjereni da je 'filmolingvistički' pothvat potpuno opravdan i mora biti potpuno lingvistički, to znači čvrsto oslonjen na lingvistiku uopće«*(Metz, 1972: 88).[3] *»Shvatiti što film nije, znači dobiti na vremenu a ne gubiti ga trudeći se obuhvatiti ono što on jest. Posljednji cilj definira drugi moment filmske analize«* (isto: 90). Opći cilj takva postupka time postaje istraživanje struktura i funkcija filmskih izražajnih sredstava.

Iz te rane faze treba istaknuti tri središnja Metzova rada koji utemeljuju filmsku semiotiku:

Le cinéma: langue ou langage? (Metz, 1964)[4]

U prvom radu, što se posvuda smatra istinskim pionirskim tekstom moderne filmske teorije, Metz se bavi ranim teoretičarima montaže kao što su Ejzenštejn ili Pudovkin, promatrajući film iz lingvističkoga gledišta — posebice problem filmske sintakse, broj jezičnih artikulacija u filmu (problem koji, kao što je poznato, istovremeno, no nezavisno, pokušavaju riješiti filmski umjetnik i teoretičar Pier Paolo Pasolini i semiotičar Umberto Eco), naglašavajući i značenje paradigmatskog u filmu — s odnosom filma i književnosti te filmom kao mjestom velikih translingvističkih jedinstava značenja.

Metz si u tom istraživanju postavlja posve općenit cilj: obračunati s tradicionalnim shvaćanjem 'jezika filma', istražiti temelje metafore filmskoga jezika i predložiti novo određenje problema na lingvističkoj osnovi. Poznat nam je rezultat koji je u međuvremenu postao kanon filmskoteoretskih istraživanja: film je *langage* bez *langue*, jezična djelatnost bez jezičnog sustava. Film nema dvostruke artikulacije odnosno podjele jezika kao sustava u smislu francuskog lingvista Andréa Martineta, a ni njegovu strogu paradigmatsku organizaciju. *»Kao bogata poruka sa siromašnim kodom, kao bogat tekst sa siromašnim sustavom, kinematografska je slika u prvom redu govor* (parole). *Sve je u njoj iskaz. Nedostaje riječ, jedinica jezika* (langue); *vlada rečenica, jedinica govora. Kino može govoriti samo s pomoću neologizama« (*Metz, 1972: 101).[5] Postoji doduše filmska paradigmatika, ali su izmjenjive jedinice zapravo velika znakovna jedinstva, a tim će se problemom Metz detaljno baviti u svom sljedećem važnom radu.

Problèmes de dénotation dans le film de fiction (Metz, 1968: 111-146)[6]

U drugom temeljnom tekstu Metz razvija poznatu veliku sintagmatiku filma polazeći od problema filmskoga označavanja (*signification*) te obje tamo implicirane razine znaka denotacije i konotacije, potom od pojma analogije, od pitanja dvostruke artikulacije u filmu i od gramatike i/ili retorike filma. U velikoj sintagmatici on izolira i razlikuje osam sintagmatskih tipova redoslijeda slika kao temeljne figure narativnoga filma, koje je naveo u sukcesivno dihotomijski organiziranoj, sistematskoj tablici. Sintagmatika istovremeno tvori i paradigmatiku, budući da ih Metz veže za operaciju stvaranja filma koje može birati iz ograničenog broja oblika sintagmatskog reda. Ta sintagmatika, tvrdi Metz iz strukturalno-lingvističke perspektive, jest paradigma sintagmi.

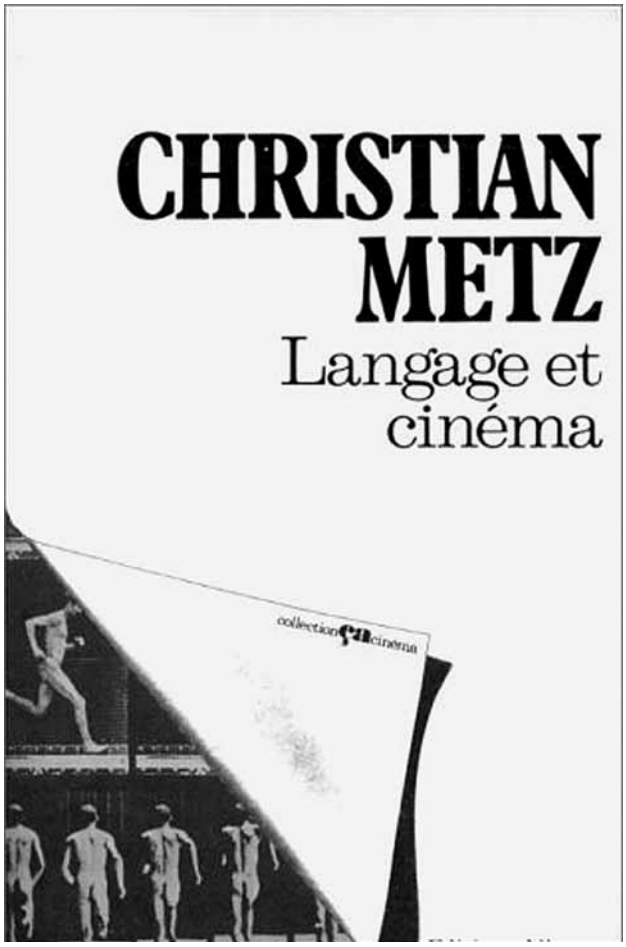
Analogija između jezika i filma pritom se ne sastoji u operiranju na razini temeljnih jedinica, nego u njihovoj zajedničkoj sintagmatskoj naravi. Kako se film kreće od slike do sljedeće slike, postaje sličan jeziku. Jezik kao i film proizvode diskurze s pomoću paradigmatskih i sintagmatskih operacija. No dok se u jeziku selekcija i kombinacija fonema i morfema provodi rečenicama, nadrečeničnim cjelinama i tekstovima, film selektira i kombinira slike i zvukove u sintagme te time u jedinice narativne autonomije unutar kojih elementi međusobno reagiraju na semiotički način.

Ta je tablica zbog svoje strogoće i uvjerljivosti dugo zahtijevala univerzalnost u području analize narativnog filma, a tek nakon dvadeset godina provedene su kritičke revizije modela: kao primjere valja navesti Michela Colina u Francuskoj kao i Irmelu Schneider i Dietera Möller-Naßa u Njemačkoj.

Langage et cinéma (Metz, 1971)[7]

Treći rad glavno je djelo prve semiotike, u kojem Metz prvi put sustavno razrađuje i prikazuje središnje pojmove filmske semiotike, a oni se do danas ubrajaju među ključne pojmove filmologije: filmske i kinematografske kodove i subkodove, tekst, sustav teksta, filmsko/kinematografsko, specifično/nespecifično, paradigmatsko i sintagmatsko u filmu, relevantne jedinice, filmski rukopis.

Središnje razlikovanje za etabliranje filma kao zasebnoga objekta istraživanja — a time i semiotički utemeljene filmologije — jest razlikovanje između *fait filmique* (onog filmskog) i *fait cinématographique* (onoga kinematografskog) ranoga filmologa Gilberta Cohen-Séata (1946), na koje se Metz poziva. Prednost diferenciranja filma i kina po njegovu je mišljenju u tome što 'film' može značiti ograničen pregledan predmet (analogno Saussureovu *langue*), koji se s pomoću razlike prema ostalim predmetima uglavnom sastoji



Christian Metz: *Jezik i film*

Christian Metz: *Imaginarni označitelj*

od diskurza koji se može lokalizirati i nositelj je označitelja (*signifiant*). Kino (*cinéma*) predstavlja pak drugi kompleks unutar koje se pojavljuju prvenstveno tri aspekta: »*tehnološki, ekonomski i sociološki*« (Metz, 1973b: 13).[8]

Pritom je tako definirano *filmsko* za Metza još preširok koncept da bi dao relevantan princip za semiotiku, jer je sam film višedimenzionalan fenomen — kao objekt psihologije, sociologije, estetike i psihoanalize. Jedini relevantan princip koji Metz priznaje početkom sedamdesetih godina u *Langage et cinéma* sastoji se u tome da se »*filmovi obrađuju kao tekstovi, kao diskurzivne jedinice te se potrudimo istraživati različite sustave (svejedno sastoje li se od kodova ili ne), budući da oni tvore te tekstove i izražavaju se u njima*« (isto: 22). Cilj semiotike filma sastoji se prema Metzu u savladavanju filma kao potpunog objekta što nosi značenje, te obrade filma kao totalne strukture.

Langage et cinéma u određenom je smislu istodobno teoretsko mjesto proturječja i prijelaza iz klasične strukturalističke semiotike koje si kao cilj postavlja istraživanje proizvodnje značenja u temelju zatvorenoga sustava te otvaranje prema sustavnosti relacijskih sklopova upućivanja kompleksa znakova — pokret i dinamiziranje, koje je primjerice Hjelmslev u svojim lingvističkim radovima omogućio križanjem planova izraza i sadržaja s formom i supstancijom. Te vrijednosti Metz uvodi u govor o filmu, implicitno potaknut razinama izraza i sadržaja, a na tragu Derridaove *Gramatologije* iz 1967. i pojmova kao što su trag i diferancija/razluka (-*différance*), kao i odgoda, koje pokušava objasniti u suvremenom filozofskom kontekstu.

Metz u svojim istraživanjima od početka nadilazi sam znak i njegovo strukturiranje, iako u prvoj fazi primarno teži klasifikaciji »*teoretskih mogućnosti u smislu logične kalkulacije*« (Blüher i Tröhler, 1990: 52), jer poruku, kod i diskurz, postavlja u središte kao kompleksne semiotičke fenomene. U pogledu medija filma on stalno na prvo mjesto postavlja dinamiku slike i slikovnoga tijeka kao proces i pokret u kojem nema fiksnih i fiksiranih znakova.

Ta problematika preuzima primat u psihoanalitičkoj perspektivi sljedeće faze njegova rada — nadopunjena tematiziranjem i uvođenjem dotad strukturalno skrivena praznog mjesta u njegovim razmišljanjima: subjekta koji sjedi i doživljava u kinu.

II. Srednja faza ili Druga semiotika

Sredinom sedamdesetih započinje druga semiotika, određena bavljenjem i prenošenjem ideja iz djela Sigmunda Freuda

na istraživanje kina i filma. Metz je prvi znanstvenik koji je koncepte psihoanalize pokušao sustavno oploditi za proučavanje kina i filma.

Ako su radovi prve semiotike obilježeni teorijskom refleksijom o filmu uz pomoć lingvističkog instrumentarija koji je trebao poslužiti za istraživanje filmskoga jezika i filmskog teksta kao filmu interne strukture značenja, on sada u prvi plan postavlja pitanje što prije nije isticao: naime ono o subjektu koji se približava filmu.

U svom glavnom djelu iz tog razdoblja *Le signifiant imaginaire (Psychanalyse et cinéma)* / *Imaginarni označitelj (Psihoanaliza i film),* zbirci dijelom ranije objavljenih radova, koja se 1977. prvi put u cijelosti objavljuje u francuskom izvorniku, posve općenito istražuje utjecaj filma na ljudski subjekt i njegovu podsvijest, psihologiju gledatelja, industriju i kritiku, funkcioniranje središnjih nesvjesnih načina postupanja kao što su sublimacija, zgušnjavanje i negacija; potom oblici voajerizma, fetišizma i narcizma unutar institucije kina, kao i odnos retoričko-stilskih figura metafore i metonimije, semiotičkih redova paradigme i sintagme prema oblicima produkcije nesvjesnog u kinu.

Imaginarni označitelj vjerojatno je najvažnija i najutjecajnija Metzova knjiga. Riječ je u određenom smislu o spojnici koja s jedne strane povezuje prvu semiotiku s 'trećom semiotikom', obogaćenom injekcijom frojdovske psihoanalize s njezinim središnjim dijelom iz *Tumačenja snova,* a s druge strane sažima prethodno intenzivno filmskoteoretsko bavljenje Freudovim djelom, kako bi mu dalo nov neočekivan smjer.

Ovdje prije svega treba navesti autore kao što je Edgar Morin s njegovim antropološko-sociološkim razmišljanjima o filmskom 'čovjeku iz mašte' (imaginarnom čovjeku), kao i teoretičare poznate iz takozvane debate o aparatu kao što je Marcelin Pelynet, koji je 1969. pokrenuo cijelu tu priču. Tu su potom i Jean-Louis Baudry, autor dvaju za Metza inspirativnih radova o osnovnom aparatu i dispozitivu kina, Jean-Louis Comolli, koji je analizirao tehniku i ideologiju kina kao mašine za gledanje, Raymond Bellour, poznat po fundamentalnim analizama poput one o edipovskoj strukturi filmskih procesa, Jean-Pierre Oudart, koji je ukazao na problematiku šivanja (*suture*) u filmu, a time također i na problematiku imaginarnoga polja pogleda, kao i Thierry Kuntzel sa svojim preciznim pojedinačnim studijama.

U *Imaginarnom označitelju* susreću se semiotika, nesvjesno i povijest u istraživanom polju kina kao društvene institucije. To se posebno odnosi na prvu studiju knjige, po kojem je i dobila naslov, a koja je u međuvremenu postala slavna. Nadovezujući se na psihoanalitičke novosti engleske teoretičarke Melanie Klein, Metz pomno reflektira o 'dobrom objektu' (u) kina(u), pri čemu najprije metaforički konzekventno formulira svoj cilj istraživanja: »*Moj je san danas govoriti o kinematografskom snu u pojmovima koda: koda sna.*«

Sna — kako će se uskoro vidjeti — s dalekosežnim posljedicama.

Metz u kinematografskoj instituciji otkriva tri mašine želje koje znatno produciraju želju ili odbijanje filma: *kinoindustrija*, koju naziva vanjskom mašinom, *psihologija gledatelja* ili unutarnja mašina i treća mašina s područja diskurzivne prakse: *oni koji pišu o kinu* (kritičari, povjesničari, teoretičari). Iako im stalno prijeti 'loš objekt', oni u biti predstavljaju sliku 'dobra objekta' za reprodukciju kinoinstitucije.

Nakon precizne obrade Freudovih djela Metz se u sljedećim poglavljima posvećuje psihoanalizi scenarija, sustava teksta (nastavljajući teze iz *Langage et cinéma)* i filmskog označitelja, da bi u sljedećim temeljnim poglavljima nasljedujući neke poznate Lacanove teze razvio središnje pojmove subjekta koji sve doživljava, filmskoga platna kao dispozitiva zrcala, imaginarnog u kinu, primarnog i sekundarnog kinematografskog poistovjećivanja i skopičkog kinorežima. Zaključna refleksija o fetišističkoj i vjerskoj strukturi kina u međuvremenu je također postala općim dobrom međunarodne filmske teorije.

U drugom kratkom glavnom poglavlju Metz se približava kinematografskoj instituciji uz pomoć dvaju pojmova francuskog lingvista Émilea Benvenistea, priče (*histoire*) i diskurza (*discours*), i postavlja ih u središte razmišljanja o dvjema vrstama voajerizma u kinu. Kada gledatelji gledaju klasičan holivudski igrani film, onda gledaju priču. Ono što ne vide jest diskurz koji stvara industrija.

Treće glavno poglavlje Metza vodi do usporedbe sna i filma. On metaforu filma kao sna, odnosno opis sličnosti snova i filma, istražuje do temelja, pri čemu znanje subjekta (nesvjesnog) uspoređuje sa stanjima svjesna doživljavanja, halucinacije i proizvodnje fantazmi u recepciji filma.

U četvrtom opsežnom poglavlju *Metafora/metonimija ili imaginarni označitelj* Metz razvija drugu stranu problema psihoanalitičke konstitucije filmskog označitelja: naime metaforičku i metonimijsku operaciju u jednoj filmskoj sekvenci odnosno — posve općenito — u *sredstvima predočavanja* (u frojdovskom smislu) i njihova točnog mjesta između primarnog i sekundarnog procesa, čije uzimanje u obzir sadrži pitanje o posezanju sublimacije i zgušnjavanja u tekstualno nastajanje filma.

Ako se u prethodnim poglavljima bavio identifikacijom gledatelja, s filmskim platnom kao prostorom gledanja i slično, Metz sada postavlja pitanje koje se tiče teksta filma kao takva, a time i institucije kina i njegova cjelokupnog dispozitiva čiji je dio filmski tekst: iz koje se teorijske točke može sastaviti koherentan diskurz o primarnoj retorici filmskoga teksta?

Metz u drugoj polovici knjige u potrazi za odgovorom kombinira i križa polja kinematografije s trima drugim poljima, za koja se čini kao da nemaju ništa zajedničko s filmom: poljem stare i klasične retorike s njezinom teorijom o figurama i tropima, polje poslijesosirovske strukturalne lingvistike s njezinom dihotomijskom analitikom (Roman Jakobson) i polje psihoanalize s njezinim temeljnim pojmovima sublimacije i zgušnjavanja kao i njezino nastavljanje u Lacanovoj teoriji.

Nakon objavljivanja knjige relativno brzo više nije bilo moguće sagledati njezine posljedice, jer je Metz otvorio polja istraživanja koja su u manjoj ili većoj mjeri uključivala i dalje uključuju sve refleksije o instituciji kina. Feminističke te-

orije filma, semiopragmatika, kulturalni studiji, proučavanje televizije, studije o audio-vizionalnome općenito, začeci intermedijalnosti i multimedijalnosti samo su neka od (ne uvijek semiotičkih) područja koja su preuzela i dalje razvijala temeljne pojmove i razmišljanja o imaginarnim označiteljima.

Istaknuti treba da je uz *Langage et cinéma* riječ o radu koji je međunarodni utjecaj Christiana Mezta utemeljio daleko izvan uska kruga stručnjaka, što se među ostalim pokazuje u tome da je *Le signifiant imaginaire* do danas preveden na deset jezika (među njima na japanski, mađarski, nizozemski i grčki).

III. Kasna faza ili Treća semiotika

Sredinom osamdesetih godina u Metzovu djelu ocrtava se posljednji prijelaz: ono što bi se moglo nazvati Trećom semiotikom najavljuje se da bi kulminiralo u knjizi objavljenoj 1991. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* / *Impersonalno iskazivanje ili mjesto filma*.

Potaknut radovima nekih njegovih kolega on u posljednjem djelu istražuje one oblike u kojima film semiotički upućuje sam na sebe, pri čemu polazi od središnjega pojma iskazivanja (*énonciation*), koji je u lingvistiku uveo Émile Benveniste.

Prema Benvenisteu se, kao što je poznato, jezični proizvod može dvostruko promatrati: kao slijed rečenica (izgovorenih, napisanih, tiskanih...) i kao čin na temelju kojeg se rečenice aktualiziraju — izgovorene od strane govornika u točnim vremenskim i prostornim okolnostima. To obilježava opoziciju *énoncé* (iskaz) i situaciju govora, *énonciation* (iskazivanje), pri čemu je, kad u lingvistici govorimo o *énonciation,* smisao ograničeniji: ne misli se ni na fizički fenomen objavljivanja ni recepcije govora, a ni na situaciju što modificira cjelokupni smisao *énoncé,* nego samo na elemente što pripadaju jezičnom kodu čiji smisao ipak ovisi o faktorima koji variraju od jednog iskazivanja do drugog. Primjerice, osobne zamjenice i enklitike kao što su *ja*, *ti, ovdje, sada*. Drukčije rečeno: ono što lingvistiku zanima otisak je procesa, proizvodnje iskazivanja u rezultatu — iskazu (*énoncé*).

Primjerice Barthes definira iskazivanje kao čin kojim govornik stupa u posjed jezičnog sustava (*langue*); »*prilagođava ga sebi, kako to formulira Benveniste*« (Barthes, 1984: 195).[9] Posežući unatrag za filmsko-teorijskim radovima o problematici iskazivanja Rogera Odina, Françoisa Josta, Marca Verneta i Jacquesa Aumonta u Francuskoj,[10] Francesca Casettija i Gianfranca Bettettinija u Italiji, Davida Bordwella i Edwarda Branigana u SAD, kao i Andréa Geaudraulta u Kanadi, Metz se temeljito bavi filmskim izražajnim oblicima.[11]

On pojam iskazivanja isprva definira nadovezujući se na njih na slijedeći način: »*Pojam 'iskazivanja' označava (s Benvenisteom, za kojeg par ja/ti upućuje na 'korelaciju subjektivnosti') prisustvo ljudskog bića, ili točnije rečeno, subjekata na oba 'kraja' iskaza*« (Metz, 1991: 2). No u nastavku Metz ipak traži izlaz iz antropomorfnih konotacija Benvenisteova pojmovnog para te sagledava fizičko upisivanje iskazivanja u tekst filma razlikujući između izvora i cilja iskazivanja. »*Iskazivanje je semiotički čin s pomoću kojeg nam određeni dijelovi teksta ukazuju na taj čin*« (isto: 11).

U nastavku Metz promatra najčešće konfiguracije iskazivanja u filmu koje dijeli u deset rubrika sa sveukupno tucet iskaznih mjesta; među njima tako istražuje poglede u kameru, adresiranje pomoću glasa iz off-a, pismeno adresiranje u obliku podnaslova i međunaslova, sekundarna filmska platna, primjenu zrcala, pokazivanje dispozitiva, film(ove) u filmu, subjektivne slike i subjektivne tonove, pitanja točke gledišta (*point-of-view*), uporabu pripovjedačkog *ja*, odnos iskazivanja i stila te pitanje 'neutralnih' slika i tonova.

Djelatnost filmskog iskazivanja prema Metzu ne manifestira se 'tekstualnom' prisutnosti redatelja, autora ili pripovjedača, nego u filmskim 'konfiguracijama' i konstrukcijama.

Zaključak

Filmskoteoretsko djelo Christiana Metza s pravom se, dakle, može promatrati kao prekretnica u razvoju mišljenja o praksi kinematografskih znakova i time o filmu općenito. Generacije teoretičara i teoretičarki audio-vizualnog imale su diljem svijeta priliku dalje razvijati i pozvati se na njegova promišljanja koje ne djeluju samo jakim inter- i multidisciplinarnim karakterom. Još se i danas različiti aspekti čudesnih Metzovih istraživanja mogu prihvatiti i koristiti kao uistinu primjeren model pristupa prvoj multimediji — filmu.

Prevela Milka Car

Bilješke

1 Vidi prije svega u Saussure, 1967: 9-20 (II. poglavlje 'Uvoda') kao i prvi ('Allgemeine Grundlagen') i drugi ('Synchronische Sprachwissenschaft') dio knjige (isto: 76-166). Standardni uvod u semiotiku napisao je u šezdesetima Roland Barthes (1964).

2 Oba su rada ponovno tiskana u Metz, 1973: 13-34 i 35-86.

3 'Das Kino: langue oder langage?'

4 Također u Metz, 1968: 39-93 i na njemačkom jeziku u Metz, 1972: 51-129.

5 »Das Kino: 'Langue' oder 'Langage'«. (Vidi srpski prijevod Mez, 1973: 63; op. ur.).

6 Na njemačkom jeziku vidi Knilli, 1968: 205-230 (skraćena verzija) i Albersmeier, 1979: 324-373; (cjelovito). Također u Metz,1972: 151-198.

7 Ponovljeno izdanje: 1982. Njemački prijevod Metz 1973b.

8 Također i u Wissenschaftliche Paperbacks — Literaturwissenschaft, Sv. 24, ur. Willi Erzgräber, Reinhold Grimm, Walter Hinck, Erich Köhler, Klaus von See.

9 Na njemački preveo R. Riesinger.

10 Posebice radovi u *Communications*, br. 38, 1983.

11 O stanju suvremenog istraživanja i posebice o radovima citiranih autora vidi bibliografiju u Metz, 1991.

Knjige Christiana Metza*

1. *Essais sur la signification au cinéma — I*. Paris: Klincksieck 1968.
2. *Langage et cinéma*. Paris: Larousse 1971. Novo izdanje opremljeno pogovorom: Paris: Albatros 1977.
3. *Essais sur la signification au cinéma — II*. Paris: Klincksieck 1973.
4. *Le signifiant imaginaire (Psychanalyse et Cinéma)*. Paris: U.G.E. 10/1 1977. Novo izdanje opremljeno predgovorom: Paris: Christian Bourgois 1984. 3. izdanje opremljeno 2. predgovorom: 1992.
5. *Essais sémiotiques*. Paris: Klincksieck 1977.
6. *L'énonciation impersonelle, ou le site du film*. Paris: Klincksieck 1991.

Literatura

Albersmeier, F. J., ur., 1979, *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam.

Barthes, Roland, 1984, 'Pourquoi j'aime Benveniste', u *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV,* Paris: Seuil.

Barthes, Roland, 1964, 'Éléments de sémiologie'. U *Communications*, br. 4, 1964, str. 91-144.

Blüher, Dominique i Tröhler Margarit, 1990, »'Ich habe nie gedacht, dass die Semiologie die Massen begeistern würde' Gespräch mit Christian Metz« [«'Nikada ne bih pomislio da će semiotika oduševiti mase'. Razgovor s Christianom Metzom,»] u *Filmbulletin*, br. 2, travanj-svibanj, str. 51-55.

Cohen-Séat, Gilbert, 1946, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris: P.U.F., prerađeno izdanje: 1958.**

Knilli, Friedrich Knilli, ur., 1968, *Zeichensystem Film. Versuch zu einer Semiotik*, Berlin.

Metz, Christian, 1991, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris: Klincksieck.

Metz, Christian, 1973, *Essais sur la signification au cinéma — II*, Paris: Klincksieck.

Metz, Christian, 1973b, *Sprache und Film*. Frankfurt: Athenäum, prev. Micheline Theune i Arno Ros.

Metz, Christian, 1972, *Semiologie des Films*. prev. Renate Koch. München: Fink.

Metz, Christian, 1971, *Langage et cinéma*, Paris: Larousse. Novo izdanje s pogovorom: 1977, Paris: Albatros.

Metz, Christian, 1968, *Essais sur la signification au cinéma* — I, Paris: Klincksieck.

Metz, Christian, 1967, 'Problèmes actuels de theórie du cinéma'. U *Revue d'Esthétique*, sv. XX, 2-3, travanj-rujan (posebno izdanje *Le Cinéma*), str. 180-221.

Metz, Christian, 1965, 'Une étape dans la réflexion sur le cinéma'. U *Critique*. 214, ožujak 1965, str. 227-248.

Metz, Christian, 1964, 'Le cinéma: langue ou langage?' *Communications,* Paris: Éditions du Seuil, br. 4 (Numéro spécial: *Recherches sémiologiques*), str. 52-90.

Saussure, Ferdinand de, 1967, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*; Charles Bally i Albert Sechehaye u suradnji s Albertom Riedlingerom, Berlin: Walter de Gruyter (2. izdanje), prev. Herman Lommel.***

* Vidi srpske prijevode: Mez, Kristijan, 1973, *Ogledi o značenju filma I*, Beograd: Institut za film. Mez, Kristijan, 1975, *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film. Mez, Kristijan, 1978, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film.

** Vidi srpski prijevod Koen-Sea, Žilber, 1971, *Ogledi o načelima jedne filozofije filma*, Beograd.

*** Vidi hrvatski prijevod Saussure, Ferdinand de, 2000, *Tečaj opće lingvistike*, Zagreb: ArTresor.

UDK: 791.32(091)
791.32-05Casetti, F.

Robert F. Riesinger

Paradigme filmske teorije — teorijska klasifikacija Francesca Casettija*

Kako je Robert Stam u predgovoru svojem uvodu u filmsku teoriju s pravom ustanovio, napisano je uistinu malo pregleda i cjelokupnih prikaza razvoja filmske teorije (Stam, 2000: viii). Guido Aristarco je, primjerice, 1951. objavio svoju *Storia delle Teoriche del Film* (*Povijest filmskih teorija*) — prikaz koji se uglavnom ograničava na prijeratno vrijeme. Andrew Tudor je 1974, dakle više od dva desetljeća kasnije, objavio *Theories of Film* (*Filmske teorije*). Dudley Andrew se 1976. pokušava ograničiti na *The Major Film Theories* (*Glavne filmske teorije*). Konačno Francesco Casetti, nakon objavljivanja pripremnih radova, 1993. izdaje važne *Teorie del cinema 1945-1990* (*Filmske teorije 1945-1990*), 1999. prevedene i na engleski jezik.

Stamova monografija *Film Theory. An Introduction* (*Filmske teorije. Uvod*) također se može čitati kao globalni povijesni pregled. Za razliku od Casettijeva rada, više orijentirana na određenje paradigmi, diskurza i tema, Stam (koji je uostalom zbog jezičnih i recepcijskih granica Casettijeve knjige za nju saznao tek nakon dovršavanja svoje monografije) primarno se fokusira na kronologiju i analizu međuovisnosti.[1]

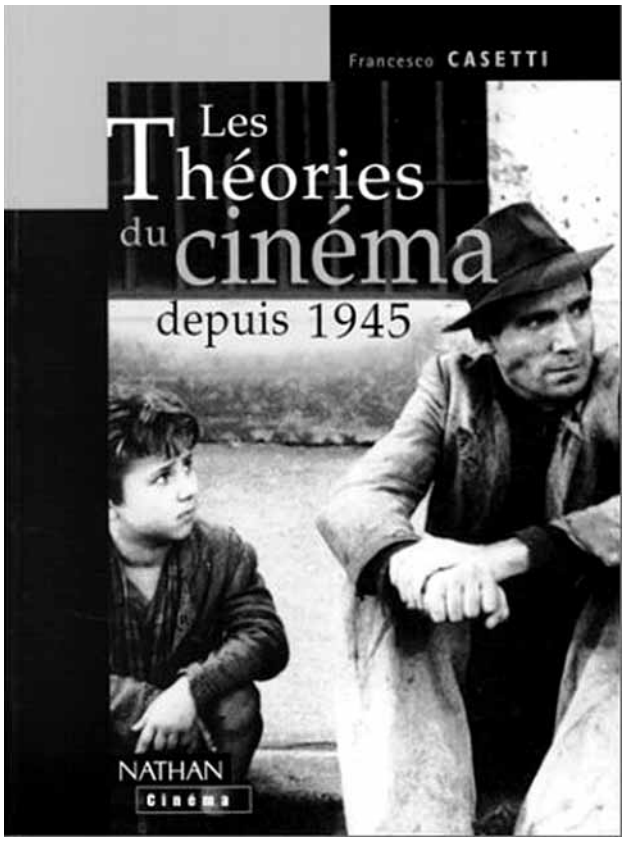
Poslijeratne teorije

Za simpozij u Cérisyju 1989. u čast Christiana Metza Casetti je napisao rad »Coupures épistémologiques dans les théories du cinéma après-guerre« (Casetti, 1990), koji već treba promatrati u kontekstu njegovih opsežnijih istraživanja o teoriji filma nakon 1945. do 1990, a u kojem koncizno imenuje i sažima važne razvojne linije.

Casetti u uvodu polazi od činjenice kako Drugi svjetski rat u povijesti filmskih teorija na prvi pogled ne znači nikakav lom. Primjerice istraživanje filmskoga jezika započelo je već prije izbijanja rata i nakon njega je nastavljeno, ali:

> *En réalité, dérrière une apparente continuité des thèmes d'une période à l'autre, une série de phénomènes largement inédits et qui changent les formes et les sens de la reflexion théorique, interviennent à partir de 1945, pour se radicaliser par la suite. (Isto: 145) / U zbilji, iza prividna kontinuiteta tema koje se iz jednoga razdoblja nastavljaju u sljedeće, jedna serija neobrađenih fenomena koji mijenjaju oblik i smisao teorijske refleksije, interveniraju nakon 1945, potom se radikalizirajući.*[2]

Casetti u prvom redu navodi tri fenomena:

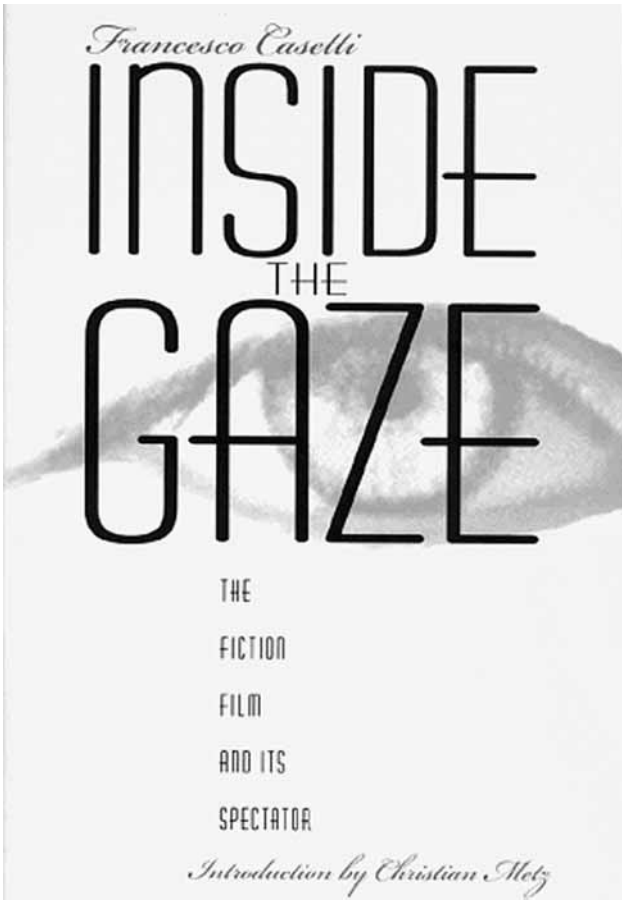


Francesco Casetti: *Teorije filma poslije 1945.*

1. priznavanje filma i kina kao kulturne činjenice,
2. specijalizacija
3. internacionalizacija rasprave.

Što se tiče prvoga fenomena, do 1945. se teorijski raspravlja s ciljem kulturološke prihvatljivosti filma, odnosno kina (npr. s pomoću usporedbe s ostalim umjetničkim oblicima, isticanjem njegova bogatstva i potencijala, nabrajanjem njegovih uspjeha...), kako bi ga etablirali kao priznat i cijenjen kulturni objekt. Nakon rata, film i kino trebalo je sve manje braniti. Filmu je dodijeljen potencijal svjedočanstva vremena isto kao i sposobnost da bude izražajno sredstvo individualne kreativnosti.

* Zahvaljujemo se autoru za dozvolu za prevođenje ovoga teksta



Francesco Casetti: *Unutar pogleda*

Osim toga, i pojam kulture postupno se znatno proširuje, te obuhvaća kulturu svakodnevice i popularnih kultura. Poznato pismo Benedetta Crocea iz 1950, u kojem film ima status umjetnosti, kao i utemeljenje nove na sveučilištima priznate i situirane znanstvene discipline filmologije, već 1947. mogu se promatrati kao markantne epizode konačna etabliranja filma i kina (isto: 145-7).

Što se tiče drugoga fenomena, čini se da su prije rata rasprave o novom mediju bile otvorene svakomu tko je u njima želio sudjelovati: redateljima / redateljicama, piscima / spisateljicama, kritičarima / kritičarkama, muzikolozima / muzikologinjama ili psiholozima / psihologinjama. Nakon završetka rata u raspravi su sudjelovali samo oni koji su raspolagali jasnim kompetencijama. Institucije u okviru kojih su teorije prakticirane promijenile su se: filmski časopisi zamijenili su kulturne magazine s posebnim brojevima o filmu, krugove zaljubljenika u film, odnosno »*strastvenih diletanata*« (Casetti), nadmašile su istraživačke skupine specijaliziranih znanstvenika, uz profesionalne filmske škole od sredine šezdesetih godina na sveučilištima se otvaraju i instituti što poučavaju film te dalje razvijaju filmologiju.

Pritom se specijalizacija odvijala barem na tri razine:

1. odvajanje znanstvenog od svakodnevnog jezika
2. odvajanje teorijskih od kritičarskih aktivnosti
3. odvajanje teorije od prakse

Kao treći i posljednji fenomen treba navesti internacionalizaciju rasprave. Prije rata uglavnom se raspravljalo u lokalnim okvirima, gotovo isključivo autohtono čak i kada su se prelazile granice — kao u slučaju razmišljanja sovjetskih filmaša i filmskih teoretičara. Nakon rata u sve većoj mjeri rasprava se razvija u globalnom kontekstu. Više se ne priznaju nacionalne granice. Razvijaju se oblici sveučilišne kooperacije, međusobno oplemenjivanje i niz utjecaja, kao i transnacionalno djelovanje semiotike.

Casetti izričito naglašava da je u slučaju ta tri fenomena riječ o tendencijama što su sve više i više postajale pravim konstantama.

Četvrti, jednako tako važan fenomen nalazi se u pluralnosti teorijskih prilaza. Ideja moguće raznolikosti paradigmi dobila je na utjecaju zasnivajući se na različitosti oblika teorijskih konstrukcija, motivacija koje je uvjetuju te različitih ciljeva svake od njih.

Casetti navodi tri takve paradigme, koje također reprezentiraju tri generacije:[3]

1. paradigma ontoloških teorija,
2. paradigma metodoloških teorija i
3. paradigma analize pojedinačnih problema (*paradigme de specialité*)

Prije no što Casetti te tri paradigme pobliže objasni, razmatra još opće razvojne karakteristike filmskih teorija nakon 1945.

Metzovim i Andrewovim tragom

Već je 1965. Christian Metz, kaže Casetti, u radu »Une étape dans la réflexion sur le cinéma« razradio dvije vrste diskurza o filmu i kinu: 'interni' prilaz fenomenu filma, u kojem se on shvaća kao područje umjetnosti i, nadograđujući se na to želi na svjetlo iznijeti njegovo unutarnje bogatstvo; a s druge strane 'eksterni' prikaz u kojem kino promatra kao *objektivni* fakt, te želi međusobno razlikovati njegove psihološke, sociološke, ekonomske itd. dimenzije te se zbog toga poziva na različite znanosti.

Dudley Andrew 1984. utemeljio je, nastavlja Casetti, novi prijelaz: s jedne strane postoje teorije koje kino promatraju kao skup primjera na koje se već mogu primijeniti potpuno usustavljene kategorije: semiotičke, psihoanalitičke ili ideološke kategorije; s druge strane postoje teorije koje kino promatraju kao ishodišno mjesto za pitanja na temelju kojih je moguće formulirati sve rafiniranije istraživačke kriterije.

Casetti opreke koje je Metz formulirao za godine 1950-1960, a Andrew za godine 1970-1980, sažima ovako:

> *l'opposition entre un intérêt du cinéma en tant qu'art, et un autre en tant que fait; et l'opposition entre une utilisation des films comme exemples et une autre comme interrogation.* / *Opreka između interesa za film kao umjetnost i film kao činjenicu te opreka između uporabe filma kao primjera i kao pitanja*. (Casetti, 1990: 148)

Casetti ide i dalje od toga: između 1950. i 1960. protječe linija sukoba između onih koji film shvaćaju kao izražajno sredstvo u kojem se manifestira osobnost, ideologija ili kultura, i onih koji film gledaju kao objektivnu datost u kojoj treba istraživati njezine komponente i afektivno funkcioni-

ranje. Dakle s jedne strane postoji temeljno estetski, u konačnici egzistencijalistički diskurz, a s druge strane diskurz koji se shvaća kao znanstven i metodološki usmjeren.

No između 1970. i 1980. ipak se već etablirao znanstveni diskurz. Nova linija sukoba sada protječe između analitičkog i interpretativnog pristupa.

Četiri godine poslije Casetti u povijesti filmskih teorija pod već spomenutim naslovom *Teorie del cinema. 1945-1990* (Casetti, 1993)[4] sažimajući svoja istraživanja u uvodu navodi sada već četiri fenomena što određuju razvoj filma od 1945, pri čemu su prva tri već poznata:

1. prihvaćanje kinofilma kao kulturne činjenice, 2. specijalizacija u bavljenju njim, 3. internacionalizacija debata i 4. pluralnost postupaka istraživanja.

Ta se četiri opća fenomena razvijaju na tri areala, tri područja filmskoteorijskog istraživanja, koje ponovno naziva paradigmama. Sada bi ih trebalo detaljno razložiti:

1. estetsko-esencijalistička paradigma,
2. znanstveno-analitička paradigma,
3. interpretativna paradigma.

1. Za prvi areal Casetti rezervira oznaku *ontološka teorija*.[5] Taj pojam, kao što je poznato, potječe od Andréa Bazina — iz njegova možda najpoznatijega rada *Ontologija fotografske slike*. Zašto Casetti paradigmu naziva *ontološkom,* a ne kako bi se moglo pretpostaviti, *estetskom*? Razlog je jednostavan: tako navodi dva područja što implicitno upravljaju istraživanjem: 1. pretpostavka da je film kao takav (spoznajni) objekt koji se može identificirati te 2. pretpostavka kako se može odrediti narav istraživana fenomena kao i njegova karakteristična i specifična svojstva. Time ontološka paradigma sadržava metafizičku komponentu u potrazi za njezinom esencijom, što do izražaja najjasnije dolazi u Bazinovu pitanju 'Što je film?'.
Istraživački je modus ontološke teorije polazeći od toga određen ovako: definicija filma, opsežno poznavanje istraživana fenomena, razrađivanje istine filma.

Te temeljne karakteristike i crte ontološke paradigme vrijede za različite varijante i varijacije:

> *Ci sono approcci che rispondono alla domanda di partenza sostenendo la natura realistica del cinema (Bazin, Kracauer); altri insistono piuttosto sulla sua appartenenza al dominio dell' immaginario (Morin); altri ancora ne esaltano le sue capacità linguistiche o comunicative (Della Volpe, Mitry)./ To su pristupi koji odgovoraju zahtjevima realističke prirode filma (Bazin, Kracauer); drugi pak naglašavaju pripadnost domeni imaginarnoga (Morin), treći pak ističu lingvističke i komunikacijske mogućnosti (Della Volpe, Mitry).*

No svima je zajednički esencijalistički pristup, vidljiv u temeljnom pitanju što su film i kino po sebi:[6]

> *chiedendosi che cosa è il cinema in sé, le teorie ontologiche puntano tutte a far emergere un'essenza, e con essa a definire il fenomeno, a raggiunggere un sapere globale, a commisursi con una verità.« (Casetti, 1993: 15-6) / pitajući se što je film po sebi, sve ontološke teorije nastoje doći do neke esencije i njome definirati fenomen, doći do globalnog znanja, istine.*

Metodološki obrat

Druga paradigma koju Casetti sada naziva »*metodološke teorije*« radikalno mijenja pristup. Glavno pitanje sada više ne glasi »Što je film kao takav?«, nego »Iz koje perspektive dolazi do istraživanja filma i kako je on stvoren iz te perspektive?«[7] Pozornost se sada usmjerava na način i glavna istraživačka načela: na nužnost izbora određene perspektive, i modeliranja podataka polazeći od nje. On ističe sustavnu komponentu teoretiziranja kao i potragu te ukazivanje na kriterije relevantnosti: »*Privilegio della componente sistematica, e ricerca di una pertinenza: la teoria metodologica trova qui i suoi tratti ricorrenti.« (Casetti, 1993: 17) / Prednost sistemske komponente je istraživanje jedne pertinencije: metodološka teorija to stalno čini.*

Pokazuje se da »*l'importanza accordata all'architettura e la selezione dei fatti in base alla loro pertinenza rimangano due elementi costanti« (isto) / »važnost pridata konstrukciji i izbor činjenica temeljem njihove pertinentnosti ostaju dvije konstante«,* neovisno o disciplinama kao što su sociologija, psihologija, psihoanaliza ili semiotika.

U prvom planu nalaze se analize sa zahtjevom da se primjenjuje izabrani istraživački postupak. Korektnost pristupa u istraživanju na temelju izabranih metoda bitan je kriterij.

Treću i posljednju paradigmu Casetti određuje s pomoću »*teorija specifičnih istraživačkih polja* (*teorie di campo*)«. Vo-

André Bazin: *Što je film?*

deće pitanje glasi: »*Koje probleme postavlja kino / film, i koliko njih možemo riješiti?*« Tomu je posljedica orijentacija istraživača prema konkretnim fenomenima i objektima istraživanja, dakle fenomenološka dimenzija teoretiziranja. Prevladavaju pitanja o posebnim problemima, pri čemu su započeta usmjerenja vrlo raznolika i bitno određena induktivnim pristupom.

Kao primjeri mogu se navesti načini prikazivanja koje istražuju Raymond Bellour, Jacques Aumont, David Bordwell ili feminističke teoretičarke filma poput Laure Mulvey, Mary Ann Doane, Terese de Lauretis i drugih, mjesto i uloga instance gledatelja koju istražuju Roger Odin, kritičari enuncijacije, naratolozi i drugi, političko značenje i važnost medija koju predstavljaju francuski, talijanski ili američki časopisi iz sredine sedamdesetih godina, kao i studije o povijesti filma.

Što se tiče načina postupanja, u prvom planu ne stoje ni potreba za definicijama ni želja za analizama, nego užitak u samu istraživanju. Znanje kojem se teži može se označiti kao transverzalno, znači ono povezuje niz istraživača, istraživačica, istraživanih objekata, istraživačkih polazišta i istraživačkih postupaka.

Kriterij istraživanja manje sačinjava istinitost izjava ili korektnost istraživanja, a više kvaliteta postavljenih pitanja i gustoća dobivenih odgovora. S time je povezan spoznajni interes istraživanja, produktivnost podataka i jedinstvenost istraživačkih rezultata, ukratko: pregnantnost diskurza.

Casetti zaključno tri paradigme sažima u ovu shemu:

	Ontološke teorije	Metodološke teorije	Teorije specifičnih polja istraživanja
Komponente	metafizičke	sustavne	orijentirane na fenomen
Objekt	bit, esencija	pertinencija	konkretni problemi
Postupak	definirati	analizirati	istraživati
Znanje	globalno	prospektivno	transverzalno
Kriterij	istina	korektnost	pregnantnost

Prevela Milka Car

Bilješke

1 Usp. spomenute publikacije: Aristarco, 1951, Tudor, 1974; Andrew, 1976; Casetti, 1993. i 1999; Stam, 2000.

2 Svi su prijevodi s francuskog i talijanskog jezika urednički.

3 O pojmu paradigme usporedi pionirsku studiju Thomasa Kuhna (1967). Je li u slučaju navedenih fenomena i promjena doista riječ o različitim paradigmama, ostaje otvoreno pitanje. Casetti uopće ne raspravlja o pojmu paradigme, što njegovu argumentaciju čini pomalo nejasnom, jer bi razlike njegova implicitnog pojma paradigme od Kuhnova (i od koncepcije Kuhnovih kritičara) bile iznimno zanimljive.

4 U prvom ulomku uvoda Casetti precizira cilj svoga rada: *Questo libro si occupa di teorie cinematografiche. In particolare passa in rassegna i diversi modi in cui il cinema è stato pensato (definito, studiato, osservato) dalla metà degli anni quaranta all'avvio degli anni novanta. (1993: 1)*/ *Ova se knjige bavi kinematografskom teorijom. Osobito se pita o različitim načinima na koji se o filmu mislilo (kako ga se definiralo,proučavalo, promatralo) u razdoblju od sredine četrdesetih do početka devedesetih godina.* Uvod je očito nadahnut Gillesom Deleuzeom, koji se sredinom osamdesetih godina bavio filmsko-filozofskim projektom.

5 Paradigme Casetti sada ipak definira ovako: »*differenti modelli (condivisi da una comunità di studiosi) secondo cui impostare, condurre e esporre l'indagine*.« (isto: 15) / »različiti modeli (prihvaćeni od zajednice proučavatelja) po kojima se može voditi istraživanje«, dakle sada s referencijom na Kuhnovo standardno djelo.

6 Gérard Genette u jednom je od svojih kasnijih radova (1992) razradio opoziciju između *esencijalističkih* i *kondicionalističkih* prilaza teoriji umjetnosti: dok prve postavljaju pitanje 'što je umjetnost' druge žele znati 'kada i pod kojim uvjetima umjetnost postaje umjetnošću'. Ontološka paradigma može se uračunati u esencijalistički prilaz, iako ponajprije prvo imanentno tek treba odrediti status filma, da bi nakon toga mogli odrediti status umjetničkog ili ne-umjetničkog: oko toga se otprilike vrte pitanja od početka povijesti filma (film kao umjetnost ili tehnika) sve do danas (film kao umjetnost ili industrija).

7 Prijelaz od ontološke do metodološke paradigme koji on euforično pozdravlja ustanovio je i Pasolini na početku rada *La lingua scritta dell'azione* iz 1966: »*I discorsi teorici sul cinema, fino a oggi, sono stati quasi sempre o di tipo stilistico-parenetico, o saggistica-mitico, o tecnico. Tutti avevano comunque la caratteristica di spiegare il cinema col cinema, creando un'oscura ontologia di fondo. Solo l'intervento della linguistica e della semiologia — che è molto recente — può garantire la caduta di tale ontologia e una ricerca di carattere scientifico sul cinema.« (Pasolini, 1989: 215)* / »*Teorijske rasprave o filmu su sve do danas bile skoro sve stilističke, pripovjedno-mitske ili tehničke. Svima je bilo zajedničko da su film objašnjavali samim filmom oblikujući jednu mračnu ontologiju. Tek nedavni dolazak lingvistike i semiotike mogu jamčiti nestanak takve ontologije i znanstveno proučavanje filma*«.

Literatura*

Andrew, Dudley, 1976, *The Major Film Theories*. New York: Oxford University Press.

Aristarco, Guido, 1951, *Storia delle Theoriche del Film*. Torino: Einaudi.

Casetti, Francesco, 1999, *Les Théories du Cinéma depuis 1945*. Paris: Nathan (prijevod Casetti, 1993).

Casetti, Francesco, 1993, *Teorie del cinema 1945-1990*. Milano: Bompiani.

Casetti, Francesco, 1990, »Coupure épistémologiques dans les théories du cinéma après-guerre«, u: *Iris*. Br. 10, str. 145-158.

Genette, Gérard, 1992, *Fiktion und Diktion*. München: Fink.

Kuhn, Thomas S., 1967, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Pasolini, Pier Paolo, 1989, 'La lingua scritta dell'azione' u: *Mostra Internazionale del Nuovo cinema. Per una nuova ciritcia. I convegni pesavesi 1965-1967*. Venezia: Marsilio Editori 1989, str. 215-244

Stam, Robert, 2000, *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell 2000.

Tudor, Andrew, 1974, *Theories of Film*. London: Secker and Warburg.

* Vidi hrv. prijevode: Genette, 2002, *Fikcija i dikcija*, Zagreb: Ceres; Kuhn, 1999, *Struktura znanstvenih revolucija*, Zagreb: Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo. Također vidi srp. prijevode: Endru, 1980, *Glavne filmske teorije*, Beograd: Institut za film; Aristarko, 1974, *Istorija filmskih teorija*, Beograd: Univerzitet umetnosti; Tjudor, 1979, *Teorije filma*, Beograd: Institut za film.

UDK: 791.32(049.3)

Mirko Petrić

I semiotika i kognitivizam?*

Warren Buckland, 2000, *Kognitivna semiotika filma*, Cambridge: Cambridge University Press

Osebujno supostavljanje riječî 'kognitivno' i 'semiotika' u naslovu knjige Warrena Bucklanda vrlo će vjerojatno dobro upućena čitatelja podsjetiti na izreku prema kojoj se 'ulje ne miješa s vodom'. Metodološkim upućenicima Bucklandov naslov zazvučat će skoro kao oksimoron, legitiman možda kao pjesnička stilska figura, ali ne odveć uvjerljiv u kontekstu stručne discipline, čiji jedan aspekt knjiga kani analizirati. S obzirom na različite premise i znanstvene tradicije tih dviju disciplina, semiotika i kognitivna znanost naširoko se i uglavnom opravdano smatraju nespojivima.

Na uvodnim stranicama knjige autor i sâm ukazuje na takvo stanje stvari naglašavajući različitosti između onoga što on naziva tradicijom lingvističke analize dvadesetog stoljeća te filozofijâ subjekta i svijesti koje su prevladavale u idejama zapadnoga kulturnog kruga od sedamnaestog pa sve do kraja devetnaestog stoljeća, a čijim se produžetkom može smatrati današnja kognitivna znanost. Na području proučavanja filma suvremeni sukob između lingvističkog i nelingvističkog aspekta kognitivne znanosti ponavlja se danas u sukobu između kognitivnih teoretičara filma i onih teoretičara čija se filmska teorija temelji na lingvistici i semiotici. Štoviše, a toga je dobro svjestan i sâm Buckland, kognitivna teorija filma akademski legitimitet djelomice temelji na eksplicitnom odbacivanju postulata koji stoje u srži bilo kojega semiotičkog pristupa nadahnuta strukturalističkom lingvistikom. Opus sjevernoameričkih kognitivnih znanstvenika (David Bordwell, Noël Carroll, Edward Branigan, Joseph Anderson) Bucklandovim je riječima, jednostavno, »*neokaljan semiotikom*« (str. 2).

Dok semiotika postulira sveobuhvatnu teoriju ljudske kulture, a čovjeka promatra kao biće u neizravnoj vezi s okolišem, koja se posreduje jezikom i drugim znakovnim sustavima, kognitivna znanost naglašava sposobnost korisnika jezika da neovisno i kreativno rukuje znakovljem, kao elementom lišenom svakoga konteksta. Nadalje, dok strukturalizmom nadahnuta semiotika filma gledatelja smatra ideološkim subjektom i smješta ga unutar filmskoga značenja koje je rezultat znakovnoga sustava, kognitivisti gledanje filma smatraju čisto racionalnom aktivnošću u kojoj film tek potiče gledatelja da izvede razne operacije. Naposljetku, dok u semiotici teorija ima ulogu ukazati na skrivene sustave koji tvore specifikum danoga fenomena, filmski kognitivisti poput Bordwella i Carrolla zalažu se za lokalizirano 'teoretiziranje' koje bi trebao pokretati »*problem, a ne doktrina*« (str. 142). Postoji li, onda, bilo kakva dodirna točka, ili mogućnost pomirbe, između tako temeljno oprečnih pristupa?

Nezavisni projekt

Warren Buckland ne samo da tvrdi kako sukob kognitivne teorije filma i onoga što naziva 'modernom' filmskom teorijom (rana Metzova semiotika filma i poststrukturalistička teorija filma) ne donosi rezultate, nego ukazuje na činjenicu da postoji skupina europskih znanstvenika koji su angloameričkim kolegama praktički nepoznati, ali su već razvili premise za istraživački program koji on naziva »*kognitivnom semiotikom filma*«. Svima je njima zajednička kritička reelaboracija Metzove semiologije filma te zanimanje za probleme shvaćanja filma koje se ne može objasniti iz perspektive njegova prvobitnog, strukturalističko-lingvistički utemeljenog opusa. Ti problemi, koje možemo smatrati manje-više izravno vezanima s nekim oblikom kognitivizma, zatim se integriraju u širi okvir suvremene semiotike filma. Prema Bucklandovu mišljenju, tako nastale teorije »*razvijaju bolje upućeno shvaćanje o unutarnjoj strukturi filma nego bilo semiotika, bilo kognitivna znanost zasebno, zajedno s načinom na koji gledatelji shvaćaju filmove*« (str. 3).

Svrha je knjige *Kognitivna semiotika filma* dvojaka. Bucklandova je glavna namjera pred angloameričku zajednicu filmologa iznijeti opširan prikaz pojedinih djelâ europskih »*kognitivnih filmskih semiotičara*«, čime nastavlja s projektom koji je započeo uređivanjem antologije engleskih prijevoda njihovih odabranih eseja (Buckland, 1995). Kao drugo, na taj se način pokušava suprotstaviti trenutačnoj marginalizaciji semiotike u angloameričkom kontekstu i njezinu potiskivanju u drugi plan te otvoriti dijalog s postulatima i otkrićima francuskih i talijanskih semiotičara filma, čiji znanstveni rad na tom području traje neprekinuto još od kraja sedamdesetih. No, nakon što dovrši s njegovom knjigom, čitatelj otkri-

* Tekst je izvorno objavljen na internetskom salonu/časopisu *Film Philosophy*, No. 11 (V), April 2001. Zahvaljujemo uredniku Danielu Framptonu te autoru teksta na dozvoli za prevođenje.
The article first appeared in English in the web salon/journal *Film-Philosophy* (http://www.film-philosophy.com)'. We thank the editor and the author for their permission to publish this translation.

va još jednu dimenziju Bucklandova »*naklonog, ali ne posve nekritičnog*« (str. 25) čitanja prinosâ Francesca Casettija i kasnog Metza enuncijacijskoj teoriji filma, 'semio-pragmatike' Rogera Odina, te teorijama filma temeljenima na transformativno-generativnoj gramatici Michela Colina i Dominiquea Chateaua. Bucklandova knjiga nipošto nije tek pokušaj da se prikaže nečiji rad, pa ni da se, nešto ambicioznije, »*iznesu zajedničke teorijske postavke kognitivnih semiotičara filma i pojasni njihova veza sa širim tradicijama intelektualne misli dvadesetog stoljeća*« (str. 2-3); ona svjedoči o autorovoj »*potrebi da ponudi vlastita razrada (nužno) fragmentarnog i nepotpunog projekta*« (str. 25). Drugim riječima, Buckland u svome djelu zapravo samostalno daje prikaz samosvojna znanstvenog pristupa proučavanju filma, posve ravnopravna s etabliranim klasičnim, 'modernim' i kognitivnim teorijama filma.

Unatoč poticajnoj građi što mu je podastiru autori čiji opus komentira, tek Bucklandova vizija i teorijsko znanje dovode do ponovne klasifikacije njihove teorijske orijentacije od »*novih semiologa filma*«, kako ih je nazvao u antologiji njihovih eseja objavljenoj 1995, do »*kognitivnih semiotičara filma*« u ovoj knjizi. Iako to taj odveć i nepotrebno skroman autor ne izriče eksplicitno, iz same strukture knjige vidljivo je koliko je truda Buckland u nju uložio. Upravo slijed i unutarnja organizacija poglavljâ, autorovo pomalo pomaknuto čitanje prinosa pojedinih teoretičara o kojima se govori te zakučaste kombinacije odabranih aspekata njihovih tvrdnji ponajbolje ukazuju na navodno zajedničko zanimanje za kognitivno, implicirano u njihovu radu.

Primjerice, u drugom poglavlju Buckland »*razmatra potencijalni razvoj kognitivne semantike filma u eseju Michela Colina* Semiologija filma kao kognitivna znanost, *u kojemu Colin pronalazi bliskost između semiotike i kognitivne znanosti, budući da se obje paradigme bave sličnim pitanjima — jezikom, vizijom i rješavanjem problema*« (str. 22). Colin je jedini teoretičar iz knjige koji se eksplicitno pozabavio problemima međuodnosa semiotike filma i kognitivne znanosti onako kako ga shvaćamo danas. No, tek Bucklandova rasprava o ograničenjima Bordwellove teorije filmske percepcije, razvijene unutar okvira konstruktivističke škole kognitivne psihologije, te njegov detaljan prikaz Lakoffovih i Johnsonovih slikovno temeljenih, inherentno znakovnih i dinamičnih shema odlučno pridonose razvoju onoga što priznaje kao »*vlastitu teoriju kinematografske percepcije, koja percepciju ukorjenjuje u tjelesnosti tijela*« (str. 27).

Isto tako, bilo bi iznimno teško klasificirati knjigu Francesca Cassetija *Dentro lo sguardo* iz 1986. (hrvatski prijevod engleskog prijevoda naslova bio bi *Unutar pogleda: Fikcionalni film i njegov gledatelj*; Casetti, 1998) unutar 'kognitivne semiotike filma'. Izvorna 'novosemiotička' etiketa, ili, radije, tek 'semiotička', svakako bi Casettijevoj knjizi pristajala bolje nego njezina sadašnja implicitna 'kognitivno-semiotička' oznaka. Članci prikazani u knjizi nastali su na tragu tekstualne semiotike i *reader-response* studija koje su im prethodile, te su teoriju enuncijacije (iskazivanja) uporabili na način koji je cijeli argument samo još više približio kognitivnim problemima filmologije. Nadalje, upravo Bucklandova podrobna analiza distinkcije Émilea Benvenistea između pojmova '*histoire*' i '*discours*', te načina na koji se ona odražava u Metzovoj knjizi *L'Enonciation impersonnelle, ou le site du film* (Metz, 1991), baš kao i analiza Metzovih prethodnih eseja i utjecaja Casettija na njegovu teoriju enuncijacije, smješta Casettija u širi okvir Bucklandove predviđene »*kognitivne semiotike filma*«.

Kreativna obrada

Nigdje se, međutim, Bucklandova ruka ne osjeti više nego u završnom poglavlju, u kojemu — pozivajući se na razrade teorije Noama Chomskog autora Colina i Chateaua — govori o mogućnostima razvoja generativne teorije filmske gramatike. Primjerice, u dijelu poglavlja koje se odnosi na prednosti i slabosti teorije filma nabrojene u djelu *Le Cinema comme language* Dominiquea Chateaua (1987), pokušavajući opravdati stilske varijacije filmskoga jezika koje izlaze iz okvira logike strogo kodirana klasičnog narativnog filma, Buckland proširuje i djelomice preokreće autorovu izvornu postavku pozivanjem na djela nekolicine drugih teoretičara i njihovim kreativnim tumačenjem.

Ponajprije, odlučuje da — unatoč Metzovu združivanju klasičnoga narativnog filma s filmskim jezikom i jasnoj opreci prema stavovima što ih je izrekao Chateau — on »i dalje želi priznati prvenstvo osam sintagmatskih tipova koje je Metzova velika sintagmatika identificirala kao one koji predstavljaju standardan filmski jezik (i gramatiku) zbog njihova reificirana statusa (str. 121). Potom prelazi na analizu Katzova proširenja studije Noama Chomskog iz 1964. o stupnjevima gramatikalnosti, komentira Chateuovo preiščitavanje Metzove interpretacije sekvence iz Godardova djela *Ludi Pierrot* (*Pierrot le fou*) referirajući se na teoriju traga Noama Chomskog, uvodi u raspravu kognitivno načelo relevantnosti Sperbera i Wilsona, nakratko se dotiče Bordwellovih objašnjenja naracije u fikcijskom filmu te naposljetku rabi koncept pravila preferencije koji su Lerdhal i Jackendoff razvili unutar svoje generativne teorije tonalne glazbe.

Sve to dokazuje — »*unatoč Chateauu*«, koji »*naizgled tvrdi*« (str. 126) da je analizirana sekvenca tek obična sekvenca koja je prošla kroz proces transformacije — kako analizirani materijal, zapravo, znači »*negramatičnu, ali prihvatljivu filmsku sekvencu*« (str. 127), i da je (šire gledano) moguće teoretski objasniti ulogu »*polugramatičnih rečenica*« (tj. »*polusekvenci*«) u filmskom shvaćanju unutar okvira nove generativne teorije filmske gramatike.

To ne znači da se Buckland suprotstavlja Chateauu, nego tek da u ovoj konkretnoj analizi ide mnogo dalje nego navedeni autor, propitkujući posljedice nekih njegovih izvornih postavki. Osim donekle neutralnijega prikaza 'modusâ', 'operacija' i 'institucija' filmske 'semiopragmatike' Rogera Odina, svako poglavlje Bucklandove knjige završava preformuliranjem ili proširivanjem izvornih postulata teorija koje se čitatelju predstavljaju. Također treba spomenuti da njegova knjiga nije organizirana ni kronološki, ni kao strogi prikaz opusa pojedinih autora, nego tematski, tako da pridonese Bucklandovoj tezi o općoj 'kognitivnoj semiotici'.

Zbog takva načina prezentacije nije ni čudo što je završno poglavlje Bucklandove knjige posvećeno elaboratu Colinovih i Chateauovih transformativno-generativnih teorija filma. Prema Bucklandu, »*bitna karakteristika kognitivne semiotike filma jest to što ona za cilj ima oblikovati konkretne mentalne aktivnosti (intuitivno znanje) koje sudjeluju u stvaranju i shvaćanju filmskih tekstova, a ne proučiti same filmske tekstove*« (str. 19). Nakon što je definirao vlastitu nelingvističku teoriju enuncijacije koja manevrira između Metza i Casettija, te kratko komentirao mnoštvo izvanjskih ograničenja pretežno pragmatične filmske kompetencije kakvu opisuje Odin, Buckland posve logično zaključuje svoju raspravu utječući se suvremenim reelaboracijama teorijâ Noama Chomskog u okviru filmologije.

Naime, kao što uspješno pokazuje i Bucklandovo završno poglavlje, te teorije doista sadrže kako netekstualni fokus, tako i sustavni pristup karakterističan za semiotiku. Štoviše, Colinova nova definicija Metzove 'opservacijski adekvatne' velike sintagmatike kao 'deskriptivno adekvatne' filmologiju odvodi na novu, kompleksniju i 'kognitivniju' razinu analize, dok istodobno odaje počast ranoj semiotičkoj teoriji nastaloj unutar tradicije lingvističke analize.[1] Povrh toga, Bucklandovo proširenje Colinova djela uvođenjem već spomenuta koncepta 'polurečenica' doista uspostavlja uvjerljivu poveznicu između »*gramatičke strukture, napora kognitivnog procesuiranja i estetike, ukazujući na činjenicu da struktura u najmanju ruku ima djelomičnu kognitivnu realnost*« (str. 140). U takvu kontekstu njegova tvrdnja da postoji ili barem potencijalno postoji istraživački program pod nazivom 'kognitivna semiotika filma' dobiva na vjerodostojnosti. Nažalost, autor ipak ne uspostavlja punokrvnu vlastitu 'kognitivno-semiotičku' teoriju filma. To stvara brojne probleme koji se protežu dublje od pitanja retorike i stila, te na neki način kompromitiraju njegovu argumentaciju. Ne može se poreći da teoretičari o kojima se raspravlja (ili barem oni aspekti teorija o kojima se raspravlja, a koje Buckland naglašava i analizira) doista kombiniraju neke osobine i otkrića semiotike i kognitivne znanosti. Također, Buckland je nedvojbeno dokazao da unutar filmskih studija postoji budućnost za uvide i odabrane analitičke postupke rane filmske semiotike. No, smatrati da rad teoretičara o kojima zapravo raspravlja, kao uvod u analizu generativne filmske gramatike, znači 'kognitivnu semiotiku filma', bez daljih kvalifikacija jednostavno ne može biti dovoljno točno.

Induktivni format

Čak i u slučaju generativnih teorija filma, koje po svojoj prirodi imaju najviše potencijala da se razviju u istinsku 'kognitivnu semiotiku filma', početna tvrdnja da analizirani materijal kombinira »*uvide kognitivne teorije filma i moderne teorije filma*« donekle navodi na pogrešan trag. Iako je nedvojbeno da teorije Noama Chomskog posjeduju kognitivni sadržaj, one su ipak i dalje čvrsto orijentirane na jezik, i nisu posve uskladive s postulatima i analitičkim procedurama onoga što već dva desetljeća povezujemo s pojmom 'kognitivna filmologija'.

Proučavanje lingvističke kompetencije Noama Chomskog doista je, kako Buckland kaže, bilo »*jedan od glavnih istraživačkih programa koji je pedesetih godina doveo do razvoja kognitivne znanosti*« (str. 20), ali on je po mnogočem povezan i s tradicijom lingvističke analize. Kao sinteza dvaju pristupa, on je doista poticajno polazište za razvoj neovisne 'kognitivne semiotike filma'. No, budući da takva teorija nije definirana kao samosvojna disciplina u Bucklandovoj knjizi, bilo bi točnije genijalne analize iz njezina završnog poglavlja jednostavno nazvati imenom dobro poznate znanstvene tradicije kojoj pripadaju, odnosno označiti ih kao prinose 'generativnoj gramatici filma'.

Da je Bucklandova knjiga napisana deduktivnom metodom kao pokušaj da se prikaže koherentna teorija u kojoj će autorove tvrdnje biti potkrijepljene referencijama na teze što ih podastiru teoretičari prije njega, bilo bi je mnogo lakše čitati. Za početak, unutar takva prikazivačkog okvira bilo bi moguće jasnije razmisliti o Bucklandovim tezama o mogućem postojanju jedinstvenog 'kognitivnog semiotičkog programa' te ih potom prihvatiti ili odbiti. Nadalje, bilo bi mnogo lakše odmah odvojiti Bucklandove elaboracije od pretpostavki autora o kojima se govori, a to, kako stvari stoje, nije uvijek lako, barem tijekom prvog čitanja.[2] S druge strane, takav induktivni format knjige razotkriva autorove procese razrade problema te tako prikazuje obilje vrlo vrijedne građe, otvarajući time potencijalnu raspravu o bliskim pitanjima u drugim područjima koja se bave pokretnom zvučnom slikom (*moving sound image*), ponajprije u novijem proučavanju medija. Zaključno, treba reći da se — bez obzira na osobni stav prema prikazivačkom stilu ili valjanosti središnje koncepcije — Bucklandov izazov postteoriji pokazuje kao iznimno uspio. Napisao je knjigu koja iznosi vrlo uvjerljive argumente u prilog tezi o ulozi usustavljene misli u filmologiji.

Još će se vidjeti hoće li se oznaka 'kognitivni semiotičari filma' primjenjivati na djela autorâ o kojima govori Buckland, ali pomnim čitanjem knjige dolazi se do zaključka da bi možda bilo prikladnije promatrati tek pojedine aspekte njihova rada kao neku vrstu kognitivne dopune uvidima, metodologijama i nedostatcima rane semiotike filma. No, u uvjetima trenutačne napetosti koja vlada između semiotike i kognitivizma, Bucklandova knjiga snažan je argument u prilog približavanju, mnogo sustavniji i uvjerljiviji nego, recimo, nedavno objavljeno djelo Umberta Eca *Kant i čudnovati ljunaš* (Eco, 2000).[3] A već je to hvalevrijedno postignuće.

Prevela Maja Tančik

Bilješke

1 Pojmovi 'opservacijska adekvatnost' i 'deskriptivna adekvatnost' rabe se u smislu koji im je namijenio Chomsky za »*segmentaciju i klasifikaciju korpusa tekstova u krajnje paradigmatske konstituente*«, te »*analizu pravilâ i institucijâ koji generiraju tekstove, pravila i institucije koje se definiraju kognitivnim pojmovima*«. Colinova postavka da je Metzova velika sintagmatika deskriptivno adekvatna teorija dodjeljuje joj kognitivnu realnost te je promovira u »*teoriju unutarnje kompetencije filmskog gledatelja*« (str. 136). No istodobno priznaje vrijednost Metzovih ranih radova, koji se temelje na tradicionalnoj lingvističkoj analizi.

2 U Bucklandovu slučaju to ipak nije znak intelektualnoga nepoštenja. Upravo autorov poprilično zamršen način prikazivanja, kao i njegovo živo zanimanje za temu i nesvakidašnje poznavanje područja katkad ga navode da zaboravi kako postoje i manje upućeni čitatelji kojima iznosi svoje tvrdnje.

3 Prijevod djela *Kant e l'ornitorinco* (1997, Milano: Bompiani). Raspravu o postignućima i nedostacima Ecove analize te teme vidi u Cooper, 2000.

Dodatna literatura

Buckland, Warren, ur., 1995, ur. *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Casetti, Francesco, 1998, *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press.

Chateau, Dominique, 1987, *Le Cinema comme language*, Bruxelles: AISS Publications de la Sorbonne.

Cooper, David E., 2000, »Going with the Grain«, *Times Literary Supplement*, br. 5056, veljača.

Eco, Umberto, 2000, *Kant and the Platypus*, London: Secker and Warburg. Prevodilac Alastair McEwen.

Metz, Christian, 1991, *L'Enonciation impersonnelle, ou le site du film* (Pariz: Meridiens Klincksieck, 1991).

UDK: 791.633-051Téchiné, A.
791.221/.228(44)

Tomislav Brlek

Privid zablude

Emanuelle Béart u filmu *Bez izlaza*

Sedam godina nakon briljantnih *Les voleurs* (*Lopovi*), novi film Andréa Téchinéa u potpunosti ispunjava opravdano velika očekivanja potencirana dugim čekanjem. Dakako, na tipično téchinéovski način, i ovaj novi film velike rezultate postiže zaobilazno, tako što se usredotočuje na male i sporedne stvari. Dok hrvatski naslov *Bez izlaza* priziva neprimjerene konotacije statičnosti, film u prvi plan ističe upravo raznovrsne oblike dinamike odnosa, kako u prostoru, tako i među likovima, razvijajući omiljenu Téchinéovu problematiku oblika i međuodnosa društvene i psihološke inicijacije. Izvorni naslov filma, *Les égarés*, znači, naime, *oni koji su skrenuli s puta*, *zalutali*, ali i *oni koji su bili zavedeni*, *koji su zabludjeli*, *grešnici*. Množina upućuje da se to odnosi na sve likove filma, a sasvim sigurno na Odile, učiteljicu, udovicu i majku dvoje djece, trinaestogodišnjeg Philippea i sedmogodišnje Cathy, te Yvana, tajanstvenog sedamnaestogodišnjeg mladića na kojeg ta obitelj bez oca nailazi bježeći pred njemačkom vojskom iz Pariza prema jugu u lipnju 1940. Manje izravno, naslov bi se mogao odnositi na stav prema ratnim zbivanjima što ga likovi impliciraju svojim ponašanjem, pa možda čak i na redatelja i ekipu filma koji se bavi tako frivolnim i perifernim aktivnostima dok se, povijesno gledano, diljem Francuske i Europe, odvijaju mnogo važnije stvari. Na razini narativne konstrukcije, Peter Brooks tvrdi kako su skretanje s zacrtane putanje, zaobilazak te iritantna intenci-

Bez izlaza

ja, odlike onoga što se može ispripovijedati, »života« kao građe pripovijesti, fabule koja je postala siže. Dakako, koliki god da je opseg onoga na što je interpretativno primjenjiv, naslovni se pojam zacijelo ne odnosi na sve to na isti način. Na razini doslovnog značenja, koje pokreće fabularni tok, s ceste, na kojoj je smrt u zračnom napadu bila više nego izvjesna mogućnost, skreću Odile i njezina djeca, i to upravo na Yvanov nagovor. Sâm je pak Yvan, kako se uskoro pokazuje, i lutalica i grešnik, zabludjela ovčica stada koje se ponaša u skladu s vladajućim društvenim konvencijama. Ljubavni čin kojim kulminira odnos Odile i Yvana, neuobičajena narav kojega je naglašena i dijalogom, smješten je nimalo slučajno u prirodu, doduše neposredno ispred kuće, no time se samo još više ističe da se zbiva izvan nje. Ni posljedice skretanja s puta nisu uvijek iste. Za Yvana, pravi put ustanovljenog poretka, nakon kratkotrajne idile koja mu je omogućila simboličko samoostvarenje, znači povratak u bezizlaznu situaciju koja može biti razriješena jedino samoubojstvom, kao što najavljuje pripovijest o prijatelju koji je učinio upravo ono što će na kraju učiniti Yvan, nesumnjivo iz istih razloga. Za Odile i njezinu djecu skretanje je, naprotiv, bilo nužan preduvjet preživljavanja, u doslovnom i metaforičkom smislu. Shodno tome, za Francusku, u kojoj se nakon kratkotrajnog bezvlađa koje je omogućilo predočene događaje pod okupatorskim režimom ponovno uspostavlja red, u najmanju bi se ruku moglo reći da u sebi sada uključuje i suprotno mišljenje o tome tko je zapravo skrenuo s puta i što je u stvari zabluda.

Il n'y a pas de des grandes personnes. Nema odraslih osoba — rečenica s početka Malrauxovih *Antimemoara* osobito je prikladna kao opis četvero likova skrenulih s puta, premda su samo dvoje od njih doslovno djeca, dok drugo dvoje nominalno pripadaju svijetu odraslih. No za Odile rat znači rušenje svih izvjesnosti građanske egzistencije, predočeno na početku filma na općenitoj razini nijemim crno-bijelim snimcima. Prisiljena napustiti spaljeni automobil pogođen iz zraka te se otputiti u šumu, ona i osobno gubi zaštitne mehanizme kulture, pri čemu je šok proizvoljnosti smrti toliki da znači infantilizaciju, naglašene prizorom u kojem se Odile od straha pomokri u gaće. Jedino je majčinski instinkt, to jest briga za djecu, održava budnom, dok Cathy naprotiv u više prizora bezbrižno spava usprkos općoj napetosti. I na površini, što je pak zorno predočeno u prizorima opuštanja u kadi, mogućeg tek kad se civilizacijska sigurnost barem nakratko obnovi, i Odile si može dopustiti da zaroni u drukčije prostore, što ih predstavlja drastično skraćena perspektiva. Yvan, pak, nije sasvim odrastao, kako doslovno, tako i stoga što nije socijalno integriran. U ratnim uvjetima, što u ovom slučaju u prvom redu znači odsutnost oca — koji je

poginuo odmah na početku rata — to jest reda i zakona, Odile i Yvan pokušavaju stvoriti i održati neki oblik zajednice, kao oblik zaštite od sveprisutne smrti. Ta se improvizirana civilizacija temelji na isključenju nasilja, ali i seksa, jer jedini potencijalni partneri veći dio filma jedno spram drugoga naizmjenično igraju uloge djeteta i odrasle osobe, te evidentno ne može opstati. Kad naposlijetku Odile i Yvan i stupe u seksualni odnos, on je eksplicitno kratkotrajan i neproduktivan, u svakom slučaju bez budućnosti. Dvoje glavnih likova u tom se smislu mogu shvatiti kao dvije varijante odnosa prema odrastanju, to jest uklapanju u društvo, ili se pak mogu razumjeti kao dva aspekta ličnosti. Yvan je u takvom čitanju figura instinktivnog, bez prošlosti i bez budućnosti, dok Odile predstavlja (ponovljeni) razvoj prema simboličkom poretku. U oba je slučaja, dakako, ishod isti, razlika je u vremenu u kojem se stiže do konačne svrhe svakog života — smrti. Premda to ovaj shematski prikaz ne pokazuje, međusobni odnos tih figura u filmu nije nimalo jednostavan, tako, na primjer, Yvan odustaje od nakane da ubije vojnike namjernike, uviđajući vjerojatno pretjeranost svoje reakcije, a Odile pred kraj idile u koju je stupila krajnje nevoljko kao da misli da je može produžiti i onkraj bajkovitog prostora kuće u šumi. Parafrazirajući Malrauxa u kontekstu rasprave o problemskom sklopu na koji upućuje gore citirana rečenica, Lyotard piše kako nam je identifikacija s fikcionalnim junacima prirođena, ali kako ona ne znači puko ponavljanje nego djetetovo stapanje s junakom koji se pokazuje iznimkom u ciklusu istoga — lapsus što ga proizvodi umjetnost a kojem se dijete u nama vječno divi: »Ostalo je užas.«

Kao i uvijek u Techinéovim filmovima, glumačke su izvedbe besprijekorne, a osobito se ističe maestralna Emmanuelle Béart, vjerojatno najsvestranija i najbolja ne samo francuska glumica današnjice (dovoljno je usporediti njezinu izvedbu u ovom filmu s onom u *Osam žena*). Suzdržanim rješenjima usporedivim s izvedbenim prosedeom Catherine Deneuve, Béart svoj lik gradi izvlačenjem maksimalnog značenja iz svakog pogleda ili poze, nastojanje dodatno otežano činjenicom da se većina prizora zbiva u (fizički ili raskadriravanjem) ograničenom prostoru. Zahvaljujući intenzitetu i potpunom nadzoru nad značenjem svake, pa i najmanje, geste, Béart potpuno vlada ekranom, strogo funkcionalno nadopunjavajući minimalističkim naglascima u držanju tijela i kretanju u kadru ono što je iskazano dijalogom i uprizorenim fabularnim elementima. Iznimno složena dinamika odnosa među likovima, oblikovana brižljivim nijansiranjem gore ocrtane arhetipske strukture, ostvaruje se prvenstveno kroz neizrečeno i naznačeno. Osobito je impresivno umijeće koje Béart i Gaspard Ulliel iskazuju u nizu scena u kojem se Odile i Yvan nalaze na rubu provale emocija. Suptilnošću i filigranskom preciznošću redateljskih rješenja ostvarenih kroz snimateljski rad Agnès Godard, obilježen minucioznim kompozicijama, fluidnim kretanjem kamere i toplim bojama, nastaje film bez ijednog suvišnog kadra, pri čemu posebno valja obratiti pažnju na majstorsko vladanje prostorom. Premda se gotovo čitav film zbiva u jednoj kući i njenoj najbližoj okolici, Téchiné i Godard izbjegavanjem cjelovitih prikaza stvaraju dojam neograničene mogućnosti umnažanja prostora, jednako kao što na početku i na kraju filma izbor kuta snimanja oduzimanjem dubine prizorima na otvorenom stvara klaustrofobičan ugođaj. Téchiné općenito sustavno izbjegava »velike« prizore, a uglavnom ne koristi ni orijentacijske kadrove, pružajući tako glumcima priliku da likove razvijaju u vremenu, kroz sekvence, a gledateljima da, također postupno, sami rekonstruiraju prostorne odnose, kao što i likove mogu tumačiti tek zaobilazno, kombinacijom viđenoga.

Prema Lotmanu, prostor bajke jasno se dijeli na »kuću« i »šumu.« Prostor što ga gledamo najveći dio filma, osim početka i kraja, pripada šumi, a kuća je tu također u šumi. To je svijet u kojem su satovi stali, kao što odmah primjećuje jedan od vojnika čiji dolazak predstavlja jasan znak da takvo stanje izuzetosti iz ratne zbilje ne može potrajati. Nije slučajno što je jedini sat koji pokazuje točno vrijeme onaj kojim Phillipe kradomice potkupi Yvana da ipak ostane s njegovom obitelji, a koji mu je jedina uspomena na poginulog oca. Kao što u temporalnoj umjetnosti kakva je film kontrola vremena znači vlast nad svim ostalim elementima, tako i u fantastičnom svijetu izdvojenom iz nasumične smrti iznenadnih zračnih napada, Yvan stječe vlast nad Odile i njezinom djecom kad uzme sat, koji nikad neće ostavljati zajedno s ostalim svojim stvarima. Sat koji Yvan posjeduje nije, međutim, njegov, kao što nije njegova ni kuća u koju provaljuje i u kojoj na brzu ruku skupljena četveročlana obitelj provodi nekoliko idiličnih dana. Fantaziju povlačenja iz ratnog užasa u pastoralni mir omogućuje isključivo stvarno odsustvo vlasnika, evidentno Židova — sudjelovanje u fikciji ima posljedice u zbilji. Kao što je njihova hermetička zaštićenost moguća samo pod cijenu odbijanja da znaju koja joj je cijena, i međusobna ovisnost likova temelji se na neznanju. Da je Yvanova navodna sposobnost da se brine za svoju provizornu obitelj iluzija, poznato je samo gledateljima koji vide da on perad i zečeve ne lovi nego ih krade s obližnje napuštene farme. Odile također ne zna da je upravo on izolirao kuću, prerezavši telefonske žice i sakrivši radio (na kojem sluša program o djeci koja su izgubila obitelj). Yvan je, s druge strane, u kući, a to znači u simboličkom poretku, podređen Odile, koja mu ne želi reći gdje je sakrila oružje i koja, za razliku od njega, zna čitati i pisati. Poricanje ima i oblik samozavaravanja, jer Yvan ne može otvoreno priznati da žudi pripadati obitelji, odnosno da je još uvijek dijete, dok Odile potiskuje spoznaju da je on muškarac prema kojem osjeća seksualnu privlačnost.

Prihvaćanje potisnutih nagona dovest će do ekstaze sjedinjavanja, ali i do razbijanja iluzije, koja se očigledno temelji na negiranju zbilje. Da bismo kao gledatelji shvatili igrani film, tvrdi Christian Metz, moramo se istovremeno »poistovjetiti s likom (=imaginarna djelatnost)« i »ne poistovjetiti se s njim (=povratak u zbilju), kako bi se fikcija mogla upostaviti kao takva (=kao simbolička): to je *prividno stvarno*.« Na kraju, Yvanova se smrt i samospoznaja koju, čini se, postiže Odile, pokazuju pojavama istoga reda — mada ne i jednake vrijednosti — međusobno povezanima u skladu s Freudovim prikazom odnosa životnih nagona i nagona za smrću. Dok su ovi prvi mnogo izravnije povezani s našom unutrašnjom percepcijom, narušavajući mir neprestano proizvodeći napetost čije nam popuštanje pričinja zadovoljstvo, potonji kao

da svoj posao obavlja neometano: »Načelo zadovoljstva, čini se, zapravo služi nagonu za smrću.« Za gledatelje se pak klimaks razrješenja napetosti pokazuje kao ishod koji iznevjerava logiku očekivanja, to jest kao ostvarenje najavljenog. Yvan na kraju sprovodi u djelo svoju izrečenu namjeru da izvrši samoubojstvo, a Odile to saznaje u prostoru nekadašnje učionice, pod nadzorom okupacijske vlasti — ukratko u situaciji u kojoj bi se lako bila našla i da nije napustila Pariz. Odgovor na neizbježno pitanje o razlozima skretanja samo da bi se na kraju došlo do unaprijed poznatog cilja, moguće je naći u tvrdnji Paula Ricoeura da put do razumijevanja sebe vodi zaobilazno kroz razumijevanje znakova kulture u kojima se jastvo dokumentira i oblikuje. A bez identiteta nikakva borba nije moguća, pisala je Monique Wittig, kojoj je film posvećen. Skretanje s puta prema smrti vodi kroz svijet primalnih nagona i fantazija. U njemu se, kao uostalom i u kinodvorani, ostati može samo privremeno, ali je taj boravak nužan.

Filmografija

Les égarés
Francuska/Velika Britanija, 2003; 95 min
režija: André Téchiné
uloge: Emmanuelle Béart, Gaspard Ulliel, Grégoire Leprince-Ringuet, Clémence Meyer, Samuel Labarthe
scenarij: Gilles Taurand i André Téchiné, po romanu *Le garçon aux yeux gris* Gillesa Perraulta
snimateljica: Agnès Godard; glazba: Philippe Sorde; montaža: Martine Giordano; zvuk: Jean-Paul Mugel; scenografija: Ze Branco; kostimi: Christian Gasc.

UDK: 791.222(73)(091)

Dejan D. Marković

Američki (anti)ratni film: sanitizovani pogled na stvarnost*

Film je više od jedne od umetnosti dvadesetog veka. On je deo svesti dvadesetog veka. On je svet viđen iznutra. Došli smo do određene tačke u istoriji filma. Ako se jedna stvar može filmovati, film proizilazi iz nje sam po sebi. To je situacija u kojoj se nalazimo. Dvadeseti vek je na filmu... Moramo se upitati da li postoji bilo šta drugo u vezi s nama samima što je značajnije od činjenice da smo neprekidno na filmu, da neprekidno gledamo sami sebe.

Don DeLillo, *The Names* (*Imena*)

Sam(uel) Fuller, slavni američki reditelj i ratni veteran, rekao je da se rat, s obzirom da je kao takav toliko užasan, na ekranu ne može »uhvatiti«, tj. verno prikazati, i da jedini način da se napravi realističan ratni film jeste da neko s puškom stoji iza ekrana i puca na publiku.

Tokom Drugoga svetskog rata Hollywood je proizvodio filmove koji su ublažavali stvarnost rata bajkama o heroizmu i hrabrosti. Garnettov dokumentaristički *Bataan* (1943), u određenoj meri zasnovan na Fordovom filmu *The Lost Patrol* (*Izgubljena patrola*, 1934) i Seilerov uzbudljivi ultrapatriotski avanturistički film, takođe dokumentaristički rađen, *Guadalcanal Diary* (*Dnevnik s Gvadalkanala*, 1943) izradili su portret Amerike verne svoje idealima: model etnički šarolikih Amerikanaca koji složno sarađuju. Ovi, kao i niz drugih holivudskih ratnih filmova iz ovog perioda, imali su čisto propagandni zadatak — da »mašući zvezdicama posutom zastavom« nabildaju nacionalni ponos i moral, i da prikažu plemenitost sopstvenih snaga, istovremeno kritikujući perfidnost i podlost neprijatelja (ovo važi za najveći broj ratnih filmova »Made in Beverly Hills« za vreme datog rata ili u posleratnim periodima). Shodno ovom, u svojoj doslednoj podršci nacionalističkim interesima, ovi ratni filmovi šovinističkog tipa ne prikazuju rat nimalo realistično, uspešno izbegavajući stvarnost ratnih užasa. Oni prikazuju dobre momke u sukobu s lošim momcima (koji često nose stereotipne nalepnice: »kobasice«, »komunjare«, »mršavci«, »Huni« ili »lopuže«). Međutim, manje popularni ratovi (poput onog Vijetnamskog), generisali su i filmove koji su se prema njima odnosili kritički. Naravno, između onog što je portretisao Hollywood i onog što su doživljavali neki od samih filmskih stvaralaca uvek je postojao raskorak, tačnije tenzija.

Robert Montgomery i John Wayne u filmu *Žrtvovani* J. Forda (1945)

Reditelji poput John Forda i Sam Fullera, na primer, koji su zaista prisustvovali ratnim sukobima, znali su, umeli i mogli da daju veću uverljivost i dublji smisao filmovima koje su snimili, i na taj način ostave zaveštanje sledećoj generaciji.

Američki ratni filmovi često se sjedinjuju s drugim žanrovima, kao što su *ljubavno-pustolovni, komedija* (crna) i *suspense thriller*. Jedan broj tzv. ratnih filmova su zapravo istorijsko-epskog karaktera — autentični pokušaji da se ratno iskustvo samih učesnika, a ne sam rat kao takav, rekreira na velikom ekranu. Neki drugi su u stvari *vesterni, maskirani u ratne filmove*.

Ovaj žanr postoji još od najranijih godina kinematografske produkcije iz doba nemog filma. Američka istorija nesebično pruža filmskim stvaraocima brojne prilike uz obilje materijala, od ratova s Francuzima i Indijancima preko Vijetnamskog rata i dalje, baš kao i mnogobrojni ratovi 20. veka (pre svega Prvi i Drugi svetski rat, ali takođe i svi naredni ratovi). Ratni film kao jedan od glavnih filmskih žanrova pojavio se nakon izbijanja Prvoga svetskog rata.

* Tekst objavljujemo u srpskom izvorniku.

John Wayne u Vijetnamu

Kada je došlo do Vijetnama, holivudske konvencije, najblaže rečeno, grubo su odudarale od stvarnosti s kojom su se sudarili sami američki vojnici. Filmski autori kao što su Francis Ford Coppola, Michael Cimino i Oliver Stone rekreirali su moderan rat uz pomoć ličnih vizija koje su bile u tolikoj meri realistične da su se ponekad činile nadrealnim.

Od Prvoga svetskog rata do Vijetnama, Hollywood je isfabrikovao različite portrete brutalnog života američkog vojnika na frontu. Sve je, kao što znamo, počelo s Prvim svetskim ratom, koji se razlikovao od svih ratova pre ili posle njega. Njegovi ratni filmovi imaju dugu, bogato nagrađenu istoriju. Oni predstavljaju vodeći holivudski artikal otkako postoje filmovi, i miljenče *Oscara* otkako postoje *Oscari*. U stvari, većina filmova o kojima ćemo ovde govoriti primili su zlatan poljubac od stanovite Akademije.

Wellmanov nemi antiratni film *Wings* (*Krila,* 1927), najslavniji od ranih epova o američkoj avijaciji sa spektakularnim borbenim sekvencama, bio je prvi (i jedini nemi film) koji je dobio *Oscara* za najbolji film godine. I prvonagrađeni i trećenagrađeni najbolji film bili su ratni filmovi! Wellman se u svom filmu u velikoj meri oslanjao na lična iskustva ratnog pilota u Prvom svetskom ratu.

Klasični antiratni film *All Quiet on the Western Front* (*Na zapadu ništa novo,* 1930) Lewis Milestonea, o grupi mladih Nemaca koji se žudno pridružuju nemačkim borbenim jedinicama s krivo usmerenim i romantičnim predstavama o ratu, a zatim na ratištu shvataju šta je zapravo rat, doživeo je da bude zabranjen od strane Hitlera, baš kao i istoimeni roman Ericha Maria Remarquea, zbog razotkrivanja mračne strane, stvarnih motiva i apsurdnosti, surovosti i tragičnosti rata i njegovog svojevrsnog ludila, i svoje suptilne i istovremeno snažne poruke o nemoralnosti bilo kakvog nasilja. Radi se o iskrenom, antiratnom/pacifističkom filmu za koji bi se možda moglo reći da predstavlja najbolji ratni film koji je ikada snimljen. Kao i svi dobri (anti)ratni filmovi, i on je prepun podteksta na teme kao što su rasizam, prijateljstvo, pa čak i odrastanje. U stvari, u svom najboljem izdanju, ratni filmovi zapravo uopšte ne govore o ratu.

Tokom Prvoga svetskog rata, prva saznanja o užasavajućem pokolju u rovovima dovela su do buđenja snažne antiratne svesti.

Učesnicima Drugog svetskog rata bilo je daleko teže da se bore u njemu nego onima u Prvom, a jedan od razloga bio je upravo taj što je između dva rata došlo do snažnog razvoja tradicije antiratnih filmova.

Kada govorimo o Drugom svetskom ratu, priča se tu sasvim razlikuje. Nakon bombardovanja Pearl Harbora od strane Japanaca krajem 1941, raspoloženje Hollywooda dramatično se promenilo. Čim je rat otpočeo, američka filmska industrija zdušno je poduprla angažovanje Amerike štancujući veliki broj filmova s ratnom tematikom. Najveći deo tih filmova bili su čista propaganda u okviru koje se ulazak SAD u rat prikazivao kao plemeniti cilj, mada su neki od njih pokazali i ljudsku stranu tog svetskog sukoba. Svemogući, tzv. Office of War Information, mobilizovao je Hollywood i čitav njegov studijski sistem da pripomogne pri »ratnom naporu« i da diže moral kod kuće, kao i da dodatno motiviše regrute i stimuliše regrutaciju. Naravno, Drugi svetski rat bio je najpopularniji ratni izbor za holivudske filmske stvaraoce, velikim delom zahvaljujući jasno definisanoj političkoj borbi protiv nacističkog režima.

Novi momenat u svemu tome bio je da je sam vod, tj. sama vojna jedinica bila promovisana u heroja. Sve do Drugog svetskog rata Amerikanci su se s obožavanjem divili neobuzdanom individualisti, a i sam Hollywood bio je sklon da gaji naklonost prema drskom novinaru, na-sve-oguglalom privatnom detektivu, naredniku Jorku — junaku istoimenog filma *Sergeant York* (1941), inače jednom od najefikasnijih promotera herojskog američkog patriotizma, s Gary Cooperom u glavnoj ulozi, koji je, prirodno, dobio *Oscara* za najboljeg glumca, ili prevejanom gangsteru... U Drugom svetskom ratu ovakav heroj više nije bio potreban. Narednik Jork, jednostavno rečeno, više nije bio *potreban,* baš kao ni svi ti prethodni, nezavisni, tvrdokuvani pojedinci. Nova, neprekidno ponavljajuća poruka filmova o Drugom svetskom ratu glasila je: *potisni svoju individualnost!*

Od na karijeru usredsređenog oficira do običnog regruta, svi redom sada su prikazivani kao deo tima, ekipe, u kojoj nema mesta za usamljenike... Sama ideja o vodu zapravo je duboko osmišljen *image* koji zadovoljava publiku željnu dokaza da je čitav američki eksperiment — uspeh. Filmovi o Drugom svetskom ratu, s kojima su uspostavljene paradigme koje se i dalje mogu izuzetno dobro eksploatisati, zapravo su

bili ti koji su duboko utemeljili »demokratski vod« kao takav.

U stvarnosti, naravno, vodovi američke armije bili su daleko od toga da budu toliko dobro integrisani kao što ih je Hollywood uporno prikazivao 1943. Pomenuti O.W.I., s druge strane, redovno je sankcionisao sve filmske scenarije, istovremeno maksimalno koristeći Hollywood u svom propagandnom ratu.

S ovim u vezi, veoma je interesantno istaći da se većina filmova iz vremena Vijetnamskog rata, od kojih bi se očekivalo da budu sasvim različiti od konvencionalnih filmova iz Drugog svetskog rata, suštinski veoma malo razlikuje od njih. Tokom Drugog svetskog rata, tokom 50-ih, pa, ma koliko se to činilo neobičnim, i u vijetnamskom ciklusu, jedna od bitnih stvari koju je ratni film predstavljao bio je ugodni američki san o jednakosti, pravdi i odsustvu klasnih razlika. Oliver Stone: »*Na njih gledam kao na mitske filmove, zanatski sjajno napravljene epske tvorevine. Međutim, oni ne pokazuju svet koji sam ja upoznao. Njih odlikuje fundamentalni i realizam.*«

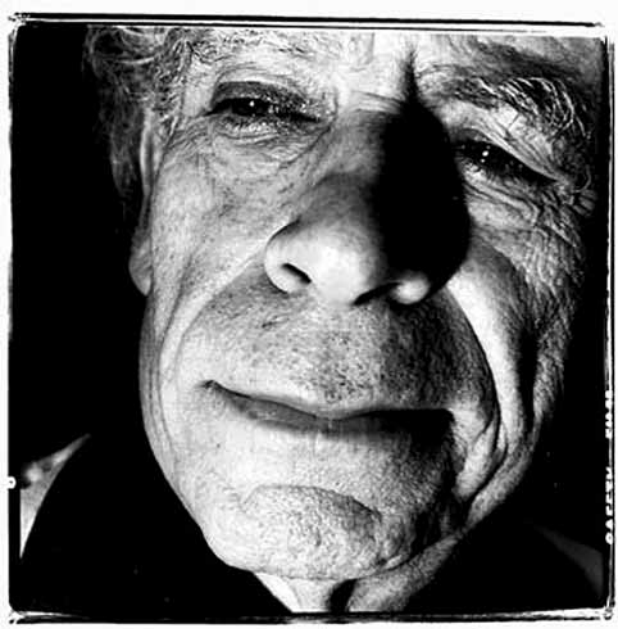
To što je Hollywood prethodno uspostavio moćne konvencije ipak nije sprečilo pojedine filmske stvaraoce da umetnički rekreiraju svoja lična iskustva u ratu. Njihova sećanja nadahnula su neke od najsnažnijih filmova koje je Hollywood ikada napravio.

Drugi svetski rat na filmu

Sam Fuller snimio je svoj prvi ratni film još 1950. Pre službe u Drugom svetskom ratu bio je lutalica, reporter i filmski scenarista. Pored njega, i veliki broj drugih filmskih stvaralaca služio je svojoj zemlji: William Wellman, John Houston, John Ford, Darryl Zanuck, kao i glumci kao što su Robert Montgomery i Lee Marvin. Zahvaljujući njihovim iskustvima u ratu došlo je i do transformacije ratnog filma.

Maja 1944, general-lajtnant Darryl Zanuck bio je stacioniran u Engleskoj gde je rukovodio radom jedne dokumentarističke filmske jedinice američke vojske. Savezničke armije su u to vreme formirale najveću invazionu silu 20. veka, a Zanuckov posao bio je da dokumentuje njihovu obuku, kao i famozni D-dan invazije na Francusku, koja je tek imala da usledi.

Lee Marvin u filmu *Velika prva divizija* S. Fullera (1980)



Sam Fuller

Sam Fuller bio je poručnik u Prvoj pešadijskoj diviziji američke armije, popularno zvanoj »The Big Red One«, stacioniranoj u Eksiteru, Velika Britanija, gde je prolazio obuku pred odlučujuće iskrcavanje američkih snaga na famozni Omaha Beach u Normandiji. Zadatak »The Big Red One« bio je da probije rupu u neprijateljskoj odbrani, i tako stvori koridor kroz koji bi ostale jedinice američke vojske mogle da prođu kroz Normandiju, sve do Berlina.

Fuller i Zanuck imali su dijametralno suprotne perspektive kada se radilo od događajima koji su se zbili D-dana. Zanuck se opredelio za pogled iz ptičje perspektive. On je sebe video kao istoričara, hroničara koji dokumentuje svaki pojedinačni detalj 6. juna 1944. Fuller je na iste događaje gledao iz žablje perspektive. On je želeo da ispriča priču o nekolicini pešadinaca i njihovom neustrašivom poručniku (*The Big Red One / Velika crvena*, 1980). Kako je Fuller to sam objasnio, on nije želeo da se »takmiči s veoma, veoma dobrim i izuzetno uzbudljivim ratnim filmovima, kao što su *Sands of Iwo Jima* (*Pesak Iwo Jime,* 1949, Allana Dwana — nametljivo patriotska akciona drama) i *The Longest Day* (*Najduži dan,* 1962, crno-beli film autentičnog *imagea*, u cjelini djelo producenta Darryla Zanucka), sjajnim epovima. Nije me interesovalo da ih nadmašim. Jedna stvar mi je bila poznata, a to je da ja ne bih bio u stanju da ih snimim.«

> »*Svakih pet minuta nadolazio je po jedan talas, jedan talas i ljudi iz 32. pešadijske divizije. Prvi talas u 6:30. Drugi talas 6:35. Treći talas 6:40. Svakih pet minuta. Ne možemo napred. Ne možemo nazad. Preko 3000 mrtvih je već ležalo po plaži.*
> *Ta neverovatna priča o D-danu, invaziji Evrope okupirane od strane nacista, tom nesumnjivo najhazardnijem poduhvatu u vojnoj istoriji, oduvek me je fascinirala. Kada sam se odlučio kako da snimam na Omaha Beachu, rešio*

sam da u krupnom planu prikažem muški ručni časovnik, na ruci vojnika koji mrtav ležao pokraj obale. I talas za talasom koji prelaze preko njega. I, veoma postepeno, u kratkim intervalima, vidimo kako vreme prolazi... Sat pokazuje 7, 7:30, 7:35, i voda Kanala počinje da se crveni. 7:40 je, 8, 8:30. Voda je sve crvenija. A u 9:25, ona je boje krvi. Po meni, to je bio najbolji način da se bilo kome prikaže, vizuelnim putem, u onoj meri u kojoj je moguće približiti se realizmu, jedna misao: krv.«

U inscenaciji D-dana za *The Longest Day* učestvovalo je oko deset hiljada ljudi, od kojih je najveći broj bio u američkim i francuskim uniformama. Kao i u stvarnom događaju, u njemu su učestvovale četiri nacije, tako da je i sama priča ispričana iz četiri različita ugla.

Verovatno je samo stvarna invazija bila komplikovanija od logističke strane realizacije ovog filma. Po svemu sudeći, Zanuck je bio fasciniran idejom o tome da sam, Homeru nalik, ispriča tu ratnu priču, tj. da rekreira čitav taj događaj na filmu. Kao producent, on je lično tražio po jednog reditelja iz svake od zemalja učesnica (Amerika, Engleska, Francuska, i Nemačka). Međutim, oni su tu manje-više ostali u drugom planu, jer je Zanuck bio taj koji je upravljao čitavom operacijom, i lično režirao veliki broj američkih i engleskih epizoda u ovoj nesumnjivo sjajnoj produkciji, i filmskom epu *par excellence, »jedinstvenom izrazu veličanstvenosti i slave američkog iskustva u Drugom svetskom ratu«*.

S druge strane, Sam Fuller je želeo da nam kaže, u onoj meri u kojoj je to jedan filmski reditelj u stanju, kako je zaista bilo *biti* tamo. Da uhvati i najmanje pokrete, gestove ruku i lica, spori trenutak koji proživljava vojnik na frontu u krajnje zgusnutom krupnom planu, želeo je da se stvari događaju — kao i u stvarnosti — nekontrolisano, neočekivano. Pored svega toga, on je želeo i da otkloni svaku sentimentalnost prema vodu kao takvom.

Direktno iskustvo u ratu menjalo je reditelje i fizički i mentalno. Dok je režirao jedan od svojih dokumentarnih filmova, John Ford je preuzeo kameru od svog kamermana neposredno nakon toga što je ovaj tragično nastradao.

Fordovo ratno iskustvo (Ford je komandovao terenskim fotografskim odeljenjem američkog Ureda za strateške službe) jasno je oblikovalo njegov sumoran, elegičan i neobično ličan film *They Were Expendable* (*Žrtvovani,* 1945), veliki ratni omaž onima koji su služili zvezdice, snimljen odmah nakon završetka Drugog svetskog rata. Film u kome se, u skladu s Fordovim ličnim mitološkim ubeđenjem, heroizam izjednačava sa služenjem u armiji. Kao i mnogi drugi holivudski ratni filmovi, i ovaj je napravljen po već utvrđenom šablonu: *Moramo da napravimo ratni film, pored toga moramo da napravimo film koji će naterati ljude da žele da se pridruže armiji...* S obzirom na činjenicu da je Ford bio izuzetno poetski nadahnut filmski reditelj, sve ličnosti u ovom njegovom filmu ispunjene su tolikom ubedljivošću, životnošću, da postoje same za sebe, i predstavljaju nešto što je veće od njih samih, a ne puko sredstvo za odvijanje same priče. Vrednost ovog filma je i u tome da u njemu nema apsolutno ni traga od konvencionalnog tempa akcije karakterističnog za holivudski film.

Kraj rata doveo je i do kraja partnerskog odnosa između Washingtona i Hollywooda. Međutim, publika je i dalje želela da gleda pobedničku paradu uz obavezne kokice. Filmovi koji prikazuju Drugi svetski rat bili su (i delimično ostali) toliko popularni i uspešni delimično i zato što zadovoljavaju potrebu u (američkoj) publici da im veruje, da veruje John Wayneu — klišeu za američku predstavu o mačou, kauboju/ratniku koji, naravno, nikada nije bio u ratu): *Evo herojskog vojnika, istaknutog vođe naših trupa...!* U *Pesku Iwo Jime* stari, prevejani John Wayne, ta hodajuća konvencija sa srebrnog ekrana, predstavlja očinsku figuru i visokonaponskog lidera i prekaljenog patriotu koji će naučiti novu generaciju kako da postanu najnoviji modeli nezaustavljivih mašina za ubijanje i kako nastaviti dalje... I tako, kada je sjajno odradio svoj posao, a oni postali dobri, čvrsti marinci, on može i da nastrada, jer mi sada pouzdano znamo da će korpus, marinski korpus istrajati. I tako se *cowboy* Wayne hrabro zatrčava uz peščani breg kao neustrašivi predvodnik, a sve dalje je... istorija. Ratni film, malo-pomalo, stekao je pokretačku silu i poprimio ton koji se mogu osetiti i dan danas! Uzgred, John Wayne je i dalje veliki miljenik/maskota američkih marinaca, koji još uvek drže njegove slike po zidovima svojih kancelarija i baza širom sveta.

Drugi svetski rat video je i pojavu profesionalnih ratnih kamermana, obično naoružanih s pištoljem u jednoj i kamerom u drugoj ruci. Po prvi put, široka publika mogla je redovno da gleda filmski materijal snimljen tokom ratnih operacija u okviru nedeljnog filmskog žurnala. Taj nesumnjivo sjajno organizovani fotografski napor istovremeno je pružao i marinskom korpusu dovoljno korisnih informacija o tome šta se zaista događa u vatrenim okršajima na liniji fronta, uključujući tu i snimke neprijatelja na borbenom položaju. Naravno, celokupan filmski materijal, tokom čitavog Drugog svetskog rata, prethodno je išao na pomna celodnevna pregledavanja u Washington. Tokom tih nezaobilaznih seansi, tamo zaposleni eksperti pored sticanja uvida u tok samih ratnih operacija, pregalački su tragali i za stvarima koje su pored toga što su bile *stvarne,* bile i vrlo efektne i mogle sjajno da se iskoriste u daljoj holivudskoj produkciji.

Mnogi su smatrali da je ovaj dokumentarni filmski materijal razotkrio ratnu stvarnost. Međutim, neki od ratnih veterana imali su o tome drugačije mišljenje. Kada je Sam Fuller snimao jedan dokumentarac o Korejskom ratu, on se usudio da dovede u pitanje moralnu ispravnost čitave holivudske pobedničke parade. Na velikom ekranu, po prvi put, našla su se heterogena osećanja Amerike o sopstvenom društvu, rasnim pitanjima i spoljnoj politici, naravno, prethodno cenzurisanim od strane stanovitog O.W.I.-ja.

Takozvana *moralna većina* u Americi smatrala je da su pedesete bile era Eisenhowera i golfa, dok su one zapravo predstavljale eru prepunu raznovrsnih kulturnih tenzija. Uzmimo, na primer, rasnu tenziju koju vidimo u prvom planu u filmu o ludilu rata *The Steel Helmet* (*Čelični šlem,* 1951) Sama Fullera, koji je dijametralno suprotna priča u odnosu na, recimo, već pomenuti *Bataan*. Kritičari su, naravno, bili

krajnje zbunjeni ovim kompleksnim filmom, koji ne trpi simplicističko tumačenje i postavlja brojna neprijatna pitanja o pojedinim neskladnim elementima u američkom karakteru. Dok, kako pamtimo iz *Peska Iwo Jime* iz 1949, u Drugom svetskom ratu u redovima američke vojske vlada postojano moralno jedinstvo, *Čelični šlem* nam otkriva brojna razočarenja u tom pogledu, kao i rastuću dezintegraciju u američkom sećanju i doživljavanju Drugoga svetskog rata.

I, naravno, u trenutku kada stižemo do Stoneovog jedinstvenog filmskog ostvarenja *Platoon* (*Vod,* 1986), koje je verovatno najbolje delo bilo koje vrste o Vijetnamskom ratu, nakon Herrove silovite i halucinantne knjige *Dispatches (Službena pošta),* pripadnici američkog voda se ne bore s neprijateljem — već među sobom. Vijetnamski veterani imaju različita mišljenja o tome da li ovaj film ver(odostoj)no prikazuje rat u kome su se oni, baš kao i sam Stone, lično borili, ali se većina od njih slaže da je on proizveo izvanredno snažan efekat. Lično gledište vijetnamskog veterana, to jest problem koji je čitava američka vijetnamska generacija imala u vezi sa odlaskom u Vijetnam, sastojao se u tome da su njeni pripadnici otišli u taj problematični američki krstaški pohod modernog vremena primenjujući referentnu građu koju im je pružao Hollywood tokom njihovog odrastanja, tj. tokom 1940-ih i 1950-ih, na novo iskustvo u koje se ista nije nikako uklapala.

Ono o čemu govori *Hamburger Hill* (*Hamburgerski breg,* 1987) reditelja John Irwina — veoma iskrena, veoma direktna verzija vijetnamskog iskustva — dovelo je do velike ozlojeđenosti kod američke publike, neke vrste nevoljnog pacifizma, verovatno... Opšte uzev, filmove o ratu u Vijetnamu nemoguće je razumeti ukoliko ne poznajete pozadinu filmova o Drugom svetskom ratu, kao i njegovo posleratno proslavljanje na velikom ekranu. Naime, Hollywood kao da je osetio izvesnu dozu krivice zbog onog što je rekao Amerikancima o ratu tokom 40-ih, 50-ih, i 60-ih, tako da je, kada je na red došao vijetnamski ciklus, Hollywood imao i novu priču: *Zaboravite sve ono što smo vam rekli o prethodnih trideset godina ratnog filma. Rat je zaista užasan i grozan i ne može imati nikakvog moralnog smisla/opravdanja*.

Dobrodošli u Nam

Vijetnamsko ratno iskustvo dovelo je do nastanka *jednog jedinog* filma tokom samog trajanja ovog sukoba, i to je bio jedan od najgorih filmova ikada snimljenih o Vijetnamu: propagandističke, provojne, proratne *The Green Berets* (*Zelene beretke,* 1968) — prepune glupog ratnog entuzijazma i nasilja s John Wayneom u glavnoj ulozi vođe elitnih, pojedinačno izabranih pripadnika Specijalnih snaga. Sve do samog kraja rata u Vijetnamu (sredina 1975), Hollywood je izbegavao krajnje nepopularni Vijetnamski rat. Filmski kritičari i poznavaoci ne samo što su uočili odsustvo filmova o Vijetnamu kao konzistentno holivudskoj dobro poznatoj averziji prema kontroverznim temama, već su i žalili zbog ćutanja masovnog filmskog medija kao foruma za razumevanje istorije američke intervencije u Vijetnamu. Rat se završio, ali ideja o filmu o najproblematičnijem krstaškom pohodu modernog vremena još dugo je morala da čeka na komercijalnu žetvu. Jedan broj filmova krenuo je s istraživanjem stvarnosti i problema veterana koji su se vratili iz Vijetnama, ali su oni mahom portretisali te povratnike kao neprilagodljive ili psihopate beznadežno poremećene razornim dejstvom tog besmislenog rata.

Tek 1978. Hollywood se uhvatio u koštac s Vijetnamskim ratom u filmu *The Deer Hunter* (*Lovac na jelene,* Michael Cimino). Iako *The Deer Hunter* nije čisto ratni film, oduvek sam ga smatrao centralnim filmom o ratu u Vijetnamu. Najžešća akcija odigrava se u Vijetnamu, koja doslovno žigoše publiku neizbrisivim žigom ratne patnje. Ovaj veličanstveni film bavi se ratom u mitološkim relacijama, zasnivajući skoro čitav vijetnamski scenario na takmičenju u ruskom ruletu koje se odigrava među zarobljenicima Severnovijetnamaca, negde u džungli, a kasnije u uličicama Sajgona i njihovom otrcanom okruženju. Na neki savršen, ali istovremeno mističan način dolazi do toga da ta smrtonosna igra simbolizuje sam taj rat. Jer, neprestano, iz trenutka u trenutak, sve dotle dok su Amerikanci bili u Vijetnamu, nestrpljivi metak samo je čekao da uđe u ležište koje je u liniji s burencetom pištolja — i raznese bilo koje obrazloženje za njihovo uplitanje u Indokini.

Apocalypse Now (Apokalipsa sada) je još jedan od ključnih filmova o Vijetnamskom ratu. Ako je *The Deer Hunter* osvojio sve nagrade godinu dana ranije, monstruozni filmski poduhvat Francis Ford Coppole bio je zato, već sam po sebi, izuzetno značajno ostvarenje. Ovaj nadrealistički ep je čist Vijetnam, rezervoar prepun nerazređenog napalma koji u paramparčad raznosi svest. *Apocalypse* je savršena evokacija ludila i apsurdnosti rata. (Uzgred, prema zvaničnim rezultatima ankete koju je sprovela ugledna američka marketinška agencija Caddel, neprecizirano veliki broj Amerikanaca otkrio je pravo značenje reči »apokalipsa« tek na projekciji ovog filma.)

Dok su godine distancirale publiku i sam Hollywood od stvarnosti Vijetnamskog rata i od finansijskog debakla *Apocalypse Now,* Oliver Stoneu ukazala se prilika da pokuša da s malim budžetom realizuje dugogodišnji projekat koji je odražavao njegova sopstvena iskustva kao »pasjeg vojnika« u Vijetnamu. *Platoon (Vod),* film koji se bavi Vijetnamom na nivou stvarnosti, pojavio se 1986. i najčistiji je od svih filmova o ratu u Vijetnamu. Subjektivna, snoviđajna filmska priča koja nije ni fantazija ni legenda ni metafora ni poruka, već, naprosto, lično iskustvo/sećanje, istina iz mikrokosmičke perspektive, što je čini istinskim fenomenom.

There's more to the pictures than meets the eye...

Vijetnamski rat moguće je razumeti, a filmove o njemu u potpunosti proceniti, samo u okviru šireg konteksta američke istorije i popularne kulture.

U američkim srednjim školama, kao što je poznato, *teenageri* na časovima istorije baš i nemaju prilike da uče o tome »šta je bilo dalje posle Drugog svetskog rata«. Pred sam kraj 1990-ih razgovarao sam nekoliko učenika srednjih škola u Los Angelesu i otkrio da uglavnom sve što oni znaju o ratu u Vijetnamu potiče iz filmova kao što su *Apocalypse Now, Good Morning, Vietnam* i *Platoon*. S ovim u vezi, moguće je

Christopher Walken u filmu *Lovac na jelene* M. Ciminoa (1978)

postaviti tezu da u post(književno)obrazovanom društvu, u kome se čita sve manje i manje knjiga, a pravi sve više i više filmova, filmski stvaraoci nose rastuću odgovornost istinskih istorijskih hroničara, jer većina ljudi otkriva istoriju upravo kroz/preko njih.

Jedan od problema s ovim u vezi jeste taj da nema apsolutne objektivnosti ni u istoriji, a ni u filmskom stvaralaštvu, pa čak ni u onom dokumentarnom. Moguće je, bukvalno, nasumično izabrati bilo koju istorijsku temu, i zatim pronaći bezbroj različitih, a često i suprotnih viđenja/tumačenja. Film je toliko fleksibilan i koherentan medij, da se uz pomoć njega mogu stvoriti višestruke »stvarnosti« koje baš nisu u potpunosti *stvarne*. Drugim rečima, postoji bezbroj načina da se istorija okrene naglavačke.

Filmsko stvaralaštvo i istorija uzajamno isključuju jedno drugo kada se radi o istoriji i dolaženju do iste. Istoričarima nije dozvoljeno da izmišljaju stvari/dijaloge/ljude — zapravo sve ono što je apsolutno neophodno u stvaranju jednog filma. Filmovi, kao fiktivne re-kreacije, mogu biti ili ne biti verni istoriji, ali najvažnija stvar tu je prikazati ih, i onda otvoreno raspravljati o njima, ne cenzurišući ništa.

Jedno je tu sigurno — finalni kulturni »proizvod«, bio to holivudski igrani film ili istorijski udžbenik ili dokumentarac, može nas, svaki od njih na sopstveni način, dovesti u vezu sa prošlošću i reći nam nešto o nama samima kao i nešto o čudnovatosti prošlosti i mogućnostima koje je ona jednom sadržavala.

Odlučujuće pitanje više nije bilo odsustvo filmova o američkom ratovanju u Vijetnamu, već autentičnost istorije koju ovi filmovi prikazuju. Naravno, ovde se ne govori o flagrantnim distorcijama koje se obično pominju, poput velikih geografskih distorcija u *Zelenim beretkama* ili kulturnim distorcijama u *Lovcu na jelene*. Kada govorimo o autentičnosti holivudskih ratnih filmova, mislimo na dve stvari: kako ovi filmovi pokušavaju da nam se predstave kao autentični, i kako ta njihova »autentičnost« zapravo nije ništa drugo do produkat podvrgavanja istorije narativnim konvencijama Hollywooda.

Filmovi o američkom pohodu na Vijetnam strukturirani su oko konfrontacije između »želje« i »istorije«. Osnovni problem sastojao se u tome što, za razliku od prethodnih američkih ratnih doživljaja, ovog puta nije bilo popularnog kulturnog arhetipa koji bi lepo objasnio uspešan otpor Vijetnamaca stranom okupatoru. Radilo se o tom da je »fino štelovanje« između puste želje, kako je isti predstavljen u holivudskim filmovima, i stvarnih događaja oko američkog angažmana u Vijetnamu, prilično omanulo.

Kako je to, onda, Hollywood tada skupio »hrabrost« i, u okviru svog »legitimnog viđenja sveta«, pokrenuo naizgled beskrajnu bujicu filmova »o Vijetnamu«? Odgovor se tu nameće sam po sebi: čim se jedan film o ratu u Vijetnamu pokazao profitabilnim, nagrnuli su drugi. Nesuglasice oko samog rata u Vijetnamu, podrazumeva se, ustupile su mesto ne samo konsenzusu da je Amerika »izgubila taj rat«, već i donekle nevoljnom konsenzusu da je taj rat bio »nepravedan«. Treba svakako naglasiti da se tu ipak radilo o moralnoj, a ne o političkoj proceni. S druge strane, kao što to dobro znamo, *melodrama* uvek garantuje pobedu nad silama istorijske promene.

Tradicionalna melodramska formula je, dakle, pružila holivudskom filmu o Vijetnamskom ratu prepoznatljivu i reproduktibilnu formu koja omogućava preinačavanje istorijskog gubitka u glamuroznu pobedu. Ovaj narativni zadatak prilično je lako ostvariti ako je »izgubljeni« rat u Vijetnamu samo pretekst za strip poduhvate Sylvester Stallonea i Chuck Norrisa. Što se tiče ozbiljnijih filmova na ovu temu, melodramsko ponovno uspostavljanje reda putem trijumfa dobrog nad zlom očigledno je u kontradikciji sa stvarnim ratom koji je američka nacija smatra ne samo »izgubljenim« nego i »pogrešnim«. Drugim rečima, Hollywood ne samo što je morao da pokuša da reši uopštenu kontradiktornost između istorije i želje, već i da to uradi na način koji će omogućiti (re)kreaciju američkog identiteta u okviru melodramskog konteksta Dobrog i Pravednog. Jer, melodrama pre svega podrazumeva *dramu identiteta*.

Teškoće pri rekonstruisanju »postvijetnamskog« nacionalnog identiteta u okviru pomenute formule bile su više nego očigledne. Nakon povlačenja američkih trupa iz Vijetnama, nacionalni identitet sazdan na vojnoj pobedi i moralnoj ispravnosti američke uloge u Drugom svetskom ratu delovao je kao velika samoobmana. Nakon vijetnamske lekcije, većina Amerikanaca više nije mogla da samozadovoljno smatra sebe časnim ljudima koji nepogrešivo stoje na strani istine, plemenitosti i pravednosti. Ovo potvrđuje i očigledni ne-

dostatak vojničkog i moralnog samopouzdanja izraženog u brojnim filmovima o ratu u Vijetnamu, kao i česti usklici iznenađenja zelenih regruta »hey, man, ovo nije john-wayneovski film!« Ovo objašnjava i krajnju neuverljivost, tj. lažnost svih postvijetnamskih Ramboa.

Međutim, zahvaljujući melodramatičnom protagonisti/heroju/subjektu koji služi kao medijator prilikom uspostavljanja traženog odnosa između gledalaca i filma, konstruisanom putem nekoliko već standardnih filmskih tehnika, holivudski film o Vijetnamu uspeva da transcenduje i reši pomenute kontradiktornosti, tj. stavi gledaoca u položaj u kome on deli perspektivu i sudove protagoniste, i uz to mu omogući prijatno gledalačko iskustvo. Ova filmska sredstva kreću se od deljenja informacija sa protagonistom, do dominantnih kadrova kroz koje se upoznajemo s njegovim načinom razmišljanja i stanovištima, do korišćenja nadsinhronizovane naracije koja komentariše razvoj same filmske priče.

Najčešće, protagonista holivudskog filma o Vijetnamu je muški subjekt koji prerasta nevinost i nedostatke, stičući znanje i moć, u okviru više nego konvencionalne antiratne priče, gde ratni spektakl i/ili njegove posledice pružaju melodramsku pozadinu za njegov prelazak u zrelost *(Coming Home, The Deer Hunter, Platoon, Hamburger Hill, Full Metal Jacket, Good Morning, Vietnam, Born on the Fourth of July...)*. U većini ovih filmova naglasak je na mladosti i nevinosti. U mnogima od njih ovaj uspon filmskog subjekta do autoritativnog i moćnog položaja dovodi do fatalnog ranjavanja i/ili neke druge simbolične smrti očinske figure oficira ili poručnika *(Apocalypse Now, Platoon, Casualties of War, Off Limits...)*. Čak i u filmovima u kojima centralni muški subjekt nije regrut, kao na primer u *Apocalypse Now* i *Bat 21,* naracija se razvija na sličan način. I Willard i »Bat 21« nestaju u predelu koji ih guta. Njihovo navodno poznavanje Vijetnama i aktuelnog rata pokazuje se kao sušta naivnost. A oni sami primorani su da ponovno izgrade osećaj sopstvenog identiteta, a i samog rata, u kontekstu događaja koji prete da ih unište. Ono što je ovde još bitno jeste podatak da je istaknuti muški subjekt konstruisan tako da predstavlja karakter čitave nacije.

Uobičajeno predstavljanje subjektivnog doživljavanja rata pruža osnovu za autentičnost svakog pojedinog filma, potpomognuto kulturnom predrasudom u okviru koje direktno lično iskustvo ima autoritativan, fundamentalan značaj (tzv. »IWT faktor«, tj. »I was there« ili »Ja sam bio tamo«). U Stalloneovim i Norrisovim filmovima identitet pojedinca i nacije gledaju jedno drugo u ogledalu, zahvaljujući uspešnom obnavljanju tradicionalnog mačo-subjekta koji transcenduje ne samo realna fizička ograničenja, već i same činjenice o američkoj intervenciji u Vijetnamu. To jest, veoma nalik konvencionalnom holivudskom ratnom filmu tokom i nakon Drugoga svetskog rata, i njihovom Heroju čije želje oličavaju želje čitave nacije koja je u ratu.

Naravno, u sofisticiranijim holivudskim filmovima o Vijetnamskom ratu, želja muškog subjekta je u sve većem antagonizmu sa samim ratom i s onima oko njega. Za razliku od razvijanja kohezivnog borbenog voda u filmu o Drugom svetskom ratu — gde progresivno smanjivanje individualnih razlika održava silu *melting pot* ideologije — u filmovima o Vijetnamskom ratu pojedinac postaje sve distanciraniji od voda opterećenog raznoraznim konfliktima. Pored toga, ovi konflikti nisu zasnovani samo na rasnim i etničkim razlikama, već odražavaju i različite stavove u vezi s vojnim prisustvom Amerike u Vijetnamu (Willard i Kurtz u *Apocalypse Now;* Luke i Bob Hyde u *Coming Home*).

Apokalipsa sada F. F. Coppole (1979)

Da se zadržimo na ovoj drugoj grupi filmova, u kojoj postoji tendencija da se subjekat i radnja filma distanciraju jedno od drugog. Umesto da bude dragovoljan i pobedonosan učesnik, subjekat je sada češće posmatrač čiji je »ja« izazvano za-

Vod O. Stonea (1986)

panjujućim viđenjem američke vojne intervencije u Vijetnamu kao potpunog fijaska i/ili moralnog gnušanja. Njega karakteristično ispunjavaju konfuzija i razočarenje, dok on sumnjičavo gleda (kao distancirani posmatrač) svoje saborce, a naročito svoje pretpostavljene, u akciji *(Apocalypse Now, Good Morning, Vietnam, Platoon, Off Limits, Full Metal Jacket, Casualties of War, Charlie Mopic)*.

Jedno od najčešće korišćenih sredstava za karakterizaciju filmskog subjekta kao distanciranog posmatrača, jeste nadsinhronizovana naracija. Svakako, postoje i drugi načini za autorizaciju sudova ne-tako-voljnog subjekta. U filmu *Charlie Mopic (mopic,* skraćenica od *motion picture,* tj. film), na primer, ovo se postiže kroz filmsku priču o snimanju vojnog dokumentarca. Umesto nadsinhronizovanog glasa koji stvara distanciranu i autoritativnu perspektivu, rad kamere nalik onom u dokumentarnim filmovima i prisustvo (fiktivne) dvočlane ekipe koja snima dokumentarni film stvara distancirano gledište koje deli i sam gledalac. U filmu *Bat 21,* u kome takođe nema nadsinhronizovanog glasa naratora, radio komunikacija između oborenog izviđačkog oficira »Bat 21« i osmatračke letilice u vazduhu nudi dobru priliku za izražavanje novog i drugačijeg pogleda na američku intervenciju u Vijetnamu, viđenja njenih užasa, sažaljenja nad nedužnim Vijetnamcima i kajanja.

Jedan od specijaliteta na ovom meniju jeste i dovođenje gledaoca u položaj u kome on, paradoksalno, istovremeno saučestvuje u ratnoj akciji i ostaje distanciran od nje. I na ovaj način stvara se perspektiva na američku intervenciju u Vijetnamu koja je »autoritativna« i očigledno »autentična« jer je zasnovana na subjektivnom iskustvu. Nudeći gledaocu distanciranu poziciju filmskog subjekta, holivudski ratni film pruža gledaocu zadovoljstvo posrednog učestvovanja u konvencionalnom melodramskom ratnom spektaklu, i istovremenog moralnog osuđivanja svega onog što je Amerika prethodno počinila u Vijetnamu, uz odbijanje preuzimanja bilo kakve odgovornosti u pogledu političke i istorijske pozadine samog rata. I tako se, konačno, iluzija o »demokratskom« nacionalnom identitetu — onom koji se bori za gubitnika i potlačenog i poštuje kulturne i rasne razlike — ponovo uspostavlja putem stapanja vojnikovog/subjektovog moralnog suda s moralnim sudom pojedinačnog gledaoca i nacije u celini.

Izmišljajući konvencionalnog subjekta s kojim se gledalac lako identifikuje, ovi filmovi takođe uspešno izmišljaju i imidž Drugog — u ovom konkretnom slučaju Vijetnamca/Azijca. Ranije kritike filmskog rasizma, poput onih o *Apocalypse Now,* samo nagoveštavaju daleko fundamentalniji aspekt kontradiktornih stavova ovoga filma u odnosu na sam Vijetnamski rat. Umesto da ukažu na promašaj američke spoljne politike, oni karakterišu opasnost ovog perioda po američki nacionalni identitet kao vojnu kratkovidnost i birokratsko bezakonje. Najgore od svega, u svojoj žurbi da iskritikuju taj rat, oni zadržavaju rasistički senzibilitet koji lišava čitav jedan narod sopstvene istorije, sopstvenog krajnjeg cilja, pa čak i sopstvene čovečnosti, da bi do kraja eksploatisali njegovu rasnu i kulturnu različitost kao potencijalnu pretnju američkom moralnom integritetu.

Posledica ovog zadržavanja konvencionalnih distinkcija subjekt-Drugi, jeste ne samo to što gledaoci ne mogu da saznaju ništa o istorijski specifičnim političkim pitanjima koja leže nasuprot vojnog angažmana poput onog u Vijetnamu, već ostaju i bez razumne/pravične pozicije s koje bi bilo moguće objektivno prosuditi borbu Drugog za samoopredeljenje. Mnogo pre američke intervencije u Vijetnamu, Simone de Beauvoir je napisala:

> »*Prema tome nijedna grupa nikada se ne uspostavlja kao Jedan bez istovremenog uspostavljanja Drugog nasuprot sebe... Subjekat se može postaviti samo u okviru suprotstavljanja — on sebe uspostavlja kao nešto esencijalno, nasuprot drugom, neesencijalnom, objektu*.«

Ova nesposobnost poistovećivanja s Drugim, u ovom slučaju s vijetnamskom borbom za samoopredeljenje, još uvek je više nego evidentna u holivudskim ratnim filmovima, baš kao i u svim tamošnjim diskusijama o ovom aspektu američke istorije koje se vode isključivo iz perspektive »želja Amerike«.

Operacija Hollywood

Već decenijama je očigledno da između Pentagona i Hollywooda postoji određena veza koju je sve do nedavno bilo teško dokumentovati. Ove godine, američki novinar David Robb popunio je ovu prazninu svojom bogato dokumentovanom knjigom *Operacija Hollywood*. Iz ove nadahnuto napisane knjige saznajemo da brojne američke organizacije, među kojima je i CIA, imaju svoj *office* u Hollywoodu preko koga (pokušavaju da) utiču na sadržaj filmova, od kojih je najefikasniji onaj Pentagonov, koji sprovodi kontrolu nad filmovima u kojima se angažuje američka vojska, obezbeđujući logističku podršku i savete, vojnike i zastrašujuću opremu, ili odbijajući takvu uslugu. Drugim rečima, ko hoće da koristi vojne igračke, mora strogo da poštuje pravila igre.

U ovom kontekstu, Pentagon ima dva jasno zacrtana cilja. Prvi je da američka vojska uvek bude predstavljena u dobrom svetlu. Upravo iz ovog razloga su skorašnja otkrića iz zatvora Abu Graib u Iraku izazvala toliki šok. Cenzura se odvija u dve faze. Pomenuti *office* dobija na uvid scenario, daje instrukcije, a zatim, tokom samog snimanja, uz eventualno pregovaranje, izbacuje iz filma sve što mu se ne sviđa. Zatim dolazi do oficijelne premijere u Pentagonu, gde se daje konačno odobrenje.

Drugi cilj je da se vojna karijera učini privlačnom za mlade, i tako potpomogne regrutacija. Pamtimo da su, u iste svrhe, svojevremeno korišćeni i Lassie i Paja Patak. U nekim slučajevima, kada filmske kompanije dođu u sukob s Pentagonom, one pokušavaju da snime svoj film u zemljama kao što su, na primer, Filipini (kao što je to bio slučaj, recimo, s filmovima *Apocalypse Now* i *Platoon*) ili Kanada. Pentagon tada pritiska oružane sile dotične zemlje da konkretna produkcija bude blokirana.

Za uzvrat, u okviru ove međusobne eksploatacije, filmske kompanije nadoknađuju vojsci sve vanredne troškove. Tako je, na primer, Sony platio tri miliona dolara za ukupno osam armijskih helikoptera i sto vojnika transportovanih u Maro-

ko za potrebe snimanja *Black Hawk Down (Pad Crnog jastreba),* uspelog filma o neuspeloj američkoj vojnoj akciji izvršenoj u Somaliji 1993. Iako su neki smatrali da ovaj projekat nikako neće dobiti zvaničnu podršku, Pentagonu se on svideo, jer je to bila prilika da se pokaže hrabrost američkih vojnika i demonstriraju muke koje SAD imaju pri odlučivanju gde da intervenišu.

Do jedne od komplikovanijih saradnji došlo je tokom snimanja filma *Pearl Harbour* Michael Baya. Disney je platio preko jednog miliona dolara za vojnu asistenciju koja je obuhvatala i dugotrajno snimanje na licu mesta. Američka mornarica obezbedila je više od dvadeset neaktivnih ratnih brodova iz 1960-ih (modifikovanih kompjuterskim putem da liče na one iz Drugoga svetskog rata) i poslala jedan nosač aviona iz svoje baze u San Diegu čak u Pearl Harbour radi gala-premijere održane na njegovoj palubi.

Neki smatraju da Pentagonov upliv nad Hollywoodom donekle slabi s obzirom da tehnologija filmskim stvaraocima pruža nove alternative. Filmski stvaraoci sada koriste kompjutersku tehnologiju da »naprave svoje sopstvene avione«, kao što je to bio slučaj u filmu *Independence Day (Dan nezavisnosti)*.

I oni se igraju Vijetnama, zar ne?

A sada zaboravite na zastrašujuće invazije raznoraznih nacista i aliena i *Armageddon*... Ratne video igre tek što su otvorile novi front. Video igre otišle su u Vijetnam, što je jasan znak da su njihovi kreatori, a i sami igrači, sve stariji i spremniji da se late potencijalno kontroverznijeg materijala.

Industrija PC igara drugom polovinom ove godine lansirala je na tržište pet novih atrakcija čija je tema ratni sukob koji je sve do sada bio u najvećoj meri ignorisan. Njihovi nazivi su: *Battlefield Vietnam (Vijetnamsko ratište), Vietcong: Purple Haze (Vijetkong: Purpurna sumaglica), Conflict: Vietnam (Sukob: Vijetnam), Men of Valour: Vietnam (Hrabri ljudi: Vijetnam)* i *ShellShock: Nam '67 (Ratna neuroza: Nam '67)*.

Već godinama, dominantni sukob iz sveta stvarnosti u videoigrama bio je Drugi svetski rat. Sve je tu bilo potpuno jasno: loši momci su tu uvek, bez razlike, bili isključivo nacisti, što se sjajno uklapalo u simplicistički moral video igara. Nekadašnja tehnološka ograničenja nametala su format igre na tabli, u okviru koje se manje-više ujednačene protivničke snage bore na jasno označenom terenu, što je bilo u savršenom skladu s velikim bitkama iz Drugog svetskog rata.

Krajem 90-ih, kompjuterska tehnologija evoluirala je u tolikoj meri da je igračima omogućeno da se nađu u telu samog vojnika, pa je u skladu s tim došlo do kulturnog oživljavanja Drugog svetskog rata, kako na filmu, tako i na televiziji, pa i u video igrama. Radar video industrije jedva da je hvatao signal igrica o Vijetnamskom ratu. Tokom protekle dve godine, najpopularnija igra na temu Drugog svetskog rata *Frontline (Linija fronta)* prodata je u više od 2,8 milona primeraka, i to samo u SAD. Naprominentnija vijetnamska igra koja se pojavila u istom periodu, verzija igre *Vietcong* iz 2003, prodata je u svega 43000 primeraka.

Pad Crnog jastreba R. Scotta (2001)

Međutim, tri decenije nakon povlačenja američkih trupa, industrija video igara smatra da su svi konačno spremni da se suoče s Vijetnamom. Njihovo mišljenje je da je tržište postalo prezasićeno video igrama o Drugom svetskom ratu, i da je vreme za nešto *novo*. I tako, pored igara — ekvivalenata filmova kao što su *Platoon* ili *Full Metal Jacket (Metalna košuljica),* počele su da se pojavljuju i igre o ratu u Persijskom zalivu 1991. godine. Marketinški stručnjaci zvanično tvrde da s povećanjem prosečne starosti igrača, koja je prošle godine iznosila 29 godina, apetit publike zahteva »napetiju« sadržinu.

Pomenutih pet igrica nude čitav raspon iskustava i perspektiva. *Battlefield Vietnam*, na primer, fokusira se na okršaje višestrukog broja igrača koji se ne zasnivaju na jednoj određenoj priči, nudeći ono što je u suštini rat-kao-sport. Ostale, poput igrica *ShellShock* i *Men of Valor,* srodnije su romanu ili filmu, pružajući igraču božansku kontrolu nad ličnošću koja se bori vršeći svoju dužnost, istovremeno mu omogućavajući da doživi određenu priču koja govori o svetlim i mračnim trenucima samog ratnog sukoba.

ShellShock je u grafičkom pogledu najsavršenija od svih. Ona kipi od napetosti i opasnosti koje vrebaju američke vojnike, dok se oni izmoreni probijaju kroz džunglu, na oprezu zbog nagaznih mina i nevidljivih džepova otpora. Tokom same igre, igrači mogu da vide i jednog Amerikanca vezanog za drveni stub (»raspetog«, po rečima dizajnera ove igrice) ili glave američkih vojnika nabijene na kočeve — primere psihološkog rata koji vode sile Severnog Vijetnama iz ove igrice.

Po nekim kritičarima, takvi prizori — najnoviji primer poslovične vulgarnosti video igara uopšte — sada unose njenu udarnu dozu iz već širom sveta proslavljenih igrica poput *Mortal Kombat (Smrtonosna borba) i Doom (Zla kob)* u žanr igrica koji je dosad bio relativno pošteđen krvoločnosti. S druge strane, kreatori ovih novih igrica, razumljivo, decidirano tvrde da će njihov grafički dizajn uzdići ovaj žanr na još viši nivo.

Iako se radi o zaista atraktivnom novom artiklu na tržištu, u jedno sam više nego siguran — mnogobrojnim ratnim veteranima rasutim širom planete on se nikako neće dopasti.

TV čas istorije

Svakog jutra u 6:00 od istočne do zapadne obale Amerike i od Kanade do Meksika, kao u nekoj ogromnoj učionici, gleda se omiljeni i cenjeni History Channel, koji se skoro isključivo bavi američkom istorijom. Dominantna tema je rat, ne mir, a glumci su pripadnici američke armije. Vijetnam, ili »TV rat«, već odavno je postao jedan u nizu relativizovanih nastavaka na ovom TV kanalu (zajedno s Holokaustom, Hirošimom i, recimo, izborom Ronalda Reagana za predsednika). Amerika, poput uzavrelog mašinskog kotla, peneći se, bez prekida izbacuje spektakularne grozničave filmske snove, koji su u biti prazni.

Apocalypse Now je, na svoj način, prvi postmoderni film o nepostojećem... ili, tačnije, o istraživanju nepostojećeg u samoj njegovoj biti. Međutim, on se razlikuje od svih ostalih koji su usledili za njim po tome što je ipak uspeo da sačuva još nešto malo sadržine, pre nego što je čitava kultura, nalik istoriji, iščezla i pretvorila se u recikliranu simulaciju. U trenutku kada je jedna vrsta recikliranog nepostojećeg postala glavna tema Hollywooda, filmovi — nacionalni san Amerikanaca — zauvek su se promenili. Do tog vremena, grubo uzevši do vremena *Apocalypse Now,* filmovi su mogli da budu simulirani prizori istorije, simulacija sveta za koji smo pouzdano znali da postoji izvan određene filmske lokacije... sve dotle dok sami prizori nisu stekli dominaciju nad istorijom, a sama istorija prešla u sopstvenu simulaciju. Posle Coppole, simulacija počinje da sustiže istoriju, i tako dolazimo do tačke u koje se njih dve stapaju (dobar primer za to je aktuelni rat u Iraku).

Živimo u kulturi mašine za fotokopiranje bez originala, gde su i znak i značenje implodirali u jednu te istu bujicu užurbanog recikliranja, kanibalizaciju istorije. Oliver Stone »predstavlja« šezdesete, a Steven Spielberg »predstavlja« oslobođenje američkih robova i Holokaust. Knjiga *Snimanje Schindlerove liste* sadrži fotografski insert u kome se istorijske fotografije — pravi Schindler, pravi Amon Goeth i pravi Schindlerovi Jevreji — neprimetno mešaju sa Spielbergovim simulacijama istih. U tom smislu, *Apocalypse Now* jedan je od prvih filmova virtuelne ere koji toliko flagrantno zamagljuje ovu razliku, vodeći nas na nepovratno putovanje preko granice u carstvo u kome istorijska stvarnost, ljudska stvarnost (sama građa kulture i umetnosti) biva zauvek pomračena elektronskom manipulacijom. Stvarnost i virtuelna stvarnost sada su identični blizanci, dvodimenzionalni i, po potrebi, međusobno zamenljivi. Stvarno vreme je dokrajčeno, i sada kao da postoji samo u okviru onog virtuelnog. Coppola je probio granicu između njih s nenadmašnom holivudskom pronicljivošću.

Filmografija

Bataan, Tay Garnett, 1943.
The Lost Patrol, John Ford, 1934.
Guadalcanal Diary, Lewis Seiler, 1943.
Wings, William A. Wellman, 1927.
All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930.
Sergeant York, Howard Hawks, 1941.
The Big Red One, Samuel Fuler, 1980.
Sands of Iwo Jima, Allan Dwan, 1949.
The Longest Day, Darryl Zanuck, 1962.
They Were Expendable, John Ford, 1945.
The Steel Helmet, Samuel Fuller, 1951.
Platoon, Oliver Stone, 1986.
Hamburger Hill, John Irwin, 1987.
The Green Berets, John Wayne, 1968.
The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978.
Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979.
Good Morning, Vietnam, Barry Livingstone, 1987.
Coming Home, Hal Ashby, 1978.
Full Metal Jacket, Stanley Kubrick, Velika Britanija, 1987.
Born on the Fourth of July, Oliver Stone, 1989.
Casualties of War, Brian De Palma, 1989.
Off Limits (poznat kao *Saigon*), Christopher Crowe, 1989.
Bat 21, Christopher Young, 1988.
84 Charlie Mopic, Patrick Sheane Dunan, 1989.
Black Hawk Down, Ridley Scott, 2001.
Pearl Harbour, Michael Bay, 2001.
Independence Day, Roland Emmerich, 1996.

UDK: 791.62(4):908(497.5)"1909/1941"

Dejan Kosanović

Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941.*

Uvod

Od svih jugoslovenskih zemalja, Hrvatska je u razdoblju do 1941. (a i posle Drugog svetskog rata) najviše privlačila strane filmske stvaraoce, posebno kada se radilo o snimanju eksterijera za igrane filmove. Bila je to pre svega slikovita obala Jadrana, mnogobrojni otoci, živopisni mediteranski gradovi i ribarska sela, lepota narodnih nošnji i običaja, sve to utisnuto u kristalno plavo more. Uz to i živopisno priobalje, impresivne dinarske planine koje su se, ponegde, skoro nadnele nad obalu, bistre i brze reke koje se ulivaju u more, a u unutrašnjosti zemlje, ne tako daleko od morske obale, guste šume i snežni gorski vrhovi. Posebno je bila pogodna međusobna blizina raznolikih ambijenata: istoga dana se moglo snimati i na morskoj obali i na planinskim vrhovima. Klimatski uslovi za snimanje filmskih eksterijera su bili veoma povoljni, jer je duga letnja sezona, praktično od aprila do oktobra, obezbeđivala dobre uslove za rad filmskih ekipa i omogućavala dug radni dan, što je producentima bilo veoma važno. Uz to, radna snaga (pomoćni radnici i statisti) i troškovi prevoza i smeštaja filmskih ekipa su bili daleko manji negoli u drugim mediteranskim zemljama (na primer Italiji). Važan činilac je bio i geografski položaj Hrvatske (Dalmacije) u odnosu na evropske filmske proizvodne centre u Nemačkoj, Austriji i Čehoslovačkoj. Železničke veze, preko Zagreba, odlično su funkcionisale, srazmerno dobrim makadamskim drumovima moglo se lako stići do mora, a pomorski saobraćaj na Jadranu je bio dobro razvijen. Štaviše, uoči Drugog svetskog rata do Splita se moglo doći i avionom, a do drugih jadranskih gradova hidroplanom (što su neke filmske ekipe i koristile). S druge strane, tadašnje jugoslovenske državne vlasti (centralne, regionalne i lokalne) pomagale su i podržavale inostrana snimanja, smatrajući, pre svega, da to doprinosi razvoju turizma i propagiranju lepota zemlje pomoću filma, koji je od ranih dvadesetih godina prošloga stoleća bio u svetu sve popularniji kao sredstvo masovne komunikacije. Zanimljiv je podatak do koga sam došao u svojim dosadašnjim istraživanjima, da su na tlu jugoslovenskih zemalja do raspada Kraljevine Jugoslavije aprila 1941. snimljeni eksterijeri za 59 stranih igranih filmova, od čega 48 na tlu Hrvatske, zapravo na Jadranu.

U ovome tekstu ću se baviti isključivo snimanjima eksterijera za inostrane neme i zvučne *igrane* filmove, dok ću isto tako zanimljive i značajne podatke o inostranim dokumentarnim i žurnalskim snimanjima na tlu Hrvatske do početka Drugog svetskog rata ostaviti za neku sledeću priliku. U svome radu sam se koristio prvenstveno proverenim izvorima: *primarnim* (sačuvanim filmovima), kojih je malo i od kojih sam samo neke video, i *sekundarnim* (podacima iz štampe, arhivske građe koja mi je bila dostupna i objavljenim inostranim filmografijama) kojih je svakako više, ali nisu uvek najsigurniji. Takođe sam koristio i neke neobjavljene podatke malobrojnih istraživača koji su se bavili ovom tematikom,[1] što ću u tekstu uvek posebno napomenuti. Koristim priliku da im se na tome najiskrenije zahvalim. O inostranim snimanjima kod nas, u jugoslovenskim zemljama, u periodu koji ovde obrađujem dosad je pisano malo, uglavnom uzgred, u ponekom članku ili studiji opšteg karaktera. Jedina celovita knjiga koja se time bavi je *Stranci u raju,* koju smo 1998. objavili Dinko Tucaković i ja. U toj knjizi, namenjenoj širem krugu čitalaca, o filmovima su dati provereni, ali samo najosnovniji podaci.[2] Ovaj tekst — pisan specijalno za *Hrvatski filmski ljetopis* — obuhvata nešto veći broj filmova i daje potpunije podatke, ustvari sve ono što nam je trenutno dostupno. Zbog toga postoji u ovom tekstu izvesna nesrazmera u obradi filmova: o nekima je napisano svega nekoliko rečenica jer nema dovoljno izvornih podataka, tako da ih samo registrujem, dok su neki filmovi detaljnije obrađeni, uz citiranje napisa iz štampe i filmskih kritika. Redosled navođenja filmova je hronološki i prati inostrana snimanja kod nas, od prvog do poslednjeg poznatog ostvarenja. Radi potpunije slike navodim i naslove nekoliko filmova za koje nisam sasvim siguran da su zaista snimljeni kod nas, iako je to bilo tako objavljeno, kao i naslove filmova za koje čak nisam siguran da su uopšte snimljeni. Ali, pošao sam od pretpostavke da će ovaj tekst, možda, poslužiti budućim istraživačima za dalji rad, pa zato objavljujem sve do čega sam u svojim dosadašnjim istraživanjima došao.

Filmografija igranih filmova snimljenih u Hrvatskoj do 1941.

(1) *Napad na Narodnu banku u Rijeci (Assalto alla Banca Popolare di Fiume)*

Pr. Salvatore Spina (?), Trst, 1909; sc. Salvatore Spina (?); r: Salvatore Spina (?); k. Salvatore Spina ili neki od njegovih saradnika; ostali podaci nepoznati

* Tekst objavljujemo u srpskom izvorniku.

Bez obzira što o ovome filmu ne znamo skoro ništa, moramo ga staviti na početak popisa stranih igranih filmova snimljenih na tlu Hrvatske. Naime, izvesno je da se radilo o *rekonstruisanom događaju*, znači režiranom igranom filmu, i da je snimljen *na mestu događaja*, znači u Rijeci. Dana 11. avgusta 1909. godine dva mlada Rusa su napala radi pljačke riječku Narodnu banku na Trgu Dante, ubili direktora filijale Giuseppea Milosa, odneli 50 000 kruna i pobegli. No, posle jurnjave po riječkim ulicama, jedan razbojnik je odmah uhvaćen, a drugi ubrzo zatim — u Švajcarskoj! Nešto kasnije snimljena je filmska rekonstrukcija ovoga događaja koji je uzbudio Rijeku, Istru, odjeknuo u celoj Austrougarskoj Monarhiji, a i šire. Film je prikazan u Puli decembra iste godine — znači snimljen je u međuvremenu. O tome je napisano »*ovaj film, iako nije sasvim uspio, ipak pruža gledateljima mogućnost da stvore točnu sliku o tome kako se događaj odigrao*« (*Giornaletto di Pola,* 1. 12. 1909), kao i da je »*režiran*« (»*zur Darstellung gelangen«, Polaer Tagblatt,* 1. 12. 1909). Pretpostavljam (sa dosta sigurnosti) da je film realizovao tršćanski pionir filma Salvatore Spina, koji je u to vreme snimao slične filmove o uzbudljivim događajima (*Ubojica pjevačice Lucienne Fabry* u Trstu), a snimao je i po našim krajevima (*Ljubljana*, 1909). Verovatno bi detaljnija istraživanja arhivske građe u Rijeci iz perioda avgust-novembar 1909. mogla dati odgovor na mnoga pitanja, jer je ekipa filma morala da dobije dozvolu za snimanje, a verovatno je i gradska policija sarađivala pri snimanju rekonstrukcije događaja. Ovaj bi se film, takođe, mogao smatrati i prvim igranim filmom snimljenim na tlu Hrvatske.

Kopija filma nije sačuvana

(2) Daždevnjak (Tryton/Der Molch)

Pr. Mađarska, 1917-18; r. Deésy Alfréd (?); c/b, nemi, 4 čina

Sadržaj filma nije poznat. Naslov predstavlja igru reči — znači i *daždevnjak*, i naziv *mitološkog bića*, a takođe može označavati *čudovište, pakosnika*. Prilikom prikazivanja filma u Trstu, oktobra 1918, u štampi je napisano: »*Veličanstveno, fantastično-satirično majstorsko ostvarenje u 4 čina, snimljeno na Kvarneru, u Rijeci i Opatiji*« (*Triester Tagblatt,* 3. 10. 1918). U mađarskim filmografskim podacima navedeni su naslovi jedanaest igranih filmova koje je Alfréd Deésy režirao, ali među njegovim ranim ostvarenjima, iz perioda Prvoga svetskog rata, nema ni jednog filma koji bi odgovarao ovom naslovu. Takođe nema ni ostvarenja nekog drugog autora koje bi po naslovu ili sadržaju odgovaralo ovom filmu. Ipak — film je svakako snimljen, postojao je i prikazivan je uz gore navedene napomene o mestu snimanja.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(3) Kazanova (Casanova)

Pr. Star Filmgyár, Budapest, 1919; sc. Békeffi László, Pakots József;r. Deésy Alfréd; k. Vass Karoly; ul. Deésy Alfréd, Hollay Kamilla, Dán Norbert, Igalits Sandy, Góth Annie, Sályom Sari i drugi; c/b, nemi, 2100 m

Kratko prepričan sadržaj: Kazanova ustaje iz groba i ponovo doživljava pet svojih ljubavnih avantura. U štampi je navedeno da su eksterijeri snimljeni 1918. na dalmatinskoj obali, ali se ne zna tačno gde i kada.

U Mađarskom filmskom arhivu u Budimpešti (Magyar Filmintezet-Filmarchivium, Budapest) čuva se svega nekoliko minuta ovog filma.

(4) Kopač blaga od Blagaja (Der Schatzgräber von Blagay)

Pr. Jugoslavija GmbH, Wien, 1919; sc. Robert Michel (?); r. ?: k. ?; ul. Anna Böhm-Kallina (samo jedna glumica je identifikovana); c/b, nemi, 1500 m

Melodramska priča o mladom hercegovačkom čobaninu Muharemu koji se zaljubljuje u Austrijanku koja je došla u Mostar, u posetu svom vereniku. Zamršene situacije unakrsnih simpatija i ljubomore (devojka Alisa voli Muharema, vračara Hatidža se iz ljubomore sveti Muharemu, Muharemov brat voli Hatidžu) tragično se okončavaju Muharemovom smrću. Završni deo filma je snimljen na obali Jadrana (poslednja rolna, nepunih sto metara), sudeći po pejsažu u okolini Dubrovnika. Film je proizvela bečka filijala zagrebačke Jugoslavije d. d., realizovali su ga stranci (prema sačuvanoj dokumentaciji Jugoslavije), te ga moramo ubrajati u inostrani igrani film snimljen kod nas, bez obzira što bečki producent ima veze sa zagrebačkom Jugoslavijom.[3]

Jedna kopija filma, bez prve rolne, čuva se u Švajcarskoj kinoteci (Cinémathèque suisse, Lausanne).

(5) Gospođa sa suncokretom (Die Dame mit den Sonnenblumen)

Pr. Sascha-Filmindustrie, Wien, 1920; sc. Mihály Kertész, po istoimenoj drami Iva Vojnovića; r. Mihály Kertész; k. ?; ul. Lucy Doraine, Anton Tiller, Svetozar Petrov, Herr Budalic; c/b, nemi, 2300 m

Reditelj filma (Mihály Kertész, kasnije u SAD Michael Curtiz), koji je do 1919. godine režirao u Mađarskoj 38 filmova, posle poraza Mađarske Republike Sovjeta Bele Kuna emigrirao je u Beč i nastavio da radi, da bi 1926. prešao u Holivud. Ovo je jedan od njegovih bečkih filmova. O tome kako je došlo do snimanja ne znamo, zabeleženo je da su delovi filma snimani na Dalmatinskoj obali, u Splitu i Dubrovniku. Jednu ulogu tumači, tada još uvek pod imenom Svetozar Petrov, naš kasnije proslavljeni međunarodni glumac Svetislav-Ivan Petrović. Prilikom prikazivanja u beogradskom bioskopu *Kolarac* film je reklamiran kao »*prvi jugoslovenski original rađen po istoimenom dramskom triptihu Kneza Ive Vojnovića*«. U Italiji je film prikazivan, pod naslovom *La signora del girasole,* sa velikim uspehom. O filmu je, pored ostalog, napisano: »*Lepo ostvarenje, prefinjeno i elegantno; protagonistkinja, Lucy Doraine, tumači Nennellu kao graciozu, lakomislenu, zaljubljenu u raskoš, bez srca, bez vere, neosetljivu na suze i bol; svoju ulogu tumači prirodno i sa nesvakidašnjom ljupkošću. Sjajne su scene noćne svetkovine na obali mora i palubi parobroda; izvrsni su snimci primorskih pejsaža*« (*La Rivista Cinematografica,* Torino, 6/1924).

Nije poznato da li je film sačuvan.

(6) *Osveta mora (Pomsta mooe)*

Pr. Bohemian-Rival (Prag), 1921; sc. Karel M. Klos, po istoimenoj noveli Grigorija Macteta; r. Vladimír Pospíšil-Born; k. Holger Obel, Gustav Vytlačil, Karel Degl; ul. Mary Jansova, Vladimír Pospíšil-Born, Robert Ford, Gustav Novak, Rudolf Vojnar, Saša Dobrovolna, André Gemsa, c/b, nemi

Eksterijeri snimljeni u Dubrovniku, Cavtatu i Srebrnom. Melodramska priča o dva brata (Luki i Vlahu) koji su zaljubljeni u istu ženu (Zoru). Ona se opredeljuje za starijeg (Luku), koji je bogat. Međutim, mlađi Vlaho ubija uoči svadbe starijeg brata i ženi se Zorom. Ali im taj brak ne donosi sreću: kada se čamcem vraćaju sa krštenja svog prvorođenog deteta, burno more prevrće čamac i svi se dave. Za vreme snimanja filma glumac Gustav Novak je preminuo, pa je njegovu ulogu preuzeo (nastavio) drugi glumac — Rudolf Vojnar.

Nije poznato da li je film sačuvan — Česi smatraju da je izgubljen.

(7) Đavolji mlin (Dábluv mlyn)

Pr. Bohemian-Rival (Prag), 1921; sc. Karel M. Klos; r. Vladimír Pospíšil-Born; k. Gustav Vytlačil; ul. Mary Jansova, Vladimír Pospíšil-Born, Robert Ford, Antonin Marek, Olga Olivova, Gustav Novak; c/b — nedovršen

Avanturistički film o švercerima za koji su eksterijeri snimljeni u Dubrovniku i Crnoj Gori. Verovatno je sniman istovremeno sa filmom *Osveta mora*. Film nije dovršen, navodno zbog nedostatka finansijskih sredstava, kao i zbog teške povrede reditelja prilikom snimanja u Dalmaciji.

Film nije dovršen — nije poznato da li je neki snimljeni materijal sačuvan.

(8) *Razbojnikova osveta (Brigantenrache)*

Pr. Decarli-Film KG«, Berlin, 1922; sc. Julius Urgiss, po noveli Konrada Telmanna; r. Reinhardt Bruck; k. Otto Kanturek; ul. Asta Nielsen, Bruno Decarli, Margit Barnay; c/b, nemi

O samom filmu ne znamo mnogo (film nije sačuvan). Sudeći po nazivu preduzeća, bio je to produkcioni pokušaj nemačkog pozorišnog i filmskog glumca Bruna Decarlija, koji je za taj film uspeo da angažuje Astu Nielsen, prvu veliku evropsku filmsku zvezdu. Ovo je, verovatno, bio njen izlet u komercijalni film, jer ovo ostvarenje nije posebno zabeleženo u filmskim enciklopedijama i istorijama filma, niti pak u biografijama Aste Nielsen. Reditelj Bruck je autor devet nemih igranih filmova snimljenih u periodu od 1911. do 1923. godine. Eksterijeri filma snimljeni su u Splitu i okolini (u nemačkim fimografijama piše *Spalato und Karstlandschaft*). Takođe se navodi da se »*film sastoji pretežno od snimaka eksterijera« (Der Film bestand überwiegend aus Aussenaufnahmen)*.

Dolazak velike »*filmske ekspedicije*« u Split, a posebno Aste Nielsen, izazvao je veliku pažnju javnosti, ne samo u Splitu. Gro snimanja obavljen je na Marjanu i u okolini tvrđave Klis. U vreme boravka ekipe u Splitu ponovo je otvoreno obnovljeno Splitsko pozorište i to 17. oktobra 1921. godine predstavom *Ekvinocij* Ive Vojnovića. Toj svečanoj predstavi

Prizor sa snimanja filma *Gospođa sa suncokretom* (ispred kamere vjerojatno Lucy Doraine)

je prisustvovala i Asta Nielsen, koju je pozvao tadašnji ravnatelj pozorišta Niko Bartulović. Za vreme predstave Bartulović joj je prevodio i objašnjavao sadržaj komada, a Asta Nielsen — koja je i sama svoju karijeru otpočela u pozorištu — sastala se posle predstave sa glumačkim ansamblom.

Sadržaj filma nam (zasad) nije poznat. Film je dobio cenzurno odobrenje za prikazivanje 10. februara 1922, uz napomenu da je *zabranjen za omladinu (Jugendverbot)*.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(9) *Gospodari mora (Herren der Meere)*

Pr. Sascha-Filmindustrie, Wien, 1922; sc. Ernest Vajda, po romanu Piraten *Sidneyja Garricka; r. Alexander Korda; k. Hans Theyer; ul. Michael Varkonyi, Harry de Loon, Max Devrient, Julius Szöreghi. Maria Palma, Tibi Lubinsky; c/b, nemi, 2300 m*

Ovo je jedan od filmova koje je mađarsko/britanski reditelj Aleksandar Korda radio u Beču, pošto je napustio Mađarsku po dolasku Hortijevog režima na vlast (1919). Sadržaj: priča o pronalaženju skrivenog blaga španskih gusara ne nekom ostrvu. U filmografskim podacima se samo navodi da je sniman i na Jadranu. Verovatno je snimljen tokom 1921. godine, jer je premijerno prikazan 3. 2. 1922. Na Međunarodnom filmskom festivalu u Milanu *(Concorso cinematographico internationale)* 1923. dobio je Prvu nagradu za najbolji avanturistički film. U Italiji je prikazivan pod naslovom *I padroni del mare,* uz veliku reklamu, i imao je znatan uspeh kod gledalaca.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(10) *Potonuli svet (Eine versunkene Welt)*

Pr. Sascha-Filmindustrie, Wien, 1922; sc. Ludwig Biro po svom romanu Serpolette; *r. Alexander Korda; k. ?; ul. Alberto Capozzi, Karl Baumgartner, Olga Lewinsky, Maria Palma, Harry de Loon, Max Devrient, Michael Varkonyi, Tibi Lubinsky; c/b, nemi, 2200 m*

Još jedan bečki film Aleksandra Korde. Film prikazuje životnu dramu plemića (princa) koji se oženio plesačicom, zbog koje se odrekao titule i nastavio život kao kapetan drvenog

Ekipa filma *Financije Velikog vojvode* u splitskoj luci (krajnje desno F. W. Murnau)

jedrenjaka kojim krstari, prevozeći robu. Ali, kada utvrdi da ga žena vara, namerno razbija brod o stenje i tom prilikom stradaju svi koji su se zatekli na njemu, i dobri i loši. Snimano je i na Jadranu, u filmografijama nigde ne piše preciznije gde. Verovatno je i ovaj film snimljen 1921, možda u isto vreme kada i film *Gospodari mora*, s obzirom da je reditelj isti i da nekoliko istih glumaca igra u oba filma. Premijera je održana u bečkom Löwen-Kinu 23. 2. 1922. Film je dobio Zlatnu medalju za najbolji dramski film na Međunarodnom filmskom festivalu u Milanu *(Concorso cinematographico internationale)*. U Italiji je prikazivan pod naslovom *S. A. il Principe Rosso (Nj. V. Crveni Princ),* a kritika je posebno hvalila glumački par Alberto Capozzi (italijanski glumac) i Maria Palma. Italijanska cenzura je naredila da se iz filma izbaci oko 500 metara materijala, ali nije poznato ni koje scene, niti razlog.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(11) *Stipl* čez [Steeple Chaise] ili *Poslednja prepreka (Na posledni prekážce)*

Pr. Bohemian-Rival, Prag, 1922; sc. Vladimír Pospíšil-Born; r. Vladimír Pospíšil-Born; k. Holger Obel, Gustav Vytlačil; ul. Mary Jansová,Vladimír Pospíšil-Born, Antonín Marek, Olga Olivová,Robert Ford; c/b, nemi

Tačan sadržaj filma nije poznat — jedino se zna da se radi o drami koja se odvija delimično na trkalištu Velké Chuchli kod Praga, a delimično na moru, u Dalmaciji.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(12) *Pagoda (Die Pagode)*

Pr. Olga Tschechow-Film GmbH, Berlin, 1923; sc. Alfred Fekete; r. Alfred Fekete; k. Stefan Lorant, Curt Helling; Uloge: Olga Tschechowa, Ernst Deutsch, Wilhelm Dieterle, Paul Bildt; c/b, nemi, 1600 m

Ovo je produkcioni pokušaj poznate nemačke glumice ruskog porekla Olge Tschechowe. O filmu se malo zna, nigde nije posebno zabeležen u filmskim enciklopedijama i istorijama filma. Štaviše, u filmografskim podacima nema naziva distributera, tako da je pitanje da li je ikada dospeo do gledalaca. Navedeno je da je snimljen 1922. u Veneciji i Dalmaciji, bez preciznijih podataka o mestu snimanja.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv).

(13) *Finansije velikog vojvode (Die Finanzen des Grossherzogs)*

Pr. Union-Film der UFA, Berlin, 1923; sc. Thea von Harbou (po romanu Franka Hellera); r. Friedrich Murnau; k. Karl Freund, Franz Planer; ul. Harry Liedtke, Mady Christians, Alfred Abel, Robert Scholz, Adolphe Engers, Hermann Vallentin; c/b, nemi, 2483 m

Film spada, po ocenama kritike onog vremena, među manje značajna ostvarenja Friedricha Murnaua. To je satirična priča o Don Ramonu XX, velikom vojvodi od Albaka, koji je zapao u dugove do te mere da može da izgubi presto. Spasava ga ruska velika vojvotkinja Olga, koja je zaljubljena u njega, te plaća sve njegove dugove. Zaplet se razvija oko jednog vojvotkinjinog kompromitujućeg pisma koje prelazi iz ruke u ruku neprijatelja velikog vojvode — da bi se na kraju sve lepo završilo. Najveći deo eksterijera za ovaj film snimljen je na Jadranu, posebno na otoku Rabu, gde je smešteno »Veliko vojvodstvo« (sam objekat, zamak, sagrađen je u ateljeu u Berlinu). Glavni snimatelj ovog filma bio je Karl Freund, koji je profesionalnu delatnost započeo u Beogradu 1911. godine, snimajući za Moderni bioskop braće Savić. Restaurirana kopija *Finansija velikog vojvode* često se prikazuje na festivalima nemog filma.

Više kopija ovog filma se čuva u svetskim filmskim arhivima.

(14) *Đavolak (Der Klabautermann; The Hobgoblin)*

Pr. Sternheim-Film GmbH im Konzern der National-Film AG, Berlin, 1924; sc. Julius Sternheim (prema noveli Cazote); r. dr. Paul Merzbach; k. Guido Seeber, Reimar Kuntze; ul. Wilhelm Diegelmann, Kläre Grieger, Harry Hardt, Hans Trautner, Evi Eva; c/b, nemi, 1732 m

Sadržaj i žanr filma je (zasad) nepoznat. Jedino je u filmografskim podacima navedeno da su eksterijeri snimljeni u Dubrovniku. Malo poznati reditelj ovog filma, dr. Paul Merzbach, snimio je svega tri nema filma, od kojih mu je ovo prvi.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(15) *Komedijaši života (Komödianten des Lebens)*

Pr. Georg-Jacoby-Film AG, Berlin, 1924; sc. Robert Liebmann, Hanns Kräly (prema ideji Rudolpha Stratza); r. Georg Jacoby; k. Curt Courant; ul. Georg Alexander, Bruno Kastner, Elga Brink, Edith Meller, Paul Otto, c/b, nemi, 2385 m

Sadržaj i žanr filma (zasad) nisu poznati. U odrednicama leksikonima koje obrađuju delatnost nemačkog reditelja Jacobyja ovaj film, koji bi hronološki odgovarao početku njegove karijere, nigde se ne pominje. U oskudnim filmografskim podacima zabeleženo je da su eksterijeri snimljeni u »gornjoj Italiji« (*Oberitalien*, geografski nejasno, moglo bi se odnositi i na Istru) i u Dalmaciji.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(16) *Mali vojvoda (Der kleine Herzog)* ili *O prestolju i ljubavi (Um Thron und Liebe)*

Pr. Alfa (Althoff-Ambos-Film AG), Berlin, 1924; sc. Toni Dathe-Fabri; r. Rudolf Walther-Fein; k. Paul Holzki; ul. Lia Eibenschütz, Robert Scholz, Olga Limburg, Eduard von Winterstein; c/b, nemi, 2027 m

Sadržaj filma (zasad) nepoznat. U filmografskim podacima navedeno je da su eksterijeri snimljeni u Dalmaciji i na Siciliji.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(17) *Strahote mora (Der Schrecken des Meeres)*

Pr. Münchener Lichtspielkunst AG, Emelka, München, 1924; sc. Jack Mylong-Münz; r. Franz Osten; k. Franz Koch; ul.

Carl de Vogt, Helena Makowska, Lilian Gray, Jack Mylong-Münz, Claire Lotto; c/b, nemi, 1943 m

Sadržaj filma zasad nepoznat. Zna se da su eksterijeri za ovaj film snimani maja 1924. godine u Dubrovniku i okolini.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(18) *Zver iz San Silosa (Die Bestie von San Silos)*

Pr. Münchener Lichtspielkunst AG, Emelka, München, 1925; sc. ?; r. Joe Stöckel; k. ?; ul. Lotte Lorring, Jack Mylong-Münz, Manfred Kömpel, Claire Kronburger; c/b, nemi, 2370 m

Sadržaj filma nije poznat. Na osnovu pregleda samo jedne rolne filma u Bundesarchivu-Filmarchivu prof. Radenko Ranković zaključio je da se radi o hvatanju ogromnog majmuna, zveri (ustvari čoveka prerušenog u majmuna), koji otima žene, a radnja filma bi trebalo da bude smeštena negde u Africi. Zver hvataju i sprovode na brod. Po krajoliku, tipovima statista koji predstavljaju vojnike i policajce i po brodiću moglo bi se zaključiti da je zaista snimano na Jadranu, ali neizvesno gde. Film je snimljen 1924, a odobren je za prikazivanje januara 1925. godine.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(19) *Poslednja noć (Die Letzte Nacht)*

Pr. FPG Film-Prod. GmbH, Berlin, 1927; sc. Fanny Carlsen (prema pozorišmom komadu Noela Cowarda Svadbena noć*); r. Graham Cutts; k. Otto Kanturek; ul. Lily Damita, Harry Liedtke, Paul Richter, Rudolf Klein-Rogge, Frieda Richard; c/b, nemi, 2335 m*

Sadržaj (koji nam zasad nije poznat) i realizaciju ovoga filma 1928. u svome pismu Ministarstvu trgovine i industrije Kraljevine SHS (Arhiv Jugoslavije, Beograd) oštro je kritikovao Mirko M. Dragović, novinar i jedini crnogorski filmski radnik između Prvog i Drugog svetskog rata (asistent režije na filmu *Zakon crnih brda*). On je naveo da je ovo jedan od »*filmova koji nas kompromituju*« i tražio »*zaštitu naših krajeva od stranaca koji dolaze da snimaju*«. Malo poznati reditelj filma Cutts je između 1925. i 1927. realizovao tri nemačka igrana filma. Nije poznato gde je film sniman u rano leto 1927 (enterijeri su snimljeni u ateljeu UFA-e januara i februara 1927, a premijera je bila u Mozartsaali u Berlinu 18. 8. 1927, znači kod nas je snimano u međuvremenu).

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(20) *Dama i njen šofer (Die Dame und ihr Chauffeur)* ili *Roman jednog bonvivana (Der Roman eines Lebemannes)*

Pr. Noa-Film GmbH, Berlin, 1928; sc. Herbert Juttke, Georg C. Klaren (slobodna adaptacija Königsfeldovog romana Jednogodišnja služba *Jan Derriksena); r. Manfred Noa; k. Alfred Hansen; gl. Hansheinrich Dransmann; ul. Charlotte Ander, Elisabeth Pinajeff, Fritz Kampers, Jack Trevor, Angelo Ferrari; c/b, nemi, 2849 m*

Sadržaj filma zasad nepoznat. U filmografskim podacima navedeno je da su eksterijeri filma snimljeni u Trstu i Dubrovniku.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(21) *Žena od formata (Eine Frau von Format)*

Pr. Terra Film AG, Berlin, 1928; sc. Heinz Goldberg, Fritz Wendhausen (po opereti Schanzera i Welischa); r. Fritz Wendhausen; k. Arpad Viragh; gl. Giuseppe Becce; ul. Mady Christians, Peter Leschka, Hans Thimig, Hedwig Wabgel; c/b, nemi, 2711 m

Sadržaj filma je zasad nepoznat. Eksterijeri za ovaj film su snimljeni u Dubrovniku. Film je premijerno prikazan 12. septembra 1928. u Mozartsaal u Berlinu.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(22) *Republika šiparica (Die Republik der Backfische)*

Pr. Greenbaum-Film GmbH, Berlin, 1928; sc. Axel Eggebrecht, Constantin J. David; r. Constantin J. David; k. Mutz Greenbaum; gl. Artur Guttmann; ul. Käthe von Nagy, Ernest van Riel, Ernst Stahl-Nachbaur, Hermine Sterler; c/b, zvučni, 2820 m

Živahnu devojku, junakinju filma koju igra Käthe von Nagy, otac smešta u internat iz koga ona ubrzo beži da bi se priključila jednom cirkusu. Posle nekoliko avantura vraća se u internat i organizuje svoje drugarice da pobegnu, opljačkaju jednu banku i negde na moru sagrade svoju tvrđavu u kojoj samostalno žive objedinjene strogom disciplinom bande. Glavna junakinja povremeno čamcem odlazi u obližnji primorski grad (sadržaj prepričan na osnovu zabeleški prof. Radenka Rankovića koji je u Bundesarchivu video film). U filmografijama je samo navedeno da su eksterijeri snimljeni u Dalmaciji, prema našim podacima najvećim delom na otoku Rabu. Domaća štampa je isticala da je saradnik na filmu bio i »*jugoslovenski pomoćnik reditelja g. Pavle Martin*«. Reč je o Novosađaninu Pavlu (Paulu) Martinu koji je svoju filmsku karijeru počeo kod UFA-e kao asistent režije, da bi kasnije postao poznati nemački reditelj i u periodu od 1935. do 1958. snimio dvanaest igranih filmova. U štampi je i protagonistkinja Käthe von Nagy, stalno pominjana kao glumica našeg porekla (rođena je 1910. i odrasla u Subotici kao Katica Nađ).

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(23) *Zakon crnih brda (Das gesetz der schwarzen Berge)*

Pr. Dewi-Film GmbH, Berlin, 1928; sc. Rudolf Beisel, Frank Cornel; r. Romano Mengon; k. Artur von Schwertfürer; ul. Gustav Diessl, Herta von Walter, Maria Forescu; c/b, nemi, 1917 m

Film o krvnoj osveti koji je skoro u celini snimljen u Crnoj Gori aprila i maja 1928. Domaći pomoćnik reditelja i konsultant bio je Mirko M. Dragović, crnogorski novinar i filmski entuzijasta koji se za film školovao u Berlinu. Neki delovi filma su se, prema scenariju, odigravali u Dubrovniku,

gde je snimanje filma i završeno juna 1928. Film je zatim obrađen u Nemačkoj i odobren za javno prikazivanje decembra 1928. godine.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(24) *Lov na Milion (Die Jagd nach Million)*

Pr. Aafa-Film AG, Berlin, 1930; sc. Hans Gulder, Max Obal (po romanu Lord Spleen *Ludwiga von Wohla); r. Max Obal; k. Guido Seeber, Edoardo Lamberti; ul. Luciano Albertini, Gertl Berndt, Elza Temary, Ernst Verebes, Harry Hardt; c/b, nemi, 2500 m*

Sadržaj filma zasad nepoznat. U filmografijama je navedeno da su eksterijeri za film snimljeni na Jadranu, ali nije rečeno gde.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(25) *Povlačenje na Rajni (Zapfenstreich am Rhein)*

Pr. Delog-Film-Produktions und Vertriebs GmbH, Berlin, 1930; sc. Alexander Alexander; r. Alexander Alexander (u nemačkim filmografijama naveden je Jaap Speyer); k. Franz Planer, Friedl Behn-Grund; gl. Walter Sieber, Will Rollins, Harry Waldau, Willy Rosen; ul. Charlotte Susa, Hans Stüwe, Wolfgang Zilzer, Camilla von Hollay, Hans Junkermann, Julia Serda; c/b, zvučni, 2833 m

Jedan od prvih inostranih tonskih filmova snimljenih na tlu onodobne Jugoslavije, u nemačkoj štampi najavljen kao »tonfilmska opereta« *(Tonfilmoperette)*. Bila je to komedija iz vojničkog života, započeta kao nemi film, zatim naknadno ozvučen (nahsinhronizovan) i dosnimljen kao zvučni film. U jugoslovenskoj štampi je, za vreme snimanja, najavljivan pod naslovom *Na plavom Jadranu,* ali nigde nije tačno rečeno gde je na Jadranu snimano. Kao reditelj se kod nas uvek navodio *Aleksandar Aleksandrov*, dok se u nemačkim filmografijama javlja ime Jaap Speyera, a Alexander Alexander samo kao scenarista.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(26) *On ili ja (Er oder Ich)* ili *Dvostruki avanturista (Zweimal Abenteuer)*

Pr. Ariel-Film GmbH, Berlin, 1930; sc. Hans Rameau; r. Harry Piel; k. Ewald Daub; gl. Fritz Byjacco; ul. Harry Piel, Valery Boothby, Hans Junkermann, Eduard von Winterstein; c/b, zvučni, 2343 m

Veoma popularni nemački glumac, reditelj i producent velikog broja nemih i zvučnih zabavnih i akcionih filmova Heinrich-Harry Piel eksterijere za ovu komediju snimio je u Dubrovniku i okolini. Zaplet se zasniva na potpunoj sličnosti dve glavne ličnosti — mladoga princa i jednog ozloglašenog hohštaplera koje tokom filma stalno zamenjuju (oba lika tumači Harry Piel). I narednih godina Piel se u više navrata vraćao na Jadran da bi snimao.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(27) *Melodija ljubavi (Melodie der Liebe)*

Pr. Reichliga-Film GmbH, München, 1932; sc. Hermann Müller, Fritz Friedeman-Frederich; r. Georg Jacoby; k. Friedl Behn-Grund, Georg Bruckbauer; gl. Paul Dessau, Bronislaw Kaper, Walter Jurmann; ul. Richard Tauber, Lien Deyers, Szöke Szakall, Alice Treff, Petra Unkel; c/b, zvučni, 2892 m

Muzička ljubavna romansa sa pevanjem koja se odvija u umetničkim krugovima. Eksterijeri za ovaj film su snimljeni u Dalmaciji, ali nije poznato gde. Snimano je, verovatno, 1931. godine, jer je film završen i odobren za prikazivanje aprila 1932.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(28) *Princ od Arkadije (Der Prinz von Arkadien)*

Pr. Projektograph-Film, Oskar Glück, Wien, 1932; sc. Walter Reisch; r. Karl Hartl; k. Franz Planer; gl. Robert Stolz, Rudolf Perak; ul. Willi Frost, Liane Heid, Hedwig Bleibtreu, Ingeborg Grahn; c/b, zvučni, 2439 m

Prema oskudnim filmografskim podacima, ovo je savremena muzička komedija. Neke scene u eksterijeru su snimljene u Dalmaciji, ali nije navedeno gde.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(29) *Postoji samo jedna ljubav (Es gibt nur eine Liebe)*

Pr. Dr. V. Badal-Filmproduktion GmbH, Berlin, 1933; sc. dr. Georg C. Klaen; r. Johannes Meyer; k. Willy Winterstein; gl. Eduard Künneke; ul. Louis Gravoure, Jenny Jugo, Heinz Rühmann, Ralph A. Roberts, Otto Stoeckel; c/b, zvučni, 2712 m

Muzička komedija jednostavnog sadržaja: mlada sekretarica, koju je šef poveo kolima u prirodu, uz more, da joj diktira pisma, zaljubljuje se u lovca koji je slučajno naišao. Ustvari, to je operski pevač koji je došao u prirodu, da se odmori. Pojavljuje se i suparnica — operska pevačica i partnerka iz predstave. Ipak, ova tipična »muzička herc priča« srećno se završava: on njoj, vozeći se kolima kroz prirodu, peva ljubavnu pesmu (sadržaj prepričan na osnovu zabeleški prof. Radenka Rankovića, koji je u Bundesarchivu video film). U Arhivu Jugoslavije u Beogradu sačuvano je pismo atašea za kulturu Poslanstva Kraljevine Jugoslavije u Berlinu, književnika Stanislava Vinavera, iz 1933. godine, kojim preporučuje da se odobri snimanje ovog filma, tad pod radnim naslovom *Pustolovina u Dalmaciji*.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(30) *Zamak na jugu (Das Schloss im Süden)*

Pr. Boston-Film, Berlin, 1933; sc. Hans Heinz Zerlett; r. Geza von Bolvary; k. Fritz Arno Wagner; gl. Franz Grothe; konsultant Vojin Đorđević, sekretar Državne filmske centrale u Beogradu; ul. Liane Heid, Viktor de Kowa, Paul Kemp, Max Gülstorf, Helke Jürgens; c/b, zvučni, 2449 m

Eksterijeri su snimani u Splitu i okolini, zatim u Perastu i Boki Kotorskoj. Na ratnom brodu (jugoslovenskom, iako nema oznaka) mornari vežbaju, a Admiral snima amater-

skom kamerom. U daljini se vidi primorski grad (Split ili Trogir). Istovremeno jedna filmska ekipa snima film o poteri motornim čamcem za krijumčarima. Posle snimanja reditelj poziva Admirala da se priključi ekipi, ne znajući ko je on. Zabunom filmska ekipa stiže u neko malo mesto i završava u dvorcu lokalnog vlastelina — raskošni ambijent u mediteranskom eksterijeru, verovatno sniman kod nas. Admiral se zaljubljuje u vlastelinovu lepu kćer, otkriva da je on ustvari princ i sve se završava hepiendom (sadržaj prepričan na osnovu zabeleški prof. Radenka Rankovića koji je video film). Film je prikazivan u Jugoslaviji 1934. godine, a štampa je kritikovala što na špici filma nigde nije naznačeno da je snimano i kod nas.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(31) *Ostrvo (Die Insel)*

Pr. UFA, Berlin, 1934; sc. Harald Bratt, Emil Burri (prema istoimenom pozorišnom komadu Haralda Bratta); r. Hans Steinhoff; k. Konstantin Irmen-Tschet; gl. Werner Bochmann, Hans-Otto Borgmann; ul. Brigitte Helm, Willy Fritsch, Otto Tressler, Heinz von Cleve, Françoise Rosay; c/b, zvučni, 2723 m

Ovo je špijunsko-diplomatskog film čija se radnja događa Južnoj Americi, a dalmatinski pejsaži predstavljaju taj kontinent. *Turistički Lloyd* (Beograd, 12. 7. 1934) pisao je o dolasku ekipe i snimanju: »*Kako ovi filmski starovi u Dalmaciji imaju kroz najkraće vreme da odigraju nekoliko većih scena za dotični film, odmah su sutradan po dolasku u Split vršili snimanje na obali, ispod gustih redova palmi i gradske česme. — Glumci i režiser su bili naročito zadovoljni splitskim pejsažom, jer palme, more i kuće odlično odgovaraju zahtevima filma i zamisli režisera. Osobito je simpatično što je ovo poznato nemačko filmsko poduzeće uvidilo da je naša zemlja i rivijera najpristupačnija i najpodesnija za filmovanje, budući i uz ogromne uštede poduzeću, odgovara svim najstrožim zahtevima estetike i tehnike sa raznih gledišta. (...) Na 17. juna, prugom Dubrovačke plovidbe, u 10 č. pre podne svi filmski starovi su otputovali za Dubrovnik, gde će se nastaviti snimanje među alojama, agavama i palmama (...) a zatim će se preko Splita povratiti u Nemačku.*« Reditelj Steinhoff je tada već bio priznati filmski autor nacističke kinematografije (prethodne godine je snimio film *Hitlerjugendovac Kveks — Hitlerjunge Quex*).

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(32) *Gospođica sa šaltera post-restant (Panienka z Poste Restante)*

Pr. Gulanicki-film, Varšava, 1935; sc. ?; r. Jan Nowina-Pscybylski i Michal Waszynski; k. ?; ul. Alma Kar, Aleksander Zabczynski, Mieczyslawa Cwiklinska; ? Ostali podaci zasad su nepoznati: filmografije poljskog igranog filma do Drugog svetskog rata mi nisu bile dostupne, a u opštim filmskim leksikonima se ovaj film ne pominje.

Nowina-Pscybylski je poljski filmski reditelj koji je posle 1931. realizovao desetak igranih filmova, a njegov koreditelj Michal Waszynski je radio u pozorištu; realizovao je dvadesetak poljskih igranih filmova, a od 1946. delovao je u Italiji kao producent i reditelj. Alma Kar je bila zvezda poljskog filma tridesetih godina. Jedino se sigurno zna da je Državna filmska centrala iz Beograda 1934. godine »odobrila snimanje putopisnih scena« za taj film.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(33) *Tekuće zlato*

Pr. Fortuna film, Prag, 1935; ostali podaci nisu poznati

O ovome filmu nema nikakvih podataka, osim jednog dela novinskog teksta objavljenog u beogradskoj *Politici* 2. marta 1936, u kome se izričito navodi: »*Prošle godine u našoj zemlji vršilo je snimanje pet stranih filmskih preduzeća...* [zatim da je to obavilo i preduzeće] *Fortuna film, Prag, pomorske scene za film 'Tekuće zlato'.*« Ovo je u članku navedeno na osnovu podataka Državne filmske centrale u Beogradu, te je verovatno da je takva dozvola za snimanje izdata i snimanje obavljeno, premda se u sačuvanim dokumentima DFC ne pominje ni taj producent, niti pominje naslov filma. Nisam nigde našao nikakve odgovarajuće filmografske podatke. Moguće je da film nikada nije realizovan, ili da je taj snimljeni materijal preuzeo producent jednog od čeških filmova koje kasnije navodim.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(34) *A život teče dalje (A život jde dál)*

Pr. Olimpia, Prag (započela 1933), Paris-Prag Film, 1935; sc. Dryjak Horky i Zvonimir Rogoz; r. Karl Junghans i F.W. Kraemer; k. Jaroslav Blažek, Jan Stallich i Anton-Hari Smeh; gl. Josip Slavenski; ul. Ita Rina, Ladislav Struna, Zvonimir Rogoz, Zlata Dryáková, Vera Baranovska; c/b, zvučni, 2439 m

Film je realizovan u saradnji sa Jugoslovenskim prosvetnim filmom iz Beograda, čiji su predstavnici u ekipi bili Stevo Kljujić[4] i Branko Marjanović.[5] Snimanje je započelo 1933, a završeno 1935. godine. Prvi reditelj je bio Karl Junghans, navodno Ejzenštejnov učenik, koji je radio sporo, bez knjige snimanja i otežao rad, kako u Jugoslaviji, tako i u Čehoslovačkoj. To je dovelo do sukoba u ekipi, tako da je film od Olimpije preuzelo preduzeće Paris-Prag Film i angažovalo drugog reditelja — Amerikanca češkoga porekla F.W. Kraemera. Melodramski sadržaj filma je iz naših krajeva: u malom mestu na moru žive ribar Ivo (Ladislav Struna) i njegova lepa žena Marija (Ita Rina). Izbija Prvi svetski rat, Ivo odlazi na front, a ženu poverava svome najboljem drugu Nikoli (Zvonimir Rogoz), koji je hrom, pa ne ide u vojsku. Stiže vest da je Ivo poginuo — pa se Nikola, koji je oduvek bio zaljubljen u Mariju, njome i ženi. Međutim Ivo je bio dugo u zarobljeništvu bez mogućnosti javljanja i vraća se u selo baš na dan kada se Marija porađa. Ne želeći da kvari sreću svojoj (bivšoj) ženi i svome najboljem drugu, Ivo zauvek odlazi, a Marija i Nikola nikad neće saznati da je on ustvari živ! Ovome češkom filmu, koji je dugo sniman u saradnji sa JPF, bio je dat veliki publicitet, posebno jer su u njemu igrali naši glumci i evropske filmske zvezde Ita Rina i Zvonimir Rogoz. Snimano je u Splitu, Solinu, Šibeniku, Trogiru, Visu, a najviše na Komiži. Ekipa je imala na raspolaganju jahtu sa dvadeset četiri kreveta, a delove filma je snimio saradnik JPF An-

Ita Rina i Zvonimir Rogoz u filmu *A život teče dalje*

ton-Harry Smeh (prvi slovenački profesionalni filmski snimatelj). Film je sa uspehom prikazan na Međunarodnom filmskom festivalu u Veneciji 1936. godine.

Sačuvano je više kopija ovoga filma (u Češkom filmskom arhivu u Pragu; u Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu).

(35) *Divljak/Lov na divljač (Divoch/Der Wildfang)*

— naslov nemačke verzije: *Crvene ruže — plavi Jadran (Rote Rosen — blaue Adria)*

Pr. Majsner-Film, Prag, Metropolitan-Film, Wien (austrijsko-čehoslovačka koprodukcija), 1936-37; sc. M. Krenovsky, Jan Svitak (po romanu M. Krenowskog); r. Jan Svitak; k. Jan Roth; gl. Karl Hasler, Mil Smatek; ul. Rudolf Wanka, Roszi Csikos, Lizzi Holzschuh, Fritz Imhoff, Tibor von Halamy; c/b, zvučni, 2105 m (nemačka verzija)

Muzička komedija iz savremenoga života: dva prijatelja dogovaraju se da upoznaju (braka radi) svoje ćerku i sina. Istovremeno se grupa mladića kladi ko će da osvoji tu devojku. Opklada pada u kafani u kojoj se izvodi muzička numera *Crvene ruže, plavi Jadran*. Jedan od tih mladića se zapošljava kao batler i upoznaje devojku koja je kćer vlasnika vile u kojoj se, na kraju filma, priređuje fešta. Tu mladić i devojka otkrivaju svoj pravi identitet, namere i ljubav i sve se srećno završava. Eksterijeri su snimljeni 1936. godine u Dubrovniku (a možda i deo enterijera), film počinje panoramom grada sa Srđa, snimljen je hotel Lapad i mol ispred njega, dosta je snimano u jednoj raskošnoj vili sa lepim vrtom, negde na putu ka Srđu. Za vreme završne fešte u dvorištu vile peva se *Marjane, Marjane*, a folklorni ansambli odraslih i dece izvode igre iz Konavla. Tako je ceo film eksplicitno smešten u Dubrovnik (sadržaj prepričan na osnovu zabeleški prof. Radenka Rankovića koji je video film). Prema češkom originalu, *Divoch,* u Barnadovu je 1937. godine kompletirana i nemačka verzija — *Crvene ruže, plavi Jadran*. Premijera češke verzije filma je bila 4. 8. 1936, a nemačka verzija je cenzurisana 24. 11. 1937. Film je snimljen, najverovatnije, istovremeno kada i *Irenin roman,* što možemo zaključiti jer je isti češki producent, deo glumačke ekipe je isti (samo su epizodisti iz jednog filma protagonisti u drugom), a verovatno je i deo tehničke ekipe bio isti.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(36) *Irenin roman (Irčin románek)*

— naslov nemačke verzije: *Skok u sreću (Sprung ins Glück);* alternativni nemački naslov: *Beg na Jadran (Flucht an die Adria)*

Pr. Majsner-Film, Prag, Metropolitan-Film, Wien (austrijsko-čehoslovačka koprodukcija), 1936-38; sc. Josef Roden, Karel Hašler, Eugen Schulz-Breiden (po romanu Josefa Rodena); r. Karel Hašler, Eugen Schulz-Breiden (reditelj nemačke verzi-

je); k. Jan Roth; gl. R. M.Mandée; ul. Jirina Steimearová, Rudolf Wanka, Roszi Czikos, Willi Volker, Lizzi Holzschuh; c/b, zvučni, 2102 m (nemačka verzija)

Muzička komedija o devojci koja je pobegla iz internata i dospela na Jadran, u Dubrovnik, gde je i snimljen najveći deo eksterijera filma. Film je snimljen 1936, najverovatnije istovremeno kada i *Divljak,* što možemo zaključiti jer je isti češki producent, deo glumačke ekipe je isti (samo su epizodisti iz jednog filma protagonisti u drugom), a verovatno je i deo tehničke ekipe isti. Češka premijera je održana 11. 9. 1936, a nemačka verzija je izrađena u Barandovu 1937, a odobrena za prikazivanje tek 5. 12. 1938. godine.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(37) *90 minuta zadržavanja (90 Minuten Aufenthalt)*

Pr. Ariel-Film GmbH (Harry Piel Produktion), Berlin, 1936; sc. Harald Bratt; r. Harry Piel; k. Wilhelm Schmidt, Fritz von Friedl: gl. Ernst Leenen; ul. Harry Piel, Alexander Golling, Else von Möllendorff, Elysabeth Eygk; c/b, zvučni, 2468 m

Dinamična i naivna priča o doživljajima snalažljivog detektiva Scotland Yarda koga potraga za jednim prestupnikom dovodi do Lisabona, u kome se odvija radnja filma. Glavnu ulogu tumači tadašnji miljenik gledalaca Harry Piel (koji je i režirao film). Posle dosta nezgoda i jurnjave detektiv uspeva da privede prestupnika na brod koji isplovljava za Englesku. Snimano je u Trogiru i u okolini Splita, uz učešće jednog broda jugoslovenske Kraljevske ratne mornarice, ali to na špici nije navedeno, a lokacije se veoma teško prepoznaju (na osnovu zabeleški prof. Radenka Rankovića koji je video film).

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(38) *Belo roblje (Weisse Sklaven)* ili *Oklopnjača Sevastopolj (Panzerkreuzer Sewastopol)*

Pr. Lloyd-Film GmbH, Berlin, 1936; sc. Karl Anton, Felix von Eckardt, Artur Pohl; r. Karl Anton; k. Herbert Körner; gl. Peter Kreuder, Friederich Schröder; ul. Camilla Horn, Karl John, Werner Hinz, Theodor Loos, Fritz Kampers; c/b, zvučni, 3034 m

Priča o ljubavnom trouglu: ruska plemkinja — carski pomorski oficir — kamerdiner, odvija se u Sevastopolju 1917. godine, za vreme Revolucije. Snimano je u Splitu i Trogiru uz učešće jednog broda Kraljevske ratne mornarice koji je, bez vidljivih oznaka, predstavljao ratni brod carske Crnomorske flote. Film je, u duhu nacionalsocijalističkog režima, bio izrazito antisovjetski orijentisan, tako da je posle kraja Drugog svetskog rata bio zabranjen za prikazivanje od strane Savezničke vojne uprave.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(39) *Točak sudbine*

Pr. Gainsborough Film & Co, London, 1937; ostali podaci nepoznati

Jedino se zna da je Državna filmska centrala u Beogradu izdala preduzeću Gensboro Film i Ko, London (tako je u dokumentu naveden naziv preduzeća) dozvolu »*za snimanje scena u prirodi za film 'Točak sudbine*'« i da je »*snimanje izvršeno u Dubrovniku, Cavtatu i okolini*« (*Filmski godišnjak 1938-1939,* Beograd, str. 121). S obzirom da je DFC vršila i potreban nadzor nad radom preduzeća kojima su date dozvole, na osnovu ove formulacije zaključujemo da su eksterijeri za taj film snimljeni. Međutim, drugih podataka o filmu (originalni naslov, autori i slično), kao i o vremenu snimanja nema. U filmografijama britanskog filma za godine 1937-39, koje sam pažljivo pregledao, nema filma pod takvim ili sličnim naslovom, iako se navode svi filmovi koje je proizvelo preduzeće Gainsborough Film. Moguće je da su eksterijeri zaista snimljeni, ali da do konačne realizacije filma nikada nije došlo.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(40) *Adresa nepoznata*

Pr. Host Film, Prag, 1937; ostali podaci nepoznati

Državna filmska centrala, kao nadležni organ pri ministarstvu trgovine i industrije Kraljevine Jugoslavije, izdala je 1937. godine dozvolu »*Host Filmu, Prag, za snimanje scena u prirodi za film 'Adresa nepoznata'. Snimanje izvršeno u Dubrovniku*«. S obzirom da je DFC vršila i potreban nadzor nad radom preduzeća kojima su date dozvole, na osnovu ove formulacije zaključujemo da su eksterijeri za taj film snimljeni. Ali u filmografijama čehoslovačkog filma kojima sam raspolagao nema nikakvih podataka o ovome filmu, te je moguće da realizacija nikada nije završena.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(41) *Florentina (Florentine)* ili *Vozimo protiv vetra (Wir fahren gegen den Wind)*

Pr. Donau-Hade-Film, Wien, 1937; sc. Katrin Holland, Hans Liep, Aldo von Pinelli; r. Carl Lamac (Karel Lamač); k. Eduard Hoesch, Kurt Neubert; gl. Frank Fox, Leo Leux, Willy Engel-Berger; ul. Geraldine Katt, Hans Holt, Paul Hörbiger, Dagny Servaes, Rudolf Carl; c/b, zvučni, 2204 m

Muzičko-avanturistička komedija čija se radnja najvećim delom odvija na brodu Florentina. Kapetanova sedamnaestogodišnja ćerka, koja plovi kao mornar, beži sa broda i udaje se. Državna filmska centrala Kraljevine Jugoslavije odobrila je 1937. snimanje ovog filma u našoj zemlji, ali nema drugih podataka da je film zaista i snimljen na našem moru. U opisu sadržaja filma piše da se radnja odigrava u Napulju i na Siciliji, te je moguće da su producenti naknadno odlučili da ne snimaju kod nas, već u Italiji.

Nije poznato da li je film sačuvan.

(42) *Princeza korala (Die Korallenprinzessin)*

— u svim zvaničnim tekstovima Državne filmske centrale film se naziva *Princeza korala*, dok je u štampi najčešće korišćena hrvatska verzija naslova *Princeza koralja*. Radni naslov: *Na plavom Jadranu (An der blauen Adria)*

Pr. F. D. F. — Fabrikation deutscher Filme GmbH, Berlin u koprodukciji sa Jugoslavijom (Deutsch-jugoslawische Geme-

inschaftsproduktion), 1937; sc. Harald G. Peterson, F.B. Cortan prema noveli Steve Kljujića; r. Viktor Janson; k. Herbert Körner; gl. Ivo Tijardović; ul. Svetislav-Ivan Petrović, Hilde Sessak, Ita Rina, Herta Worell, Wilhelm König; c/b, zvučni, 2089 m

Partner sa jugoslovenske strane je bila Državna filmska centrala, neposredno ili preko Jugoslovenskog prosvetnog filma; dokumenta o tome kod nas nisu sačuvana.

Priča na kojoj se zasniva film ima socijalnu notu: strana konkurencija uništava ribare jednog primorskog mesta koji žive od ribolova i vađenja korala. Da bi se spasli, oni se samoorganizuju na zadružnom principu. U celu priču umešan je meštanin-pilot koji u svoje selo dolazi hidroavionom (Svetislav-Ivan Petrović), lepa strankinja (Hilde Sessak), domaća lepotica (Ita Rina), inostrani milioner koji svojom investicijom uništava lokalne ribare itd. Kontrast između bogataša koji krstare morem na jahti i ribara koji se bore za svoju egzistenciju.

Ugovaranje i pripreme za snimanje otpočele su još 1936, filmska ekipa od 34 člana (24 tehničara i deset glumaca) stigla je železnicom preko Zagreba u Split 1. juna 1937. Lokalna splitska štampa *(Novo doba)* detaljno je pratila rad ekipe. Nemački »filmani« su stanovali u pansionu Šiller, gde je povodom početka rada priređen veliki banket kome su prisustvovali predstavnici vlasti, uključujući Stanka Tomašića,[6] šefa Državne filmske centrale u Beogradu, i načelnika Banske uprave dr. Marina Ivića. Bila je to, ustvari, prva velika (državna) filmska koprodukcija Kraljevine Jugoslavije.

Prvi kadrovi su snimljeni na Marjanu, zatim je snimano u Kaštelima, Trogiru, u Divuljama, na Hvaru, a najduže na otoku Zlarinu. Preko oglasa je angažovano u Splitu 200 statista za snimanje na Hvaru, među kojima i dvadeset mladih parova koji su »*znali moderne plesove*« i koji su bili obavezni poneti haljine za izlazak i bela večernja odela sa kravatama, a ostali kupaće kostime. Ekipa je putovala jahtom Nirvana, a statisti iznajmljenim parobrodom Bakar. U Zlarinu su snimani kadrovi vađenja i obrade korala, kao i efektna scena razbijanja motornog čamca o kamenu hrid. Film je imao posebnog uspeha tokom kasnijeg prikazivanja u Jugoslaviji, pored ostalog i zbog velike popularnosti domaćih zvezda Ite Rine i Ivana Petrovića.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(43) *Mornarsko ljubimče (Liebling der Matrosen)*

Pr. Mondiale-Internationale Filmindustrie AG, Wien, 1937; sc. Karl Peter Gillmann, Detlef Sireck (po ideji Rudolfa Brettschneidera); r. Hans Hinrich; k. Oskar Schnrich; gl.

Hilde Sesak i Ita Rina u filmu *Princeza korala*

Willy Schmidt-Gentner; ul. Traudl Stark, Wolf Albach-Retty, Hertha Feiler, Lotte Lang, Richard Romanowsky; c/b, zvučni, 2459 m

Naivna priča u čijem se središtu nalazi petogodišnja devojčica, siroče koje sticajem okolnosti dospeva na jedan ratni brod. Tu nalazi nove roditelje, mornare i mornaričke oficire koji preuzimaju brigu o njoj. Glavnu ulogu u filmu je tumačila mala Traudl Stark, koju je štampa onoga vremena nazivala »*austrijska Širli Templ*«. Saradnik reditelja filma je bio Josip Bogoslav Tanko, kasniji filmski reditelj, rođen u Sisku. On je početkom tridesetih godina studirao film u Berlinu i radio je na više nemačkih filmova kao »*jugoslovenski saradnik*« (verovatno asistent režije), da bi posle Drugog svetskog rata u Brazilu, od 1952. do 1987, režirao 40 igranih filmova. Eksterijeri za film su snimani u Dubrovniku i Mlinima.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(44) Gasparone (Gasparone)

Pr. UFA, Berlin, 1937; sc. Hans Leip, Werner Epliinius, Rudo Ritter (prema istoimenoj opereti Carl Millöckera); r. Georg Jacoby; k. Konstantin Irmen-Tschet; gl. Peter Kreuder (adaptacija melodija Carl Millöckera); ul. Marika Rökk, Johannes Heesters, Heinz Schorlemmer, Edith Schollwer; c/b, zvučni, 2565 m

Opereta o vođi razbojnika Gasparoneu, koji je ustvari častan čovek i pomaže policiji da se uhvati krijumčarska banda. Radnja se događa »*u sredozemnoj luci Dubrovnik*«, gde su snimljeni eksterijeri filma, obala i krijumčarski brod. Paralelno sa ovom krijumčarsko-policijskom pričom odvija se i nekoliko operetskih ljubavnih zapleta. Vesele scene igre, pesme i mnogo muzike, uz učešće horova* i baletskih grupa, snimljene su u raskošnom dekoru u studiju UFA u Berlinu. Glavnu žensku ulogu tumači zvezda nemačkog filma Marika Rökk, a u mnogim numerama njen pevački i igrački talenat dolazi do punog izražaja (sadržaj prepričan na osnovu zabeleški prof. Radenka Rankovića koji je video film).

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(45) Nemogući gospodin Pit (Der unmögliche Herr Pitt)

Pr. Ariel-Film GmbH, Berlin, 1938; sc. Georg Mühlen-Schulte, Reinhold Meissner, po istoimenom romanu Georga Mühlen-Schultea; r. Harry Piel; k. Karl Puth, Franz von Friedl; gl. Ernst Leenen; ul. Harry Piel, Hilde Weissner, Willi Schur, Leopold von Ledebur, Julia Serda; c/b, zvučni, 2597 m

Avanturistička komedija, tipična za ostvarenja Harry Piela, ovoga puta se događa u jednom severnoafričkom lučkom gradu. Nespretnog taksistu hapse zbog navodne špijunaže, ali on uspeva da pobegne iz zatvora i sakriva se na luksuznoj jahti. Posle niza zapleta do kojih dolazi, pored ostalog i zbog zamena ličnosti, sve se na kraju uspešno završava i taksista privede prave krivce pravdi. Eksterijeri su snimani 1937. u Splitu, a veliki broj Splićana je statirao u filmu. Riva je bila pretvorena u obalu orijentalne luke po kojoj su pod palmama šetale natovarene kamile, beduini, Crnci sa majmunima, uspešno je improvizovana istočnjačka pijaca (o čemu je opširno pisala splitska i druga štampa). Neki kadrovi (sa jahtom) su snimljeni na Hvaru.

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(46) Amerikanska jahta u splitskoj luci (Bílá jachta ve Splitu)

Pr. Rajter-Film, Prag, 1939; sc. Josef Kaplan, Ladislav Brom, uz saradnju sa Zvonimirom Rogozom, po istoimenoj drami Milana Begovića; r. Ladislav Brom; k. ?; gl. Jozef Dobeš; ul. Theodor Pištek, Jirina Sedláčková, Zvonimir Rogoz, Novotny; c/b, zvučni, nepoznata metraža

Naš glumac Zvonimir Rogoz, koji je u to vreme bio član praškog Narodnog pozorišta i veoma tražena zvezda češkog filma, bio je inicijator snimanja filmske verzije Begovićeve drame. Milan Begović je već 1937. potpisao ugovor o ustupanju prava za ekranizaciju, ali je projekat bio spreman za realizaciju tek početkom 1939. godine. Postojala je ideja da se snime dve verzije filma: češka sa češkim glumcima i hrvatska sa zagrebačkim glumcima, ali se od toga odustalo zbog velikih troškova, te je snimljena samo jedna — češka verzija. Prvo su snimljeni enterijeri u Pragu, a zatim je juna 1939. ekipa došla u Split, gde je boravila i radila oko petnaest dana (posebne probleme je predstavljao privremeni uvoz filmske tehnike, koji je odugovlačen od strane lokalnih carinskih

Zvonimir Rogoz u filmu *Amerikanska jahta u splitskoj luci*

* zborova, op. ur.

vlasti). Film je završen neposredno pred izbijanje Drugog svetskog rata — premijerno je prikazan u Pragu 25. 8. 1939. (Češka je tada već bila pod nemačkom okupacijom).

Negativ i kopije filma se čuvaju u Češkom filmskom arhivu u Pragu.

(47) *Svadbeno putovanje utroje (Hochzeitsreise zu Dritt)*

Pr. AlgefaFilm GmbH, Wien, 1939; sc. Hubert Marischka, Rudolf Dortenwald, po romanu F. B. Cortana; r. Hubert Marischka; k. Eduard Hoesch; gl. Harld Böhmelt; ul. Maria Andergast, Johannes Rieman, Herbert Ernst Groh, Paul Hörbiger; c/b, zvučni, 2642 m

Komedija zabune: dvoje mladih, zaljubljenih, predstavljaju se strogoj tetki kao bračni par, da bi na kraju zaista završili pred oltarom. Enterijeri i deo eksterijera su snimljeni u Beču, a deo eksterijera u Dubrovniku. Film je završen i odobren za javno prikazivanje posle izbijanja Drugog svetskog rata (28. oktobra 1939).

Kopija filma se čuva u Nemačkom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv.)

(48) *Otok izgubljenih lađa*

— naslov projekta na nemačkom nije poznat

Pr. Tobis Film, Berlin; ? — Film nije snimljen, ali kao neostvareni projekat pripada ovoj filmografiji!

Samo desetak dana pre izbijanja Drugog svetskog rata, 21. avgusta 1939, u Split su stigli specijalnim avionom reditelj i glumac Harry Piel, direktor produkcije nemačkog preduzeća Tobis Film Schreiber i dva scenografa, radi priprema za snimanje filma koji je najavljen pod naslovom *Otok izgubljenih lađa*. Oni su obilazili terene, koji su Pielu već bili poznati, ali zbog izbijanja Drugog svetskog rata do realizacije ovoga filma nikada nije došlo.

Važnost stranih gostujućih snimanja

Prema ovom filmografskom popisu, od 1909. do 1939. na tlu Hrvatske su obavljena snimanja eksterijera za 48 inostranih igranih filmova — 26 nemačkih, devet austrijskih, devet čeških, dva mađarska i po jedan britanski i poljski. Uz napomenu da, možda, neki od navedenih filmova nisu konačno realizovani, što ne umanjuje broj snimanja, ali i uz mogućnost da ih je snimljeno više, a da o tome zasad nemamo podataka, posebno za period nemog filma.

Naime, do osnivanja Državne filmske centrale, odnosno do 1932. godine, nije bilo obaveznog prijavljivanja vlastima svih stranih snimanja, tako da je moguće da je u tom periodu neki podatak promakao. Tek prema odredbama Zakona o uređenju prometa filmova, koji je donela Narodna skupština Kraljevine Jugoslavije decembra 1931, Državna filmska centrala bila je nadležna da odobrava i prati rad na snimanju stranih filmova na teritoriji cele Kraljevine. Da bi se dobila dozvola za snimanje, preduzeće ili lice koje je želelo vršiti snimanja moralo je podneti DFC *»uz propisno taksiranu predstavku... i spisak sviju važnijih lica koja učestvuju u snimanju (voćstvo, umetničko i tehničko osoblje)... U slučaju snimanja zabavnih filmova podnosi se na potreban uvidjaj i režijska knjiga snimanja, pored kraćeg opisa sadržaja«*. Nažalost, arhiva Državne filmske centrale Kraljevine Jugoslavije u kojoj bi se moglo naći mnogo dragocenih podataka uništena je za vreme Drugog svetskog rata, pa se možemo osloniti samo na povremeno objavljivane izveštaje DFC o inostranim snimanjima kod nas[7] i, naravno, na štampu. Stoga je moguće da i u popisu koji se odnosi na period posle 1932. ima propusta. Uveren sam da u arhivskoj građi lokalnih vlasti (banovinskih, okružnih, posebno u Splitu i Dubrovniku) ima dosta dokumenata i potpunijih podataka koji se odnose na snimanja filmova koje sam ja samo pomenuo. Nadam se da će ova (prva verzija) filmografije inostranih filmova snimljenih na tlu Hrvatske istovremeno biti izazov mladim istraživačima da nastave istraživanja ove vrste.

Ita Rina

Ova inostrana snimanja svakako, bez obzira u kakvim su uslovima vršena, predstavljaju značajan deo rane filmske prošlosti Hrvatske. Tokom dvadesetih i tridesetih godina u Dalmaciji je boravio veliki broj evropskih filmskih stručnjaka, poznatih reditelja (Mihály Kertész — Michael Curtiz, Alexander Korda, Friedrich Murnau, Georg Jacoby, Harry Piel, Hans Steinhoff, Geza von Bolvary, Hubert Marischka i dr.), zatim svojevremeno popularnih filmskih glumaca (Lucy Doraine, Mary Jansova, Asta Nielsen, Michael Varkonyi, Olga Tschechowa, Lily Damita, Harry Liedtke, Käthe von Nagy, Willy Frost, Marika Rökk, Ita Rina, Svetislav-Ivan Petrović, Zvonimir Rogoz, i mnogi drugi). Snimale su dobro organizovane filmske ekipe tada vodećih evropskih kinematografija, uz korišćenje najbolje filmske tehnike — a to je svakako uticalo i na naše pionire filma koji su pratili ta sni-

manja, a neki od njih i aktivno učestvovali u njima (Branko Marjanović, Stevo Kljujić, Anton-Harry Smeh i još neki).

Stimulativna je bila i zainteresovanost tadašnje države za filmska snimanja stranaca u našoj zemlji, o čemu sam već govorio u uvodnom delu ovog teksta. Posle 1931. godine, na primer, doneta je odluka o besplatnom prevozu državnim železnicama svih stranaca koji su snimali filmove u Kraljevini Jugoslaviji i o njoj, što je bio znak da su vlasti shvatile ne samo poslovnu, nego i propagandnu korist od snimanja inostranih filmova kod nas. U tome pogledu položaj domaćih pionira filma bio je daleko slabiji, a naklonost države bila je usmerena prvenstveno prema strancima, verovatno zbog procene da od inostranih snimanja ima daleko više koristi. Vasilije Zarić, sekretar Državne filmske centrale, o tome je napisao:

> *Vrednosna i bogata po izvanrednim odlikama i zanimljivom načinu života, jedinstvena po svojoj živopisnosti, interesantna i izrazita životnim kontrastima i prirodnim lepotama, naša zemlja je poslednjih godina postala čitavo otkrovenje i privlačan predmet za strana filmska preduzeća, koja se bave proizvodnjom filmova. U stranom i stručnom filmskom svetu, bez ikakve naše specijalne propagande, došlo se do najubedljivijeg uverenja, da je naša zemlja upravo predodređen i obetovana za izvrsnu obradu filmskih radnji i da u svekolikom pogledu može pružiti sve one osobene, izrazite i neograničene mogućnosti, koje su uslovljene za jedan jedinstveniji i bolji film, odnosno i sve u svemu, da omogući najviše umetničko filmsko stvaranje, a u poređenju sviju vrednosti i opštih odlika, da pruži više i bolje nego ijedna druga zemlja.*[8]

U prvom planu ovakvih razmatranja inostranih filmskih producenata i stvaralaca svakako je bila obala Jadrana, iako ne treba zanemariti i slične prednosti drugih krajeva tadašnje Kraljevine SHS/Jugoslavije. Skoro svi strani filmski producenti, reditelji i glumci koji su boravili u Jugoslaviji veoma su se pohvalno izražavali o mogućnostima za rad i predviđali su »*lepu filmsku budućnost ove fotogenične zemlje*«. Ponekad su to bile samo kurotoazne izjave za štampu, ali daleko češće izraz stvarne zainteresovanosti. Tako je Albert Viktor Brum iz Berlina predlagao 1932. godine »*da se u Omišu, na ušću Cetine, izgradi* [nemačko-jugoslovenski] *filmski studio, jer se na malom prostoru nalaze planine, klanci, šume, livade, reke, morska obala, ostrva, bogati rezervoar ljudi različitih tipova: od najmarkantnijih karakternih glava staraca, do najlepših devojaka u Evropi, te električna centrala — tako da samo treba izgraditi atelje za snimanje slike i zvuka... pa će se tu izvršiti velika koncentracija filmske produkcije u Evropi*« (dokumentacija Arhiva Jugoslavije, Beograd). Ruski glumac Vladimir Gajdarov, dugogodišnji član Moskovskog hudožestvenog teatra, koji je ostvario mnoge uloge u evropskim nemim i zvučnim filmovima, dolazio je 1929. u Beograd sa predlogom za osnivanje jednog nemačko-jugoslovenskog preduzeća za snimanje filmova. Saradnik i reditelj UFA-e Paul Martin, po rođenju Novosađanin (pomoćnik reditelja na filmu *Republika šiparica*), dolazio je tridesetih godina u Beograd sa predlogom da se osnuje zajedničko nemačko-jugoslovensko preduzeće za snimanje stranih i koprodukcionih filmova u Kraljevini Jugoslaviji. Baron Hans von Wolzogen, direktor proizvodnje berlinskog preduzeća Deutscher Film koje je 1937. godine u Splitu snimalo eksterijere za film *Princeza koralja*, u svome govoru povodom početka snimanja na banketu u pansionu Šiller u Splitu, istakao je »*prirodne lepote naših krajeva, gostoljubivost i srdačnost našeg naroda, te je rekao da Dalmacija u filmu ima vrlo lepu budućnost*«. To je prenela celokupna jugoslovenska štampa. Septembra 1937. nemački filmski glumac Jakob Herbert vodio je sa šefom Centralnog presbiroa Vlade Kraljevine Jugoslavije Milanom Marjanovićem (inače značajnim zagrebačkim publicistom, književnikom i rediteljem kratkometražnih filmova) pregovore o osnivanju nemačko-jugoslovenskog društva za snimanje filmova. Ali nijedna od navedenih inicijativa nije ostvarena, jer država nije bila zainteresovana za ulaganja u film; privatnih filmskih preduzeća sa nekim značajnijim finansijskim mogućnostima nije bilo, a domaći pioniri filma su jedva sastavljali kraj s krajem. Značajni posrednici pri odlučivanju stranih producenata da snimaju u tadašnjoj Jugoslaviji bile su i evropske filmske zvezde našeg porekla: Ita Rina, Štefica Vidačić, Svetislav-Ivan Petrović i Zvonimir Rogoz.

Inostrana snimanja eksterijera za igrane filmove na tlu Hrvatske, odnosno u Dalmaciji — a to je bilo preko 80% svih snimanja te vrste u Kraljevini SHS/Jugoslaviji — svakako predstavljaju sastavni deo naše (zajedničke) filmske prošlosti, a posebno prošlosti kinematografskih delatnosti u Hrvatskoj. Veliki broj ovih filmova je sačuvan i vredelo bi ih sakupiti proučavanja radi, makar elektronske ili digitalne kopije (jedan od zadataka Kinoteke Hrvatske), jer su to važni istorijski dokumenti koji će doprineti da saznamo ne samo kakve su bile filmske aktivnosti stranaca u nas, već i kako su nekada izgledali, na crno-belom filmu, neki naši ljudi i krajevi koje danas posmatramo u drugom vremenu iz drugog ugla i o kojima saznanja stičemo pomoću savremene tehnike pokretnih slika u boji.

Bilješke

1 Mr. Radenko Ranković, vanredni profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu i Aleksandar Erdeljanović, Upravnik Arhiva Jugoslovenske kinoteke u Beogradu.

2 Kosanović, Dejan i Tucaković, Dinko: *Stranci u Raju*, Stubovi kulture, Beograd, 1998.

3 Vidi: Kosanović, Dejan, »Kopač blaga od Blagaja ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film«, *Hrvatski filmski ljetopis,* Zagreb, 35/2003.

4 Kljujić Stevo (Stevan), publicista i književnik iz Beograda, saradnik Jugoslovenskog prosvetnog filma.

5 Branko Marjanović školovao se za film u Pragu, a zatim radio u predstavništvu Foxa u Zagrebu. Od 1932. saradnik je Jugoslovenskog prosvetnog filma. Od 1942. u hrvatskoj i jugoslovenskoj kinematografiji režirao veliki broj dokumentarnih i četiri igrana filma.

6 Tomašić Stanko, publicista i filmski kritičar iz Zagreba, 1932. postavljen za šefa ekspoziture Državne filmske centrale u Zagrebu, da bi ubrzo postao Upravnik DFC u Beogradu i na tom položaju ostao do 1941. godine.

7 Najsigurniji izvori su *Filmski godišnjaci* za 1936, 1937-38. i 1938-39. godinu koji su bili poluzvanična izdanja Državne filmske centrale. Uređivao ih je sekretar DFC Vasilije Zarić.

8 *Filmski godišnjak* za 1936. godinu, Beograd.

UDK: 791.6(497.5:430)"1941/1945
791.933-051Miletić, O.

Daniel Rafaelić

Otkriven zagubljeni film Oktavijana Miletića?

Filmska proizvodnja u NDH — istraživanje u bečkom filmskom arhivu[1]

Da filmski arhiv u Beču sadrži još brojne neistražene podatke s područja hrvatskog filmskog interesa potvrdilo je i prvo sustavnije istraživanje koje je u njemu 2001. godine proveo dr. Mato Kukuljica, pročelnik Hrvatske kinoteke. Taj je posjet otvorio vrata intrigantnim otkrićima, kao, primjerice, otkriću prvog srpskog igranog filma *Karađorđe*, iz 1913, u režiji Čiće Ilije Stanojevića, a koji se čuvao upravo u bečkom filmskom arhivu. Moj posjet (u siječnju 2004) bio je isključivo vezan za razdoblje filmske proizvodnje u NDH.[2] Nekoliko je filmova čije sam tragove slijedio do Beča.

Malo je poznato da je Oktavijan Miletić, jedan od pionira filmske proizvodnje u nas, režirao u razdoblju 1940-1944. i nekoliko filmova za njemačke filmske kompanije UFA i TOBIS. Iako je trebao snimiti film *Iz velikog povijesnog govora Poglavnika dra. Ante Pavelića na Trgu Stjepana Radića u Zagrebu 21. svibnja 1941.*[3] za Ravnateljstvo za film u NDH — što je trebao biti prvi film proizveden u NDH — Miletić je to odbio, čime ipak nije narušio svoj veliki profesionalni kredibilitet, budući da će upravo on biti režiser i prvog zvučnog dugometražnog igranog filma *Lisinski* iz 1944. godine.

Prve podatke o Miletićevu radu za njemačke producente nalazimo već 1940. godine, kada je zabilježeno da je Miletić za TOBIS film snimio film pod nazivom *Bildhauerkunst in Kroatien* (*Hrvatski kipari*), u kojem je bio snimatelj, montažer i režiser, a scenarij je napisao Alois König. Film je prikazivao rad hrvatskih kipara Ivana Meštrovića, Antuna Augustinčića, Frane Kršinića, Vanje Radauša i Luja Lozice.[4]

Početkom rujna 1941. godine u Zagreb je stigao dr. Joseph Eckardt, ravnatelj kulturnog odsjeka TOBIS filma.[5] Razlog

Iz Ufinog prosvjetnog slikopisa
»Hrvatski seljački život«

Pred hrvatskom seljačkom kućom. — Iz Ufinog prosvjetnog slikopisa »Hrvatski seljački život«.

Proljetni dan u hrvatskom selu. — Idilična slika iz Ufinog prosvjetnog slikopisa »Hrvatski seljački život«, koji je snimljen pod redateljstvom Oktavijana pl. Miletića.

Snimke: Ufa

Pod redateljstvom Oktavijana pl. Miletića snimljen je osobito zanimljiv Ufin prosvjetni slikopis »Hrvatski seljački život«, koji prikazuje rad i običaje hrvatskih seljaka. Snimatelj je bio također Oktavijan pl. Miletić, a glasba je od Krešimira Baranovića.

Hrvatski seljački život

njegova posjeta bila je priprema *Tjedna njemačkog kulturnog filma*, koji se trebao održati (i održao se) u Zagrebu 8–15. XII. 1941. godine, s ciljem da zbliži i pojača »*prijateljsku suradnju između njemačkog i hrvatskog naroda*« te pripomogne »*da dođe do još jačih kulturnih veza između oba naroda u okviru Nove Europe*«.[6] Boraveći u Zagrebu, dr. Eckardt objavljuje da Oktavijan Miletić za Nijemce snima dva filma:

> *...to je film o Zagrebu. Snimio ga je na nalog TOBIS-a izvrstni snimatelj Oktavijan Miletić koji je dobro poznat zbog svojeg rada na filmskom području. Sadržaj za ovaj film napisao je Upravitelj Njemačke akademije u Zagrebu Alois König... Ovaj će film biti dovršen koncem ove godine a glazbu sklada dobro poznati i kod nas skladatelj Jakov Gotovac... Drugi film koji snimamo bit će prikaz hrvatskog seljačkog života. Snimci su uzeti i bit će uzeti u selima u okolici Zagreba. Glazbu za ovaj drugi kulturni film iz hrvatskog narodnog života skladat će vjerojatno skladatelj Boris Papandopulo. I za ovaj film sastavio je sadržaj Alois König a snima ga Oktavijan Miletić.... Prema ovome se vidi koliko pažnje njemačka filmska proizvodnja poklanja motivima hrvatskog narodnog života. Ovi filmovi bit će poticaj za daljnji razvoj naše domaće filmske proizvodnje, osobito kulturnih filmova.*[7]

Hrvatski seljački život

Prvi film kojeg spominje dr. Eckardt, *Agram* (*Zagreb*), kao i ranije spomenuti film *Bildhauerkunst in Kroatien* (*Hrvatski kipari*), danas se smatra, nisu sačuvani.[8] No, situacija s drugim filmom kojeg spominje dr. Eckardt, daje nadu u njihov pronalazak. Naime radi se o filmu *Kroatisches Bauernleben* (*Hrvatski seljački život*),[9] kojeg je Oktavijan Miletić snimio, montirao i režirao, uz glazbu Krešimira Baranovića[10] (a ne Borisa Papandopula kako je najavio dr. Eckardt). Kao vođa filmske proizvodnje zabilježen je A. Merwick. Film je svoju premijeru imao sredinom studenog 1942. godine na *Tjednu njemačkog prosvjetnog slikopisa* u Münchenu, gdje ga je najavio njemački Ministar za propagandu i narodno prosvjećivanje dr. Joseph Göbbels. Premijernoj projekciji, kao poseban gost dr. Göbbelsa, prisustvovao je i sam Miletić, zajedno s nadstojnikom proizvodnje UFA-e. Film se, iz još neutvrđenih razloga, u hrvatskim kinima pojavio tek u studenom 1943. godine.[11] Od tada, pa sve do danas,[12] hrvatska ga publika nije imala prilike vidjeti. U bečkom filmskom arhivu pronašao sam izvrsno očuvanu 16mm kopiju, vjerojatno, ovog filma. Ljubaznošću njihovog osoblja imao sam ga prilike više puta pogledati na montažnom stolu. Ono što sam vidio samo je potvrdilo pretpostavku — Oktavijan Miletić, unatoč svojoj suradnji s ozloglašenim filmskim kompanijama pod nadzorom dr. Josepha Göbbelsa, nije svoj profesionalni angažman podredio dominantnim političko-rasističkim tendencijama onog vremena, već — ako se potvrdi vjerojatna pretpostavka da je to njegov film — snimio jedan od svakako najljepših filmova koji prikazuju život hrvatskih seljaka (u ovom slučaju onih šestinskih). Predivna fotografija, dojmljiva glazba i sigurna režija pokazuje da ovaj kratki film (cca. 15 minuta) spada u ponajbolja ostvarenja hrvatske kinematografije. Otkriće ovog filma postavlja temelje za njegovo skoro prikazivanje široj hrvatskoj javnosti, što je, zapravo, i cilj, filmske arheologije.

Ljudi u oluji

Drugi trag koji sam slijedio bio je podatak o snimanju filma *Menschen im Sturm* na lokacijama u Hrvatskom Zagorju 1941. godine. Hrvatske prirodne ljepote bile su razlog da je vodstvo TOBIS filma odlučilo da dio svog filma *Menschen im Sturm* (*Ljudi u oluji*) snimi upravo u NDH.[13] Snimanje je obavljeno tijekom srpnja 1941.[14] U glavnim ulogama bili su Olga Čehova, Gustav Diesel, Hannelohre Schrot, Sigfried Breuer, Joseph Sieber, Heiz Welzell i Kurt Meisel. Režiju filma potpisuje Fritz Peter Buch. Svoju zagrebačku premijeru film je imao 21. III. 1942. godine, u kinu Dubrovnik, a na premijeri su bili prisutni visoki dužnosnici NDH: ministri Ivica Frković, Vladimir Košak, Lovro Sušić, Ivo Perić i drugi endehaški i njemački uzvanici.[15] Film je bio još jedan od primjera njemačke filmske propagande: opravdava njemačku okupaciju slovenskog teritorija, zbog nasilnosti Srba (!) prema njemačkoj zajednici koja tamo živi.

Bečki filmski arhiv na žalost nije imao kopiju ovog filma (upućen sam na Bundesarchiv u Berlinu), ali je zato popratna građa bila od velike pomoći. Naime, tamo se nalazi izvrsno očuvana knjižica, iz serije *Ilustrierter Film-Kurier*, o *Menschen im Sturm*. Na njoj je osim osnovnih podataka o filmu predstavljen i način reklame ovog filma koji pokazuje veliki trud uložen u propagandu ovog, TOBIS-u očito jako važnog filma. Na naslovnici je portret glavne glumice Olge Čehove, ispod kojeg se nalazi njemački naziv filma, s dramatično iskidanom podlogom slova. Posljednja strana donosi izuzetno detaljan sadržaj filma, no oblikovanog u nagnuti bijeli kvadrat iznad kojeg je fotografija stisnute i zabrinute njemačke obitelji.

Film govori o obitelji Aleksandra Osvatića, Slovenca, i njegove žene Vere, Njemice, koji se, s njezinom kćerkom iz prvog braka, Marieluiseom, u posljednjem tjednu postojanja Kraljevine Jugoslavije, pred sam početak rata 1941. godine, doseljavaju blizu granice s Njemačkom. Srpska vojska progoni Volksdeutschere, njemačku nacionalnu manjinu u Jugoslaviji, a na Osvatićevo imanje stacionira se vojska srpskog kapetana Rakića, da bi spriječila prebjege preko granice. Vera koristi činjenicu da je kapetan Rakić u nju zaljubljen te organizira tajne prebjege preko granice. Pod prijetnjom da bude otkrivena, Vera organizira posljednji prebjeg za Hansa, mjesnog učitelja, koji je u vezi s Marieluiseom, i za njegove školarce. Da Vera ne bi bila otkrivena, žrtvuje se ljekarnik Paulić, Hrvat. Uspješno prebacivši djecu na drugu stranu, Vera biva razotkrivena te je srpski oficir ubija metkom iz pištolja nadomak granice. Njezina kćerka i Hans ipak su uspjeli preći u njemačku domovinu.

Sadržaj ovog filma savršeno pokazuje smjernice njemačke propagande: opravdanje okupacije slovenskog teritorija s jedne strane, pozitivnost Hrvata s druge (što je u stvari opravdavanje postojanja NDH) i širenje mržnje prema Srbima s treća strane. Sličnu su tendenciju već iskazali u dokumentarnom filmu *Smrt Jugoslavije* iz 1941. godine, u kojem

se zapravo prikazala osloboditeljska namjera Nijemaca na ovim prostorima 1941. godine, koja je borbom sa Srbima, i naravno pobjedom, omogućila da, posebno Hrvati, realiziraju svoje nacionalne tendencije. Osim propagandnog materijala o filmu *Menschen im Sturm*, pronašao sam i primjerak *Paimann's Filmlisten*, bečkog tjednog filmskog biltena, koji je donosio podatke i kritike filmova prikazivanih u Beču. Iz njega se može očitati da je *Menschen im Sturm* bio dug 2200 metara (cca. 80 min), kao i vrlo interesantan podatak da je ovaj film bio zabranjen za mlade (*»für Jugendliche nicht zugelassen«*).[16]

Po povratku u Zagreb, nastavio sam istraživanje, te sam kod privatnog vlasnika pronašao i hrvatski propagandni materijal ovog filma. Iako vizualno drugačiji od njemačkog, također donosi detaljni sadržaj filma (uz razliku, što ovaj posebno ističe, logično, ulogu ljekarnika Hrvata, te, začuđujuće, navodi da Vera, iako pogođena metkom uspijeva preći granicu!), dok je naslovna strana čitavog materijala zapravo plakat samog filma. S druge strane, u Hrvatskom povijesnom muzeju otkrio sam veliki broj negativa i fotografija nastalih još 1941. na snimanju u Hrvatskom zagorju. One izvrsno ilustriraju rad njemačke filmske ekipe, kao i sastav delicija koje su ponuđene gostima koji su posjetili snimanje: ravnatelju ravnateljstva za film u NDH Marijanu Mikcu i drugima. U svakom slučaju, dok još jedino film nije dostupan za istraživanje, pronađeni podaci pomažu u rekonstrukciji jednog važnog filma.

Ovo kratko istraživanje pokazalo je da po europskim filmskim arhivima postoje mnoge stvari kojih domaća javnost nije svjesna; osobito filmski arhivi Berlina, Rima, Budimpešte i Sofije, zemalja s kojima je NDH najtješnje surađivala, zasigurno kriju još mnoge tajne.

Plakat filma *Ljudi u oluji*

Bilješke

1 Ovaj tekst je djelomično izmijenjen i za ovu priliku dopunjen u odnosu na tekst objavljen u *Arhivskom vjesniku* (2004), koji do zaključenja ovog broja još nije izašao iz tiska.

2 Daniel Rafaelić, *Kinematografija u NDH* (u pripremi)

3 Marijan Mikac, *Film u NDH*, Madrid, 1971, 30.

4 Ante Peterlić i Vjekoslav Majcen, *Oktavijan Miletić*, 2000, 167.

5 *Hrvatski narod* 200, 2.9.1941.

4 *Hrvatski narod* 296, 9.12.1941.

5 *Hrvatski narod* 205, 7.9.1941.

6 Monografija Ante Peterlića i Vjekoslava Majcena o Oktavijanu Miletiću, Zagreb, 2000, 167-168. navodi samo neke od njih, te ustvrđuje da *»filmovi nisu Sačuvani«*.

7 U Peterlić/Majcen 2000, 168, film je nazvan *Život seljaka*.

8 Da se radi o glazbi Krešimira Baranovića potvrđuje tekst u *Hrvatskom narodu* 595, 19. XI. 1942. te *Hrvatskom slikopisu* 11 (1943), 10.

9 *Hrvatski slikopis* 11 (1943), 10. donosi dvije fotografije iz filma, dok mu *Hrvatski krugoval* 40 (1943) posvećuje čitavu zadnju stranu, na kojoj uz popratni tekst objavljuje i četiri velike fotografije.

10 Film — za koji pretpostavljamo da je taj Miletićev — jest, zajedno s još osam filmova koji se čuvaju u Bečkom filmskom muzeju (a tiču se Hrvatske) prikazan 30. svibnja 2005. na svečanoj projekciji u zagrebačkom kinu Tuškanac, u sklopu obilježavanja dana grada Zagreba.

11 *Hrvatski narod* 132, 26. 6. 1941.

12 Fotografije sa snimanja donosi Mikac 1971, 38.

13 *Hrvatski narod* 383, 22. III. 1942, 2.

14 *Paimann's Filmlisten Wochenschrift für Lichtbild — Betrachtung*, Wien, 27. I. 1942, 4.

Frankenstein J. Whalea

UDK: 791.3
791.634

Slaven Zečević

O pretapanju: svojstva i funkcije

Pretapanje u filmu *Mališan* Ch. Chaplina

Uvod

Pišući o znacima interpunkcije i demarkacije u filmu dijegeze, Christian Metz dotiče i montažni postupak pretapanja, za koji između ostalog kaže da »*i pored česte uporabe nije ostao bez odjeka magije*« (Metz, 1978: 88). O kojoj magiji Metz govori? Možemo li o magiji postupka pretapanja govoriti gledajući početak Chaplinova filma *Mališan* (*The Kid*, 1921)?

U prvom je kadru žena/majka koji izlazi iz utočišta za (odbačene) žene/trudnice, koje skrivaju trudnoću poput grijeha i dokaza vlastita moralnog zastranjenja (moguće objašnjenje, sudeći prema ostatku filma). Kadar koji slijedi osamljeni je lik Isusa koji nosi križ. Prijelaz između dva kadra, prizora, Chaplin rješava montažnim postupkom pretapanja. I da je prijelaz ostvaren postupkom reza, gledateljsko bi čitanje slijeda ta dva kadra (različitost prizora očita je i jasno odredbena) isključilo u konačnici bilo koje drugo tumačenje osim usporedbe navedenih prizora. Posve su jasno uspoređene patnje majke izvanbračnoga djeteta s patnjama iskupitelja Isusa.

No, uporaba pretapanja ta dva kadra, pretapanja čiji početak zapažamo u trenutku kad žena izađe iz kadra, ostavljajući u kadru zgradu utočišta, upravo naglašenim produljivanjem situacije i slikovnom 'miješanju' prizora (grubo, ali čini se opravdano određenje) navode primatelja, gledatelja. da taj prijelaz ne doživljava kao jednoznačnu usporedbu. Chaplin ne želi naglasiti patnju te jedne žene, nego slikovno pretvarajući (mogući magijski trenutak) zgradu utočišta, za koju pretpostavljamo da je puna sudbina poput one ženine, u kadar Isusa koji nosi križ, želi od gledatelja izvući opću suosjećajnost prema nepravednosti društva koje odbacuje ljude u takvoj situaciji.

Neovisno o tome poklapa li se ciljano djelovanje određenog zahvata u oblikovanje filmskog izlaganja autora, stvaraoca s gledateljevim iščitavanjem, ako je nešto uporabljeno u filmu, gledatelj pretpostavlja da se to nalazi u filmskoj cjelini s nekim razlogom. Taj razlog ne podliježe samo stilskim ili npr. komercijalnim zahtjevima, nego i pripovjedačko-praktičnim, što bi značilo da produkcija postavlja razumljivost svog djela nad bilo koje druge njegove elemente. Stoga ni uporaba montažnoga postupka pretapanja također ne bi trebala značiti slučajan izbor, no čak i površan pregled televizijske ili filmske produkcije naglašeno komercijalna predznaka dovodi nas (gledatelje) u sumnju. Ako nije slučajnost ili proizvoljnost u pitanju, zašto pri analitičkom pristupu filmovima ne možemo uvijek pronaći izvedbeno opravdanje za uporabu određenog postupka kao što je pretapanje?

I najpovršnijem je gledatelju jasno da je riječ o izrazito upadljivu postupku jer u sebi sadrži mjerljivo vremensko trajanje — pretapanje je montažna spona koja traje. Ako prijelaz pretapanjem iz jednog kadra u drugi traje neko vrijeme, onda se u tom trajanju sa slikom ili prizorom događa nešto što upravo zbog svog vidljivog protezanja u vremenu zahtijeva i dodatnu pozornost. Ovaj tekst nema namjeru obračuna s primjerima — zahvatima u način filmskog izlaganja za koje smatram da su dvojbeni u značenju koje je moguće iz njih iščitati, ali pokušava na nekoliko primjera dotaknuti situacije u kojima jedan postupak nosi u sebi značenja koja zadiru u pripovjedački iskaz.

Što bi pretapanje trebalo biti?

Ako u filmu manipuliramo vremenom i prostorom, određujući točno što i koliko dugo nešto prikazujemo, onda bi pretapanje ulazilo u krug zamjetnijih zahvata u slikovnu (i zvuč-

Pretapanje u filmu *Frankenstein* J. Whalea

nu) strukturu koju gradimo. Pretapanje ima odabrano trajanje, a tim trajanjem veže na sebe pozornost, upozorava nas da se tu započinje nešto drugo od do tada postavljenog te kao takvo može na sebe vezati veće značenje od prijelaza rezom. Iskustvo nas uči da zahvati u strukturu filma koji zahtijevaju trajanje mogu (ili bi izvedbeno trebali) imati i određeno dodatno značenje.

Peterlić (1976: 161) kaže da *»(pretapanje) može imati značenje što ga neposredno ne izriče ni jedan od kadrova čijim je pretapanjem nastao,«* no to bismo uvjetno mogli kazati i za kadrove — scene — prizore koje smo povezali sponom reza. Dva kadra, spojena bilo kojom sponom, imaju veće značenje od jednoga kadra u gledateljskom doživljaju tvorbe značenja, no Peterlić ne govori samo o osnovnoj pripovjedačkoj zadaći koju većina gledatelja u prvom susretu s filmom očekuje, nego o nadogradnji osnovnoga značenja u postavljanju odnosa između dva viđena prizora. Primjer iz Chaplinova filma to potvrđuje, jer upravo protezanjem kadra utočišta, bolnice, preko kadra Isusa koji nosi križ, autori vremenu zbivanja te ili takve sudbine određuju dugotrajniji kontekst od usporedbe vremena koja ta dva prizora u sebi sadrže. Pretapanjem na neki način brišemo vrijeme koje ta dva prizora sadržavaju i stvaramo odnos vremenske neodređenosti (vječnost?), nešto što zapravo traje, a da mi nismo svjedoci toga na platnu.

Pretapanje je optički efekt, u kojem jednu sliku zamjenjujemo drugom, tako da prva nestaje ili blijedi, a druga se pojavljuje unutar prve. Za Bordwella je pretapanje *»varijanta zatamnjenja, zatamnjenje koje je preklopljeno sa odtamnjenjem, ali takova vrsta zatamnjenja u kojoj slika nikada ne odlazi u crno — mrak«* (Bordwell, Staiger & Thompson, 1985: 46). Gledatelju bez tehničkog predznanja izvedbe tog optičkog efekta Bordwellov navod zapravo ne znači mnogo, jer ako na prijelazu između dva prizora mi i ne uočavamo da jedna slika doista odlazi u crno, tamu, da bi druga potom iz nje izronila, onda ne možemo govoriti da je pretapanje zapravo nedovršena faza nekoga drugog postupka. Te dvije montažne spone iako dijele neka zajednička značenja, ne možemo smatrati ili izvedbeno rabiti istovjetno.

Problem je takva određenja i u promjeni načina tehničke izvedbe godinama prisutne. Bordwell smatra da je pretapanje *»uobičajena naznaka trajanja«* (Bordwell, Staiger & Thompson, 1985: 46), a takvo određenje pretapanja kao naznaka prolaska vremena pronalazimo i u drugih filmskih teoretičara, primjerice Peterlića (1976: 161), koji to značenje smatra primarnim. Iako scenama povezanim pretapanjem često pridajemo mnogo veći vremenski razmak, upravo zbog toga što taj stupnjevit prijelaz zahtijeva određeno izvedbeno vrijeme, današnja se kinematografija češće priklanja uporabi za koju Bordwell kaže: *»pretapanje je odličan način za ublažavanje prostornih, grafičkih ili pak vremenskih diskontinuiteta«* (vidi Bordwell, Staiger & Thompson, 1985: 47). Vrijeme naznačeno u kadrovima koje vežemo pretapanjem u mnogim filmovima prestaje biti u prvom planu, a naglašava se uporaba pretapanja kako bi ublažila moguću skokovitost između dvaju prizora, tvoreći od pretapanja još jedan mogući ustupak kojem je svrha izbjegavanje zahtjevnijih izlagačkih zahvata.

Gledatelju, osobito ciljanom gledatelju, u komercijalnim kinematografijama treba na sve načine ugađati, pa se želi izbjeći bilo koji postupak koji bi u njemu mogao izazvati drukčiju reakciju od željene. Apsurd takva pristupa česta je pojava da gledatelji ne zapažaju pretapanje između dvaju kadrova, ali zapažaju npr. rez kao postupak koji 'ogrubljuje' nevidlji-

vost u montažnom nizu sama filmskog djela. Takav pristup prostornoga ublažavanja ne možemo vezati s praksom u klasičnom dobu filma, kad se pretapanje primjerice znalo koristiti kao zamjena za pomak kamere u kojem se nizom pretapanja približavamo ciljanu objektu, jer je u tom slučaju cilj slikovno razlučivo postavljen unutar sama niza. Prostor koji diskontinuirano prikazujemo nizom pretapanja (kao što kaže Bordwell), u današnjoj se kinematografiji često postavlja kao prostor koji treba ocrtati u najosnovnijim značajkama za razumljivost priče (poput turističkoga filma), u kojem često dolazi do izražaja slikovna privlačnost prikazanoga.

Učestala je uporaba takva montažnog pristupa pri početku filma, ili unutar samostalnih scena (primjerice prikaz grada u kojem je postavljena priča iz zraka ili mjestašce u suton itd.) čija je funkcija razgraničavanje u pripovjedačkom nizu ili smirivanje prema naboju prethodne. Moguće je da za gledatelja prostor predstavljen nizom pretapanja ima veću sugestivnu moć kao mjesta žudnje (ili požude) nego prostor predstavljen nizom kadrova povezanih rezom; uranjajući u prostor stvoren pretapanjima gledatelj kao da uranja u san. Gledatelj ne može točno odrediti gdje započinje san, možda slični razlozi uvjetuju da postupak koji nužno veže pozornost, ostaje (često) nezapažen. Uporaba pretapanja kao postupka kojim prelazimo u scene sna, sanjarenja ili vremenski neodredive retrospekcije legitimna je, ali i prepoznatljivije bremenita značenjima od prethodno navedenih primjera.

Ako su vrijeme, prostor i slikovnost (grafičke odrednice prizora) tri osnovne razine na čiji doživljaj možemo utjecati izborom postupka pretapanja u tvorbi filma, a time i na pripovjedački okvir u kojem film djeluje, navedimo neke primjere kako to može biti uporabljeno. Koja su to značenja koja pretapanje veže uza se, a da to značenje nije samo odredivo kao prijelaz između dvaju kadrova — scena — prizora, izvedbenoga 'hoda' od točke A do točke B?

Pretapanje je prolazak vremena

Filmove *Frankenstein* (1931) Jamesa Whalea i *Rio Bravo* (1959) Howarda Hawksa možemo (uza sve dvojbe koje svaka klasifikacija može sadržavati) odrediti kao pripadnike razdoblja klasičnog stila, u kontekstu ovoga teksta ponajprije misleći na pripovjedačku jasnoću (Whaleov film izravnije pripada takvoj odrednici, a Hawksov dolazi na kraju prevlasti takva stila). U takvu pretpostavku možemo ugurati i mogućnost da je ono što izlagački ujedinjuje ta dva filma i opća razumljivost koju je gledatelj mogao očekivati. Razdoblje je klasičnoga stila podrazumijevalo uporabu 'prevladavajućih pravila i postupaka', koje autor usvaja jer se našao u oblikovanoj okolini, a da tu njegovu/njezinu odluku ne možemo pripisati 'samosvjesnom preuzimanju' (Carroll, 1998).

Uporaba tih pravila i postupaka u većine je gledatelja trebala izazvati jednako razumljiv pripovjedački doživljaj, stoga je i za uporabu pretapanja u strukturi filmova takav ishod bio očekivan. Pri početku Whaleova *Frankensteina*, nakon uvoda i najavne špice, nalazi se scena pogreba. Unutar nje promatramo malu skupinu ljudi na pogrebu, grobara čiji je posao zakopati lijes i dvojicu kradljivaca koji čekaju da grobar obavi posao kako bi ukrali lijes — mrtvo tijelo. Unutar scene (ne računajući pretapanje na kraju) nalazimo dva pretapanja. Tim se pretapanjima izostavlja puna vremenska dužina prikazanog procesa (elipsa), što u slučaju filma znači da se vrijeme grobarova zakopa, odnosno otkopa što ga kradljivci potom izvode pripovjedački sažima. U slučaju oba pretapanja odmah uočavamo da su unutarscenska, što je svakako odmak od standardizirane uporabe naznake prolaska vremena gdje očekujemo da nas sam postupak montažnog prijelaza postavlja u drugi prostor ili barem naznaku veće vremenske udaljenosti. Metz za takva pretapanja kaže da »*ne razdvajaju dva dijela dijegeze, nego svoj rad razvijaju unutar jednog od njih*« (Metz, 1978: 92).

Oba pretapanja vraćaju nas na isti prizor koji smo napustili, ali u kasniju fazu priče koju prikazujemo, odnosno procesa (zakopavanja — otkopavanja) kojem svjedočimo. U oba slučaja izborom je prikazanoga jasno naznačena početna i završna točka procesa koji se prikazuje. Prigodom zakopa, to je sam početak posla (vrh lopate i cipela koji guraju zemlju u iskopanu raku) te nakon pretapanja sam kraj procesa (lopata koja udara po svježem humku nabacane zemlje). Pri otkopu to je sam početak rada dvojice kradljivaca (prilaze grobu i kreću na posao) te kraj naporna posla (dvojica kradljivca stoje u grobu i završavaju posao). Unutarscenska pretapanja izlagački nam naznačuju mogućnost pretpostavke koliko je vremena prošlo između dvaju kadrova (iako se malo nas može pohvaliti iskustvom kradljivaca leševa), no ipak prikazivanje određenoga procesa odražava veću sigurnost u određivanju trajanja izostavljenoga, nego kad je prostorna i vremenska razlika između kadrova daleko očitija.

Unutarscenska pretapanja, u kojima gledatelj dolazi (u iskušenje i mogućnost) da sam zamišlja prikazano pripovjedačko vrijeme, odnosno ono koje mu je naznačeno, govore i nešto drugo. Ako je za određeni proces (zakapanje) trebalo određeno vrijeme, onda se u priči filma sugerira i koliko je npr. kradljivcima stalo do ostvarenja cilja. Vrijeme se tako eliptično zgušnjava samo za gledatelje, no za likove u filmu vrijeme je dugo, ako ne i dulje nego što bismo ga naznačili drukčijim montažnim prijelazom (npr. rezom). Protežnost montažne spone pretapanja pripovjedačko je sredstvo kojim to možemo ostvariti. Vrijeme između dva kadra zbog unutarscenskog pretapanja fizički je čvršće uobličeno.

U dva navedena slučaja, osnovnu razliku u pristupu određivanja mjesta u kadru na kojem treba započeti/završiti pretapanje (iako se točnost u određivanju pri montaži filma ne ocrtava u točnosti ostvarene spone, jer se gledatelj poput dva kadra koje vežemo pretapanjem također 'utapa' u neodredivosti točnoga vremenskog nestajanja prvog kadra i pojavljivanja drugog), treba tražiti u slikovnoj (grafičkoj) postavci kadrova koje pretapamo.

U prvom pretapanju, u kojem prelazimo iz kadra otvorene rake u koju pada zemlja ubačena lopatom ili nogom na kadar u kojem se u prvom planu ističe lopata kako lupa po zakopanom grobu (humak), slikovna jasnoća nije istaknuta. Kraj prvog kadra nema dubinu drugoga plana, pa se grafička jasnoća zemlje koja pada povezuje sa zemljanim rubom otvorene rake, za razliku od kadra koji slijedi u kojem je lopata postavljena u protusvjetlo prema pozadini groblja (ra-

zlučujemo, primjerice, nadgrobni spomenik), tako da imamo naznaku prostora iza humka svježe zatrpana groba. Takva se slikovna nejasnoća kadrova koji se pretapaju u kontekstu filmu pripovjedački može protumačiti tako da zatvorenost koju prijelaz naznačava shvatimo kao zatvorenost sudbine osobe koju pokapaju, nemogućnost bijega od sudbine, što se u filmu Whalea, redatelja pod utjecajem njemačkog ekspresionizma, čini osobito uvjerljivim.

U drugom pretapanju slikovna je jasnoća izrazitija, jer je riječ o prijelazu po osi kamere, a osnovne postavke rasporeda u prostoru ostaju naznačene i nakon pretapanja (npr. figura kostura). U tom je pretapanju manja mogućnost isčitavanja dodatnih značenja, osim prethodno navedenih. Dodatni element koji cijelu scenu objedinjuje, te djeluje znakovito na postupak pretapanja, jest zvuk mrtvačkog zvona, koji se proteže većinom scene, trajanjem tijekom prvoga pretapanja te nestajanjem tijekom trajanja drugog pretapanja. Zvuk zvona naglašava trajanje koje se sabija za gledatelja, ali ne i za likove, dok nestajanje zvuka zvona u drugom pretapanju može djelovati i dodatno objašnjavalački za pripovjedno-dramaturški okvir.

Nestajanjem zvuka opetovano se naglašava trajanje procesa otkopa lijesa, pogreb je gotov i vremenski odmakao, čime kradljivcima dajemo dodatni karakter strpljivih i čvrstih u svojoj namjeri. Takvu objašnjenju možemo dodati još jedno. Drugo pretapanje završava likovima koji stoje u otkopanom grobu, iz kojega se spremaju ukrasti lijes. Dok se prvi čin, pokop pokojnika, održava pod paskom božjega posrednika, pa tako i zvučne pozadinu koju taj čin prati, čin krađe lijesa — mrtvaca nema takav okvir, pa tako i nestaju svi znakovi koji bi upućivali na to da prizor koji gledamo pripada djelovanju koje možemo opisati božanskim.

Odnos zvuka i slike u pretapanju, te što se uopće događa i može događati sa zvukom u pretapanju, zahtijeva posebnu obradu, a ovaj tekst nema te namjere. Ipak, u sljedećem primjeru upravo zvuk ima odlučnu ulogu u stvaranju okvira zgušnjavanja narativnog izlaganja, ali za razliku od gledateljskog iskustva, likovima u filmu, poput kradljivcima u *Frankensteinu*, izostavljeno vrijeme ne označava udaljavanje od ili prestanak napetosti naznačene na samu početku 'niza'.

U Hawksovu *Rio Bravu* meksički glazbenici u baru, ispunjavajući narudžbu glavnog negativca Nathana Burdettea počnu svirati skladbu *De Guello* (*Pjesmu koljača*), čiji se postojani ritam ubrzana meksičkog pogrebnog marša provlači u različitim varijacijama u nekoliko scena. Za tekst je važna početna scena u baru, potom scena u kojoj zatječemo Dudea, šerifova zamjenika, kako u suton završava smjenu nadgledanja ulaska u grad te odjaše do zgrade zatvora, te potom scena u kojoj šerif Chance sa suradnicima budno iščekuje dalje poteze neprijatelja. Tri navedene scene povezane su pretapanjem, koje u Hawksovoj nenametljivoj izvedbi naznačuju prolaz vremena. Ako pogledamo svjetlosne odrednice sve tri scene, zaključili bismo i bez postupka pretapanja da je između njih prošlo neodređeno vrijeme.

Pretvorba dana u suton, a zatim noć, bila bi jasna i bez pretapanja, kao što bi prizorne razlike između scena ocrtavale zasebno uokvirenu cjelinu i bez montažne naznake — upozorenja (Turković, 1994: 107-8) da se prebacujemo na novu situaciju, na novi razvoj u drami koju pratimo. U Hawksovu se filmu taj montažni prijelaz ipak ostvaruje postupkom pretapanja, čime se postavlja pitanje na koje vrijeme redatelj želi upozoriti. Ako bi gledatelj i bez pretapanja dobio odgovarajuću informaciju o smjeni doba dana, potvrdivši pretpostavku da iščekivanje glavnih likova predstavlja i psihološki izazov suočavanja s nepoznanicom oblika osvete negativaca, onda se pretapanje postavlja u funkciju naznake poistovjećivanja sa subjektivnim vremenima samih likova.

Vrijeme iščekivanja s pretapanjima postaje još napetije, neizvjesnije i razvučenije nego da su prijelazi izvedeni npr. rezom ili nekom drugom protežnom sponom. Navedena skladba, *De Guello*, u raznim se razinama čujnosti te varijacijama provlači cijelom scenom s tom razlikom da se varijacije u predznaku skladbe kreću prema višim tonovima, kako raste napetost glavnih likova, tako raste i visina tona iz koje polazi osnovna melodija.

U Hawksa ne možemo govoriti da je riječ o »*čistom prijelaznom postupku*« jer nije riječ o »*nerazlučivoj mješavini*« (oba navoda vidi Metz, 1978: 104). Povezna uporaba glazbe tijekom tri scene, koje pripovjedačkom jasnoćom ne odstupaju od klasičnoga stila, govore o naravi pretapanja za koje Metz kaže da »*uvijek razdvaja spajajući, spaja razdvajajući*« (Metz, 1978: 104). Hawks pretapanjima spaja različite prostore u jednu zatvorenu cjelinu, u kojoj je nemoguće pobjeći od zlokobne melodije koja navješćuje buduća zbivanja, a razdvaja te prostore (i likove u njima) razinom prevladavajuće napetosti. Hawks dodatno naglašava razdvajanje doba dana u kojem zatječemo naše junake, da bi, podjednako za likove i za gledatelje, subjektivni osjećaj prolaska vremena dobio veći značaj od percipiranja zbivanja. Hawks spaja različito izražavanje nesigurnosti (glazbena najava Burdettea te rutina šerifa i njegovih pomoćnika) u jedinstvenu trenutačnu nemoć sukobljenih strana. Svi znaju ishod, ali još ne znaju put do njega.

Pretapanje je usporednost

Ako u pretapanju »*iščezava jedan prostor, a sa prostorom i njegovi vremenski atributi*« (Peterlić, 1976: 162), a pretapanje samo po sebi smatramo »neprizornim čimbenikom kohezije« (Turković, 1994: 184), onda se u trenutku pretapanja vežu dva prizora ili dijela prizora sa svojim odgovarajućim vremenima, koji 'miješanjem' ostvaruju postupak pretapanja, čine njegovo slikovno i zvučno obilježje, u tom se vezivanju ne ostvaruje samostalni element strukture filma, ali svakako izdvojiv u analizi filma. Vrijeme pretapanja, protežnost sama postupka, u takvoj postavci možemo smatrati mjerljivim elementom filma koji podjednako pripada kadru koji nestaje i kadru koji se pojavljuje. Ako ta dva kadra imaju zasebno vrijeme, a njihovi prizorni čimbenici jasno ne iskazuju kontinuitet koji se provlači između kadrova, onda možemo pretpostaviti da se u određenim situacijama vrijeme između dva pretapanja ne može obilježiti kao vrijeme koje je prošlo, nego vrijeme koje koegzistira usporedno u dvama kadrovima — prizorima koje pretapamo. To znači da ne možemo jednom vremenskom obilježju dati prednost nad drugim. Samim time što prizori slijede jedan za drugim ne

Pretapanje u filmu *Ne okreći se* N. Roega

označava se niti pretpostavlja njihova različita razina važnosti u strukturi filma, kao što činjenica da se jedan prostor u filmu prikazao kasnije ne označava neupitno da je u njemu sugerirano vrijeme ono nakon prethodnoga prizora.

Napuštajući tijekom pretapanja jedno vrijeme, prelazimo — ulazimo u drugo vrijeme, a taj ulazak zbog slikovnog obilježja pretapanja ne možemo obilježiti iznenadnim ili čvrsto zaokružujućim kao u slučaju montažnog prijelaza rezom. Takvim stupnjevitim napuštanjem jednoga prizornog i vremenskog okvira u jednako znakovit drugi ne nagovještavamo da je prvi prestao postojati. Upravo suprotno, »*otkvačivanje od dotadašnjeg prizora, i preusmjeravanje interesa na dolazeći prizor*« (Turković, 1994: 107), naglašava izbor autora da nam u pripovijedanju želi nešto drugo prikazati, ali da je pretapanjem — izrazitim montažnim znakom, naglasio da prizor koji smo napustili može imati privid duljega postojanja izvan vidljivoga nego kad izlaganje prizora završi naglo, odnosno rezom. Situacije u kojima se pretapanjem preklapaju prizori čiji čimbenici ne postavljaju u prvi plan različito vremensko obilježje, možemo smatrati da smo pretapanjem 'zavirili' u određeni drugi prizor, koji se usporedno zbiva s onim u što smo pretvorili početnu sliku u nizu.

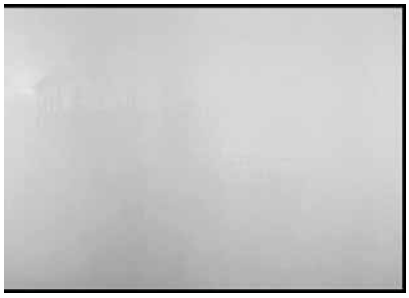
U filmu Nicolasa Roega, *Ne okreći se* (*Don't Look Now*, 1973), u proslavljenoj sceni utapanja djevojčice u jezercu, nalazimo montažni niz koji uporabom pretapanja između dvaju motiva potencira usporednost zbivanja (koji u filmu imaju izrazito simboličnu svrhu), a narušava eliptičnost. U nizu unutar scene možemo izdvojiti jedanaest kadrova, a kao prvi uzimam crvenu boju koja se prelijeva po dijapozitivu (reakcija na prolivenu tekućinu, a točka na dijapozitivu iz koje kreće to razlijevanje figura je u crvenoj kabanici, u desnom dijelu fotografije). Slijedi pretapanje, s kojim otvaramo kadar oca (ekstremni gornji rakurs) kako izranja iz vode s mrtvom djevojčicom u naručju, odjevenom u žarko crvenu kabanicu. Potom slijedi niz od nekoliko kadrova oca s mrtvom djevojčicom, povezanih skokovitim rezovima, a u posljednjem vidimo samo ruke očeve kako drže dijete kojem se također ne vidi glava, nego je u kadru dominantna žarko crvena kabanica. Pretapanjem zatim prelazimo na dijapozitiv po kojem se crvena boja sve više razlijeva, potom se pretapanjem vraćamo na oca s djetetom koji pokretom tijela naznačuje odlazak u desnu stranu kadra, rezom prelazimo na dio očeve odjeće i noge djeteta obuvene u žarko crvene čarape, koje se odmiču u desnu stranu. Nakon toga pretapanjem opet prelazimo na dijapozitiv u kojem se crvena boja i dalje razlijeva te potom dobiva plavičaste tonove.

Cijelom scenom izmjenično se prate dvije grupacije zbivanja, one u interijeru kuće (npr. otac pregledava dijapozitive, majka čita) te u eksterijeru (npr. dječak se vozi biciklom, djevojčica se igra loptom). Vremenska preklapanja tih zbivanja moguća su, no s obzirom da su fragmentarno izložena unutar scene — imamo samo kratke montažne naznake toga zbivanja — nisu naglašena, već stupnjevito grade napetost i nelagodu između dviju grupacija te ostavljaju dojam vremenskoga napretka, a ne usporednosti. Pojavom kadra u kojem se boja počne razlijevati po dijapozitivu interijera venecijanske crkve, na kojem prepoznajemo i figuru (pretpostavimo ljudsku) u žarko crvenoj kabanici, montažno se uvodi postupak pretapanja. Pretapanjem se narušava do tada postavljen montažni ritam (bolje rečeno oblik montažnog izlaganja), narušavajući i ostvareni vremenski odnos dviju grupacija, poništavajući ga u potpunosti.

Nestaju naznake eliptičnosti u izlaganju te nastupa dojam usporednosti zbivanja (i njihovih vremenskih atributa), ostvarujući privid izmjenjivanja obaju motiva (dijapozitiv — otac) u istom vremenskom odsječku. Izdvojivost toga montažnog niza unutar scene potencira se zaokruženošću tog niza, npr. početak i kraj jest kadar dijapozitiva. Sama gradacija motiva razlijevanja boje naglašava početak procesa, s kojeg pretapanjem prelazimo (utapamo se) na motiv oca koji se očajnički bori da bi dijete izvadio iz muljevita jezerca. Gradacija razlijevanja boje te izbor trenutka kada pretapanjem prelazimo na kadrove oca, a to su kadrovi u kojima dominira crvena boja kabanice, pripovjedački (i simbolički) sugeriraju tumačenje scene kao trenutak prijelaza (pretapanja) života mlade djevojčice u smrt. Ako iskustveno tumačimo da taj prijelaz nema vremensku odredivost (kraj procesa jedino je siguran), onda možemo prihvatiti da i uporabom montažnoga postupka pretapanja u ostvarivanju tog prijelaza govorimo o usporednosti, trenutku preklapanja kraja života i početka smrti. Taj prijelaz nije eliptičan, nego istovremen.

Pretapanje je granica (bezvremenost)

Pojam koji se često pojavljuje u tekstovima koji dotiču postupak pretapanja jest pojam raspada, raspadanja. U pretapanju se raspada prizor (svijet koji u kadru raspoznajemo), a time i sve što ga čini prizorom, a taj raspad, kao što smo vidjeli, može biti unutarscenski (unutar istog prizora) ili kao raspad jednog prizora da bismo u izlaganju predstavili drugi



Pretapanje u filmu *Apokalipsa sada* F. F. Copole

prizor. U pretapanju vežemo kadrove koji mogu ili ne moraju imati određene zajedničke osobine, djelujući kao potpuna suprotnost ili s određenim preklapajućim elementima (likovi, grafičke osobine kadra, prostor, glazba, boje...) koji neovisno o tome ne umanjuju dojam raspadanja. Raspad prepoznajemo kao nestajanje jedne slike i pojavljivanje druge, slikovni atributi jedne slike zamjenjuju se atributima druge slike, a da tijekom tog raspadanja postoji središnja točka u kojoj je katkad nemoguće odrediti, barem tijekom kontinuirana gledanja, što pripada kojem kadru. Pojam raspada može se primijeniti i na vrijeme koje ti kadrovi, bilo kao sastavni dio istog ili posve drugog prizora u sebi sadržavaju kao sastavni element.

U filmu *Apokalipsa sada* (*Apocalypse Now Redux,* 2001) redatelja Francisa Forda Coppole[1] pojam raspada dotiče se na mnogim razinama. Tijekom filma česti su primjeri uporabe vremenskih razgraničenja ili, bolje rečeno, intervencija u pripovjedački kontekst poimanja vremena u izlaganju priče, uporabom zatamnjenja, odtamnjenja, dvostrukih i višestrukih ekspozicija (vidi uvodnu scenu u kojoj se lik Martina Sheena nedvojbeno 'raspada' u sobi), kao i pretapanja. Potraga skupine vojnika za odmetnutim pukovnikom, rijekom kroz vijetnamsku prašumu, vodi njihov patrolni čamac sve dublje u neizvjesnost i besmislenost sama čina potrage (rata), prelazeći potpuno neočekivane granice. Jedna od granica s kojom se likovi u filmu suočavaju jest i vremenska granica. Iako plan potrage želi nametnuti okvir vremenske organizacije sama čina, zbivanja koja se u filmu nižu takav plan narušavaju, čine ga neostvarivim, te se on raspada.

Tijekom filma taj raspad dolazi do izražaja upravo u unutarscenskoj uporabi pretapanja, koja najčešće prikazuju patrolni čamac slikovno uronjen u okvir beskrajne rijeke i prašume koji ih okružuje, obavija i mogli bismo kazati proždire. Sva obilježja vremena, iako se jasno pretapanjima naznačuje da između kadrova koje pretapamo postoji prolazak vremena, s obzirom da ne otkrivaju drukčiji kontekst u kojem nalazimo naše likove (opetovano se podcrtavaju srodni elementi izgubljenosti), gube početno vremensko značenje. Vrijeme, koje nedvojbeno prolazi, nema više odlučnu ulogu, postaje stalno prisutan element koji uzimamo bez razmišljanja i bez stvaranja novog odnosa nakon što se pomak u tom vremenskom zbivanju (nakon pretapanja) konačno i dogodi. Uzmimo za primjer niz pretapanja koje u filmu slijede nakon smrti lika Čistog, a prije nego što junaci dođu do francuske plantaže.

U tom nizu pratimo kadrove patrolnoga čamca koji 'nestaje' u mješavini magle, dima paleži ili od ostataka borbe, koji se međusobno razlikuju (osim po različitim planovima) po slikovnom — kolorističkom određenju. Taj niz kadrova povezanih pretapanjem, iako posve jasno upućuje na prolazak vremena između njih, zbog svojih drugih prizornih osobina koje se miješaju unutar pretapanja poput boje, položaja patrolnoga čamca u kadru ili pak naglašene nejasnoće zbivanja (prijelaz s kadra u kojem čamac prolazi ispod trupa srušenog aviona na kadar čamca u magli čiji pomak unutar kadra stvara dojam da u kadru postoji još montažnih intervencija, no svako gledanje stvara drukčiji zaključak) veže na sebe druga značenja, a ta druga značenja nužno postavljaju samo vrijeme zbivanja i percepcijsko određivanje što se kada zbilo u drugi plan, gotovo se može reći da su suvišna za sam tijek filma. Pretapanja u navedenu nizu nemaju namjeru pojačavati gledateljski osjećaj prolaska vremena, naprotiv, žele narušiti našu ukorijenjenu želju za vremenskom organizacijom priče koja nam se predočuje, te tako prijeći granicu ili granice koje prelaze i sami likovi u filmu. Naše se pretpostavke opetovano dovode u pitanje.

Svi navedeni primjeri ne odgovaraju na pitanje zašto pri uporabi pretapanja kao montažne spone često imamo dojam nepromišljenosti ili automatizma u izvedbi. Primjenjuju li se pretapanja iz dosade ili kako bi se približilio ukusu publike, koja uporabu reza smatra nedostatnom za postizanje suptilnosti? Pretapanje kao postupak izlazi iz okvira neprimjetnog, jer po svom trajanju i zamjetljivosti unutar izlaganja pretpostavlja da će gledatelj takav znak prepoznati kao da mu se želi kazati više nego što bi mogli ili trebali kadrovi koje upotrebljavamo kao osnovu pretapanja. Uporaba bi pretapanja trebala značiti prepreku, a ne ugodu za gledatelja, suprotstavljati se standardiziranosti postupka čije osobine ne iskazuju želju za uklapanjem, nego namjeru neuhvatljivosti. Kako god određivali uporabu pretapanja (vremenski skok, raspadanje, nestajanje, brisanje, odgodu, nedovršenost, usporedbu, itd.), ta uporaba narušava svaki koncept nevidljivosti te očekuje od strana u komunikacijskom kanalu više od igre skrivača u kojoj oni koji se koriste postupkom ne znaju razlog zašto to čine, a oni koji gledaju poriču da je takav postupak uopće bio uporabljen.

Bilješka

1 Izvorno, film je iz 1979. (*Apocalypse Now*), no ovdje se pozivam na verziju iz 2001.

Bibliografija

Bordwell, David, Janet Steiger, Kristin Thompson, 1985, *The Classical Hollywood Cinema*, London: Routledge.

Carroll, Noël, 1998, 'Film form: an argument for a functional theory of style in the individual film — Style in Cinema' (tekst iz časopisa *Style*, Fall, 1998), na http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_3_32/ai_55082380.

Metz, Christian, 1978, *Ogledi o značenju filma II* (izvornik iz 1972), Beograd: Institut za film.

Peterlić, Ante, 1976, *Pojam i struktura filmskog vremena*, Zagreb: Školska knjiga

Turković, Hrvoje, 1994, *Teorija filma* Zagreb: Meandar.

UDK: 791.633-051Rossellini, R.:821.152.1-05Joyce, J.

Asbjørn Grønstad

Tiresijin pogled: Joyce, Rossellini i ikonologija mrtvih*

Čini nam se da tekst uvijek izranja iz nekoga drugog teksta.
Mihail Iampolski

Ovo je ogled o transtekstualnosti — logistici navođenja — i književnom/filmskom sjećanju, a usredotočen je na njihovo djelovanje u *Mrtvima* Jamesa Joycea (*The Dead*) i *Putovanju u Italiju* Roberta Rossellinija (*Viaggio in Italia*, 1953). Rossellinijev film, snimljen u Napulju, s glavnim glumcima Ingrid Bergman i Georgeom Sandersom kao sredovječnim parom Katherine i Alexom Joyceom, sadrži tek jednu scenu koja otvoreno priziva *Mrtve*. Unatoč tome, utvrdit ću da tema Rossellinijeva filma ključno proizlazi upravo iz toga segmenta te da se redatelj koristi džojsovskim intertekstom kao početnom točkom s koje pokušava samorefleksivno meditirati o naravi sjećanja i filmskoj slici, ili onome što je André Bazin nazvao 'kompleksom mumije'. Kao drugo, čitanjem *Putovanja u Italiju* u kontekstu teorije intertekstualnosti Mihaila Iampolskog želio bih pokazati da Rossellinijevo promišljeno navođenje Joycea zapravo istodobno obuhvaća i proširuje neke od tema Joyceove kratke priče dinamičnije od druge, poznatije adaptacije te priče, cijenjena oproštajnog uratka *Mrtvi* Johna Hustona iz 1987. Kao treće, podržat ću svoje početne tvrdnje usmjerujući pažnju na mnoštvo intertekstualnih motiva unijetih u tekst *Putovanja u Italiju*, koji postaju čitljivi tek uz pomoć Joyceove novele.

Povijest adaptacija

Filmske su adaptacije Joyceove fikcije rijetke. Za razliku od djela mnogih drugih vodećih modernih pisaca poput Conrada, Čehova, Becketta, pa čak i Faulknera, koja se uvijek iznova prenose na filmsko platno, postoji tek nekolicina filmskih adaptacija Joycea: *Bdjenje Finneganovih* Mary Ellen Bute iz 1965. (*Finnegan's Wake*), *Uliks* iz 1967. i *Portret umjetnika u mladosti* iz 1979, oba u režiji Josepha Stricka (*Ulysses, Portrait of the Artist as a Young Man*), *Uliks* Wernera Nekesa iz 1982. (*Uliisses*) i *Mrtvi* Johna Hustona. Mogli bismo reći da je Hustonov film najpoznatiji. Hvaljen kao vjerna i vizualno dotjerana adaptacija, trideset sedmi i ujedno posljednji film legendarnoga redatelja doživio je i znatne kritike. Dugo smatrana neprenosivom na film, Joyceova priča posjeduje vrstu kanoničnosti koja 'pritišće adaptaciju',

George Sanders i Ingrid Bergman u filmu *Putovanje u Italiju*

kao što ističe James Naremore. Imajući to u vidu, uspjeh Hustonova filma nije bio siguran čak ni za redatelja slavna po brojnim ekranizacijama književnih djela. No, s obzirom da je riječ o izravnoj adaptaciji, Hustonovu filmu *Mrtvi* nedostaje intertekstualni odjek koji obilježuje *Putovanje u Italiju* i njegove zamršeno iznijansirane veze s Joyceovom pričom. Unatoč navedenim odrednicama, uzdržat ću se od poredbenoga pristupa, te ne vidim razlog za tvrdnju da je Hustonov film na bilo koji način estetski inferiorniji od Rossellinijeva. Tijekom ogleda moj će naglasak biti isključivo na talijanskom filmu, jer vjerujem da je njegov odnos s *Mrtvima* dosad bio nepravedno zanemaren i da, za razliku od Hustonova filma, ima dovoljnu distancu od Joycea da omogući isticanje igre transtekstualnosti.

U *Putovanju u Italiju*, ponekad opisanu kao 'prvom modernom filmu' (E. Rohmer), susrećemo Katherine i Alexa Joycea, britanski par koji je došao u Napulj kako bi prodao kuću nedavno preminula rođaka. Prema suvremenim standardima, Rossellinijev film gotovo je lišen zapleta te se njegova pripovjedna struktura ne oslanja na lanac dramatičnih događaja, nego je oblikovana kao niz otkrivačkih ekskurzija koje se tijekom sedam dana razdvajaju i ponovno spajaju. Katherine u rođakovoj vili slučajno spominje nekadašnjega

* Ovo je pisana verzija usmenog autorovog izlaganja na anglističkoj radionici u Dubrovniku u listopadu 2003. S obzirom na svoju primarnu usmenu narav, tekst ne sadržava bilješke kao ni standardni model citiranja.

ljubavnika, pjesnika Charlesa Lewingtona, koji se tijekom rata iskrcao u Napulj kao saveznički vojnik. Spominjanje toga pjesnika prouzročuje bračnu krizu, koja naposljetku dovodi do pomirenja u 'sekvenci čuda' na kraju filma. Prije toga Katherine i Alex kreću na odvojena transformativna putovanja, koja nju dovode do Nacionalnog arheološkog muzeja, Flegrejskih polja i groblja Fontanelle, a njega do Caprija. Na posljednje putovanje do mjesta arheoloških iskopa na Pompejima odlaze zajedno. Premda znatno poduprto stvarnim prostorima i prirodnim okruženjima, *Putovanje u Italiju* također prilično nedvosmisleno progovara o metaforičkim putovanjima u neistražene topografije sjećanja i čovjekova unutarnjega bića. Rossellinijev film predstavlja i svojevrsno putovanje na osebujno transtekstualno mjesto, u čijem se središtu presijeca mnoštvo različitih fragmenata i aluzija.

Muka i skandal

Prije negoli započnemo otkrivati arhitekstualne slojeve upisane u film, želio bih se nakratko usredotočiti na problematičnu povijest nastanka *Putovanja u Italiju*. Kao i u slučaju Joyceovih *Mrtvih*, autobiografija se u znatnoj mjeri nameće filmu, zamućujući granice između fiktivnog i stvarnog. Kada je započelo snimanje u Napulju u veljači 1953. (film nije bio pušten u distribuciju sve do rujna 1954), brak Rossellinija i Ingrid Bergman se raspadao, a George Sanders nedavno se razveo od Zsa Zse Gabor. Rossellini je odlučio iskoristiti stvarne krize svojih glumaca, koje je hotimice pojačavao zahtjevom da rade bez scenarija (Bergmanova i Sanders nisu bili vični improvizaciji), društvenim izoliranjem Sandersa i općenito nepredvidljivim i nepouzdanim ponašanjem. Rossellini je zapravo htio stvoriti najveće moguće poistovjećenje između duševnoga stanja glumaca i likova koje su tumačili.

Kao što piše Laura Mulvey: »*Situacije iz privatnog života Bergmanove i Sandersa dio su estetike* Putovanja u Italiju *u mjeri koja nadilazi naturalističnu karakterizaciju ili redateljevu megalomaniju.*« Tijekom snimanja filma Sanders je imao nekoliko živčanih slomova, te je u jednom trenutku doista bio na rubu samoubojstva. Teško je ignorirati važnost tih kontekstualnih odrednica za potpunu procjenu senzibiliteta Rossellinijeva filma.

Osim toga, neposredni javni prijam filma nije bio ništa manje skandalozan od njegova mučeničkog stvaranja. Prvo, kao što smatra Tag Gallagher, film se »*nije mogao prodati čak ni kao art-film; on prkosi i konvenciji i konvencijama nekonvencionalnosti*«. Talijanske filmske kritičare razbjesnilo je ono što su smatrali neumoljivom nejasnoćom i besciljnošću filma, kao i redateljevo napuštanje neorealističkog stila, s kojim je postao tako usko povezan. Divljački idiom te domaće kritike naposljetku je naveo uvaženoga francuskog filmskog kritičara Andréa Bazina da napiše pismo uredniku talijanskog časopisa *Cinema Nuovo,* u kojemu je ustao u obranu filma. Bazinov časopis, *Cahiers du Cinéma*, pohvalio je film zbog iskazivanja »*toliko novog stila da prkosi svakoj definiciji*« i proglasio *Putovanje u Italiju* najboljim filmom godine.

Aluzija na Joyceove *Mrtve* javlja se rano u priči i jedna je od dvije ključne scene filma. Dok Katherine i Alex sjede na terasi vile, ona se prisjeća pjesnika, sada pokojnog, koji je bio toliko beznadno zaljubljen u nju:

> *ALEX: Jesi li bila zaljubljena u njega?*
> *KATHERINE: Ne. No stvarno smo se dobro slagali. Zatim se jako razbolio. Nisam ga čak mogla ni posjetiti. Gotovo godinu dana nisam ga vidjela. A onda uoči našega vjenčanja, noć prije no što sam otišla u London, pakirala sam torbe kada sam začula zvuk kamenčića na svom prozoru. Kiša je toliko lila da nisam mogla nikoga vidjeti vani pa sam onakva istrčala van, u vrt. I ondje je stajao. Drhtao je od hladnoće. Bio je toliko čudan i romantičan. Možda mi je htio dokazati da je unatoč groznici prkosio kiši da me vidi. Ili je možda želio umrijeti.*
> *ALEX: Kako poetično. Mnogo poetičnije od njegovih stihova!*

Kao što se sjećamo, pjevanje »*Djeve iz Aughrima*« (»*The Lass of Aughrim*«) gospodina D'Arcyja u *Mrtvima* potiče Grettu da se prisjeti Michaela Fureya, što pak pokreće Gabrielove osjećaje poniženja i ljubomore. Grettino pripovijedanje u sljedećem ulomku u znatnoj mjeri podsjeća na Katherininu priču:

> *— Noć prije odlaska bila sam u bakinoj kuću na Nun's Islandu i pakirala se, te sam začula zvuk šljunka bačenog u prozor. Prozor je bio toliko mokar da ništa nisam vidjela pa sam onakva sjurila niz stepenice i kliznula straga*

Ingrid Bergman

Putovanje u Italiju

van u vrt i ondje je stajao jadni momak na dnu vrta, drhteći.
— Pa zar mu nisi rekla da ode? — pitao je Gabriel.
— Molila sam ga da odmah krene kući i rekla da će umrijeti na toj kiši. No on je kazao da ne želi živjeti.

Nastavak Joycea

U *Putovanju u Italiju* upravo je Katherine ta koju sjećanje na mrtvog ljubavnika navodi na razmišljanje, a ne Alex. Laura Mulvey piše da u *Mrtvima* »*ljubomora i uzrujanost ustupaju mjesto nagovještaju sveopće smrtnosti, a u* Putovanju *Alex ne može pobjeći od ljubomore i uzrujanosti koje ga nastavljaju progoniti*«. Rossellini ne samo da izokreće bračne pozicije u smislu osobe kojoj je dan uvid, već bi se također moglo tvrditi da on započinje film s pripovjedne i perceptualne točke koju Joyce izabire za završetak svoje priče. »*Charles Lewington*«, scena u *Putovanju u Italiju,* stoga funkcionira kao transtekstualna prekretnica s koje se proces razabiranja u onome što Gérard Genette naziva hipotekstom prenosi u hipertekst.

Sandro Bernardi smatra da pozivanje na *Mrtve* zapravo »*objašnjava smisao čitavog filma, koji je varijanta, odnosno više nastavak, Joyceove priče*.« Upravo u tome opreka između Rossellinijeva filma i Hustonove adaptacije s obzirom na njihov odnos prema Joyceu postaje osobito opipljivom. Dok se Hustonovo oduševljeno čitanje, premda kao interpretacija, zadovoljava pukim prenošenjem Joyceove priče u različit medij, Rossellinijev film koristi se *Mrtvima* kao ishodištem za kreativno razmišljanje o idejama iz priče.

Premda Huston vješto prenosi Joyceovu priču kao priču, upravo je Rossellini taj koji najuvjerljivije prenosi njezin duh. Navedenu tvrdnju podržava čitanje *Putovanja u Italiju* Jamessa Naremorca, u kojem on smatra da je film

> *na određene načine mnogo temeljnije modernistički i džojovski projekt od Hustonove adaptacije pune poštovanja prema Joyceu... Rossellini i njegov koscenarist prepredeni su i strateški šutljivi umjetnici koji priznaju svoje izvore kroz lukave aluzije i podmetanje tragova za upućene, te nakon toga oblikuju 'autonomno' djelo koje izražava vlastito redateljevo autorstvo.*

Za razliku od Hustonovih *Mrtvih*, jasno, Rossellinijev film uopće nije adaptacija, nego nastavak Joyceove priče, kao što je ukazao Bernardi.

Već sam kazao da se *Putovanje u Italiju* otvara onim što sam nazvao transtekstualnim toposom, te ću sada nastojati pojasniti što sam time htio reći prizivajući rad Iampolskog. U pr-

vome poglavlju iznimno utjecajne knjige *Sjećanje na Tiresiju* (*Memory of Tiresias*) iz 1998. autor pomno iznosi razliku između ikonografskih i ikonoloških oblika navođenja. Oslanjajući se na zapažanja povjesničara umjetnosti Erwina Panofskog, Iampolski zapaža da ikonografski motivi u umjetnosti, za razliku od ikonoloških, prenose značenje koje je u osnovi statično. Takvi motivi, piše on, »*ne sudjeluju u stvaranju novog značenja, već značenja pasivno prenose iz prošlosti u sadašnjost.*«

Za Panofskog su ikonografski motivi 'konvencionalni' i 'sekundarni' elementi intertekstualnosti, te ih suprotstavlja ikonološkim fragmentima, koji mogu stvoriti nova značenja. Ukoliko se složimo da se čitav tekst može smatrati jednim dugim intertekstualnim entitetom, čini se da Hustonovi *Mrtvi* funkcioniraju uglavnom ikonografski (usput, sam Panofsky navodi kao primjer motiv 'Posljednje večere', koji označava slika trinaest muškaraca posjednutih oko stola na određeni način).

Pogled slijepoga proroka

Iampolski predstavlja svoju teoriju intertekstualnosti prepričavajući anegdotu o slijepom i androginom proroku Tiresiji, vlasniku »*sjećanja koje ne blijedi*«, čija je sljepoća »*zadržala prošlost i njezine slike u tami*«. S obzirom da je slijep, Tiresijin pogled implicira metaforični način gledanja, način čija je adresa prostor sjećanja, a mandat sinteza »*nesuvislih, zbrkanih fragmenata*« teksta naše kulture. Stoga bi se djelovanje intertekstualnosti moglo nazvati tiresijanskim po tome što čuva sjećanje na izvore kroz tekstove. Ondje gdje je Tiresijin pogled odsutan tekst pati od amnezije, razdvojen od bilo kakvih izvora slijepi. »*Upravo tama sjećanja*«, ističe Iampolski, »*omogućuje vizualnim slikama da se oslobode svojih konteksta, oblikujući nove kombinacije, prekrivajući jedne druge ili pronalazeći skrivene sličnosti.*«

Zadržavajući sjećanje njegovu transformacijom, intertekstualnost na sličan način podastire tekst na tekst i značenje na značenje u beskrajnu lancu novih permutacija i konstelacija. Crpeći iz stvaralaštva Ferdinanda de Saussurea, Iampolski uzima anagram kao svoj model za razumijevanje načina na koji se odvija taj proces tekstualnoga prekrivanja: »*Anagram nam omogućuje da vidimo kako drugi vanjski tekst, skriveni navod, može i organizirati i izmijeniti poredak elemenata u danom tekstu.*« Čini se da poenta Iampolskog glasi kako je intertekstualnost mnogosmjerna; ona ne mora uključivati učinak koji naše poznavanje ranijeg djela ima na naše čitanje kasnijeg djela. Kako bih ilustrirao logiku njegova razmišljanja, slijedi nešto dulji navod iz Iampolskog:

> *teorija intertekstualnosti omogućuje nam uključivanje povijesti u strukturu teksta... »povijest« se započela doimati sve manje i manje kronološkim slijedom događaja. Stvaranjem specifičnog intertekstualnog polja kao vlastitoga okruženja, svaki tekst na osebujan način nastoji organizirati i regrupirati svoje tekstualne preteče... kasniji tekst može poslužiti kao izvor ranijeg teksta na neki način. Jasno, ta obratna kronologija moguća je jedino iz perspektive čitanja, a baš je ona temelj intertekstualnoga pristupa kulturi.*

Iampolski je, poput Genettea, zaokupljen onim što navedeni francuski teoretičar naziva *tekstualnom transcendencijom*, koja označava »*sve što dovodi (tekst) u vezu (očitu ili skrivenu) s drugim tekstovima*«. Upravo čitateljeva transakcija s tekstom tvori taj virtualni palimpsestični prostor; stoga intertekstualnost i navod nisu ovisni o umjetničkoj namjernosti.

Čini se, štoviše, da Iampolski propituje sklonost promatranja intertekstualne funkcije tek kao slučajna povećavanja fragmenata i aluzija u učenih ljudi poput Rolanda Barthesa i Jean-Luca Godarda. Navodeći Laurenta Jennyja, on dopušta pretpostavku da se intertekstualnost umjesto toga sastoji u »*transformaciji i asimilaciji nekoliko tekstova od strane središnjeg teksta koji zadržava svoju vodeću poziciju kada je posrijedi značenje*«. Premda se slažem da intertekst služi kao 'tumač' koji pridonosi stvaranju novih značenja, on također može određivati, kontekstualizirati, elaborirati i modificirati postojeća značenja koja smo već intuitivno shvatili iz hiperteksta, da uporabimo Genetteov izraz.

Nelinearno čitanje

Prema teoriji Iampolskog, intertekstualnost je proces »*osobito aktivan u trenucima pripovjednog prekida*«, te u *Putovanju u Italiju* džojsovska aluzija znači takav prekid po tome što trenutak postaje prekretnica, metabaza, u kretanju filma. Učinak je navoda razbijanje linearnosti pripovijedanja i preusmjeravanje njegove putanje. Svojim odvajanjem u nove smjerove koje konkretiziraju Katherinine i Alexove ekskurzije pripovijedanje počinje utjelovljavati potencijal za onaj tip preobrazbenoga uvida koji likovi iskuse na samu kraju. S obzirom da ona kao navod destabilizira tekst, aluzija na *Mrtve* ističe se kao ono što Iampolski naziva 'tekstualnom anomalijom', semiotičnim međuprostorom gdje proces značenja proizvodi paralelni diskurs »*koji ne funkcionira samo zbog toga da potiče pripovijedanje*«. Odnosno, džojsovska sekvenca istodobno sudjeluje u dva niza značenja, u tome da istodobno predstavlja i glumu razgovora iz *Mrtvih* i samodostatan dio Rossellinijeve priče. Bergman i Sanders kao glumci u isti mah predstavljaju likove Grette/Katherine i Gabriela/Alexa. Semiotički, stoga, ta sekvenca sadrži mnogo više negoli je potrebno za izravno razumijevanje priče. Navedena sekvenca čini dio pripovjedne sintagme filma, te je također simultano obogaćena dodatnim pripovijedanjem koje povećava našu ocjenu Rossellinijeva teksta.

Međuprostor kojemu džojsovski segment nudi pristup višeslojna je geologija izvora i aluzija, koja čini se da zahtijeva nelinearni način čitanja. Kao što se tekst *Mrtvih* širi kataforički prema Rossellinijevim i Hustonovim filmovima, tako se on anaforički širi na niz prethodnih izvora, među kojima se neke čak može i povezati s *Putovanjem u Italiju*. Dokazano je, jasno, da se lik Michaela Fureya u *Mrtvima* temelji na ljubavnom interesu Nore Barnacle, odnosno Michaelu Bodkinu, čiji je grob Joyce posjetio 1912, malo prije nego što je napisao pjesmu *Ona plače zbog Rahoona* u Trstu.

Joyce je također započeo rad na *Mrtvima* za boravka u Rimu 1906/07, tijekom razdoblja u kojem je, bilježi Richard Ellmann, njegova »*glava bila ispunjena osjećajem odveć uspješ-*

na zadiranja mrtvih u živi grad«. Supostojanje mrtvih među živima, dakako, glavni je podtekst u Rossellinijevu filmu, kao što je zapazio kritičar José-Luis Guarner. Ostavimo li autobiografske izvore po strani, završetak Joyceove priče djelomično je preuzet iz *Uzaludne sreće* (*Vain Fortune*) Georgea Moorea iz 1892, u kojoj u noći vjenčanja jednoga para vijest o samoubojstvu odbačena ljubavnika izaziva iznenadnu, melankoličnu spoznaju. U *Duetu* (*Duo*) Sidonie-Gabrielle Collette, iz kojega potječu određeni aspekti *Putovanja u Italiju*, protagonističin suprug Michel počini samoubojstvo, nesposoban da se nosi s ljubomorom prema prijašnjem ljubavniku svoje supruge. Vrijedi zapaziti da je aluzija na Collette bila prisutna u Rossellinijevu filmu od sama početka, no redatelj nikada nije priznao svoj džojsovski izvor, na taj način potičući nagađanja da je njegov navod možda nehotičan.

Još je jedan izvor Rossellinijeve priče scenarij *Novo vino* (*New Wine*) Antonija Pietrangelija, koji govori o svađalačkom engleskom paru na odmoru u Napulju. Naposljetku, kao što Bernardi napominje, *Putovanje u Italiju* također nudi očitu aluziju na Goetheova putovanja 1786/87, objavljena 1816. kao *Italienische Reise (Talijanski odmor*).

U našem transtekstualnom prostoru postoji još nekoliko aluzija u *Mrtvima* koje se perifrastički šire na *Putovanje u Italiju*. Naslov Joyceove priče obično se pripisuje jednoj od *Irskih melodija* (*Irish Melodies*) Thomasa Moorea (1846), *O, vi mrtvi!* (*O, Ye Dead*), u kojoj u drugoj strofi mrtvi odgovaraju živima.

U Mooreovu tekstu posebno je zanimljivo spominjanje islandskog vulkana i implicirano supostavljanje vrućine i hladnoće, strasti i mirnoće, koje prožima filmsku sliku. U Rossellinijevu filmu druga ključna scena događa se blizu Vezuva — na mjestu arheoloških iskapanja u Pompejima — gdje Katherine i Alex prisustvuju arheološkom otkriću dva tijela koja je sačuvala lava. Poput ostatka filma, ta sekvenca bila je u potpunosti improvizirana, te ni sami arheolozi nisu znali što će razotkriti nakon što je Rossellinijeva kamera započela snimanje. Katherinina očajnička spoznaja da je *»život tako kratak«* stoga predstavlja u svakom smislu celuloidnu epifaniju. Razvidno je da ne postoji izravan tekstualni odnos

Putovanje u Italiju

između slike Hekle i Vezuva, no Joyceova priča postaje vezivno tkivo koje ih smješta u transtekstualnu blizinu. Osim toga, kada je riječ o tekstualiziranim prirodnim fenomenima, postoji snažan, premda zakučast paralelizam između predodžbe o opasnoj vulkanskoj tvari koja čuva oblike mrtvih s jedne strane te mekana snijega koji na njih pada i pokriva ih s druge strane.

Smrt i ponovno rađanje

Kao što je pokazao Franz K. Stanzel, padanje snijega u *Mrtvima* može biti *»simbol smrti i ponovnog rađanja u isti mah«*; spoj, ili paradoks, koji podsjeća na onaj u *Putovanju u Italiju*, a stvara ga simbol lave. Premda erupcija vulkana znači smrt, ona također implicira ponovno rađanje sjećanja koje olakšava lava svojom sposobnošću konzerviranja. Naposljetku, značenje pompejske sekvence dodatno je obogaćeno stihovima koje je mrtvi pjesnik Charles Lewington napisao dok je bio stacioniran u Italiji tijekom rata, stihovima koje je Katherine upamtila:

...hram duha.
Ne više tijela, tek isposničkih slika, Prema kojima se puka misao
Doima stvarnom,
Teškom,
Zamućenom

Kao što Mulvey opaža, čini se da Katherine traga za značenjem u pjesnikovim stihovima, te ih naposljetku otkriva u *»slici smrti koja prožima film«*. Par koji se grli u lavi više nema tijela. Postao je sublimiranom, 'isposničkom slikom' Lewingtonove poezije, oblikom koji je stvorila eruptivna stijena. U Godardovu filmu *Prezir* (*Le Mépris*) iz 1963. ta slika okamenjenih ljubavnika ponovno izranja kao citat.

Druga neizravna transtekstualna aluzija za koju Joyceova priča nudi vezu nije ništa manje nejasna od aluzije na Thomasa Moorea, no vjerujem da bi je teorija ikonologije uzela u obzir. Rano u *Mrtvima*, dok Gabriel pregledava dijelove svoga govora, priča se zamršuje u pitanjima navoda. Gabriel planirati navesti neke stihove iz poezije Roberta Browninga, no naposljetku odustaje od toga, pretpostavljajući da će Shakespeare ili Thomas Moore biti prikladniji izbor za njegovo slušateljstvo. Da je Gabriel znao da će Roberto Rossellini pedeset godina poslije snimiti *Putovanje u Italiju*, siguran sam da bi se odlučio za Browningovu *Ljubav među ruševinama* (*Love Among the Ruins*) iz 1853, tekst koji se posredovanjem Joycea istaknuto bavi tematskom preokupacijom Rossellinijeva filma. Sasvim je moguće da su ruševine koje se spominju u naslovu one iz etruščanskih gradova. Etrurija se, međutim, nalazila u sjeverozapadnom području, a mnogo su važnije od točna geografskog položaja tema i izvedba pjesme, koje su upadljivo slične *Putovanju u Italiju*. Browningova pjesma, poput filma, zamišlja susret dvoje ljubavnika u kontekstu estetike arheologije i prošlosti. Neobičan oblik strofe čiji je autor sam pjesnik strukturira pregovaranje između prošlosti i sadašnjosti. Jedna polovica svake strofe posvećena je određenoj temporalnosti, te pjesma suprotstavlja topografsku sadašnjost s njezinom prošlošću.

Završetak filma *Putovanje u Italiju*

Rossellinijev središnji interes u filmu, piše Mulvey, bila je »*vidljiva nazočnost prošlosti i njezina materijalnog naslijeđa*« te »*kontinuirana nazočnost mrtvih među živima*«. Čini se da je posljednja također glavna preokupacija u cjelokupnoj Joyceovoj fikciji, kao što je zapazio Ellmann. Tako se interakcija između prošlosti i sadašnjosti materijalizira kao tiresijsko sjećanje, sjećanje koje spašava mrtve od posvemašnjeg zaborava. Olakšano transtekstualnim čitanjima, to sjećanje obavlja bazenovski posao balzamiranja, a njegov je najveći simbol kinematografija, koja okamenjuje slike na celuloidu.

Pri kraju svoje autoritativne studije Iampolski zaključuje da je teorija intertekstualnosti »*osobito učinkovita u bavljenju pripovjednim skokovima, trenucima u kojima pripovjedna logika ustupa mjesto diskurzivnim anomalijama*«. U ovom ogledu pokušao sam čitati takvu anomaliju u *Putovanju u Italiju* pozivajući se ne samo na *Mrtve,* nego i ostale tekstualne preteče za koje novela djeluje kao katalizator. Jedan je cilj bio pokazati kako su fenomeni onog što nazivam transtekstualnošću i sjećanjem usko međusobno povezani, a drugi otkriti kako citiranje, kao neprekidna koncentrična struktura, umnožava značenja hipoteksta i hiperteksta.

Adaptacijama u strožem smislu to ne polazi uvijek za rukom, vjerojatno zato što one obično sprečavanju dijalektiku koju stvara združivanje dvaju ili više individualnih tekstova. Sve adaptacije očito su interpretacije prethodno postojećih izvora, ponekad čak i u obliku radikalnih zamišljanja poput *Prosperovih knjiga* (*Prospero's Books*) Petera Greenawaya iz 1991. i *Grimiznog slova* (*The Scarlet Letter*) Rolanda Jofféa iz 1995. No, ako na adaptaciju gledamo kao na jedinstveni, kontinuirani navod, što neki rade, a meni se čini kontraproduktivnim, ona nije uključena u tip transtekstualne dijalektike koja utemeljuje novi tekst na ruševinama ostalih tekstova.

Prevela s engleskog: Vedrana Frlan

UDK: 791.622(497.5)"199
791-21(497.5)"1993/95"

Luciano Dobrilović

Hrvatska kinematografija 1990-ih (2. dio)*

1993.

Na pulskom festivalu 1993. sudjelovala su tri dugometražna hrvatska filma snimljena tijekom te godine: *Zlatne godine* Davora Žmegača, *Vrijeme za...* Oje Kodar i *Kontesa Dora* Zvonimira Berkovića, koji je i osvojio Zlatnu arenu za najbolji film te Zlatnu arenu za najbolji scenarij (Zvonimir Berković), glavnu žensku ulogu (Alma Prica) i glazbu (Igor Kuljerić), dok su nagrade za režiju, glavnu mušku ulogu (Ilija Ivezić) i fotografiju (Slobodan Trninić) dodijeljene filmu *Zlatne godine*. *Vrijeme za...* nije osvojio niti jednu nagradu.

Zlatne godine bave se traumama nacije nakon gušenja Hrvatskog proljeća 1971. od strane jugoslavenskog režima te opskurnom linijom osvete koju likovi teško izbjegavaju. Za razliku od onoga što se događa u *Priči iz Hrvatske,* u Žmegačevu filmu likovi ne postižu konačno pomirenje te biva naglašen karakter nesvjesnosti dinamike koja povlači osobe u isprazno traženje pravde, pothranjivano uklanjanjem trauma.

Jakov Petras se u svibnju 1990. vraća u domovinu, nakon što je dvadeset godina ranije sudjelovao u pokretu te emigrirao kako bi izbjegao policijski progon. Susreće brata Mislava koji je, budući da je ostao u Hrvatskoj, odležao dvije godine u zatvoru jer je napisao članak kojim je podržao Proljeće, no kasnije se prilagodio okolnostima, oženivši bogatu Zagrepčanku i vodeći buran život. Jakovljev povratak će kod Mislava potaknuti nenadani povratak trauma koje je proživio u zatvoru, zbog okrutnih tortura tijekom ispitivanja kojima je policija nastojala dobiti informacije o Jakovljevu bijegu. Sjećanja na proživljeno maltretiranje predstavljaju nam se serijom crno-bijelih *flashbackova*. Isto su tako crno-bijele i smještene u isto razdoblje, no objektivnijeg karaktera, *vanjske analepse* koje ilustriraju Jakovljevu potragu za istinom o sumnjivoj smrti svoje zaručnice Sunčane, bez obzira na bratovu šutnju i na šutnju djevojčine majke. Jakov pronalazi inspektora tajne policije koji je vodio sudbonosno ispitivanje i mučio brata, i uperi pištolj u njega, no dolazi Mislav, koji će ubiti krvnika i vratiti se u zatvor, u istu ćeliju kao i prije dvadeset godina.

Djelo, koje se na formalnoj razini čini mješavinom dokumentarnog filma i političkog trilera,[1] gledatelju nudi mogućnost sekundarne identifikacije asocijativnog tipa, zahvaljujući realizmu kojega film uspijeva održati, zahvaljujući i crno-bijelim *flashbackovima,* koji u najširi kontekst povijesne i društvene problematike umeću osobna događanja: u početku je bilo zamišljeno da se film nazove *Zagreb, otvoreni grad*. Kako je posve jasno iz samih redateljevih riječi, gledatelj je vođen do razmišljanja o dubokim društvenim problemima i napetostima, koji bi inače bili gotovo mehanički preneseni na sljedeće generacije, posebice ako ljudi dopuste da ih nesvjesno obuzmu psihičke energije, kao što se to događa s likovima. Ako se Jakovljeva žeđ za istinom čini više manijom nego svjesnom potragom šireg obuhvata, manija za udobnostima u koju je Mislav bio utonuo tijekom godina povezana je s nemogućnošću ostvarenja svjesnog razmišljanja, a potisnute traume po povratku brata iz egzila nenadano izbijaju na površinu, s naglašenom žestinom u smislu krivnje (u ovom slučaju diktirane i intimnim odnosom sa Sunčanom, Jakovljevom zaručnicom). Bol likova vodi dubljem razumijevanju ljudskih drama te nam se čini pogodnim ustvrditi kako isti mehanizmi koji ove likove vode do poraza mogu nastati i na kolektivnoj razini, ako osobe koje tvore kolektiv ne izvrše potrebnu regulaciju i integraciju destabiliziranih podsvjesnih sadržaja.

Vrijeme za..., s jasnim biblijskim referencama, naglašeno epskog okusa, prvi je hrvatski cjelovečernji igrani film koji se u potpunosti bavi temom Domovinskog rata. Usprkos tome što je namjera Oje Kodar bila cijenjena, nacionalna kritika je praktički pokopala film, pronalazeći u njemu isti naglašeni manihejizam i iste ideološke i formalne postupke filma jugoslavenske propagande.[2] Jedina iznimka je kritika Mate Ćurića.[3]

U selu s etnički miješanim stanovništvom, Srbi pripremaju napad na svoje zemljake Hrvate. Naglo izbija nasilje. Ne nedostaju ubačeni dokumentarni prizori. Četnici bez ikakve milosti masakriraju mnoge Hrvate iz sela, potpomognuti saveznom vojskom. Jedna Hrvatica, Marija, i njezin sin adolescent, Darko, koji će se pridružiti hrvatskim dragovoljcima, uspijevaju se spasiti i doći do grada. Leš jednog njegova prijatelja, očito neprepoznatljiv, greškom biva upućen Mariji. Ona odlučuje poći u svoje rodno selo, koje je tada već pod

* Studija je nastala prilagodbom i prijevodom autorova diplomskog rada. Zbog te činjenice, kao i objavljivanja u nastavcima, nije primijenjen standardan model citiranja.

Alma Prica u filmu *Kontesa Dora* Z. Berkovića

srpskom kontrolom, da bi sahranila leš za koji vjeruje da je Darkov. Došavši na groblje, tamo susreće srpskog dezertera, epskog pjevača, kako spava u jednom grobu. Nekoliko četnika, došavši na groblje, pronalaze Mariju u grobu i pokušavaju je silovati, no Nikola ih ubija. Dok žena vodi ranjenog Nikolu na kolicima koja služe za prijevoz ljesova, stiže njezin sin. U posljednjem prizoru čujemo ekstradijegetski glas kako čita slavni ulomak iz *Propovjednika:* »Za sve postoji vrijeme...«

Sekundarna identifikacija se temelji uglavnom na modelu katarze, no vjerujemo da se ne radi o filmu kojemu je namjera umiriti gledatelja i ponuditi mu mogućnost udobnog, ali neželjenog ostvarenja etničkih ili ideoloških predrasuda: činjenica da srpski dezerter spašava Mariju od silovanja i vjerojatne smrti ubijajući svoje sunarodnjake, te da mu ona odlučuje pomoći, zajedno sa sinom, djelu daje univerzalnu dimenziju u kojoj gledatelj može dublje razumjeti relativnost ljudskih drama.

Kontesa Dora je među remek-djelima desetljeća hrvatske kinematografije: djelo koje prikazuje neiscrpnu težnju prema savršenstvu u svim svojim aspektima, od režije do fotografije, za koju se brinuo Goran Trbuljak, od scenarija, kojega je napisao sam redatelj, do maestralne interpretacije glumaca (posebice glavnih: Alme Price i Rade Šerbedžije), od složenosti, baroknog bogatstva, duboko obrađenih tema... Kritika je često isticala vrijednost djela. Formalni perfekcionizam u ovom je filmu uvijek u službi priče i problematike kojom se bavi te tako udovoljava i estetskim potrebama svojstvenima drugim europskim zemljama.[4] Evo riječi Srđe Orbanića: »Odakle započeti? Možda od glumaca. Alma Prica. Lijepa, gotovo serafinska, s ustima koja ne opraštaju (ne može se usporediti niti s Isabelle Adjani), ljubav na prvi pogled. Dobra, gotovo savršena, kartuzijanske preciznosti (ni Barbara Stanwick, utjelovljena preciznost, nije bila bolja), antologijska. A zatim mitski, genijalni Rade Šerbedžija. Dobar kao i inače, i više no inače, svjedoči. Njih dvoje zajedno, senzualnost i erotski naboj koji čine da ti se koža naježi, eksplozija. (...)

Naposljetku redatelj Zvonimir Berković. Pri takvom bogatstvu nikada ne gubi mjeru, nema niti jednog prizora 's nabojem', nema afektiranja. Uvijek pazeći da ne pretjera, pa niti materijalno, s produkcijom. Berković je uspio priču zadržati

u granicama koje joj najbolje odgovaraju, u granicama intimnosti.«[5]

Priča se sastoji od romansirane verzije života prve hrvatske skladateljice, grofice Dore Pejačević, i njezina susreta sa zagrebačkim kabaret-majstorom Carlom Armanijem. Carlo, namjeravajući saznati sve što je moguće o misterioznoj ženi koja ga je očarala, a čiji mu je pravi identitet nepoznat, sistematski posjećuje sve osobe koje su je priznavale: rođaka teologa, englesku guvernantu, sestru, virtuoza na violini i obiteljskog vozača. Zatim je odlazi potražiti u njezinu plemićku palaču u provinciji: to je njegov posljednji susret sa skladateljicom, koja proživljava stvaralačku krizu, noseći u duši tajnovitu i duboku ranu. Ona odlazi živjeti u München, gdje će umrijeti nakon što rodi sina.

»Kao čovjek sa sluhom za glazbu i s iskustvom koje prati stvaralački rad, Berković je kopao po Dorinom životu kako bi otkrio ono što se ne zna niti se može znati: prokletstvo sudbine. (...) Berković nije uspio razriješiti misterij sudbine ove izvanredne žene, no napravio je fascinantno djelo, i to ne samo rafiniranim zazivanjem Dorinog povijesnog razdoblja, nego i bogatstvom duha kojega su puni dijalozi, aluzije, ironične dosjetke i sva mala razmišljanja o problemima umjetnosti i života.«[6]

Film možda, više nego što nudi mogućnost identifikacije i projekcije, nastoji uspostaviti dijalektički odnos između, s jedne strane, gledatelja i, s druge strane, predstavljenih događaja, likova i njihovih drama, dubokih otvorenih tema koje svjesno nisu razriješene, vjerujemo iz poštovanja prema Misteriju, pred kojim bi svako racionalno objašnjenje vodilo nasilno pogrešnom tumačenju. Mi gledatelji, možda, možemo duboko razmišljati, temeljeći svoja razmišljanja na nama najdražim elementima, tako da dostignemo, preko naknadnih rješenja prirodno provizornog karaktera, sve dublje i dublje razumijevanje. Jedna od problematika koje su pobudile moj interes jest bol umjetnika, koja, osim što često — kao u Dorinu slučaju — prati stvaralački rad, karakterizira i njegov odnos prema društvu, katkad označen nerazumijevanjem i usamljenošću, posebice karakterističnima u slučaju prve hrvatske skladateljice, a zbog toga jer je ona, budući da je žena koja slijedi poziv koji je do tada bio rezerviran samo za muškarce, u određenom smislu dvostruko sama i neshvaćena. Čine mi se zanimljivima i problemi koji proizlaze iz odnosa Dore i rođaka teologa, opisanog u prizoru dijaloga teologa i Carla i predstavljenog serijom *flashbackova* o šetnjama protagonistice i teologa šumom u vrijeme njihove mladosti. Dora je očarana i gotovo obuzeta božanskom prirodom šume. Vjerojatno je da ta njegova vjera u njoj budi, u odnosu s ljudima i društvom, osjećaj vlastite osamljenosti. Svećenik nije u stanju pomoći joj: ni on nije neosjetljiv na privlačnost tih oblaka, no istodobno je njima vrlo uznemiren, bojeći se za vlastitu vjeru u Jedinog Boga. Ovdje dodirnut problem vrlo je širok i usko povezan s modernim dobom: sjetimo se samo Nietzscheove amblemske ljudske drame. Učinkovit odgovor na problem odnosa čovjeka, potomka monoteističke zapadne civilizacije, i katkad traumatskog

Rade Šerbedžija u filmu *Kontesa Dora* Z. Berkovića

djelovanja »božanstava« koja su prisutna u podsvijesti svake osobe, jest priznavanje i dokazivanje univerzalne egzistencije arhetipova Carla Gustava Junga: *Arhetipovi kolektivne podsvijesti*[7] izlaze 1934; kako sam Jung naglašava, arhetipove su prije njega pronašli brojni znanstvenici: »Ukoliko ja sudjelujem u tom otkriću, sudjelujem utoliko što sam pokazao (...) da se arhetipovi uvijek i svugdje mogu spontano reproducirati, u obliku i na način koji ne ovisi o vanjskim utjecajima.«

»Doseg ove primjedbe ne smije se podcijeniti. Ona znači da su u svakoj psihi prisutni — nesvjesno, ali usprkos tome aktivno, to jest živo — oblici, odredbe, ideje u platonskom smislu koje instinktivno preoblikuju i utječu na naše misli, osjećaje, djelovanje.«[8] Jungova psihologija ljudskim bićima, koji god da je njihov *credo*, nudi mogućnost usvajanje svijesti o utjecaju arhetipa i svjesnoj uporabi istih — umjesto da ih nesvjesno slijede — u cilju suglasne integracije osobnosti postupkom individualizacije.

Premda se kolektivna stvarnost 1993. ne spominje neposredno, *Kontesa Dora* svjedoči o sazrijevanju kulturalnog identiteta hrvatske civilizacije i na odlučan način doprinosi njezinom proširenju i razvoju. Poticaj kojega gledatelji primaju putem stvaralačkog dijalektičkog odnosa kojega film s njima uspostavlja i dubokih razmišljanja koja predlaže, za rad na postizanju dublje svjesnosti, uostalom, može biti samo dobrodošao u stvaranju budućnosti jedne nacije i, želimo se nadati, harmoničnijem suživotu naroda.

Nastojanje postizanju složene strukture priče, koje smo već primijetili u brojnim hrvatskim filmovima, može se pronaći i u *Zlatnim godinama*, u čestim crno-bijelim *flashback*-ovima smještenima u razdoblje gotovo dvadeset godina prije glavnog vremena, i u *Kontesi Dori,* gdje se događaji predstavljaju kroz nekoliko elipsi, tijekom susreta Carla s osobama koje su poznavale Doru, brojnim *izvanjskim* analeksama koje nas vode u mladost žene: sve ovo tvori, ukupno gledajući, dugu *izvanjsku analeksu* u odnosu na početni i završni prizor filma, to jest u prizoru sprovoda protagonistice. Određena baroknost, još jedna karakteristika na koju hrvatska kinematografija nije neosjetljiva, može se pronaći u bogatstvu i raznolikosti tema koje susrećemo u *Kontesi Dori*, kako smo to već primijetili, te — kako u sadržaju, tako i u stilu — u izvanjskoj raznolikosti mitoloških i biblijskih referenci, arhetipskih motiva te u evidentno traženom pretjerivanju i sirovosti u predstavljanju nasilja u *Vremenu za...* Pažnja posvećena slici, fotografiji i režiji očita je u *Kontesi Dori*, a nije zapuštena niti u *Zlatnim godinama*, koje predstavljaju i potragu za susretom filma o subjektu i dokumentarnog filma koja je tipična za mnoge nacionalne autore.

Od tri ovogodišnja filma, *Kontesa Dora* je uspjeli susret i sinteza problematika i stilova tipičnih kako za hrvatsku tradiciju tako i za tradiciju drugih evropskih zemalja.

Likovi u *Zlatnim godinama* pasivno trpe utjecaj Sjene, koja ih dovodi do neizbježnog i gorkog poraza; film, ipak, poziva ljude na razmišljanje u cilju dostizanja, na razini individualne i kolektivne stvarnosti, svijesti o traumama i mračnoj strani i pomirenju, kao pretpostavci za skladnije i svjesnije djelovanje.

U ovogodišnjim filmovima se javljaju različiti oblici i svojstva arhetipa Majke, kako u dobrohotnim, tako i u mračnim aspektima: u *Vremenu za...* pronalazimo domovinu, Darkovu majku, grob u kojemu se skrivaju Nikola i Marija (činjenica da Nikola živi u grobu u određenom smislu označava silazak u podsvijest); u *Zlatnim godinama* prepoznajemo tjeskobu (Mislava i Sunčane); u *Kontesi Dori* ono neizbrisivo (neobjašnjivu smrt protagonistice).[9] Čini se, pak, da arhetip junaka utječe na Darka u *Vremenu za...*

1994.

Filmski festival u Puli te godine nije održan; umjesto njega, krajem srpnja su održane Filmske večeri u Areni, smotra bez nagrada, i to uglavnom stranih filmova: jedini hrvatski dugometražni film prikazan tijekom ove manifestacije bio je *Cijena života* Bogdana Žižića. Godine 1994. su u Hrvatskoj snimljena još četiri dugometražna filma: *Svaki put kad se rastajemo* Lukasa Nole, *Vukovar se vraća kući* Branka Schmidta, *Nausikaja* Vicka Ruića te *Gospa* Jakova Sedlara.

Izuzevši *Gospu* i *Nausikaju,* drugim filmovima nipošto nije strana problematika Domovinskog rata.

Cijena života, sa sugestivnom zvučnom kulisom Rajka Dujmića i pažljivom fotografijom Gorana Trbuljaka, ratni je film koji nastavlja onaj maniheizam u jasnom razlikovanju dobrih i loših, prijateljskih i neprijateljskih likova, koji je tako tipičan za možda diskutabilnu, ali neporecivu epsku tradiciju koju je ratnim filmovima o partizanskoj borbi podržavao jugoslavenski režim i njegova propaganda. Poveznica kulture pokojne jugoslavenske civilizacije, premda u jednom od njezinih najmanje cijenjenih aspekata (koje se ipak ne smije negirati ili potisnuti budući da je skladnom razvoju hrvatske, kao i bilo koje druge civilizacije potrebno i pomirenje s vlastitom prošlošću kojemu je kraj svjesna integracija kao pretpostavka zdravom i svjesnom djelovanju u stvaranju kolektivne budućnosti), evidentna je, dakle, u *Cijeni života,* premda sada,. kako primjećuje Silvio Forza, postoji inverzija između dobrih i zlih: »Jednom su dobri bili partizani, dok su zli bili Nijemci ili Talijani. Sada su dobri Hrvati, dok su Srbi oni zli. (...) A ono što je najgore je da bi se i na srpskoj strani vrlo vjerojatno mogao naći netko raspoložen snimiti film istog žanra, uz inverziju dobrih i zlih.«[10] Forza kaže: »Jedini element ovog filma koji hoda po rubu jednostavne propagande je Desa (Senka Bulić), sestra zlog Dušana, koja ne razlikuje dobre i zle, a koju je rat posve muška stvar, a ne sveta misija kako bi to htjeli Stevan i Dušan, i koja bi, nezadovoljna vremenom i mjestom na kojem živi, željela otići uz bilo čiju pomoć, pa bio to i hrvatski zarobljenik. Desa, kojoj su draži pištolji Bonnie i Clydea od pušaka balkanskih vojski, ona Desa koja živi i umire za ljubav, nažalost je samo jedna luda, koju niti njezina srpska obitelj niti Hrvat Ivan ne shvaćaju ozbiljno.«[11]

Podnaslov na početku filma nas obavještava da se nalazimo na kraju 1991. U srpskom logoru u Vojvodini, hrvatski zarobljenici bivaju brutalno maltretirani. Jedan stanovnik Vukovara, Hrvat Ivan, jedne noći uspijeva pobjeći, nakon što je obećao djetetu koje je s njim tamo bilo zatočeno da će se vratiti i osloboditi ga. Ivan se sakrije u sjeniku bogatog sala-

ša Srbina Stevana: njegova nevjesta Anica, mlada Hrvatica čiji se muž, Srbin Dušan, bori u redovima četnika, brine o Ivanu šaljući mu hranu po sinčiću. Žena preuzima obvezu osloboditi dijete koje je bilo zatvoreno s Ivanom, no susjed prevari dijete govoreći mu da može otići: stražari proganjaju dijete i ubiju ga. Anica i Ivan u međuvremenu postaju ljubavnici. Dušan se vraća kući, otkriva junaka i prisiljava ga da klekne uperivši mu pištolj u glavu: Ivan se uspijeva osloboditi i na smrt probode Dušana te bježi njegovim džipom. Ubit će i susjeda, a Stevanov unučić i nevjesta će, kada ih Ivan susretne na kolima, napustiti starog Srbina i otići s njim džipom.

Cijena života izražava određeni senzibilitet za tragičnost događaja i ekstremne situacije, kojoj ne nedostaje lagani epski okus, podržan režijom. Sekundarna identifikacija likova većinom je usmjerena na model katarze; bolni ispričani događaji i njihovo razrješenje u konačnom »sravnjenju računa« ipak, ukupno gledajući, ne ostavljaju nas bez gorčine koja nas potiče na dublje razmišljanje: ako se Dušan i susjed, zaslijepljeni etničkom mržnjom i okrutnošću, čine najnesvjesnijim žrtvama Sjene, niti Stevan nije oslobođen njezina utjecaja: stari seljak posjeduje određeni moral koji se temelji naročito na časti, tipičnoj za seosku civilizaciju koju predstavlja, no koja je popraćena nekim proturječjima, posebice povezanošću s materijalnim dobrima: usprkos tome što je u početku štitio Ivana od sina Dušana, od susjeda i od vojnika koji su ga tražili, i usprkos tome što mu je obećao da će ga osloboditi, čim mu se sin konačno vrati s bojišnice, kada četnički časnik prijeti da će mu konfiscirati salaš, Stevanova moralna odlučnost pada i nakon sinova povratka nema više hrabrosti da štiti Ivana. Ono što je uspio napraviti, ipak, dovoljno je da ga spasi od »sravnjenja računa«. No niti to »sravnjenje računa« u potpunosti nas ne zadovoljava: ona gorčina koju nam ostavlja čini nam se pozivom — možda implicitnim, no duboko potrebnim — da idemo dublje, prema većoj svjesnosti koja će nam omogućiti da razumijemo kako potrebu ljudi za pravdom, tako i superiornu snagu oprosta i mira.

TV-film *Svaki put kad se rastajemo,* prikazan sljedeće 1995. godine na Filmskom festivalu u Puli, osvojio je Zlatnu arenu za najbolju fotografiju (Tomislav Pinter) te za najbolji scenarij, kojega je napisao sam redatelj Lukas Nola. To je film usmjeren na psihološku nelagodu i traume ratnih izbjeglica, s posebnom pažnjom posvećenom djeci; protagonistica ovog dugometražnog filma je djevojčica iz Slavonije koja je u sukobu izgubila majku i kojoj otac odlazi na bojišnicu.

Srđa Orbanić, premda ne oklijeva kritizirati neke aspekte djela, priznaje i njegove prednosti: »Ono što sjedinjuje film s ostalima koje smo vidjeli ove godine (...) je volja za iznošenjem svjedočanstava, za bivanjem svjedokom hrvatske sadašnjosti. (...) U tom je smislu i Nolin film manifestacija aktualne kulturne klime, u kojoj se, zbog zasićenja poviješću i mitologijom, više ne uspijeva dati smisao i prava mjera individualnoj svakodnevici. Ovaj opći kontekst ima porazne posljedice (...) uglavnom u općoj nemogućnosti glumaca da dolično doprinesu interpretaciji filma. Budući da nedostaju izvorno ljudske koordinate filma, oni, jadnici, kao da lutaju knjigom (...) Ono što ih, međutim, dijelom razlikuje ovaj od drugih viđenih filmova jest određeni filmski senzibilitet i malo filmskog dobrog razuma koji se Noli ne mogu negirati. Poneki uspjeli intertekstualni citat, poneki dobro izmišljeni, poneki spontani trenuci...«[12] Orbanić u istom članku »od drugih viđenih filmova« u pozitivnom smislu isključuje *Isprane* Zrinka Ogreste iz 1995.

Ivo Škrabalo, koji je Noli na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu predavao dramaturgiju,[13] ovako govori o *Svaki put kad se rastajemo*: »S iskustvom vojnog policajca koji je službovao na zagrebačkim ulicama u vrijeme protuzračnih uzbuna, Nola je stvorio malu, impresivnu fresku sudbine oca-ratnika (kojega tumači redateljev brat, Filip Nola), koji dolazi u Zagreb kako bi potražio sklonište za svoju malu kćer (Iva Živković), budući da mu je žena ubijena, a kuća u slavonskom selu spaljena. Vodeći solidno priču punu emocija o lutanjima dvoje izbjeglica, Nola je dobro oslikao autentičnu atmosferu Zagreba tijekom rata te je svim silama nastojao njih dvoje umetnuti u međusobne odnose s nekoliko jedinstvenih i nezaboravljivih likova koji ne pripadaju bilo kojem stereotipu. Ovaj ratni okvir bez patetike je natopljen humorom i bizarnim situacijama, a da to ne smanjuje vrijednost poštovanja prema sudbini raseljenih uslijed rata.«[14]

U jesen 1991. Stjepan Šuran dolazi u Zagreb s kćeri Jagodom, kao izbjeglica iz svog slavonskog sela. Njih dvoje su u glavnom gradu smješteni kod rođakinje Melite. Stjepan, bez obzira na činjenicu da je junački branio svoje selo i da je ostao udovac, biva pozvan na bojišnicu. Melita, kojoj je već teško paziti na samu sebe, ne može paziti i na Jagodu: ona čak tijekom histeričnih kriza viče na djevojčicu, da ne podnosi njezino prisutnost te je naposljetku daje u sirotište za izbjeglice. Dugi kadrovi ogromne dvorane sirotišta u kojemu su djeca praktično prepuštena sama sebi pokazuju nam depresivnu prazninu. Djeca provode vrijeme svađajući se među sobom i Jagoda postaje metom izljeva bijesa ostalih: djeca joj kažu kako su čula da je njezin otac dezerter, a ona se, budući da nema vijesti o ocu niti zna što bi odgovorila, zatvara u sebe. Jedna mlada socijalna radnica počinje brinuti o njoj i pružati joj prisnost koja joj je potrebna, bez obzira na činjenicu da je ravnateljica upozorava kako na isti način mora postupati sa svih tri stotine i više djece u sirotištu te da ne smije preferirati ni jedno od njih. Na kraju stiže vijest o očevu povratku s bojišnice pa se Jagoda i Stjepan mogu ponovno zagrliti.

Film gledatelju nudi mogućnost sekundarne identifikacije na asocijativnom modelu (za u biti realistični karakter načina predstavljanja i njegova sadržaja) i modelu katarze te svjedoči o situaciji ekonomskog nedostatka i psihološke neudobnosti u kojoj se osobe često nalaze tijekom rata. Čini nam se da je problem na razmatranje kojega nas film manje ili više eksplicitno poziva egoizam kojemu ljudi i ustanove suviše često podliježu (znakovita je nedovoljna predanost, ako već ne i indiferentnost, koju pokazuju ustanove poput sirotišta i ureda za izbjeglice kojima bi najviše na srcu morala biti sudbina onih koji su najnesretniji), odnosno opće zatvaranje ljudi u bezosjećajnost i nesvjesnost prema boli drugih, ali i samih sebe. U tom smislu, kolektivna stvarnost 1994. o kojoj

svjedoče filmovi čini nam se gotovo dokazom na razini svjesnosti i dubine kolektivno dosegnutog i održanog razumijevanja u to vrijeme te, istodobno, i pozivom da se učini sve u cilju poboljšanja.

Vukovar se vraća kući Branka Schmidta je TV-film u četiri epizode, svaka od oko 55 minuta, na početku kojih se nalazi podnaslov »Vukovar — Hrvatska 18. 11. 1991« (datum pada grada) iza kojega slijedi nekoliko minuta dramatičnih dokumentarnih slika o srpskim bombardiranjima grada i ulasku njihovih tenkova te o brojnim mrtvima, ranjenima i izbjeglicama. Postoji i kinematografska verzija djela u trajanju od 99 minuta, koja je sljedeće godine prikazana na Filmskom festivalu u Puli. Kako primjećuje i Srđa Orbanić,[15] film nastoji stilizirati likove dodjeljujući im određenu epsku potku, u kojoj i psihološke i egzistencijalne osobne drame, bivajući ogoljene od životnosti, uzimaju naročito vrijednost objektivne, gotovo dokumentarne preciznosti.

Iz tri autobusa izbjeglica koje dolaze iz Vukovara, kojega su Srbi osvojili nakon mjeseci junačkog otpora, izlaze putnici, žene, starci i djeca, na željezničkoj postaji u Sokolovcima, gdje im je država pripremila, kao privremeni smještaj, željezničke vagone. Pažnja je usmjerena na život nekoliko obitelji i pojedinaca tijekom dviju i više godina koje provode u tom naselju, i na njihove odnose s lokalnim stanovništvom koje katkad nije nimalo gostoljubivo: posebna je pažnja pružena učiteljici Jelki, koja je u neku ruku oslonac svih svojih sugrađana, njezinu sinu Darku i suprugu Vinku koji se, nakon mjeseci čekanja, vraća bez jedne noge koju je izgubio, dajući svoj obol obrani grada. On, izgubljen, odlučuje pješice doći do grada koji je u ruševinama, no biva pogođen mecima snajperista dok ga sinčić sustiže kako bi ga uvjerio da se vrati. Nakon Vinkova sprovoda, Darko se penje na lokomotivu koja je povezana s vagonima u kojima stanuju Vukovarci, pokreće je onako kako ga je to naučio otac i odlazi u Vukovar vukući za sobom sve svoje sugrađane.

Ivo Škrabalo film komentira ovako: »Njihov poznati 'dozirani očaj' djeluje s karakterom neočekivane konvencionalnosti u prikazivanju onih ljudi koji su uistinu mučenici rata, ne samo od strane agresora, već i od vlasti koja, prema njihovom mišljenju, nije u pravom trenutku i na pravi način doprinijela razbijanju opsade Vukovara. Takvo je držanje bilo zajedničko mjesto u razgovorima svih izbjeglica iz Vukovara, no u filmu o tome nema niti riječi, pa ni u baru, i to ostavlja utisak da ovaj mlaki film ne vrijedi naročito kao svjedočanstvo stanja duše u naseljima izbjeglica na kotačima.«[16]

Čini se da film vrlo malo favorizira zadovoljavanje neposrednih potreba i želja publike — eventualno ih zadovoljava najviše putem sekundarne identifikacije temeljene na modelu katarze.

Nausikaja, film koji je potakao nejednake reakcije kritike (odobravanja su stizala naročito iz inozemstva), iznosi priču o privlačnosti i smrti koja nije bez privlačnosti i inteligencije. Djelo se izdvaja i znatnom formalnom elegancijom koja karakterizira fotografiju, režiju i govor glumaca kojemu je posvećena posebna briga. Matija Remetin dolazi u Zagreb 1939. kako bi studirao glumu te nalazi smještaj kod bogate udovice Marije Šlajner, koja se nudi da će ga ugostiti besplatno. No prije toga mora otići do policijskog inspektora koji ga poziva da nađe drugi smještaj jer su se u tom stanu, jedan za drugim, ubila sva trojica muškaraca koji su prihvatili udovičino gostoprimstvo te, premda nedostaju konkretni dokazi, postoje mnoge sumnje u tu ženu. Matija je, pak, uvjeren da sat i datum smrti koincidiraju sa silaskom Isusa na onostrani svijet prije Uskrsnuća, te se nudi kao dobrovoljac za razrješavanje slučaja. Došavši kod udovice, smješta se u lijepu gostinjsku sobu i uživa u pažnjama kojima ga obasipa žena, koja se tuži da pati od samoće i nesanice. U stvarnosti će se gotovo fatalnom ljubavnicom pokazati lijepa vršnjakinja, susjeda: dvoje se intenzivno gleda svakoga dana preko prozora i komuniciraju pokretima usnica, sve dok u sudbonosni čas, dok policajac bezuspješno telefonira udovici koja obavlja obred crne magije, ne učini da se Matija prepušta naredbi djevojke koja mu pokazuje da se objesi. Kada inspektor konačno ulazi u sobu, nalazi mladića, koji je za dlaku pobijedio u borbi sa smrću, pod prozorom, kako u ruci još drži kabel o koji se trebao objesiti. Bez obzira na pozitivan ishod na individualnom planu, film gledatelja ne pošteđuje mračnih pretkazanja: tijekom boravka u udovičinu stanu, u Zagreb, prihvaćena od naroda, dolazi ustaška vlast i djevojka koja potiče Matiju na samoubojstvo radi kao pjevačica u noćnom lokalu koji posjećuju osobe iz vrha nove vlasti; prije odlaska iz Zagreba, protagonistovi suputnici postavljaju nacionalistički manifest koji nam se u povijesnom kontekstu čini mračnim: »I krv za Hrvatsku!« Film i na individualnoj i na kolektivnoj razini možemo čitati kao poziv na očuvanje hrabrosti i lucidnosti u sukobu s vlastitom mračnom stranom.

Gospa Jakova Sedlara najskuplji je film neovisne Hrvatske,[17] kojega su producirali Wayne Films iz New Yorka i Marian film iz Toronta, a među glumcima nalazimo Martina Sheena, Michaela Yorka i Morgan Fairchild. Radi se o događajima vezanima za Gospina ukazanja u Međugorju, posebice o nesrećama fra Joze Zovka, franjevačkog župnika mjestašca u Hercegovini u kojemu su živjela djeca, a kojega nepravedno progoni jugoslavenska policija. U odnosu na ideološke i socijalne probleme, predstavljene u obliku jakog dualizma u opoziciji između dobra (fra Jozo, njegov odvjetnik i cjelokupna zajednica vjernika) i zla (političari, sudac, policija i svi oni koji pripadaju režimu), sam mistični događaj zauzima manje mjesta, kako je to kritika i primijetila.[18]

Nakon podnaslova »Međugorje, Bosna i Hercegovina, 24. lipnja 1981«, šestero djece trči fra Zovku govoreći da su vidjeli Gospu koja je od njih zatražila da mole za mir. Čitava politička klasa, i u najvišim krugovima, zabrinuta je te nastoji potisnuti događaj iz straha da se ne destabilizira režim; Sedlar nam predstavlja situaciju s jakim ekspresionističkim timbrom: golemim masama u pobožnoj i entuzijastičkoj molitvi nasilno su suprotstavljeni banketi političara koji jedu i opijaju se, govoreći o mističnom događaju s najvećim prezirom.

Bez obzira na to što se čini da neke pojedinosti ne odgovaraju stvarnim događajima koje je proživio međugorski župnik — Škrabalo tvrdi da su se torture i lažna smaknuća od-

Saša Turjak i Ilija Ivezić u filmu *Zlatne godine* D. Žmegača

vijali u godinama neposredno poslije Drugog svjetskog rata, ali ne više u osamdesetim godinama, no shvaća metaforički cilj filma koji je posvećen 601 svećeniku i redovnici koji su progonjeni u Jugoslaviji[19] — isti se mogu razumjeti u kontekstu ideološke i formalne podloge karakterizirane finim dualističkim ekspresionizmom koji karakterizira cijelo djelo: s jedne strane, bezosjećajni progon zlih, a s druge junački mit o dobrima. Ova podloga nam se čini funkcionalnom u smislu osobnog iščitavanja povijesnih činjenica koje zasigurno nije nevino, no kao da gledatelju želi prištedjeti pretjerane obrise te nastoji sve objasniti, pa i po cijenu izmjene događaja. Možda se radi o djelu kojemu će trebati još neko vrijeme da postane cijenjeno, no o kojemu bi se već sada moralo početi ozbiljno razmišljati.

Formalna podloga koju karakteriziraju stilizacija likova i ekspresionizam se može pronaći u filmovima *Vukovar se vraća kući, Cijena života* i *Gospa,* s tim da je kod posljednjih dvaju sjedinjen s nastojanjem na gotovo jasnu podjelu u dualističkom predstavljanju dobrih i zlih. Možemo primijetiti da se ovogodišnji filmovi približavaju dokumentarnome, kako zbog događaja o kojima govore, a koji se izravno dotiču povijesnih činjenica, tako i zbog prisutnosti inserata iz arhivskih filmova (*Vukovar se vraća kući*).

Problematika koja se javlja u ovim filmovima jest sukob ljudske svijesti s potisnutim sadržajima, koji često tvore osjećaj krivnje, te materijal koji općenito pripada tzv. *inferiornoj podsvijesti.*[20]

1995.

Na Filmskom festivalu u Puli 1995, koji je održan krajem srpnja, dugometražni film *Isprani* Zrinka Ogreste osvojio je Zlatnu arenu za najbolji film, režiju, montažu (Josip Podvorac), glavnu mušku ulogu (Filip Šovagović), glavnu žensku ulogu (Katarina Bistrović-Darvaš) te sporednu mušku ulogu (N. Perišić). Ove je godine snimljeno još pet dugometražnih filmova: *Anđele moj dragi* Tomislava Radića, *Putovanje tamnom polutkom* Davora Žmegača, *Olovna Pričest* Eduarda Galića, *Vidimo se* Ivana Salaja te *Posebna vožnja ili posljednja jesen Ivana Brežinskog* Milivoja Puhlovskog.

Anđele moj dragi dirljiv je film o životu dječaka koji, vidjevši svojim očima bakino ubojstvo, stričevo ranjavanje i druge strahote, a spašen je jer ga je majka sakrila u košaru i poslala ga na magarcu (kao i Isus pri bijegu u Egipat), prestaje govoriti te pronalazi snagu da opet progovori tek kada na televiziji ponovno vidi majku i neke rođake, žive, nakon čega se oni zajedno vraćaju svojoj razorenoj kući kako bi je obnovili. Jednostavne režije, film ipak predstavlja brojne *flashbackove* na traumatska djetetova sjećanja koji ilustriraju proces integracije potisnutih nesvjesnih sadržaja kojim se protagonist oslobađa autizma. U sirotištu za izbjeglice mali Jerko je u središtu brige odgajateljica, koje ne samo da ne znaju kako ga osloboditi inhibiranosti, nego imaju poteškoća i uvjeriti ga da mora jesti. Jedan vojnik posjećuje dječaka u sirotištu i vodi ga sa sobom na izlet tijekom kojega se u Jerkovoj svijesti javljaju sva njegova najtraumatičnija iskustva.

Kada se njih dvojica vrate u sirotište i kada vojnik prije odlaska pozdravi Jerka, ovaj konačno uzvrati pozdrav. Protagonist čak počinje pjevati u zboru zajedno s vršnjacima.

Nije nedostajalo nekritičkih primjedbi o možda pretjerano[21] prisutnim dijalozima, od kojih su neki, međutim, bespogovorno dirljivi: primjerice, dijalog kojim završava film, u kojemu Jerkova majka objašnjava psihologinji Bernardi, koja joj je vratila dijete, da ne samo da nije spremna oprostiti onima koji su joj uništili život, nego da ne može ni misliti na njih kako bi mogla živjeti: čini se da je gotovo prisiljena aktivirati mehanizam potiskivanja kako bi odoljela naletu koji joj destabilizira svijest.

Jedna od kritika upućenih filmu jest da se radi o ratnom filmu ideološke strukture nastale na temelju tradicije jugoslavenske propagande,[22] premda je u ovom slučaju stvar koju treba braniti, naravno, hrvatska, a ne više »bratstvo i jedinstvo« među jugoslavenskim narodima. Djelo možda nije u potpunosti imuno na domoljublje, no na to ne treba *a priori* gledati kao na manu: ono što je po našem mišljenju možda pomalo opasno, jest ispunjavanje domoljublja — koje je ljubav prema samo jednom, to jest vlastitom narodu — značenjima koja ga u svakom slučaju nadilaze, a pri tome mislimo na biblijske aluzije; želimo se, ipak, nadati da je referenca na Isusa koji bježi u Egipat zapravo prisjećanje na Dijete[23] koje je u svima nama, a ne nasilno objašnjavanje domoljublja preko vjere: čini nam se da se u ovom pravcu kreće i intiman i dirljiv ton filma okupljenog oko individualne drame jednog djeteta koji je zajedno s mnogim drugima bio nevinom žrtvom napetosti većih od njega i kojega je bijes ljudi toliko povrijedio da im se odbija obratiti; čini nam se da je i dirljivo predstavljanje Jerkove majke, koja je toliko traumatizirana da, barem za sada, ne može ni oprostiti ni misliti na one koji su je napali, upućeno prije svega na razmišljanje o ljudskoj drami, a ne na tupe nacionalističke osjećaje.

Vidimo se govori o životu skupine mladih prijatelja, o njihovu odnosu s mračnom osobnom i kolektivnom stranom: radi se o pomalo tamnom filmu,[24] kojega, međutim, drži

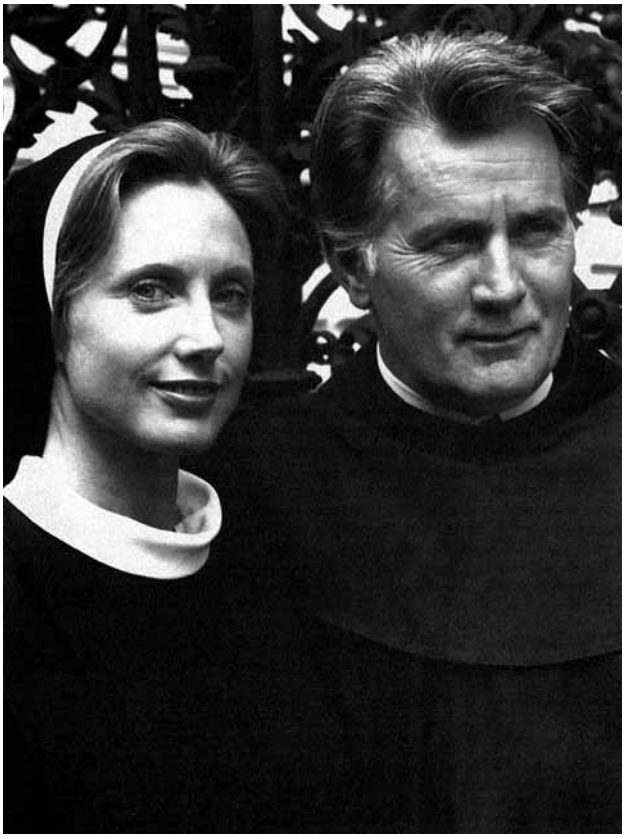
G. Navojec u filmu *Vukovar se vraća kući* B. Schmidta

Nada Gaćešić-Livaković u filmu *Vrijeme za...* Oje Kodar

hrabra introspektivna napetost; formalno gledajući, predstavlja onaj karakteristični postupak priče upotrebom čestih i prostranih *izvanjskih analepsi* u cilju rekonstrukcije prošlosti likova koja je katkad vrlo osobna i koja objašnjava njihovo sadašnje djelovanje: postupak za koji nam se čini da tvori jednu od osobitosti hrvatske kinematografije devedesetih godina.

Film počinje s podnaslovom »Okolica Zagreba — ljeto 1981«, nakon čega slijedi prizor s petoricom dječaka koji se igraju početkom ljetnih praznika. Sljedeći prizor započinje s podnaslovom »Zagreb — jesen 1991«: ulazimo u sadašnji život petorice prijatelja, od kojih jedan umire boreći se; ostali se nalaze i dolaze na njegov pogreb. Prvi *flashback* nastavlja prikazivati događaje onoga dalekog mladenačkog ljeta, kada po izlasku iz škole petorica prijatelja odlazi na piknik u šumu. Vrativši se u 1991, jedan od četvorice, koji je unatoč prijateljevoj smrti odlučan nastaviti boriti se kao dragovoljac za hrvatsku stvar, priča kako idućeg dana odlazi u Vukovar sa svojim drugovima da bi spasio civile jer je pad opkoljenog grada tek stvar vremena; ostali prijatelji odbijaju vjerovati da Vukovar može pasti. Još jedna *izvanjska analepsa*: dok se njih petorica zabavljaju na pikniku, dosađuje im jedan stariji gospodin i oni ga napadaju. Opet se vraćamo u 1991: govore o zakletvi koju su položili deset godina ranije, vjerojatno tijekom onog izleta: kradu automobil i odlaze na groblje gdje će iz groba izvući prijateljevo tijelo. Još jedan *flashback:* pokazuje se zakletva koju su petorica dala u šumi — svakoga od njih će po njegovoj smrti preživjeli pokopati na toj livadi. Zaklinju se da će čuvati tajnu. Ponovno u 1991: došavši na dogovoreno mjesto, vojnik počinje kopati, ne obazirući se na dobacivanje ostalih prijatelja. Nakon što pokopaju leš, po vojnika dolaze njegovi drugovi, koji su se očito tako s njim dogovorili, dok će ostale zaustaviti policija na kontrolnoj točki: inspektoru, koji ih u policiji pita gdje im je prijatelj koji se bori kao dragovoljac, odgovaraju: »Otiđite ga tražiti u Vukovar!«

Čini nam se da *Vidimo se* određenom rafiniranošću istražuje odnos, na individualnoj i kolektivnoj razini, ljudi i Sjene:



Morgan Fairchild i Martin Sheen u filmu *Gospa* J. Sedlara

upornost kojom protagonisti ispunjavaju zakletvu iz mladosti može se tumačiti i kao metafora privrženosti ljudi jedne skupine već nadiđenim tradicijama koje opstaju u obliku predrasuda i vjerovanja te nastavljaju pritiskati s nezgodnim, ako ne i štetnim posljedicama za proces sazrijevanja jedne civilizacije, koje su, naročito u slučaju rata, često i destruktivne. Dinamika skupine koja njezine članove tjera na otupljenje individualne svijesti katkad se, na široj skali i još opasnija, javlja i u životu čitavog naroda.

Čini se da je sekundarna identifikacija s likovima temeljena na simpatetičnom modelu (likovi su nesavršeni junaci, baš kao i mi, to jest onakvi kakvi bismo i mi mogli biti u istovjetnoj situaciji) te na modelu katarze, a ne nedostaje ni mogućnosti projekcije želja i napetosti koje svjesno nastojimo potisnuti, no vjerujemo da je, nakon tih početnih impresija, plodniji i bolji život za nas same i za ostale zapravo razmišljanje o tim opskurnim dinamikama, finalizirano u većoj svijesti koja nam omogućava da ne budemo tek nesvjesni pratitelji.

Olovna pričest Eduarda Galića još se jednom bavi odnosom osobe i Sjene, odnosno putem u gubitak, želimo li upotrijebiti izraz bliži duhu tragične osnovne priče, čiji nam se gorki ishod čini povezanim — čini se da završni citat *Evanđelja po Ivanu* ne ostavlja mjesta sumnjama — s nedostatkom vjere u Krista, to jest s prazninom koja je površno ispunjena isključivim vjerovanjem u ideale jugoslavenstva. Ova gorka priča, natopljena predznacima i biblijskim aluzijama — počevši već od imena protagonista, Pavla, kojega je majka potajice krstila dok je bio dječak — pomalo je metafora mnogih individualnih potreba koje nisu u potpunosti proživljene i vjerojatno aludira i na mnoge neostvarene nade političkih režima europskog Istoka. Osnovne režije i vrlo prijemčiv, film hrabro istražuje tamne meandre svijesti, nudeći gledatelju konačnu katarzu, olakšavajući mu dušu citatom iz *Evanđelja* koji za kršćanina znači poziv na razmišljanje, a za one druge vjere vjerojatno poticaj da s više ljubavi nastave svojim putom i da vjeruju u Isusa i Spasitelja, dok za onoga koji se, poput protagonista, pomalo udaljio od prave vjere, znači poziv na odricanje od pretjeranih iskušenja.

Zahtjevnu glavnu ulogu vrlo uvjerljivo tumači Ivo Gregurević. Pavao je Hrvat, časnik Jugoslavenske narodne armije, koji živi sa starom i bolesnom majkom. Kada se pojave prvi znaci raspada federacije, teško se razboli te mu vojni liječnik bez oklijevanja produlji bolovanje, premda ga upozorava da ne zaboravi na stranu za koju se mora boriti; Pavao preko televizije saznaje da je armija napala Hrvatsku. Vrlo pažljivo brine o majci: ona ga jednog dana zamoli da je otprati u crkvu jer bi se željela ispovjediti te ga poziva da učini isto, podsjećajući ga da je i on kršten: Pavao ne oklijeva otpratiti majku, koja je u kolicima, do ispovjedaonice, no čini se kako nije uvjeren da bi trebao slijediti njezin primjer; radije odlazi u bar zajedno s jednim kolegom u armijskoj odori, kojega konobar odbija poslužiti. Pavao u poštanskom sandučiću nalazi anonimno pismo s puščanim metkom, a netko ga, ne predstavivši se, zove i telefonom i, bez da kaže išta drugo, ponavlja njegovo kršteno ime, dok mu on odgovara bijesnim uvredama.

U kući kolege Srbina nalazi se s drugim časnicima na maloj proslavi, gdje ga jedan od njih upozorava: »Znam da si bolestan, ali ne možeš sjediti na dvije stolice, došlo je vrijeme da odabereš stranu, zar ne vidiš što nam rade... jebat ćemo im majku!«

Majka ga zamoli da pročita odlomak iz *Apokalipse:* začuje se zračna uzbuna i, dok majka i sin silaze u sklonište, protagonistov glas nastavlja čitati odlomak iz Biblije. Traži vode za majku i jedan stariji gospodin mu je pruža, jednostavno izgovarajući njegovo kršteno ime (ovo je vjerojatno referenca na živu vodu koju je Isus ponudio Samaritanki): moguće je prepoznati tajnoviti glas koji se čuo preko telefona.

Ipak, savjest ga još ne obuzima. Pavao se brije, oblači odoru i ubija se iz svoje puške.

Slijedi citat iz *Evanđelja po Ivanu* kojim završava film: »I reče mu Toma: 'Gospodine, ne znamo kamo ideš i kako ćemo pronaći put?' Reče mu Isus: 'Ja sam put, istina i život. Nitko ne dolazi Ocu do kroza me.'« (Iv., 14, 5-6)

Odnos osobe i Sjene se, pa i u samom naslovu, obrađuje i u *Putovanju tamnom polutkom,* drugim dugometražnim filmom Davora Žmegača (koji se i u *Zlatnim godinama* bavio analognim temama, u tim okolnostima s posebnim osvrtom na potiskivanje i nenadano izbijanje trauma), u sugestivnom tematskom i formalnom kontekstu filma ceste[25] kojega su američki i europski film — kod ovog drugog, sjetimo se Wima Wendersa[26] — mnogo puta upotrebljavali kada bi se

bavili egzistencijalnom krizom likova. Radi se o Đinglu, poznatom TV-klaunu, koji bježi iz Zagreba radi dugova, odlazeći na put automobilom po Hrvatskoj koju razara rat, zajedno s Tinom, djevojkom koja je pobjegla iz kuće, i Vrapcem, desetogodišnjim dječakom koji živi u izbjegličkom naselju bez roditelja. Olakšavajući ljudima život svojim egzibicijama, klaun se, međutim, istodobno, kao i Tina i mali Vrabac, mora susresti s tamnom stranom svoje osobnosti kako bi mogao dati smisao vlastitim unutarnjim napetostima i nadići ih. Vrabac, kojega Đingl na početku uzima sa sobom bez prevelikog oduševljenja, kasnije ga uspijeva zbližiti s Tinom: između njih dvoje se rađa razumijevanje, premda se čini da toga nisu svjesni, onako obuzeti vlastitim problemima.

Fotografija Slobodana Trninića, odabir plana i kompozicija slike, s gradskim i seoskim, pomalo pustim, no sugestivnim krajolicima, posebno doprinose da djelo dobije onaj pomalo sjenoviti ton, koji nije bez privlačnosti, za što smatramo i da je bila autorova namjera.

Jednostavan i osnovan u režiji, *Posebna vožnja ili posljednja jesen Ivana Brežinskog* Milivoja Puhlovskog film je ostvaren srcem, koji se kroz lik protagonista i osoba koje susreće tijekom svoga putovanja prema dubljem razumijevanju bavi temama ukorijenjenima u moderno vrijeme, a koje su istodobno i vječne. Nakon što je dvadeset i pet godina radio za tvrtku koja se bavi javnim prijevozom i nakon što se izdvajao neosporivim moralom, Ivan Brežinski biva otpušten nakon privatizacije. Odnos sa suprugom Martom postaje sve hladniji: njegovim iskrenim pokušajima da joj se približi, Marta odgovara tvrdo i čini se kako mu ne zna dati ljubav koja mu je potrebna; osim toga, ne prestaje mu predbacivati smrt sina koji je bio ovisnik, a za kojega on da nije učinio sve kako bi ga spasio. U njegov život ulazi Marijana, bolničarka čiji se brak čini odavno slomljenim.

Posebna vožnja je i hrabar film u odnosu na određeni prestrogi moralizam kojemu likovi često pribjegavaju, omatajući ga »vjerskim« opravdanjima: majku, koja je možda previše dvolična i koja Ivana kori zbog njegove izvanbračne veze, koristeći pri tome i ime »Boga miloga«, koji, prema njezinu mišljenju, neće oprostiti takve stvari, što ga uznemiruje i nagna da počini prometni prekršaj, protagonist ljubazno pita je li u svojoj svetosti mogla i to predvidjeti. Film se istodobno ne razvodnjava u djelo jednostavnog predbacivanja, pa čak i lik antipatičnog direktora pronalazi svoje značenje: autobus kojim Marijana i Ivan zajedno odlaze u komunu koju vodi časna sestra pripada tvrtki za koju je Ivan radio i koja je, na kraju, najjeftinija. Protagonist svoju ljubav za određene ideale proširuje u altruizam, zahvaljujući i odnosu s Marijanom, a čak će i Martu možda zapeći savjest.

Isprani je dugometražni film velike formalne rafiniranosti koja teži umjetničkoj preciznosti, a bavi se temama od socijalnog i univerzalnog interesa. Srđa Orbanić o Zrinku Ogresti i ovom filmu kaže: »Sada, nakon što sam vidio njegov drugi film, tvrdim da je još uvijek mladić s lijepim nadama budući da je klasa i potencijal jasan, no još nema osjećaja završenosti. U ovom je filmu sve na svom mjestu. Scenarij je dobro napisan, te stoga likovi funkcioniraju, vjerodostojni su, s njima i njihovim problemima čak se moguće poistovjetiti. Ambijenti u kojima je film snimljen pažljivo su odabrani i u funkciji priče te u skladu sa situacijskim kontekstom. Odlična je i glazba Jasenka Houre, diskretna, nikada u disproporciji sa slikom koju prati. Odlični su i glumci, posebice Filip Šovagović, jedan od malobrojnih hrvatskih glumaca koji zna postupati pred kamerom. (...) Ogresta zna raditi s kamerom. (...) Kadrovi i pokreti kamere su savršeni, slijede tako prirodno kako ove godine to još nisam vidio.«[27] Ivo Škrabalo potvrđuje »sposobnost redateljskih rješenja kao dobar senzibilitet u opravdanju diskontinuiteta predstavljanja i koordinacije ritma slike s glazbom preko montaže.«[28]

Prvi prizor filma karakterizira određeni kontemplativni *suspense,* premda obuhvaćeni krajolik daje pomalo gorku sliku zbog propadanja gradske periferije: prvi kadar započinje detaljem listova da bi prešao na dugi plan rijeke; panoramski pogled s desna na lijevo u polje uvodi dvoje mladih zaručnika u prvom planu koji razmjenjuju nježnosti. Jedno od dvoje je protagonistica Jagoda, koja naglo ustaje jer netko dolazi. On ostaje ležeći i gleda unatrag: subjektivni pogled nam pokazuje čovjeka koji prolazi biciklom; radi se o dugom polju s objektivom koji snima odozgora nadolje. Nakon još nekoliko kratkih kadrova, Jagodinu dečku koji, ustavši, pripaljuje cigaretu, posvećen je prizor snimljen kamerom koja se vrti u krug. Rafinirana pažnja u odabiru i dispoziciji kadrova te u polaganim pokretima kamere u suglasju je sa stanjem

Nausikaja V. Ruića

zaljubljene duše i redateljevim pristajanjem uz predstavljenu stvarnost, svojstvenu filantropskom realizmu mnogih hrvatskih književnih djela i filmova. Privrženost koja ne priznaje površne moralističke tehnike, nego se izražava omogućujući likovima da slobodno žive, onakvi kakvi su i inače, u svoj svojoj, katkad i gorkoj stvarnosti. Evo dijaloga između Jagodina brata Tuška i starijega radnika koji se tek vratio s bojišnice, a kojemu je Tuško ugrabio ženu koja mu je bila ljubavnicom tijekom suprugove odsutnosti:

— Što se mene tiče, i nije mi važno. No poslušaj me: uzet ćeš moju ženu i moga sina, i što ćeš poslije? Imaš li stan?
— Živjet ćemo u radničkom naselju.
— Svašta sam podnosio, prenosio sam leševe dok si ti spavao s mojom ženom (...) No ti nećeš moći dugo podnositi: zarađivat ćeš malo, pitat ćeš se gdje ti je prošla mla-

Katarina Bistrović-Darvaš u filmu *Isprani* Z. Ogreste

dost, život. Ona će se početi žaliti i plakati, a ti ćeš je, bez razloga, udariti.

Jagodin dečko ne uspijeva pronaći stan koji bi s njom dijelio, a ona na kraju spoznaje da ta ljubav predstavlja prepreku vlastitom obiteljskom životu jer joj ne omogućuje da se brine o bolesnoj majci i Tušku koji se, nakon što je prekinuo odnos s udanom ženom, prepušta alkoholu; kako bi ljubavnika uvjerila da je ostavi, kaže da voli drugoga. On odlazi razočaran i nestaje u magli, sniman iz srednjeg plana: njegov se lik dva puta rastapa da bi — uvijek sniman iz srednjeg plana — u sljedećem kadru ponovno bio pronađen nekoliko metara dalje. U prizoru u kojem se sastaje s bratom upotrijebljeno je još nekoliko originalnih tehničkih rješenja: nakon kadra Jagode koja se smije polako slijede ostali, s odmakom, i svi se ti kadrovi sastoje od predmeta iz kućanstva, sve dok se ne dođe do posljednjega, s Jagodom kako spava ispružena na krevetu.

Čini se da film kod gledatelja potiče aktivaciju arhetipa Majke, u njegovim zaštitničkim i dobrohotnim svojstvima:[29] čini se da u tom smjeru ide odabir gradskih i periferijskih likova, koji su pomalo osamljeni, no koji isijavaju magičnom toplinom i zaštitom, dok su ambijenti obiteljski i domaći, sa svim predmetima i osobama iz svakodnevnog života. Djelo gledatelja može potaknuti i na razmišljanje: je li uistinu bolje odustati od potrebe individualnog sazrijevanja s voljenom osobom kako bi se više moglo posvetiti roditeljima i braći? Je li za protagonisticu postajala alternativa? Jagoda vjerojatno nije imala alternativu i njezin odabir, s individualnog motrišta, svakako zahtijeva poštovanje. Ipak, ostaje potreba za razmišljanjem o tome kako socijalna nevolja može prijeći granice u najintimnijoj dimenziji, univerzalnoj, života osobe, sve dok ne počne utjecati na slobodu i autonomiju izbora pojedinca u svezi s njegovim esencijalnim, u potpunosti neotuđivim potrebama.

Srednjometražni film *Noć za slušanje* Jelene Rajković, mlade, nesumnjivo talentirane hrvatske redateljice s naglašenom umjetničkom osobnošću, koja je umrla od neizlječive bolesti, mnogi već smatraju kultnim. Djelo se bavi temama nedostatka komunikacije među ljudima i odnosa između gradske kulture, koja je žrtva udobnog, ali egoističnog potiskivanja tragedija onoga tko se nalazi u ratu, i povratnika iz rata koji, često zatvoreni u duševnim bolnicama i na marginama društva, trpe gorke posljedice, te predstavlja neusporediv i sugestivan stilizam, s osnovnim i visoko profesionalnim redateljskim zahvatima, usmjerenima na predstavljanje u kojemu fizičko djelovanje i razgovor nabijen emocijama likova sami

po sebi i bez meditativnih prekida i interiorizacije pokazuju sukobe i duboke psihičke napetosti. Sugestivan početni prizor u potpunosti se sastoji od noćnih snimaka Zagreba iz zraka: pokreti kamere nisu kontemplativni, već usmjereni na pružanje dinamičnog, ogoljenog i esencijalnog tona gradskom krajoliku.

Bruno, povratnik iz rata, potaknut beznađem, provaljuje u malu radijsku postaju s koje voditelj samo pušta Wagnerovu glazbu. Nemogućnost komunikacije i indiferentnost urbanog mentaliteta javljaju se već u telefonskom razgovoru dvojice u eteru, prije provale: »Zovem se Bruno«, »Drago mi je, ja se zovem Wagner«, »Vratio sam se s bojišnice«, »Niste se trebali truditi, Vaše vrijeme je isteklo.«[30] Bivši vojnik govori u eter i obznanjuje svoje namjere: u automobilu, kojim je provalio u radijski studio, ima deset kilograma eksploziva i bombu u ruci, želi govoriti, pitati i dobiti odgovore; ako ih ne dobije, dignut će u zrak radijsku postaju, voditelja i samoga sebe. Kaže da je na bojišnici poginulo njegovih deset prijatelja, no da je u časopisu *Zapad* objavljeno kako u toj akciji nije poginuo nitko, osim njega, Brune; zbog te greške njegova se djevojka pokušala ubiti. Želi odmah govoriti s urednikom *Zapada* i dobiti objašnjenje. Civilni i vojni policajci u međuvremenu okružuju zgradu i postavljaju snajperiste. Bruno nastavlja govoriti u eter: momci ginu u ratu, a on se ne osjeća na svom mjestu, niti ne prepoznaje svijet oko sebe. Glavni inspektor hrvatske vojne policije kaže Bruni da je umjesto urednika *Zapada* doveo autora članka; to je zapravo policajac. Jedan iz gomile znatiželjnika i simpatizera koji su pristigli pred postaju, nakon što je shvatio varku, prolazi automobilom ispred studija, ukrca Brunu i odlazi: policija otvara vatru, ubija vozača i hapsi Brunu. Inspektor udara šakom u lice jednog svog agenta koji je zadovoljan ishodom intervencije.

Film gledatelju nudi mogućnost sekundarne identifikacije temeljene na modelu katarze te mogućnost projekcije onog neizraženog osjećaja bijesa prema civilima iz vlastitog naroda koji je toliko proširen među veteranima ovog sukoba. Postoji jasan poziv javnosti da razmisli o nekim kolektivnim problemima, poput potiskivanja stvarnosti sukoba i žrtava tog sukoba, kao i o egoističnom zatvaranju u indiferentnost koja povećava patnju onih koji su već dovoljno nesretni i ranjeni ratom.

Srednjometražni film *Mrtva točka* bio je prvi film Snježane Tribuson (1957) koja je za sobom imala veliko iskustvo s dokumentarnim filmovima i scenarijima za HTV. U ovom djelu su već prepoznatljivi neki elementi njezine rafinirane ženske senzibilnosti, koji će se još zreliji pojaviti u sljedećim djelima: pažnja, pomiješana s privrženošću, za svakodnevne stvari — koje se čine oblicima i simbolima arhetipa Majke[31] — naročito oni povezani s kućanstvom, i svjedočenje o psihološkoj dinamici koja karakterizira sferu ženske ljubavi i odnosa s partnerom, prijateljicama i prijateljima. U *Mrtvoj točki* očita je i njezina formalna elegancija, koju zamjećujemo u režiji i slici tako što je fotografiji (Silvestar Kolbas) i kompoziciji kadrova posvećena posebna pažnja.

Najavnica prelazi preko kadrova detalja i prvih planova mrtve prirode, pri čemu je rasporedu voća u kadru posvećena posebna pažnja. Tijekom ratnih sukoba Domagoj Božić živi sa svojom djevojkom Natašom, krijući se kako ga ne bi pronašla vojna policija koja bi ga na silu odvela na bojišnicu. Kako bi izdržavala sebe i dečka, a kako ne postoji drugo zanimanje koje bi joj osiguralo plaću dovoljnu za pokrivanje troškova hrane i smještaja, Nataša prihvaća plesati u *peep showu* kojega gledaju mnogi strani vojnici, pripadnici UNPROFOR-a, i u kojemu je skromna naknada od pet maraka po satu najveća koju je moguće dobiti u to vrijeme u bilo kojem poslu. Kada upozna kolege i ljude koji je štite, biva pogođena gorčinom i razočaranjima koje ovaj rad donosi te se, nakon što prekine vezu s Domagojom, vraća skromnom životu. Film završava prvim planom mrtve prirode na Natašinu ormaru, iza kojega slijedi panoramski pogled s desna na lijevo, a zatim i panoramski pogled na posude s povrćem u ulju i octu, koji završava prizorom Nataše kako se budi.

Ove godine, zajedno s formalnim strukturama koje prepoznajemo kao tipične za hrvatsku kinematografiju ovog desetljeća, poput *izvanjskih analepsi* koje rekonstruiraju prošlost likova kako bi se razumjela njihova sadašnjost (*Anđele moj dragi* i *Vidimo se*), zamjećujemo da na scenu stupa *road movie (Putovanje tamnom polutkom),* originalne mrtve prirode Snježane Tribuson, pune njezine ženske senzibilnosti, kontemplativni *suspense* Zrinka Ogreste i dinamička esencijalnost Jelene Rajković.

Uz velik stupanj univerzalnosti, problemi kojima se bave ovi filmovi također su bliski europskom modernitetu: posebice egzistencijalna kriza osobe, os *Posebne vožnje, Putovanja tamnom polutkom* i *Olovne pričesti*.

Čini se da odnos čovjeka i Sjene tvori temeljni element razmišljanja filmova ove godine te je prisutan u svih devet djela o kojima smo govorili: integracijom potisnutih traumatskih sadržaja, jednim ili više nesvjesnih podčinjavanja vlastitoj mračnoj strani ili potrebom za sukobom sa samim sobom. ne nedostaju znakovi velike nade za civilizaciju i nacionalnu kulturu: naročito napetost i egzistencijalna potraga vođena ljubavlju (*Posebna vožnja*, no i, premda uz manju svjesnost likova, *Putovanje tamnom polutkom*), otkrivanje kršćanske vjere (posebice u *Olovnoj pričesti*) i milosrđa među članovima obitelji *(Isprani),* koje se može promatrati i kao metafora milosrđa među pripadnicima istog naroda i čitavog čovječanstva. Obnovljeno svjedočenje o štetnim posljedicama koje potiskivanje donosi samoj osobi i drugima te o patnjama koje proizlaze iz manjka svijesti o individualnim i kolektivnim problemima, potvrđuje potrebu za proširenjem i sazrijevanjem samosvijesti i djelovanja usmjerenog na milosrđe.

S talijanskoga preveo Goran Rukavina

Bilješke

1 Mate Ćurić, *Rađanje & Obnavljanje (Ogledi, kritike, eseji, polemike) — izbor tekstova,* Pula: Matica hrvatska i Društvo hrvatskih književnika, 1998, str. 149.
2 Dario Marković, »Vrijeme za...«, *Kinoteka,* Zagreb, ožujak 1994, br. 45, str. 35; Srđa Orbanić, »Anche vincitori, perchè no? Vrijeme za... (Tempo per...)«, *La Voce del Popolo,* Fiume (Rijeka), 26. srpnja 1993, str. 6; Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj,* cit., str. 481; Josip Visković, »Hrvatski igrani film — prva petoljetka«, cit., str. 20.
3 Ćurić, »'Vrijeme za...' oprostiti ali ne zaboraviti«, *Rađanje & Obnavljanje...,* cit., str.156.
4 Ćurić, »Kontesa Dora, ili bitanga i princeza«, *Rađanje & Obnavljanje...,* cit., str. 153.
5 Orbanić, »Arte. Eccone una prova. *Kontesa Dora (Contessa Dora)*«, *La Voce del Popolo,* Fiume (Rijeka), 26. srpnja 1993, str. 7.
6 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj...,* cit., str. 465-466.
7 Jung, Gli archetipi e l'inconscio collettivo, Torino: Boringhieri, 1983.
8 Jung, »Gli aspetti psicologici dell' archetipo della Madre«, u: *Gli archetipi e l'inconscio collettivo,* cit., str. 81.
9 Jung, ibid., str. 82-83.
10 Silvio Forza, »Serate filmiche all'anfiteatro. Il prezzo della vita«, *La Voce del Popolo,* Fiume (Rijeka), 25. srpnja 1994, str. 6.
11 Forza, »Serate filmiche...«, cit.
12 Srđa Orbanić, »'Ogni volta che ci lasciamo' di Lukas Nola: Un filmino davvero mediocre«, *La Voce del Popolo,* Fiume (Rijeka), 31. srpnja 1995, str. 8.
13 »Interview: Lukas Nola«, *Kinoteka,* Zagreb, lipanj-srpanj 1993, br. 40-41, str. 28-29.
14 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj,* cit., str. 490; također i: Škrabalo, »Mladi hrvatski film«, cit., str. 23.
15 Srđa Orbanić, »Pola: troppo distanti presupposti e risultato. Una carente passionalità«, *La Voce del Popolo,* Fiume (Rijeka), 28. srpnja 1995, str. 10.
16 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj*, cit., str. 484.
17 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj*, cit., str. 476.
18 Diana Nenadić, »Gospa«, *Hrvatski filmski ljetopis,* Zagreb, 1995, br. 1-2, str. 50-51; Srđa Orbanić, »I soldi non sono mancati ma la storia 'fa acqua'«, *La Voce del Popolo,* Fiume (Rijeka), 29. srpnja 1995, str. 10.
19 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj*, cit., str. 474.
20 Prema Robertu Assagioliju, njezini su dijelovi: »1) psihičko djelovanje, elementarno, ali čudesno, koje upravlja organskim životom; inteligentna koordinacija fizioloških funkcija; 2) primitivne tendencije i impulsi; 3) mnogi 'psihički kompleksi' snažnog emotivnog naboja, ostaci bliže i dalje prošlosti, individualni, nasljedni i atavistički; 4) snovi i zamisli elementarnog i inferiornog tipa; 5) razne manifestacije bolesti, poput fobija, opsesivnih ideja i impulsa, delirija i paranoje; 6) određene spontane, nedominantne parapsihološke sposobnosti.« (*Principi e metodi della psicosintesi terapeutica,* Roma: Astrolabio, 1973, str. 23-24)
21 Silvio Forza — Srđa Orbanić, »Angelo mio caro e in viaggio per l'emisfero oscuro. Festival del cinema: esordio alla camomilla«, *La Voce del Popolo,* Fiume (Rijeka), 27. srpnja 1995, str. 10; Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj*, cit., str. 480.
22 Forza — Orbanić, »Angelo mio caro...«, ibid.; Škrabalo, ibid.
23 Carl Gustav Jung, »Psicologia dell' archetipo del Fanciullo«, u: *Gli archetipi e l'inconscio collettivo,* cit., str. 143-174.
24 Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj,* cit., str. 489; ili: Škrabalo, »Mladi hrvatski film«, cit., str. 21: »film (...) tamnih tonova...«
25 Forza — Orbanić, »Angelo mio caro...«, cit.; Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj,* cit., str. 457.
26 I Mario Sablić povlači paralelu s Wendersom: »Putovanje tamnom polutkom«, *Hrvatski filmski ljetopis,* Zagreb, 1996, br. 5, str. 103.
27 Srđa Orbanić, »Ogresta, giovane di belle speranze«, *La Voce del Popolo,* Fiume (Rijeka), 29. srpnja 1995, str. 10.
28 Škrabalo, 101 godina filma u Hrvatskoj, cit., str. 454.
29 Jung, »Gli aspetti psicologici dell' archetipo della Madre«, cit., str. 83.
30 Ove riječi donosi Petar Krelja: »Jelena«, *Hrvatski filmski ljetopis,* Zagreb, 1998, br. 13, str. 90.
31 Jung, »Aspetti psicologici dell' archetipo della Madre«, cit., str. 82.

UDK: 7097(497.5)"196"(049.3)

Ivo Škrabalo

Tragovima razvoja audiovizualnoga medija, ili kako se kalio naš TV-ekran

Nikola Vončina, 2003, *Najgledanije emisije 1964-1971. Prilozi za povijest radija i televizije V,* Zagreb: Hrvatska radiotelevizija

Najnoviji svezak u nizu dragocjenih knjiga posvećenih povijesti radija i televizije u Hrvatskoj (sada ih je već pet) još jednom potvrđuje da je njihov marljivi autor, prof. dr. Nikola Vončina, nezaobilazni dobročinitelj budućih, zasad još neznanih povjesničara nastanka i razvitka audio-vizualnih medija u Hrvatskoj, a posebno onoga najvažnijeg, za koji je lingvistički virtuoz Tomislav Ladan svojedobno skovao naziv *dalekovidnica*. Premda zvuči kao nekakvo tepanje ili rugalica, negdje između normalne riječi i njezina ironijskog otklona, ta je kovanica začudo uhvatila korijena u svakodnevnom govoru, premda nije posve istisnula globalni termin televizija.

Ovaj svezak Vončinina povijesnog serijala bavi se možda najpoticajnijim razdobljem u razvoju televizijskoga medija u Hrvatskoj, onim godinama kad je nova atrakcija dobrano pustila korijene u stanovništvu i postala dostupna posvuda u zemlji, kako dometom, tako i cijenom. Podaci iz knjige svjedoče o tome kako je pametna politika sustavnog ulaganja u odašiljače i veze postigla da je Hrvatska do kraja 1971. imala već petnaest odašiljača i 37 pretvarača, čime je, unatoč neobičnu geografskom obliku, bilo pokriveno područje gotovo cijele SRH. Takav razvoj dostupnosti televizijskoga signala praćen je i adekvatnim povećanjem broja prijamnika u vlasništvu građana, o čemu svjedoče dojmljive brojke: dok je 1961. u cijeloj republici bilo ukupno 18 220 registriranih TV-aparata, 1971. njihov je broj porastao već na 527 925 ili čak jedan televizor na osam stanovnika. Znakoviti su i podaci o porastu ukupnoga vremena emitiranja programa, koje je u ovom razdoblju poraslo od 720 sati 1964. do 2486 sati 1971. godine, dakle za čitavih 350 postotaka!

Osam godina impresivna kreativnog razvoja i širenja dostupnosti zagrebačke televizije, obuhvaćene ovom knjigom, obilovalo je dalekosežnim političkim zbivanjima, gospodarskim zaokretima i tehnološkim inovacijama u svijetu i u zemlji.

Na međunarodnoj sceni bilo je to napeto razdoblje, kad je hladni rat zapravo počeo silaznu putanju, ali to se još nije moglo prepoznati. Svijet se tek povratio od šoka Kennedyjevim ubojstvom potkraj 1963. (jedva godinu nakon povoljna završetka kubanske krize na rubu nuklearnoga sukoba dviju supersila), a već 1964. dolazi do smjene Hruščova, drugog aktera kubanskoga raspleta. Tih su godina SAD zaglibile u Vijetnamu, dok je Kinu tresla Maova kulturna revolucija, a novo je sovjetsko vodstvo na čelu s Brežnjevom ubrzo pokazalo da kani brutalno držati pod željeznom stegom svoj dio svijeta, pa je 1968. vojnom silom slomljeno Praško proljeće. Na Bliskom istoku izraelsko-arapski ratovi ponavljali su se svakih nekoliko godina, pa je upravo u tom razdoblju Izrael 1967. munjevitim šestodnevnim ratnim pohodom proširio teritorij, čime je dalje zaoštrena gotovo nerješiva geopolitička situacija. Mladi naraštaji diljem svijeta prigrlili su Che Guevarin kult kao nadahnuće svoga nemira i nezadovoljstva. Studentska pobuna u Francuskoj prelila se preko njezinih granica sve do Beograda, koji je slovio kao neslužbena prijestolnica i metropola pokreta *nesvrstanosti*, toga nestvarnoga pokušaja velikog broja zemalja iz siromašna dijela svijeta da pronađu sebi nekakvu perspektivu izlaska iz zone opasne ovisnosti o snazi i volji dviju supersila.

U domaćem političkom životu to je razdoblje započelo prvim znacima liberalizacije krutoga jednopartijskog sustava (praktička federalizacija SKJ na 8. kongresu 1964. i privredna reforma 1965. kojom su se otvorile granice za odlazak stotina tisuća »gastarbajtera« u Njemačku i druge zapadnoeuropske zemlje), da bi u srpnju 1966. pad Rankovića na Brijunskom plenumu pobudio nade u slabljenje represivnoga sustava. Nakon toga slijedi niz dramatičnih zbivanja u Hrvatskoj, od Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika 1967. preko pobjede liberalnoga krila na 10. sjednici CK SKH sve do naglašene uloge Matice hrvatske u razlistavanju Hrvatskoga proljeća, koje je zahvatilo gotovo sve segmente društva, a napose Partiju, Sveučilište i medije. Politički međaš na kraju razdoblja obuhvaćena ovom knjigom čuvena je 21. sjednica CK SKJ u Karađorđevu, u prosincu 1971, kad se Tito odlučio za smjenu hrvatskoga liberalno nastrojena partijskog vodstva radi gušenja hrvatskoga masovnog pokreta nacionalnog samoosvješćivanja.

Već po svojoj naravi, mediji, a posebno oni elektronički, našli su se u žarištu takva društvenog i političkog okruženja, jer su se obje suprotstavljene tendencije (nazovimo ih radi jednostavnosti jugounitaristička i hrvatskofederalistička) nastojale što je moguće više koristiti medijima, napose audio-vizualnima. U tom smislu televizija je prepoznata kao najutjecajniji medij žive slike s neposrednim djelovanjem, pa je stoga na njezin razvoj u velikoj mjeri utjecalo sve što se zbivalo u području politike, u prvom redu na liniji rivalstva TV-centara u Beogradu i Zagrebu, kao i u odnosima između saveznih i republičkih tijela mjerodavnih za usklađivanje i programskih usmjerenja elektroničkih medija.

Da bi rekonstruirao razvoj Televizije Zagreb, autor se odlučio za kronološki pristup, prateći najgledanije emisije toga razdoblja, među kojima su, posve razumljivo, na vodećem mjestu bili, kako ih on danas naziva, *obavijesnopolitički i dokumentarni programi* (u koje svrstava tešku i dugotrajnu borbu za samostalni TV-dnevnik na hrvatskom jezičnom izričaju) te na taj način ukazuje na sve veću politizaciju svih programa i uključuje niz informacija koje treba imati u vidu kad se pokušava dozvati slika zbivanja onoga vremena i potražiti objašnjenje raznih čimbenika radi njihova boljeg razumijevanja. Takav pristup u velikoj mjeri pomaže praćenju izlaganja, ali donekle i opterećuje nagomilavanjem raznovrsnih podataka u istom segmentu razdoblja, tako da iziskuje gotovo istodobno usmjeravanje pozornosti na političke, tehnološke, kreativne, recepcijske, poredbene i druge aspekte razvoja našega prvog i središnjeg TV-centra. Zainteresiranom za temeljito proučavanje povijesti naše televizije taj će se dodatni napor mnogostruko isplatiti, jer će u gustu Vončininu tekstu pronaći gotovo sve relevantne podatke (i njihove vjerodostojne izvore) nužne za rekonstrukciju i razumijevanje pionirskoga razdoblja *dalekovidnice* koja je u međuvremenu postala civilizacijsko pomagalo bez kojega se svakodnevni život u obitelji i zajednici teško može zamisliti.

Obilje autentične povijesne građe kojom se autor služi, a i čitatelju ili budućem istraživaču daje priliku da se njome posluži, sastoji se od svih vrsta relevantnih dokumenata (kao što su zapisnici samoupravnih i upravnih organa RTZ i JRT, Sedmogodišnji plan razvitka radija i televizije u SR Hrvatskoj, zakonski okviri, službena pisma, programske sheme, popisi repertoara dramskih emisija i filmova) i stručnih publikacija (godišnjaci RTZ i JRT, zapisi i sjećanja djelatnika RTZ iz onoga doba, statistički podaci, nalazi ispitivanja o gledanosti programa, tekstovi iz novina).

Po bogatstvu fotografija i drugih ilustracija u knjizi možemo ocijeniti nemjerljivu vrijednost arhivskoga fundusa Ureda za poslove sabiranja i izučavanja povijesne građe Hrvatske radiotelevizije, koji je Vončina osnovao i godinama marljivo, savjesno i na temelju jasnih kriterija vodio, tako da je u njemu skupljena jedinstvena riznica dokumenata, rukopisa i drugih pisanih i slikovnih vrela za potrebe budućih povjesničara naših elektroničkih medija. Naime, iz iskustva znam kako su suvremenici filma i drugih novih medija uvijek do sada bili nemarni u prepoznavanju važnosti čuvanja dokumentacije i izvornih artefakata, jer u vrijeme njihova nastanka nisu imali dovoljno svijesti o dalekosežnim perspektivama i utjecaju novih medija. Tako se i dogodilo da su u nas izgubljene bez traga kopije svih nijemih filmova, a i u svijetu iz toga ranog razdoblja pokretnih slika jedva da je sačuvana četvrtina svega što je snimljeno. Pa i sam je Vončina morao obaviti gotovo arheološka ispitivanja početaka radiofonije u Hrvatskoj, što mu je očito dalo motivaciju da se sakupljanjem osnovne dokumentacije o razvoju televizije u nas pozabavi gotovo u doba njezina nastanka.

Logično je da se najveći dio predočene dokumentacije odnosi na višegodišnje postupno jačanje vlastita informativnog programa Televizije Zagreb, jer je političko taktiziranje oko toga pitanja trajalo tijekom najvećega dijela opisanoga razdoblja. Počelo je s uredničkim i tehničkim afirmiranjem »lokalne« emisije *Jučer, danas, sutra,* koja je bila jezgra budućeg vlastitog *Dnevnika*, a dodatni su se bodovi u toj rovovskoj borbi za autonomiju »republičkoga« medija stjecali u dobro obavljenim tehnički složenim, često i politički osjetljivim, izravnim prijenosima (kao što je bio miting na Visu u povodu dvadesete obljetnice Titova dolaska na siguran otok nakon uspjela bijega iz Drvara ili izravno uključivanje u rad Petog kongresa SKH), a isto tako i promptnim i adekvatnim reagiranjem na izvanrednu situaciju kakva je bila poplava u Zagrebu 1964, koju je televizija opširno pratila, pripremajući istodobno sažete priloge za međunarodnu razmjenu putem Eurovizije i Intervizije.

Očito se i u vodećim krugovima jednopartijskoga sustava prepoznala moć medija u politici, ali se vodilo računa da se suprotnosti i sukobi ne razbuktaju u javnosti, posebno zbog stalno prijeteće najteže moguće optužbe: za nacionalizam. Vončina spominje čelne osobe RTV Zagreb kao najvažnije osobe u tim zbivanjima. Ivo Bojanić na mjestu generalnog direktora naslijedio je legendarnog Ivana Šibla, a uz sebe imao je Tomislava Golubovića kao direktora Televizije te Josipa Šentiju (do 1967) i Luciju Spajić kao direktore Radija, a svi su oni kao svojevrstan tim brinuli da se RTV Zagreb maksimalno osamostali u odnosu na zajedničke programe JRT-a, a posebno u informativnim programima. U tim nastojanjima postupno su lansirane i druge emisije kao *Stop*, *Politički dijalozi*, *Objektiv 350*, *Četvrtkom otvoreno* i *Mali*

noćni razgovori, koje su širile programske okvire u smislu diskretnog udaljavanja od gole ideologijske propagande, a bliže neposrednom životu, čime su postavljani visoki standardi dokumentarno-političkog stila zagrebačke televizije.

U uspjelu nastojanju da prikupi što je moguće više autentične dokumentacije o tom kontinuiranom rivalitetu RTV Zagreb i RTV Beograd, autor nije na žalost dospio dodatno evocirati sadržajnu i kreativnu sliku tih emisija i njihova utjecaja na društvenu svijest tijekom onih godina i na politička zbivanja koja su kasnije naišla. No, za budućeg istraživača pripremljen je opširan i pouzdan materijal, uz koji se spominje i mnoštvo imena televizijskih kreativaca, svojevrsnih pionira, začetnika novoga medija, kao što su (da navedem samo neke) Anton Marti, Zvonko Letica, Ivan Hetrich, Saša Bjelousov, Krešo Novosel, Ivica Ivanac, Milan Grgić, Lazo Goluža, Daniel i Joakim Marušić, Saša Zalepugin, Mirko Bolfek, Angel Miladinov, Mario Fanelli, Edo Galić... i taj bi se niz mogao nastaviti imenima brojnih zaslužnih pojedinaca, zabilježenih u knjizi, koji su tih godina stvarali personalnu osnovu televizijskoga medija u Hrvatskoj.

Posebno je zanimljivo što se u ovoj knjizi daje pregled repertoara igranih emisija u proizvodnji Dramskog/Igranog programa. Već se iz popisa njihovih naslova i realizatora može vidjeti kako je naglasak bio na hrvatskoj književnosti kao polazištu za usvajanje televizijskih igranih žanrova, a uz to su kao scenaristi angažirani i brojni mlađi pisci, a mnogi od njih upravo su tada započinjali dojmljive karijere televizijskih pisaca ili realizatora. U tom sklopu nalaze se i naslovi naših prvih televizijskih serija ili miniserija, što pokazuje kako se od prvih dana prepoznala potreba da se razvija taj eminentno televizijski rod.

Počelo je još 1961. sa serijama u dječjem programu, a među prvima za odraslu publiku bila je 1964. serija u šest epizoda *Htio bih znati tko sam* u režiji Dragoljuba Švarca, koji je potpisala Zora Dirnbach pod pseudonimom Ana Bauman. Slijedile su i serije s tematikom iz suvremenoga života, kao *Dileme* Ivice Ivanca u jedanaest epizoda ili *Dijalozi* Ive Štivičića u šest epizoda. Posebna se briga posvetila, dakako, tematici partizanskoga ratovanja, o čemu svjedoče po dobroj gledanosti zapamćene serije *Sumorna jesen* (devet epizoda,1969) Ivana Šibla u režiji Zvonimira Bajsića, i *Kuda idu divlje svinje* (deset epizoda, 1971) Ive Štivičića u režiji Ivana Hetricha. Ipak, vrhunsku popularnost u ovom su razdoblju postigle dvije serije u dijalektu, koje su postavile vrlo visoke kriterije za svaki budući kreativni napor u tom području: kajkavski *Mejaši* (šest epizoda, 1970) Mladena Kerstnera i redatelja Ive Vrbanića i *Naše malo misto* u čakavskom govoru (trinaest epizoda, 1970-71) Miljenka Smoje u režiji Daniela Marušića.

Na samom kraju ovoga razdoblja nailazi podatak koji znakovito govori o političkoj uvjetovanosti čak i dramskoga programa, i to u doba kad je ideologijski totalitarizam na planu estetike već odavno bio odbačen, donekle i zaboravljen. Naime, u prosincu 1971, dakle u danima prijelomne partijske sjednice u Karađorđevu i na početku represije uperene protiv Hrvatskoga proljeća, RTV Zagreb imala je na programu praizvedbu nove serije pučkoga humora *Boltine zgode i nezgode* hrvatsko-bunjevačkog pisca Matije Poljakovića iz Subotice, u režiji Petra Šarčevića. Premda je bilo snimljeno i najavljeno šest epizoda, prikazane su samo četiri (čak i sa zabunama u redoslijedu emitiranja), jer su protiv serije kao »nacionalističke« stigli prosvjedi partijskih foruma iz Vojvodine.

Jedna od bitnih osobina povijesti televizijskoga medija u Hrvatskoj jest da se on razvijao u okvirima jugoslavenskoga federalnoga ustroja i uz trajno javno ili tek virtualno rivalstvo i nadmetanje sa saveznim medijem u Beogradu. To se osjeća u cijeloj knjizi, a *»proces postupnog stvaranja republičkog* (danas bismo rekli: nacionalnog) *programa odvijao se uz mnoge političke otpore, prijekore i objede«,* kako to suzdržano ističe autor. Iako nas je autor zakinuo za posebno poglavlje sa zaključcima svojega istraživanja (što bi bio dobrodošao pandan Uvodnoj bilješci), možda bismo i bez njih mogli doći do spoznaje da ta stalna napetost između zagrebačke i beogradske televizije i njihovih političkih mentora zapravo i nije bila po svemu štetna, jer je u rad i motivaciju naših medijskih začinjavaca unosila prijeko potreban i svrsishodan element konkurencije i kriterije sumjerljivosti. Koliko god ta konkurencija nije bila tržišna, nego (kripto)politička i koliko je god zagrebačka strana bila u tim odnosima politički slabija, nemoćnija ili inferiorna, ona je imala određenu tehničku prednost po vremenu početka organiziranog rada i emitiranja, a slijedom toga i kreativnu superiornost u nekim najvažnijim aspektima konkretne medijske prakse.

Već se prethodnim knjigama Nikola Vončina potvrdio kao pouzdan vodič tragovima razvoja naših audio-vizualnih medija, a u ovoj najnovijoj pružio nam je zadovoljstvo da iz godine u godinu pratimo nastanak priče koju bismo, parafrazirajući davni socrealistički naslov, mogli nazvati *Kako se kalio hrvatski TV-ekran*. Probijajući se mnoštvom dokumenata, podataka, citata i imena, zainteresirani čitatelj dobiva pouzdane dojmove o takoreći dnevnoj praksi onih koji su stvarali tu televiziju, o njihovu entuzijazmu, snalažljivosti i sposobnosti savladavanja raznih zapreka. Na neki način može se bolje razumjeti i one političare s vrha Partije na čelnim pozicijama RTV Zagreb, koji su se u svakodnevlju borbe za vlastiti TV-medij možda i protivno svojoj političkoj volji našli na onoj strani koja je dočekala da bude optužena za hrvatski nacionalizam, neoprostivi i najveći mogući grijeh u doba obveznoga *bratstva i jedinstva*.

Knjiga bi mogla pomoći i onoj zadaći kojoj ćemo mi što smo *preživjeli komunizam, a pritom se i smijali* najteže udovoljiti: kako dočarati svakodnevlje javnoga djelovanja u vrijeme kada se represija nije događala baš svakoga dana, ali je bilo samorazumljivo da se njezina mogućnost pretpostavljala i na taj je način bila djelotvorna kao autocenzura ili blokada neovisnih inicijativa. Pa ipak, nije se srećom baš svatko klonio postupati sukladno vlastitu osjećaju ispravnoga, jer nije ni svaki slučaj izlaska iz okvira uvijek bio kažnjiv ili kažnjen. Tako se moglo dogoditi da su među dramaturzima ili piscima angažiranim na Televiziji Zagreb bili i neki ideološki sumnjivci iz redova *krugovaša* ili *razlogovaca,* kao što su bili Vlado Gotovac, Irena Vrkljan, Čedo Prica, Fedor Vidas, Pajo Kanižaj ili Ivan Kušan.

U tom unutar sebe kontradiktornu *samoupravnom socijalizmu* u SFRJ, gdje se život odvijao, kako se negdje čulo, *između Gologa otoka i Brijuna,* kao referentnih točaka dvaju oprečnih aspekata sustava (represije i hedonizma), novi medij televizije stvarao je i svoje zvijezde, voditeljske, spikerske ili pjevačke, pa nam ova zbirka povijesnih priloga na raznim mjestima doziva u pamćenje neka imena dugotrajne popularnosti, koja su ugrađena u temeljne standarde kvalitete na našoj televiziji. Valja spomenuti barem neke od njih: Zvonko Zmazek, Dobroslav Silobrčić, Vojo Šiljak, Milka Babović, Gordana Bonetti, Jelena Lovretić, Mladen Delić, Oliver Mlakar, Ksenija Urličić, Helga Vlahović,Tereza Kesovija, Ivo Robić, Gabi Novak, Vice Vukov...

Bogatstvo podataka upravo vabi na razrađenu obradu i evaluaciju pojedinih aspekata razvoja i ekspanzije televizije, posebno njezinih estetskih dosega unutar dramskoga, zabavnog i dječjeg programa u ono pionirsko doba. Dakako da u takvim prikazima posvećenim pojedinim segmentima razvoja neće biti moguć jednostran pristup, recimo isključivo po estetskim kriterijima, jer su politički, tehnički i tehnološki aspekti (uz personalne) nezaobilazni kad god je riječ o bilo čemu iz dosadašnje povijesti naše *dalekovidnice*. Tko god i bilo kada osjetio poriv za taj zahtjevan, ali i prijeko potreban zahvat, imat će u ovim i svim dosadašnjim prilozima za povijest radija i televizije u Hrvatskoj, koje nam je s velikim trudom i dobrim poznavanjem prikupio Vončina, dragocjenu riznicu dokumentacije kao vrlo solidno i nadasve pouzdano polazište.

Ovu je dragocjenu knjigu netko u nevezanu razgovoru uz kavu usporedio s antimuzejem konceptualista Vladimira Dodiga Trokuta, koji je od odbačenih uporabnih predmeta stvorio dojmljivu umjetničku reciklažu što dočarava kontekst života kada su ti predmeti još bili u funkciji. Doista, bogatstvo kronološki izloženih dokumenata o unutarnjem ustroju hrvatske *dalekovidnice* u godinama njezine ekspanzije i prvobitne akumulacije kreativnoga kapitala ili pak o danas već možda zaboravljenim prijeporima, kao i svi drugi podaci i brojke u knjizi, vrlo rječito govore o cijelom kontekstu ondašnjih okolnosti i o naporima pionira novoga medija. Zbog toga autoru pripada priznanje što nije propustio priliku da dalekovidno odmah prikupi i učini dostupnim bitnu i još »vruću« građu za povijest audio-vizualnoga medija u Hrvatskoj, građu koju bi sljedeća generacija istraživača vjerojatno uzaludno tražila i eventualno skupila s velikom mukom, a bez jamstva pouzdanosti i cjelovitosti.

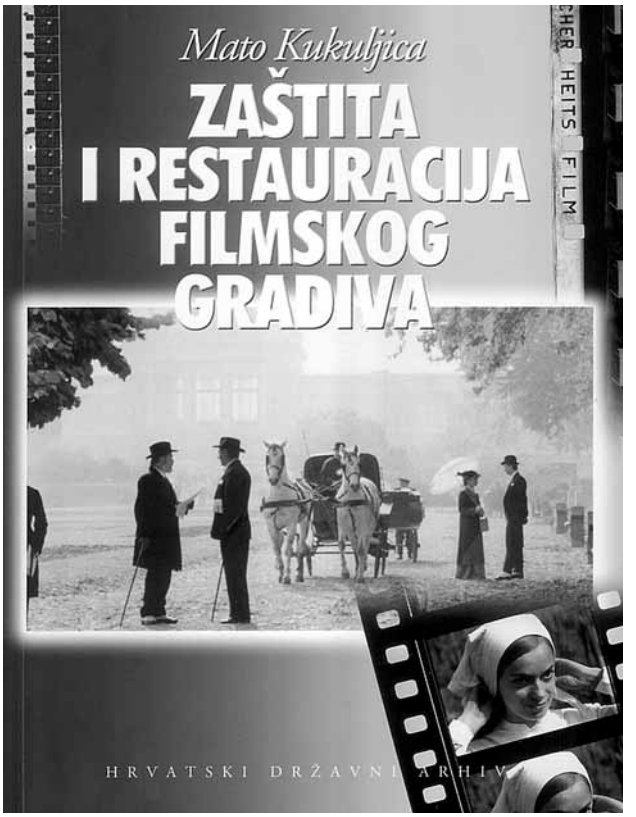
UDK: 791.025.3/.4(049.3)

Dejan Kosanović

Dragocena knjiga u pravom trenutku*

Mato Kukuljica, 2004, *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv

Svest da je film, od trenutka svoga nastanka 1895. godine, *takođe i dragocena istorijska građa i da će protokom vremena to sve više biti*, znatno je kasnila za razvojem filma kao medija i kinematografije kao ukupne delatnosti. Doduše, već prvih godina po pojavi pokretnih slika na ekranima Evrope i sveta javljali su se pojedinci koji su to shvatili i predvideli. Najznačajniji je, svakako, poljski fotograf (i teoretičar filma) Boles3aw Matuszewski koji je u Parizu 1898. godine objavio dve brošure — *Novi istorijski izvor (Une nouvelle source de l'histoire)* i *Oživljena fotografija, šta ona jeste, šta treba da bude (La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être)* — u kojima ukazuje na potrebu čuvanja svih vrsta filmova kao istorijskih dokumenta o vremenu u kome su nastali. Nije on bio jedini. Pored ostalih, to je pomenuo i dr. Simon Šubic, Slovenac i profesor Univerziteta u Grazu, u svojoj raspravi »Žive fotografije« koja je objavljena u časopisu *Dom in svet* već početkom 1898. godine. Međutim, ti usamljeni glasovi o potrebi čuvanja filmske građe svih vrsta prvih decenija postojanja i razvoja kinematografije u svetu, praktično do Prvog svetskog rata, nisu imali odjeka. Producenti i stvaraoci pokretnih slika u prvom periodu su svoja ostvarenja posmatrali samo kao sredstvo za privlačenje gledalaca i ostvarivanje dobiti, bilo prikazivanjem zanimljivih predela i događaja u filmovima dokumentarnog karaktera, bilo stvaranjem privremene iluzije stvarnosti u igranim ostvarenjima. Ukoliko nisu čuvani za ponovnu distribuciju, snimljeni i prikazani filmovi su tokom prvih decenija postojanja kinematografije najčešće bacani kao iskorišćeni potrošni materijal novonastale industrije spektakla. Trebalo je da proteknu skoro dve decenije od prve filmske predstave, da bi se tokom Prvog svetskog rata došlo do zaključka da snimljene filmove treba čuvati kao dokumentaciju o ratnim zbivanjima. Približno istovremeno veliki proizvođači igranih filmova u SAD i Evropi su otpočeli sa čuvanjem originalnih materijala (negativa) svojih ostvarenja, sa ciljem da ih zaštite od bespravne eksploatacije (kao dokaz za *copyright*) ili za eventualno ponovno prikazivanje filmova koji su im donosili velike prihode. Njima su se pridružili i neki filmski autori novorođene sedme umetnosti (nemog filma) koji su želeli da sačuvaju za sebe i budućnost svoja dela. Tako je posle završetka Prvog svetskog rata otpočelo sporadično čuvanje jednog dela svetskog filmskog nasleđa. Međutim, pronalazak zvučnog filma (1927) naveo je mnoge producente da unište dotad čuvane neme filmove kao komercijalno beskorisne zalihe. Možda je baš to i podstaklo inteligentne i prave ljubitelje filma da shvate da *svi snimljeni filmovi* predstavljaju istorijske dokumente i da su deo kulturnog nasleđa čovečanstva koji treba pažljivo čuvati, sistematski obrađivati i pronaći pravi način fizičke zaštite nitratne filmske trake koja je tada (posle tri decenije korišćenja) pokazala svoju nepostojanost i sklonost ka bespovratnom propadanju. Polovinom tridesetih godina osnovani su prvi nacionalni filmski arhivi (kinoteke) — u Nemačkoj, Francuskoj, Velikoj Britaniji i SAD, koji su se udružili 1938. godine u Međunarodnu federaciju filmskih arhiva (FIAF). Ali tek posle Drugog svetskog rata FIAF je razvio svoju delatnost, a svest o potrebi čuvanja starih filmova je porasla i skoro u svakoj zemlji koja je proizvodila filmove organizovani su nacionalni filmski arhivi.



U svojoj izvanredno komponovanoj, tematski jasno usmerenoj i stručno veoma precizno napisanoj knjizi *Zaštita i restauracija filmskog gradiva* autor Mato Kukuljica je u prva dva

* Tekst objavljujemo u srpskom izvorniku

poglavlja (1. PRVE IDEJE O POTREBI ČUVANJA FILMSKOG GRADIVA I OSNIVANJA FILMSKIH ARHIVA i 2. PREGLED RAZVITKA KINEMATOGRAFSKOG MEDIJA /FILMA/) prikazao razvoj filmske arhivistike, od prvih ideja o potrebi čuvanja filmske građe do savremenog odnosa prema svetskom filmskom nasleđu, uporedo sa pregledom istorijskog razvoja filma, sagledanom pre svega iz ugla tehnologije. Na to se nadovezuje treće poglavlje (3. OSNOVNE KARAKTERISTIKE FILMSKE VRPCE) o osobinama filmske trake — materijala koji treba zaštititi od propadanja i kojim se najviše bavi savremena filmska arhivistika. To je dragoceni uvodni deo na kome se temelji razumevanje svega što kasnije u knjizi sledi.

Naredna poglavlja (4. IDENTIFIKACIJA FILMSKOG GRADIVA, 5. METODE I MJERE ZAŠTITE FILMSKOG GRADIVA, 6. ZAŠTITA I RESTAURACIJA FILMSKOG GRADIVA i 7. REKONSTRUKCIJA FILMSKOG GRADIVA) predstavljaju suštinu ove knjige, a istovremeno su i dragocen priručnik za sve one koji se, iz bilo kojega razloga, bave identifikacijom, zaštitom, restauracijom, obradom i sređivanjem filmske građe. Autor je, s jedne strane, kao vrstan poznavalac teorijske strane problematike kojom se bavi, oslonjen na najsavremenije naučnoistraživačke radove u ovoj oblasti koji su objavljeni u svetu. S druge strane sve to ne bi dalo takve rezultate da nije nadgrađeno na višedecenijsko praktično iskustvo u radu i rukovođenju Hrvatskom kinotekom. Zaista — kao poznavalac problema o kojima autor piše i sa kojima sam se susretao tokom više decenija istraživačkog rada po filmskim arhivima kod nas i u svetu — mislim da nema ni jednog jedinog bitnog pitanja na koje stručnjak filmski arhivista ne bi mogao da nađe pravi odgovor u ovoj knjizi.

Posebno je aktuelno i zanimljivo pitanje korišćenja novih elektronskih i digitalnih tehnologija u poslu filmskog arhiviste koje autor razmatra u osmom poglavlju (8. NOVE ELEKTRONSKE TEHNOLOGIJE — POMOĆ U RESTAURIRANJU FILMSKOG GRADIVA). Možda tu, na kraju naslova, nedostaje i jedan upitnik (?), jer nam i sam autor iznosi sve dileme koje su vezane za probleme skupe tehnologije i finansijskih (ne)mogućnosti malih, srednjih, pa čak i velikih filmskih arhiva. Tako ostaje neizvesno kada će i da li će elektronika, digitalna ili neka nova tehnika postati glavno rešenje u oblasti čuvanja i restauracije filmske građe prethodnih perioda. Zasad su klasični (analogni) sistemi restauracije i dalje osnov zaštite i čuvanja filmske građe.

Naredna dva poglavlja posvećena su praktičnim pitanjima zaštite, restauracije i rekonstrukcije hrvatskog filmskog nasleđa (9. PROJEKT ZAŠTITE, RESTAURACIJE I REKONSTRUKCIJE NACIONALNE FILMSKE ZBIRKE i 10. PROJEKT CJELOVITE ZAŠTITE I RESTAURACIJE NACIONALNE FILMSKE ZBIRKE /1995-2015/). Kao stručnjak koji se tim poslovima bavi više od četvrt stoleća, Mato Kukuljica veoma kvalifikovano i jasno prikazuje napore i borbu da se dragoceno i ugroženo hrvatsko filmsko nasleđe sredi i sačuva za buduće generacije, posebno u periodu od osnivanja Hrvatske kinoteke pa do naših dana. Ne ustručava se da ukaže na probleme otuđivanja, seoba i vraćanja arhivskog filmskog materijala nastalog u Hrvatskoj, što je, pre svega, proizišlo iz sticaja mnogih nesrećnih istorijskih okolnosti. Zbog nedostatka kvalifikovanih izvora, tu su se autoru potkrale neke manje nepreciznosti koje ne utiču na opštu vrednost ovog poglavlja i knjige u celini.[1] I, najzad, na pojedinačnim primerima celovite restauracije nekih filmova Hrvatske kinoteke (poglavlje 10) Mato Kukuljica otvara čitaocu viziju neke budućnosti koja će se, nadajmo se, i ostvariti.

Zaključno poglavlje (11. TEORIJSKA I PRAKTIČNA PITANJA RESTAURACIJE I REKONSTRUKCIJE FILMSKOG GRADIVA) predstavlja jedan stepen više u odnosu na stručno-tehnološku materiju kojom se dotle bavi knjiga. Tu je predstavljena sažeta *filozofija filmske arhivistike* koja, ustvari, treba da podstakne svakog filmskog arhivistu, istoričara filma i kulturnog poslenika da, pored traženja tehnoloških rešenja, uspostavi i svoj stvaralački odnos prema nacionalnom i svetskom filmskom nasleđu (i drugim oblicima sačuvanih pokretnih slika). To je od posebnog značaja kada razmislimo kako ćemo i šta ćemo od naše filmske prošlosti ostaviti budućim generacijama kao kulturno nasleđe.

Mato Kukuljica je, ustvari, napisao *enciklopediju zaštite i restauracije filmskog gradiva* u koju je ugradio svoje veliko znanje, iskustvo i dosledno obrađena istraživanja tokom skoro deset godina, koliko nas deli od njegovog magistarskog rada. Problemi koje je Kukuljica obuhvatio i sistematizovao zajednički su za sve filmske arhive sveta, a ovde su se našli u jednom tomu. Stoga će ova knjiga postati neophodna za sve filmske arhiviste koji mogu da koriste literaturu na hrvatskom jeziku (bivše jugoslovenske zemlje i neke zemlje u bližem okruženju), za studente koji se posvećuju filmskim studijama i sve prave ljubitelje filma i njegove prošlosti. Prateći srodnu literaturu, ja dosad nisam naišao na ovako dobru i celovitu knjigu na nekom od svetskih jezika (smatram da su i izdanja FIAF-a skromnija) — te bi zbog toga služilo na čast i autoru i zemlji u kojoj je nastala, da se ova knjiga svakako prevede na engleski jezik, kako bi mogao da je koristi najširi sloj čitalaca u krugovima filmskih arhivista.

Bilješka

1 Mislim da je ovo veoma složeno pitanje koje se odnosi na sve filmske arhive bivše Jugoslavije. Najčešće se problem pojednostavljuje: na jednu stranu se postavlja Jugoslovenska kinoteka kao krivac koji je za račun Srbije orobio sve ostale bivše republike SFRJ, a zanemaruju se objektivne istorijske okolnosti: kraj Drugog svetskog rata i plenidba »neprijateljskih« filmova (stranih okupatora i NDH), zatim stvaranje filmskih arhiva Jadran filma i Nastavnog filma (1946) i njihova nedovoljno poznata sudbina, centralizacija jugoslovenske kinematografije u periodu administrativnog upravljanja (Centralna jugoslovenska kinoteka), neobjašnjene policijske intervencije u oblasti filma i slanje materijala u Beograd (ali ne uvek Kinoteci), decentralizacija sedamdesetih godina bez jasne podele filmskog nasleđa, raspad SFRJ i problemi sukcesije koji su u oblasti arhivskog nasleđa rešeni samo »u principu« (znači delimično). Što se tiče filma najviše je problema na relaciji Zagreb-Beograd, o tome je bilo više dogovora, ali, čini mi se, problem nije u nedostatku dobre volje, već u sredstvima neophodnim da se to reši. S obzirom da posedujem prilično obimnu i tačnu dokumentaciju, verovatno ću o delikatnom pitanju *gde se dede naše filmsko blago?* napisati za *Ljetopis* jedan tekst u kome bih sistematizovao i detaljnije osvetlio probleme (kada, nažalost, nisam u mogućnosti da ih rešim).

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

Slaven Zečević

Kad smo bili robovi

Velimir Grgić i Marko Mihalinec, 2004, *Žuti titl — drugačija enciklopedija*, Zagreb: AGM

Carstvo strasti prema filmovima ograđuju visoki zidovi. Svrha tih zidova nije samo u ograđivanju od onoga što korisnicima takve strasti ne proizvodi čisto filmofilsko zadovoljstvo, koliko želja da sudionici u obredima slave toj strasti omogući dovoljno sigurnu poziciju s koje će promatrati, odabirati i ukrasti ono što ih je volja. Igra je krvavo prisvajanje, a ne razumni pregovori, a isključivost je (ipak), Bogom dobiveno pravo. Pitanje povijesne odgovornosti, analitičke odgovornosti ili odgovornosti bilo koje vrste tu se ne postavlja, a svaki oblik klasificiranja i organiziranja takve strasti, kao što je to učinio autorski dvojac Grgić i Mihalinec u izdanju *Žuti titl — drugačija enciklopedija*, svoj moto »Tko vas jebe, ovo je zabavno«, ponosno nosi na svakom znakovlju carstva.

Na pitanje koje se ne postavlja ne treba odgovoriti.

U prilog takvu oblikovanju strasti prema filmu svakako možemo navesti nestalnost sama sustava; sustav izbjegava jednoličnost ili nepromjenjivost, stalno se nadopunjuje ili reducira, proglašava i svrgava, postavlja na pijedestal ono što će sutra pretvoriti u prah, uživajući u životnosti koja akademizmu (i ostalim protivnicima ugodna kaosa) lupa strastveni vritnjak onih čije će djelo vrijeme pomilovati.

Funkcionalnost takva stava ili stavova prikazuje se u mjeri apstraktnih (čitaj: opijenih) svađa — ratova koje ste (smo) kao primatelji tih stavova vodili s onima koji ih stvaraju. Poput Jarmuschova *Mystery Train*, ovdje je pitanje Presley ili Perkins. Povijest 'pokloničke' filmske publicistike nije mala u onim državama koje su dobro tržište za takve proizvode, a tu bismo SAD mogli izdvojiti kao dobar izvor drukčijih sagledavanja filmske povijesti. Autori poput Weldona, Weissera ili Briggsa (a da o časopisima ili posebnim izdanjima ne govorimo) polje su djelovanja pronašli izvan uobičajenih ruta filmske proizvodnje, potvrdivši da su rezerve svjetske produkcije smeća i umjetnosti dovoljno pune i samoobnovljive te da možemo cijeli život provesti u kinodvoranama, a da nam neke nazovimo to opće činjenice filmske umjetnosti nikad ne padnu na mrežnice. Bilježenje te drukčije filmske povijesti u hrvatskim je okvirima bilo uglavnom slučajno ili rijetko da bismo ovo izdanje mogli postaviti u bilo kakav kontekst uspoređivanja. K vragu, ljudi su u nas sretni kad bilo što o filmu ugleda danje svjetlo (prije tamnu noć), pa je stoga pristup filmskoj literaturi vrlo obziran.

Moram priznati da prema *Žutom titlu* imam dvojako stajalište. Prihvatljivost izdanja ovisila mi je o trenutnom raspoloženju (biometeorologija ili propast), ali sve se tijekom čitanja uvijek postavljalo na kako, ne i što; prevedeno na razumljivost, nije upitan izbor obrađenoga, nego razina duhovitosti koje uistinu smatram duhovitim unutar ponuđenog. Uživao sam polovično. Recepcija ovakvih izdanja svoj primarni element komunikacije (često ili uvijek) pronalazi u razini duhovitosti koju kao čitatelj pronalazite (ili ne). To nije samo problem Grgića i Mihalineca, nego većine literature slična predznaka, u kojoj se kvaliteta često izjednačuje s količinom smijeha koji vam je izazvao čin čitanja (ako baš nije riječ o strogim analizama ljudskog zastranjenja na filmu, no to je onda i drukčija literatura). Druga nesretna okolnost hrvatske filmske zbilje, a to autori znaju najbolje, osuđenost je na zakidanje, odnosno nemogućnost da svoju strast obnavljate u onoj mjeri koliko tu priliku ima netko izvan granica domovine (iako su osamdesete bile kužne za prikazivačku podlogu dobra dijela C, Z ili niže produkcije i u svijetu). Bez VHS-a, DVD-a ili nekoga trećeg formata ne bilo ni ovog izdanja, pa se izbor koji vam autori nude često čini i konzervativan, jer vrijeme arheološkog iskapanja drukčije filmske povijesti traje (najmanje) od sedamdesetih, a ono što je iskopano u njihovu izdanju nužno je ograničen pogled u kojem bi slučajno brisanje dalekoistočne kinematografije dovelo do raspada sustava.

Kopali po dreku ili zlatu, obilje je dobar preduvjet za sustavnije obavljanje posla. Za tu ih činjenicu nitko ne može progla-

Žuti titl (dio plakata)

siti nesposobnima ili površnima, ali im može predložiti da se svojim stajalištima okrenu onomu što im je dostupnije, a to je u prvom redu hrvatska kinematografija. Samo da pročešljaju sedamdesete (na svim produkcijskim razinama, rodovima i trajanjima), vidjeli bi da ludost ne stanuje negdje drugdje.

Dok pročitate *Žuti titl*, zapravo dok se budete njime služili (jer to je konačna svrha izdanja), autori će (pretpostavljam) svoje izbore već u mnogočemu reorganizirati, pa im osim mnogo novca ne treba poželjeti drugo. Za sve ostalo pobrinut će se sami.

UDK: 791.635-051Bašić, R.(049.3)

Tomislav Šakić

Knjiga nedovoljno dostojna *reljativne* karijere

Igor Mrduljaš (ur.), 2004, *Relja Bašić: 50 godina kazališnog i filmskog stvaralaštva,* Zagreb: Teatar u gostima

Malo tko je lani primijetio da *Koncert* Branka Belana slavi pedesetu obljetnicu (ili, točnije rečeno, da se obilježava pedeset godina od smaka nikad snimljenog filmskog opusa Branka Belana). Premda se često navodi da je Relja Bašić (Zagreb, 14. II. 1930) na filmu debitirao ulogom u *Milionima na otoku* Branka Bauera 1955. godine, prvu je govornu ulogu ostvario godinu dana ranije, u sporednoj ulozi Bartula u Belanovu *Koncertu.* Kazališnu karijeru Bašić je otpočeo (ipak) nakon filmske, 1955. godine, debijem u zagrebačkom HNK, pod paskom redatelja Bojana Stupice. God. 1974. izvedena je prva predstava *Teatra u gostima* (*Ševa* po M. Kunderi) kojemu je Bašić utemeljitelj i do danas umjetnički ravnatelj. Pedeset godina od prvog filma (premda je Bašića na platnu moguće prepoznati još godinu dana ranije, kao statista u *Kamenim horizontima* Šime Šimatovića 1953) i trideset godina od pokretanja *Teatra u gostima* razlozi su koje Igor Mrduljaš, urednik ove monografije, navodi za njezino objavljivanje.

»Nažalost, nije riječ o monografiji kakvu bi ovaj svestrani umjetnik zaslužio i kakvu mu hrvatska teatrologija zacijelo duguje«, odmah je istaknuo Mrduljaš. Nema žalosnije stvari za naklonjena čitatelja nego se ipak i odmah složiti.

Odmah, jer već na prvi pogled knjiga ne zadovoljava iole više postavljene izdavačke kriterije, premda je u načelu posrijedi samizdat — jer knjigu je kao nakladnik potpisao upravo Bašićev Teatar u gostima — te bi je stoga trebalo blagonaklonije gledati. No, u stanju suvremenog, svakome dostupnog kompjutorskog dizajna i tiska, s tehničke strane knjiga ne djeluje privlačno. Letimičan pogled na neke druge, nedavno tiskane monografije — npr. onu o Tomislavu Pinteru Vanje Černjula — ostavlja porazan dojam o dizajnu i ukupnom estetskom dojmu ovog izdanja. Ova knjiga kao da je prelomljena u običnom *Wordu:* tekst je tiskan u uskom stupcu, vrvi tipfelerima (među kojima je i upitnik, dosljedno otisnut izvan retka), prijelom je daleko od pohvale, a lijepljeni uvez knjige (za tisak je kreditirana »GIPA, Zagreb«) nije za ništa drugo nego za čistu osudu. Fotografije su sve odreda crno-bijele, a one preuzete iz filmova uopće nisu kadrovi, nego promotivne fotografije sa setova. Ovo već ide na dušu urednika, koji nije smatrao za shodno da bi monografija o Relji Bašiću trebala biti opremljena *pravim* fotografijama, što u boji (za filmove u boji), što pravim kadrovima iz filmova koji se lako mogu dobiti u Hrvatskoj kinoteci. (Istina, najvjerojatnije se može kriviti financijska konstrukcija za izdavanje monografije, ali ipak, valorizira se samo konačan rezultat.) I omot nije na razini: s naslovnice nam se uistinu smiješi Relja Bašić, ali s najobičnijega fotoportreta. Što je mogao učiniti dobar dizajner s kadrovima iz filmova ili s imalo umjetničkije napravljenim fotografijama, možemo samo zamišljati. Trebalo je uložiti malo više vremena i truda, a ne svesti materijale na fotografije iz ladica Relje Bašića i Teatra u gostima.

Nicholas Ray i Relja Bašić

Ipak, jer premda sadržaj ne mora biti odraz vanjskog izgleda, ovdje i sadržaj knjige otkriva da je nastao na brzinu, bez dublje pripreme ili istraživanja. Pravi tekst monografije čine četiri priloga: intervju što su ga s Reljom Bašićem za *Hrvatski filmski ljetopis* 29. studenog 1996. obavili Ivo Škrabalo i Igor Tomljanović (1997, 9) te eseji Nikole Batušića *(Kazališno stvaralaštvo Relje Bašića),* urednika Igora Mrduljaša *(Relja Bašić: glumac koji puni kazališta)* i Ive Škrabala *(Filmski glumac Relja Bašić)*. Premda u kazališne — da ne kažem teatrološke — tekstove ne bih previše ulazio, jer mi teatrologija nije bliska struka, već u njima je nazočan problem koji karakterizira »filmološki« esej Ive Škrabala: kako, naime, teorijski utemeljeno pisati o glumi i glumcu? Onoliko koliko to i jest moguće — u okviru bilo kazališne bilo filmske teorije glume — u okviru ove monografije, ili pak hrvatskog, teorijski osviještenog pisanja o glumi, to se ne događa. Zašto je Relja Bašić najzagrebačkiji od svih glumaca, do te mjere da ga se potpuno poistovjetilo s gospodinom Fulirom? Zašto je naglašavao zagrebačku dikciju u svojim izvedbama? Kakve je on likove gradio i da li postoje neki stalni modeli u njegovu odabiru likova za tumačenje? Koja je uloga kategorije urba-

nosti u njegovim filmskim ulogama od *Koncerta, Miliona na otoku* i *Opsade* (Branko Marjanović, 1956) preko *Ronda* (Zvonimir Berković, 1966), *Imam dvije mame i dva tate* (Krešo Golik, 1968) i *Tko pjeva, zlo ne misli* (K. Golik, 1970) do *Ljubavnih pisama s predumišljajem* (Z. Berković, 1985) i *Ispod crte* (Petar Krelja, 2003)? Kako odrediti njegove inozemne uloge, s obzirom na taj urbani profil? Je li gluma samo bogomdan talent, pa stoga razgovor za *Ljetopis* ostaje na kurtoaznoj i biografičnoj razini, bez da se uistinu sazna *zašto* i *kako?* Na sva ova pitanja o glumi, ili o glumi Relje Bašića, Škrabalov tekst naime ne daje odgovore, kao ni cijela monografija. Već iz Batušićeva teksta saznajemo da se Relja Bašić na pozornici ponaša »prividno nehajno«, gotovo na »opasnoj granici nonšalancije« (ipak, za »neupućena« promatrača, kaže Batušić), da je njegov scenski habitus isti izvan scene (on, naime, za razliku od mnogih glumaca, nije morao učiti manire): »štih zagrebačkog gospodina«. Scenska elegancija, nenametljiva uljudnost i trubadurska udvornost, da, ali *zašto* i *kako?* Ili ipak očekujem previše od eseja koji su napisani u raznim kurtoaznim, spomeničarskim prigodama i sakupljeni ovdje, čemu svjedoče i izrazi poput »nije žalio napora da i u najudaljenije zakutke donese svetu kazališnu vatru uvijek jednakog intenziteta«, »svoju tvrdu i postojanu kazališnu vjeru«. Relja Bašić to i jest radio, ali opet, kako? I Batušićev i Mrduljašev tekst ostaju tako u obzoru prigodnog eseja bez dubljeg analitičkog uvida. Ono što nas zanima, filmski dio, tj. Škrabalov prilog, ima jednake domete. Zaključci se, kao i kod Mrduljaša, svode na opetovanje broja Bašićevih uloga, pobrojavanje jezika na kojima je glumio i slavnih glumaca s kojima je glumio, te nizanje epiteta »najzagrebačkiji«, »najkozmopolitskiji«, »popularan«, »šarmantan«, »svestran« i »prepoznatljiv«. Ostatak (ranije tiskana) Škrabalova teksta čini prepričavanje intervjua. Za kraj, sve je to popraćeno Bašićevim kazališnim repertoarom i filmografijom, koja pak vrvi krivo napisanim imenima stranih redatelja i pati od nepotpunosti.

Premda u načelu pojavu ove monografije treba pozdraviti, ma kakvi bili uvjeti njezine proizvodnje, Relja Bašić zaslužuje mnogo, mnogo više.

UDK: 791.632-051Fuis, F.(049.3)

Jurica Pavičić

O Franji Fuisu

Franjo Fuis, *Zakon rieke,* 2004, Koprivnica: Alineja. Urednik Mladen Pavković.

Franjo M. (Martina) Fuis (1908-1943) jedna je od nesumnjivo najfascinantnijih figura hrvatske kulture između dva rata. Popularni reporter, borac za socijalnu pravdu, putopisac, dramatičar, pustolov i izvrstan fotograf, Franjo Fuis je u desetljeću uoči Drugoga svjetskog rata bio možda centralna figura čitava zagrebačkog novinarstva, ujedno i čovjek koji je bitno promijenio hrvatsku žurnalistiku, usmjerujući je od visoke politike i ideoloških debata prema bilu ulice i realitetu svakodnevice. Lutalica, pregalac, društveni reformist i na koncu žrtva antifašističke borbe, Fuis je kulturna i društvena figura o kojoj bi se u Hrvatskoj trebalo mnogo više znati.

Franjo Fuis rođen je 1908. u Virovitici u radničkoj obitelji. Nakon rano prekinuta obrazovanja, lutanja s cirkusom i kratke mornaričke karijere, Franjo Fuis se od 1927. počeo baviti svojim prvim i glavnim pozivom — novinarstvom. Kasnih dvadesetih i tridesetih, Fuis je razvio opsežnu novinarsku djelatnost, surađujući u dvadesetak zagrebačkih, riječkih, ljubljanskih i beogradskih novina, pišući mahom reportaže, ali i druge tekstove, uključujući i scenarije za stripove. Poznat pod pseudonimom Fra-Ma-Fu, Fuis će tijekom tridesetih postati najpopularnijim hrvatskim reporterom. Njegov ciklus reportaža o beskućnicima »Na strmini bijede« (*Novosti,* 1935) smatra se vrhuncem hrvatskoga socijalnog novinarstva. Fuis, koji se poput Guenthera Wallrafa presvukao u klošara i provodio dane među zagrebačkim beskućnicima, upravo je tom serijom tekstova potakao lokalne vlasti na opsežan program socijalne pomoći, što je najveća satisfakcija koju jedan novinar može doživjeti. Tijekom tridesetih Fuis je biciklom ili pješice obišao Posavinu, Zagorje, Liku, Slavoniju i Bosnu, izvještavajući slikom i tekstom o tada malo poznatim krajevima i o često besprizornoj bijedi koju je tamo nalazio. Njegovi putopisni zapisi iz viškog arhipelaga jedni su od najljepših u cijeloj hrvatskoj maritimnoj književnosti, a fotografije koje je snimio s komiškim ribarima na Palagruži, Jabuci i Brusniku antologijski su primjeri hrvatske fotografije, danas dostupni i na CD-ROM-u Joška Božanića o projektu »Falkuša«. No, Fuis nije bio samo novinar. On još od kasnih dvadesetih piše i objavljuje kraća fikcionalna djela. Pisao je i drame, a iznimno je važan i njegov rad na području scenarija za stripove, gdje je (su)potpisao mnoge najvažnije stripove velikana europskog stripa Andrije Maurovića.

Kako je spektakularno živio, Franjo je Fuis spektakularno i umro. Dolaskom ustaša, novine u kojima je redovno surađivao *(Novosti)* zabranjene su, a Fuisova socijalna drama *U ime čovječanstva* uoči premijere skinuta s repertoara. Sam Fuis uključuje se u ilegalni rad, čak biva i uhićen, ali spašava glavu tako što ga je ustaški stražar — ljubitelj njegovih članaka — prepoznao i pomogao mu da pobjegne. Istodobno djelujući u ilegalnom pokretu, Fuis izvore prihoda nalazi u Hrvatskom slikopisu — ustaškoj filmskoj tvrtci — gdje potpisuje dokumentarne scenarije, a po nekim indicijama i režira. Kao zaposlenik Slikopisa, Fuis 1943. uzlijeće avionom *Potez 25* s borongajskog aerodroma. On, pilot Josip Mrakulin, snimatelj Stjepan Barbarić i asistent Božidar Metzger uzletjeli su s formalnim zadatkom da snimaju borbene akcije. No, pravi cilj *Poteza 25* bio je Otočac, gdje su se četvorica mladića namjeravala priključiti partizanskom pokretu i usput na slobodni teritorij prenijeti kameru i filmski negativ. No, magla, a moguće i nestašica goriva, uzrokovale su pad aviona koji se zapleo u krošnje drveća blizu Plitvica. Svi putnici su poginuli, a tijela su im pronašli seljaci. Tek po pronalasku tijela, ustaše su na temelju akreditiva/pisma koje je Fuis imao kod sebe shvatili da je popularni reporter smjerao na slobodni teritorij.

Franjo Fuis

Fuis je nakon smrti ostao živom legendom o kojoj su glas ponajviše pronosili zagrebački novinari koji su ga smatrali vlastitim profesionalnim klasikom. No, mnoge činjenice o Fuisovu životu i smrti ostale su nerasvijetljene i manjkavo poznate. Jedno od tih poglavlja je i Fuisov odnos prema tada

najpopularnijoj umjetnosti — filmu. O odnosu Fuisa i filma danas, međutim, znamo mnogo više zahvaljujući filmologu iz Hrvatske kinoteke Danielu Rafaeliću, koji je nedavno objavio studiju »Franjo Fuis i film«, te po prvi put tiskao nikad realizirani Fuisov scenarij za igrani film, *Zakon rieke*. Oba teksta tiskana su u zajedničkom svesku kojeg je objavila naklada Alineja koprivničke udruge boraca i udovica Domovinskog rata »Podravke«. Lider udruge Mladen Pavković potpisan je i kao urednik sveska. Osim scenarija i Rafaelićeve studije, svezak pod naslovom *Zakon rieke* sadrži i Pavkovićev predgovor, reprint Fuisove biografije, koju je još za komunizma napisao Mladen Hanzlovsky, te obilje fotomaterijala koji uključuje Fuisove osobne fotografije, faksimila članaka i stripova te dokumente o Fuisovu životu.

Iz koprivničkog se sveska bez mnogo zadrške može zaključiti barem jedno: da nije bilo tragične pogibije 1943. u plitvičkoj magli, Franjo je Fuis mogao u hrvatskoj ratnoj i poratnoj kinematografiji imati istaknuto mjesto. Jer, prema filmu je očito imao izniman afinitet, radeći za Slikopis naučio je elemente filmske tehnike, iskustvo stripa pripremilo ga je za scenaristički posao, a *Zakon rieke* pokazuje da je Fuis imao i bazični redateljski dar. S obzirom na svoju predratnu popularnost, socijalnu angažiranost i pedigre antifašista, sasvim je moguće da bi Fuis u poratnim godinama bio kadrovska perjanica mlade komunističke kinematografije. Ali, čovjek snuje, a u Bog određuje, pa je tako i Fuisu dopalo da prerano završi život u plitvičkim gudurama.

Početkom rata, Franjo Fuis je počeo voditi dvostruki život koji doista zvuči senzacionalno. S jedne strane, aktivan je pod kodnim imenom Galeb u ilegalnom pokretu, pa čak i hapšen. S druge strane, Fuis se prehranjuje tako što kao vanjski suradnik surađuje s filmskom produkcijom Hrvatskog slikopisa, dakle utvrde ustaške filmske propagande, ali utvrde koja će tijekom cijelog rata biti prošupljena partizanskim agentima ili konfidentima. Među njima je i Fuis. Ni Daniel Rafaelić nije sasvim rasvijetlio koje je poslove Fuis obavljao za Slikopis, ali ono što je izvjesno jest da je pisao scenarije za dokumentarce, te donosio sinopsise za storije u tjednom žurnalu *Hrvatska u rieči i slici*. Rafaelić pronalazi dokumente koji Fuisa tituliraju i kao režisera, ali nije jasno je li riječ o činovničkoj terminološkoj nepreciznosti ili je Fuis doista režirao, te ako jest — što? No, Fuisovi interesi nisu stajali na dokumentarizmu. Pošto se i prije rata okušavao u drami i strip-scenariju, bilo je prirodno da znatiželjni i istraživački duh poput Fuisa pokuša dramaturška iskustva presaditi i u medij kojim je upravo ovladao. Teško je reći koliko je igranih projekata Fuis razvijao, ali Rafaelić nalazi barem dva: scenarij po djelu Milana Begovića koji je od Fuisa otkupio šef Hrvatskog slikopisa Marijan Mikac, te *Zakon rieke,* koji je sačuvan i sada pretiskan.

Zakon rieke nastao je na temelju putopisnih zapisa po Lonjskom polju i Posavini što ih je Fuis objavljivao u *Novostima* tijekom 1937. U tim reportažama Fuis je upoznao javnost sa životom stanovnika Lonjskog polja, koji su tridesetih još uvijek živjeli u sojenicama i u razdobljima visoke vode komunicirali sa svijetom i međusobno čamcima. Život ljudi koji »žive životom prahistorijskog čovjeka« potresao je Fuisa, koji je slike i situacije Lonjskog polja držao pet godina u glavi i konačno pretočio u scenarij. Tekst je Fuis dovršio 1942. i preradio 1943, kad mu mijenja i naslov iz *Zbogom pračovjeku* u *Zakon rijeke*. To je trebao biti prvi zvučni hrvatski igrani film, ali kako nije realiziran, prvenstvo je pripalo *Lisinskom* Oktavijana Miletića.

Nastao u jeku fašističke vlasti i za potrebe državne promidžbene filmske tvrtke, *Zakon rieke* scenarij je koji neobično, gotovo bismo rekli ekscesno odudara od bilo čega što bi se ustaškoj ideologiji trebalo sviđati. Štoviše — kako ćemo pokazati — po mnogim svojim značajkama film je nastavak Fuisova socijalnoreformističkog pregalaštva, a po nekim motivima, karakterologiji i strukturalnim osobitostima, film je gotovo pa socrealistički. Junak filma je inženjer Ivan koji stiže u Lonjsko polje da bi projektirao branu, tako da naselje sojenica više ne poplavljuje. Selo vodi postariji, narodski razborit knez koji je zagovornik melioracijskih zahvata. On ima kćer Mariju koja otpočinje flert s Ivanom, a emocije su uzajamne. Ipak, u selu ima i protivnika velikog zahvata. To su lugar, kojeg Fuis definira kao »prepredenog«, »intriganta« i »tipa... malograđanske inteligencije«, te alkoholu sklona vračara. Vračara uvjerava seljake da je planirani zahvat blasfemija, jer »nitko živ ne može mienjati zakon rieke!« Lugar i vračara nagovaraju seljake da sruše nasip i potpale logor. Pri tom ni Ivan ni seljaci ne znaju da stvarne konce sabotaže vuče stranačka politika iz metropole kojoj ne odgovara da se projekt realizira kao izborni adut protivnika. Knez shvati da je lugar iza svih smicalica i napada ga, ali ga lugar ustrijeli. Knez pada u čamac. U to počinje bujica uzrokovana olujnom kišom. Lugar se daje izabrati za novog kneza, uvjeren da je stari mrtav. Izbije sukob Ivana i lugara koji prekida pojava pravog kneza koji upada usred izborne veselice u krčmi. Lugar bježi, ali ga guta živo blato i bujica, a knez seljacima održi inspirativan govor u kojem zagovara »red i rad«, najavljuje kako je »dosta života pračovjeka« i kako će uskoro početi gradnja prvih zidanih kuća. Na koncu filma, preporođeni seljaci pjevaju »Pjesmu radu« kojom scenarij euforično i završava.

Treba odmah reći — tekst *Zakon rieke* zapravo je pogrešno nazivati scenarijem. Fuis sam tekst definira kao »redateljsku knjigu«, a mi bismo danas rekli — »knjigu snimanja«. U tekstu, naime, Fuis donosi i detaljne redateljske naputke, koji uključuju precizno raskadriranje, definirane planove (»daleko«, »cjelina«, »blizu«, »poprsje« i »vrlo blizu«), te opis glazbe i (povremeno) montažnih spona. Naravno da je iluzorno suditi o možebitnom Fuisovu redateljskom umijeću na osnovi samog teksta, ali neke redateljske preferencije nesuđena filmaša već se i iz danog daju razvidjeti. Tako Fuis spretno reducira dijalog na minimum i teži pričati slikom, u čemu se možda vidi i iskustvo stripa, ali možda i odgoj na nijemom filmu. Fuis voli zatamnjenja i pretapanja, a naročito pretapanja s detalja na detalj. Tako sponu 13. i 14. scene u knjizi snimanja rješava pretapanjem jednog detalja sata na drugi, sponu 18. i 19. scene tako što se »kruglja zaslona svjetiljke poklapa s rubovima mjeseca«, a 32. na 33. tako što se vrtlog u riječnoj vodi pretapa s detaljem vračarinog kotlića u kojem se miješa kašasti pripravak. Ukratko, za Fuisa se može reći barem jedno: da je o filmu mislio vizualno, izbjegavajući »li-

terarnost« koja je i prema mišljenju suvremenika bila boljka hrvatskih filmova još dugo nakon Drugoga svjetskog rata.

Zakon rieke i s tematske je strane zanimljiv kulturnopovijesni materijal. S obzirom da je predložak pisan i nuđen jednoj nacističkoj propagandnoj ispostavi, upravo je zapanjujuće koliko Fuisov tekst odudara od ideologije i sustava vrijednosti tadašnjeg društva. Teško je reći je li Fuis bio politički nerealan, je li tekst pisao s vjerom u neka bolja kasnija vremena ili je ideološka atmosfera oko Hrvatskog slikopisa bila liberalnija no što je bilo društveno okružje — što god od toga bilo istina, činjenica je da je Fuisov *Zakon rieke* scenarij koji sadrži gotovo sve programatske elemente socrealizma, a po impliciranoj ideologiji stoji naglašeno lijevo. Mnogo je dodirnih točaka ortodoksnog socrealizma i *Zakona rieke*. Jedna od njih je i glavni junak, inženjer koji gradi branu (motiv koji se desetljeće i pol kasnije pojavljuje u Bauerovu *Samo ljudi*). Socrealistički miriše i temeljna dramska tenzije između onih koji zagovaraju napredak i raskid s tradicijom, i onih koji zagovaraju kontinuitet (donekle prisutan i u mnogim poratnim filmovima — *Nije bilo uzalud* Nikole Tanhofera, *Prometej s otoka Viševice* Vatroslava Mimice i dr.). Tipično socrealistički, postoji i melodramski zaplet u kojem se glavna junakinja zaljubljuje u pregaoca/tehnokrata, zagovornika društvenih promjena. Figure protivnike su lugar (dakle, državni činovnik kojeg na djelovanje potiču političari) te vračara (predstavnica starih vjerovanja, praznovjerja, ali i religije kao takve) čime se *Zakon rieke* uklapa u socrealističku formulu po kojoj su poželjni negativci klasni neprijatelji, te vjera kao »opijum za narod«. Lugara Fuis etiketira tipično komunističkom formulacijom, kao »malograđansku inteligenciju«. Zanimljiv je i Fuisov izrazito negativan prikaz (očito starojugoslavenske) stranačke politike, prikaz koji bi se morao jednako militi kako komunistima u šumi, tako i ustašama na vlasti u Zagrebu. Ipak, vjerojatno ponajviše socrealistički motiv *Zakona rieke* jest završna »Pjesma radu«, koju u finalu filma trebaju pjevati lonjski seljaci, slaveći progres. Daniel Rafaelić uočava važnost ove pjesme za ideološko razumijevanje filma, pa je u studiji posebno ističe. Pjesma je već po naslovu socrealistička, a takav joj je i tekst. U njoj Fuis najavljuje kako »*Već ječi glas kroz polja! / Vremena javljaju se bolja*!« te u nastavku naviješta:

> *Jer prođe dobra mraka / Na rad! Na Rad! Na Rad! / Sve mišice junaka! / Svi gore glave! Zasucite rukave! Glas rada zove! Uzmi bat! Srp i mlat! Branu, plug! Bio star! Ili mlad! Svak na rad!*

Te još kasnije:

> *I grad i svako selo! Svi složno i veselo! Na rad! Na rad! Na rad!*

Riječ je, ukratko, o radnoj budnici koja u mnogome podsjeća na kasniju socrealističku himnu radu »Da nam živi rad«, popularnu u razdoblju socijalizma, a što je još začudnije, pjesma čak i uključuje ideološki amblem komunističkog pokreta (»srp i mlat«, odnosno čekić!), dakle one političke opcije koju u tom trenutku gerilski vojuje protiv režima koji je Hrvatski slikopis imao ideološki potpomagati.

Ovi jaki socrealistički elementi u *Zakonu rieke* sami su po sebi kulturnopovijesni kuriozitet. No, oni su i više od toga — mogu, naime, poslužiti kao povod da se problematiziraju definicija i izvorišta socrealizma u hrvatskoj (i jugoslavenskoj) poslijeratnoj kinematografiji i kulturi općenito. Ova recenzija nije mjesto za takvu problematizaciju, stoga bih se ograničio samo na postavljanje pitanja koja iz *Zakona rieke* proizlaze.

Franjo Fuis svoj scenarij nije radio za potrebe komunističkog sustava, dakle njegov »socrealizam« nije bio normativno diktiran poput onog u poratnim filmovima. U ambijentu građanskog, a potom i nacističkog Zagreba, Fuis je teško mogao doći u direktni doticaj s proizvodima sovjetskog socrealizma. Fuis, bar prema danas dostupnim podacima, nije bio formalni član KP, a čak i da je i bio, teško da bi ga socrealističke dogme obvezivale, s obzirom da u okružju sukoba na književnoj ljevici one nisu uhvatile osobito širokog maha u prijeratnoj zagrebačkoj kulturi. Otkud onda tako snažan pečat socrealizma u tekstu u kojem pojavljivanje takvih motiva i tema ne samo da nije bilo politički oportuno, nego upravo obratno? Postoje li u hrvatskoj i inozemnoj socijalnoj literaturi između dva rata izvorišta onog što mi danas pojednostavljeno definiramo kao režimski socrealizam? Griješimo li kad socrealističke formule i stereotipe u filmovima četrdesetih i pedesetih pripisujemo isključivo partijskom diktatu, odnosno imitiranju sovjetske recepture? Jesu li one ipak ukorijenjene u nekim zasadama hrvatske kulture tridesetih? Je li socrealizam zapravo složeniji kulturnopovijesni problem nego što naoko izgleda?

To su, dakako, pitanje na koja će odgovoriti nadolazeći istraživači. Objavljivanje *Zakona rieke,* te temeljita popratna Rafaelićeva studija, u tome su im izvrstan poticaj i izazov.

UDK :821.112.2-05Fassbinder, R. W
821.112.2-2"196"(049.3)

Milka Car

Fassbinder — dramatičar i filmski redatelj

Rainer Werner Fassbinder, 2004, *Anarhija u Bavarskoj*, Zagreb: DAF (prevela Vlatka Šimunović)

Iako je R. W. Fassbinder u recepciji šire javnosti ponajprije filmski redatelj, dramsko djelo iznimno je bitan segment njegova stvaralaštva i to kao ishodište Fassbinderove poetike, no istovremeno i kao dio opusa neraskidivo vezan s ostalim oblicima njegova umjetničkog izražavanja. Osobitost je Fassbinderova djela da je u njemu vrlo teško povući jasne granice između žanrova jer je on sam naklonjen miješanju razina, postupaka i stilova iz različitih područja umjetnosti, a to se 'omekšavanje' granica između različitih umjetničkih vrsta ponajprije odnosi na povezivanje izražajnih sredstava kazališta i filma. U okviru novoga njemačkog filma on je poznat kao posrednik između avangardističkih i tradicionalnih težnji, između etabliranih umjetničkih postupaka i onih rubnih ili subverzivnih, dakle između starog i novog, ali ponajprije između različitih medija, u prvom redu kazališta i filma, jer je od početka paralelno stvarao u kazalištu i kao filmski redatelj. Poznata Fassbinderova produktivnost nije priznavala granice između različitih umjetnosti te je polivalentnost umjetničkoga djelovanja njegova ponajbolja odrednica

Fassbinder je od 1964. do 1966. pohađao glumačku školu u Münchenu te je po primarnom obrazovanju glumac, a režijske postupke usvojio je praktičnim radom u kazalištu. Svoja djela napisana za kazalište on je prilagođavao za film, a kao predlošci za filmove služila su mu i velika književna djela. Zbog toga njemački kritičar Benjamin Henrichs govori čak o »*bastardima forme*« u Fassbindera, jer su »*križanci između kazališta i filma*«. Sam Fassbinder bio je svjestan te interakcije između različitih umjetničkih oblika u ranoj fazi svojega stvaralaštva: »*U kazalištu sam inscenirao kao da se radi o filmu, a potom sam film snimao kao da je riječ o kazalištu.*« Sve to svjedoči o kontinuitetu povezivanja filma i kazališta u autora, a time i o zaključcima koje iz toga moramo izvući — nemoguće je razumjeti njegove filmove bez uvida u njegovo dramsko stvaralaštvo. Sam Fassbinder tvrdi: »*Uvjeren sam, kada radiš filmove, moraš znati nešto i o kazalištu.*«

Prva Fassbinderova drama, *Južnjak* (*Der Katzelmacher*, 1968), izvedena je u Münchenu 1968. godine i to u Action-Theateru, neformalnom projektu egzistencijalno povezane skupine kazališnih umjetnika izraslu u supkulturnoj sredini bavarske prijestolnice. Eksperimentalno-radikalni izraz i politički angažman Fassbinderovih ranih komada, na hrvatskom objavljenih u zbirci *Anarhija u Bavarskoj*, nisu u potpunosti shvatljivi izvan konteksta nastanka u jeku studentskih revolta i društvenih potresa toga doba. O antiautoritarnom stajalištu autora svjedoči hektografirani tekst komada dijeljen uoči premijere, na čijoj naslovnici stoji: »*Ovaj komad ne polaže pravo na autorska prava. Slobodan je za sve.*«

Na Fassbinderovu inicijativu Action-Theater prerasta u 'antiteatar', koji je djelovao od 1967. do 1971. godine kao neka vrsta 'intenzivnog kazališta', što je na tragu Antonina Artauda tražilo kontakt s publikom. Osnovna je odrednica toga kazališta njegova antiautoritarna težnja kao opreka visokoj kulturi i etabliranim ustanovama, te inscenacije nastaju kao kolektivno djelo u okviru skupine (iako je Fassbinder uskoro preuzeo glavnu riječ pri inscenacijama komada).

Protivnik establišmenta

Program antiteatra Fassbinder formulira u zbrkano formuliranu odbijanju konvencija i normi potrošačkog društva: »*Naš se angažman manje usmjerava protiv građanskog establišmenta, a daleko više protiv malih stvari, braka, policije, skrbi, 6-satnoga radnog dana, roditelja, referenata u kulturi, banaka.*« U motu drame *Anarhija u Bavarskoj* navodi se citat iz kazališnoga programa antiteatra koji dobro opisuje i Fassbinderove umjetničke postulate u ranoj fazi njegovog djelovanja:

> [...] Anarhija u Bavarskoj *usmjerena je protiv revolucije 'na brzinu', zalaže se za 'dugi hod', revoluciju u prvom redu u svijesti revolucionara i građana. Na osnovi različitih scena montiranih u revijalnom stilu treba pokazati da vanjske promjene nisu dovoljne da bi izazvale nešto bitno u zapadnjačkoj svijesti, koja se fiksirala na podčinjavanje i autoritet*.

Kako je njihovo kazalište izgledalo u praksi, može ilustrirati Fassbinderova inscenacija Goetheove *Ifigenije na Tauridi* (*Iphigenie auf Tauris*): dok Ifigenija zastupa pervertiranu slobodu namjesto humanističkih ideala, Toas je predstavnik autoritarnih političkih odnosa. Nadalje, Orest poznati monolog izgovora potpuno drogiran, a on i Pilad na otok dolaze kao homoseksualni ljubavni par te predstavljaju supkulturni svijet. Uz to Fassbinder Goetheov tekst montira s aktualnim citatima Mao Zedonga, Paula McCartneya i Erike Runge kako bi i na taj način izvrnuo koncept »*afirmativne kulture*« (Herbert Marcuse) što se po njemu dodvorava postojećim odnosima snaga u društvu.

O radikalnosti njihova koncepta svjedoči i obrada poznatog komada Alfreda Jaryja *Ubu*, koji naglašavanjem provokacije

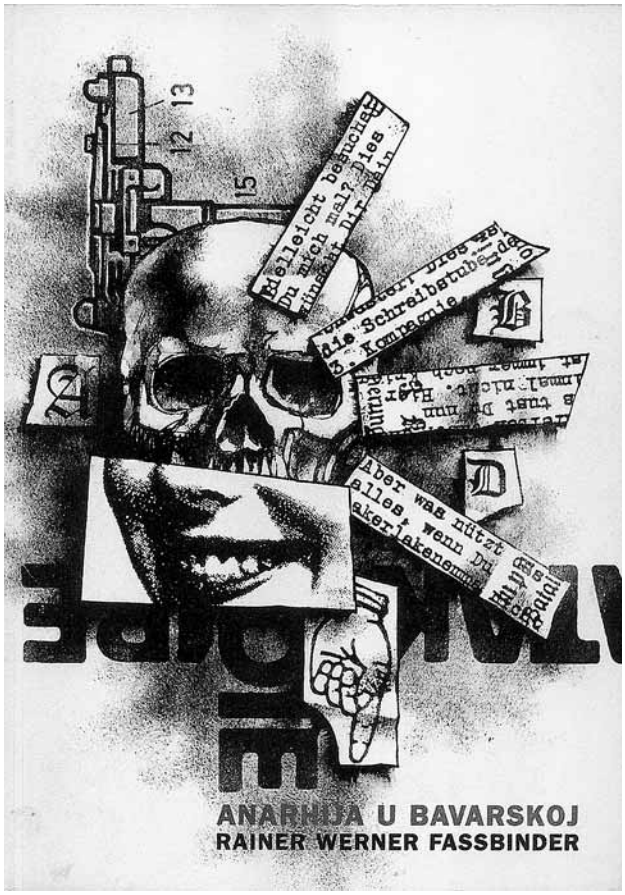
u obradi prerasta u *Orgiju Ubu*. Dakle, pri obradama klasika bila je riječ u prvom redu o njihovoj dekonstrukciji. U suradnji s antiteatrom od 1967. do 1971. nastalo je osam kazališnih komada, osam obrada kazališnih komada te četiri radioigre i petnaest filmova. Mnogobrojnost uradaka svjedoči o brojnim varijacijama sličnih tema i procesualnom eksperimentiranju s različitim umjetničkim izrazima. Nakon brojnih umjetničkih skandala i osobnih sukoba, antiteatar se kao kolektiv raspada, a Fassbinder se sve više okreće radu na filmu, ali i konvencionalnijim metodama rada, posebice nakon mlako primljenih režija u Bochumu i neuspjeha njegovih režija iz 1975. u frankfurtskom avangardnom kazalištu Theater am Turm, koje napušta nakon brojnih poetičkih i političkih sukoba s upravom. Autoru su predbacivali pomodarske elemente i sklonost površnoj provokaciji, dakle upravo elemente melodrame koje je preuzeo nakon okretanja od eksperimentalnih i avangardističkih postupaka u sklopu antiteatra.

Za rasvjetljavanje poetike Fassbinderovih autorskih komada važno je imati na umu kako se on u kazališnim komadima uz avangardističku provokaciju također koristi izražajnim sredstvima pučkog teatra, kazališnoga žanra s dugom tradicijom, što je obilježilo kazališno stvaralaštvo njemačkoga govornog područja u 19, a zatim u izmijenjenu obliku i u 20. stoljeću. Naime, upravo potkraj šezdesetih godina kritički pučki komad doživljava renesansu te se i Fassbinder poziva na tradiciju takozvanog reformiranog pučkog komada. Njegovi su najvažniji predstavnici njemački dramatičari kao što su münchenski autori Franz Xaver Kroetz (1946) i Martin Sperr (1944). No, dok se oni nadovezuju na tradiciju moderne reprezentiranu u djelima Ödona von Horvátha i Marieluise Fleißer s jakim društvenokritičkim angažmanom i neorealističkim postupcima, Fassbinder se tek poigrava s elementima forme, slobodno preuzima tuđe postupke i stil, no pritom ne formira dosljedan poetološki program: kao u njegovu privatnom životu, gdje ga je pratio glas društvenog izopćenika, buntovnika i anarhista, Fassbinder i u kazališnom radu zastupa, uvjetno rečeno, načelo individualnog anarhizma.

Eklekticizam i poigravanje

Sukladno s time ta trojica dramatičara nikada nisu istupili sa zajedničkim programom, a surađivali su jedino na ranoj Fassbinderovoj kazališnoj režiji komada iz doba Weimarske republike *Pioniri u Ingolstadtu* (*Pionire in Ingolstadt*) bavarske dramatičarke Marieluise Fleißer (1901-1974), koja je doživjela velik uspjeh. Dramatičarka Marieluise Fleißer postavlja se time kao vodeći uzor dramatičara reformiranoga pučkog komada s početka sedamdesetih godina te je upravo njoj Fassbinder posvetio svoju prvu izvedenu dramu *Južnjak*. Ona se zatim javila člankom *Svi moji sinovi* (*Alle meine Söhne*, 1972), gdje Kroetza naziva omiljenim sinom, a upravo Fassbindera označava kao 'problematična potomka', jer je u nekoliko svojih adaptacija *Pionira* unio sentimentalno-trivijalne prizore te time zanijekao socijalno-kritičku potku djela.

Fassbinderova sklonost eklekticizmu i poigravanju s disparatnim tradicijama preuzela je prevagu nad socijalnokritičkim namjerama izraženim u reformatora klasičnoga pučkog komada. No usprkos tome neki od njegovih autorskih komada nadživjeli su svojeg autora, on je umro vrlo mlad 1982, u dobi od 37 godina; primjerice Fassbinderov najuspješniji komad *Bremenska sloboda* (*Bremer Freiheit*, 1971), utemeljen na autentičnom slučaju trovačice iz 19. stoljeća, doživio je šezdeset inscenacija u zemlji i inozemstvu. Dok se u nekim aspektima nadovezuje na heterogenu tradiciju pučkoga komada, Fassbinder već u svojem prvom komadu *Južnjak* formulira osnovnu tematiku svojih kazališnih komada: usku vezu spolnosti i agresije i prikazivanje vladavine kao ugrožavanja osobne slobode pojedinca. Kao lajtmotivi u njegovu djelu provode se teme straha, osamljenosti, nasilja i hladnoće u međuljudskim odnosima.



Taj motivski kompleks karakterizira i njegove rane drame objavljene u zborniku *Anarhija u Bavarskoj,* koji obuhvaća tematski i formalno raznorodne Fassbinderove drame iz kasnih šezdesetih, od kojih dvije: *Anarhija u Bavarskoj* (*Anarchie in Bayern*) i *Kišne kapi na vrelom kamenju* (*Tropfen auf heiße Steine*) potječu iz autorove ostavštine i posthumno su objavljene tek 1985. godine, dok su kratke drame *Južnjak* i *Američki vojnik* (*Der amerikanische Soldat*, 1970) poslužile kao dramski predlošci za filmsku ekranizaciju. Pri tome Fassbinder znatno mijenja dramski predložak, i filmske verzije u mnogočemu odudaraju od dramskog ishodišta, što bi bila zahvalna tema za komparatističko promatranje odnosa filmskih i kazališnih izražajnih sredstava. Tako je film *Američki*

vojnik sižejno i fabulativno daleko složeniji od istoimene Fassbinderove dramske jednočinke.

Dramaturgija svih Fassbinderovih djela minimalistička je i lišena svih suvišnih elemenata: on se odriče klasičnih didaskalija koje bi publici olakšale orijentaciju, scenske slike pojednostavnjene su u uglavnom vrlo šturu orisu krnje radnje, dijalog je u svim dramama ogoljen, a rečenica često eliptična, akauzalna i istrzana. Na taj način autor upućuje na neizgovoreno, na procese koji se odvijaju u njegovim likovima, a oni ih često ne žele ili ne mogu verbalizirati.

Drame iz Fassbinderove ostavštine svjedoče o njegovu razvoju unutar južnonjemačke supkulturne scene: dok u dramskoj skici *Kišne kapi na vrelom kamenju* (1965/66) propituje mogućnost ostvarivanja punog identiteta, mogućnosti manipulacije osjećajima i u alternativnim životnim stilovima u ironično-intimno skiciranu autoportretu u liku homoseksualca Franza, *Anarhija u Bavarskoj* zabavna je politička farsa s naglašenom eksperimentalnom dimenzijom. O tome svjedoči njezina urnebesna fabula o osnivanju Socijalističke Anarhije Bavarske upravo u toj najkonzervativnijoj njemačkoj pokrajini, ali i imena likova podijeljena u skupine Obitelj Službeno Vrijeme, Revolucionari te na autentične društvene funkcije kao što su kurve, gangsteri ili čak glas njemačkoga kancelara. Nadalje članovi obitelji zovu se primjerice Brak/Auto ili čak Ubojica Djece, a uz lik iz tada popularnih stripova *Phönix* nastupaju i roditelji(?) tih dviju obitelji pod mnogoznačnim imenima Stara i Nova Romantična Ljubav, Muška i Ženska. Obitelj Službeno Vrijeme svojim imenima reprezentira malograđanske snove i tvori središnju okosnicu drame sa svojim razgovorima u kojima se pribojava anarhije i razglaba o posljedicama revolucije. Iz toga je vidljivo da Fassbinder piše grotesknu satiru na malograđanske odnose, te sam taj komad označava kao »*naivni science fiction*«.

Bezvrijedne utopije?

Iz toga je jasno kako je istinski društveni angažman komada Fassbinderu zapravo sekundaran. Kritike nisu pošteđeni ni revolucionari sa svojim nerazrađenim idejama o ukidanju dotadašnjih oblika vladavine i problemu bezvlašća, te na kraju komada američke trupe ponovno uspostavljaju federalnu vladavinu u Bavarskoj. To se poklapa s razočaranjem autora izrečenim 1971. u programu pri praizvedbi *Krvi na mačjem vratu* (*Blut am Hals der Katze*): »*Možeš poći samo od onoga što jest. Nijedna utopija ne vrijedi.*« Dakle, iako je gajio simpatije prema idealima studentskoga pokreta i primjerice u *Južnjaku* dao vjernu socijalnu studiju miljea, u njegovim dramama nema izravna političkog angažmana.

Neorealistički su elementi i društveni angažman pritom najjače do izražaja došli u jednočinki *Južnjak,* koja redukcijom stilskih sredstava ukazuje na prototipne situacije pojavljivanja ksenofobije u suvremenom društvu. U središtu komada nalazi se došljak Jorgos, koji svojom pojavom unosi nemir u zatvorenu provincijalnu sredinu. Dijalog između protagonista čita se gotovo kao struja svijesti likova svedenih na elementarne nagone i ispunjavanje zadanih uloga. Čitatelj se nalazi u apstraktnu prostoru lišenu bilo kakvih oznaka u kojem informacije strukturira izmjena agresijom nabijenih replika nekolicine likova. Njihov je jezik škrt, no u dramaturškom smislu vrlo djelotvoran jer upućuje na usku vezu nekritičkoga prihvaćanja stereotipa, neartikuliranih predrasuda ograničene svijesti s otvorenom agresivnošću protufašističkih stavova tipičnih za zatvorenu malograđansku sredinu. U njemu prevladavaju opća mjesta i poslovice lišene značenja kao uporišta socijalno deprivilegiranih likova.

Druga razina u prikazivanju likova jest ukazivanje na njihovu međusobnu ovisnost pri određivanju svoje društvene uloge i pokušaju ispunjavanja njihovih malograđanskih snova o sreći. Iz oskudna rječnika likova može se iščitati i njihova pripadnost nižim društvenim slojevima, kao i teškoće u artikulaciji vlastitih misli, a time i nemogućnost složenijih oblika komunikacije ili pojavljivanja konsenzusa, empatije ili međusobne solidarnosti, te se one usprkos visoku stupnju apstrakcije doimaju realistički. Takvi odnosi eskaliraju u obračunu s grčkim 'gastarbajterom' da bi drama završila bez izmjene početnih pozicija, a dijalozi nastavili prazan hod u neizmijenjenoj struji ispražnjene svijesti. Ni jedan od likova nije psihološki ocrtan ili razvijen kao karakter, oni zapravo predstavljaju klasične dramaturške tipove, zastupnike određenih situacija, koje se mogu ponoviti i u izmijenjenu kontekstu.

O tome ne svjedoči samo Jorgosova negativna reakcija na dolazak novoga stranca u sredinu koja ga je ipak prihvatila, nego i sam lapidaran zapis na početku drame: »*Ovo je zapravo trebao biti komad o starijim ljudima. Ali, trebalo bi ga izvesti u 'antiteatru'. A tamo su svi mladi.*« Autoru je dakle stalo do prikazivanja egzemplarne situacije akumulacije ignorancije i agresije, dok su tradicionalni elementi drame, kao što je radnja, određeni prostor i ocrtavanje dramskih karaktera posve reducirani ili potpuno proizvoljni.

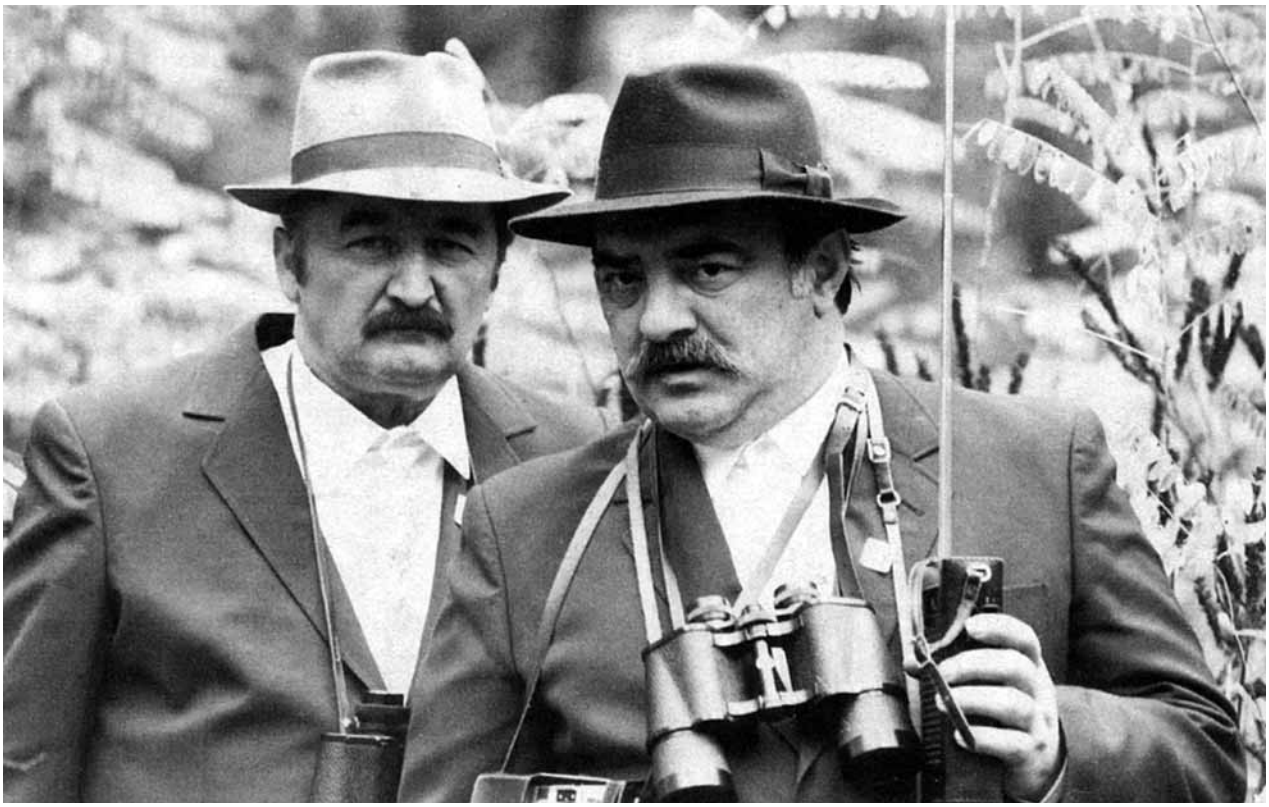
Kritičke vježbe

Problemom nereflektiranog nasilja Fassbinder se bavi i u kratkoj dramskoj skici *Američki vojnik*, gdje prazan hod nekolicine likova kulminira u sceni nemotivirana krvavog pokolja. Dramaturška poveznica s *Južnjakom* jest upravo prevlast škrta dijaloga koji ocrtava situaciju, no ni u jednom trenutku ne prerasta u istinsku komunikaciju, nego se iscrpljuje u redundantnoj i cikličkoj izmjeni replika između tri američka vojnika u klaustrofobičnu i neodređenu prostoru. Prelazak rutinske svakodnevice u histeriju i brutalnost opet nije psihološki motiviran. Svoje postupke Fassbinder ne utemeljuje i ne objašnjava u razvijenoj poetici s čvrsto definiranim stavovima, nego 1970. u globalu ustvrđuje: »*Smatram da se svijet sastoji od neprekidnih okrutnosti.*« Kako bi to prikazao, Fassbinder labavo montira scene i citira iz drugih umjetničkih područja, tako je za tu dramu motiv preuzeo iz američkoga gangsterskog filma *Murder by Contract* Irvinga Lernera i u replikama i monotonu tijeku vremena podcrtanu ponavljanjem istih radnji vjerno dočarao mračnu atmosferu što podsjeća na *film noir*.

Slični motivski elementi i tematski krugovi te heterogenost stilskih odrednica obilježja su koja mogu povezati Fassbinderovo rano dramsko stvaralaštvo s njegovim zrelim razdobljem filmskoga stvaranja, te u cjelini sagledani zatvaraju

Fassbinderov autorski opus. Rane dekonstrukcije klasika u sklopu avangardističkog eksperimentalnog kazališta i poslije kongenijalne ekranizacije književnih klasika, iskreno propitivanje autobiografske situacije u ranim dramama (primjerice u liku Franza) i njegovi intimistički filmovi s kraja sedamdesetih (primjerice *Satansbraten* iz 1976) te društvenokritičke studije crpe jednako nadahnuće i svakako tvore moguće paralele unutar njegova djela. Tako u svojoj najranijoj drami s podnaslovom »*Komedija s pseudotragičnim* završetkom« *Kišne kapi na vrelom kamenju* Fassbinder najavljuje temu kojoj će se poslije često vraćati, naime na razotkrivanje mehanizama ljubavnih odnosa u homoseksualaca i mogućnost manipulacije tuđim osjećajima, temu koju primjerice razrađuje u loše prihvaćenoj drami *Gorke suze Petre von Kant,* koju je poslije obradio u poznati istoimeni film (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1971).

U svojim dramama Fassbinder tako reći 'vježba' kritički pogled na društvene pojave u suvremenoj njemačkoj svakodnevici, da bi taj njegov senzibilitet društvenoga kroničara do punog izražaja došao u njegovim kasnijim filmovima nastalim prema vlastitim dramama, ali i u filmskim ekranizacijama klasika.



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

Jurica Pavičić

Povodom teksta Damira Radića o knjizi *Jugoslavensko filmsko iskustvo* (HFLJ, broj 41)

Lijepo je pisati o filmu kada znaš da tvoji tekstovi imaju vjerne čitatelje koji ih po izlasku predano studiraju i udubljuju se u svaki njihov zarez. Tako je i meni ugodna spoznaja da na svijetu postoje ljudi poput Damira Radića koji moj novinski, znanstveni i urednički rad slijede fanatično poput *grouppieja* pazeći da im ne promakne baš ni najmanji detalj.

U *Filmskom ljetopisu* u posljednjih sam pet-šest godina objavio desetak što stručnih što znanstvenih članaka, većim dijelom na temu hrvatskoga filma. Nakon gotovo svakog članka pojavila bi se koda Damira Radića koji bi me predano upozorio na sve ono što je u mojim tekstovima netočno, on misli da je netočno, ili s čime se naprosto ne slaže. Koliko mi je poznato, jednako predano bavljenje mojim opusom Radić upražnjava i u svojoj tjednoj recenzentskoj kolumni u tjedniku *Nacional*. Radićeve tekstove u *Nacionalu* ne čitam jer su po mom mišljenju analitički besadržajni i stilski bezlični, ali me kolege redovito upozore kad se u tim tekstovima Radić očeše o mene i moje pisanje — a to bude barem jednom u tromjesečju. Pošto ne vidim da se Radić toliko bavi ostalim kolegama, riječ je očito o nekoj vrsti adrian-lyneovske 'fatalne privlačnosti' koja, držim, pripada prije u domenu psihijatrije nego filmologije.

Dosad na Radićeve ubode nisam odgovarao, jer naprosto nisam dovoljno besposlen za to. No, nažalost, moram reagirati na Radićevu recenziju knjige Daniela J. Gouldinga *Jugoslavensko filmsko iskustvo*, koju je ovaj časopis objavio u prethodnom broju. Radić se u po svom starom običaju u lavovskom dijelu teksta ne bavi knjigom, nego mojim uredničkim poslom na toj knjizi. Kao i obično, on studioznim marom pronalazi u mom uredničkom radu greške i ono što on misli da su greške. Na Radićevo dokono tupljenje ne bih ni sad reagirao, da u svom tekstu on ne insinuira kako sam ja cenzurirao dijelove Gouldingove knjige kako bih retuširao vlastitu biografiju.

Na strani 19. *Ljetopisa* Radić tako tvrdi da sam u bilješci broj 211. Gouldingove knjige izbacio vlastiti potpis s teksta naslovljena (kako Radić kaže — »*sugestivno*«) 'Filmski nož u leđa' objavljena u *Slobodnoj Dalmaciji* godine 1991. Radić tvrdi da sam »*nedžentlmenski uskratio svoje društvo*« dvjema damama čiji se tekstovi citiraju u istoj bilješci, te konstatira kako se očito stidim sadržaja tog teksta kad sam »*imao razloga pokazati manjak dobrih manira*«.

Radić koji voli po drugima pljuckati zbog neprovjeravanja fakata nije, međutim, sam osjetio potrebu virnuti u američki izvornik i provjeriti kako stoji stvar s famoznom bilješkom. Da jest to učinio, vidio bi da bilješka u hrvatskom izdanju posve odgovara onoj u američkom, to jest da je famozni tekst u američkom izdanju također nepotpisan. Ako to nije uočio Radić, uočili su urednici *Ljetopisa* (premda im to nije bila dužnost), pa su Radićevu tekstu dodali faktografsku dopunu koja negira Radićev atak na moju moralnost. Nažalost, ta je dopuna izišla malim slovima u bilješkama koje čitatelji često preskaču, što je razlog zašto i pišem ovo pismo.

Za razliku od moga fanatičnog *grouppieja*, Radića, ne sjećam se naslova svojih tekstova starih četrnaest godina. Ne znam je li 'Filmski nož u leđa' moj tekst ili ne, ne pada mi na pamet gubiti vrijeme da to provjeravam, pa stoga Radiću vjerujem na riječ. Ono što sigurno znam jest da sam o Zafranoviću filmski i politički onda mislio približno isto što mislim i danas: da je riječ o darovitom kratkometražnom redatelju koji je tijekom karijere nažalost evoluirao u smjeru isprazne, politički udvorničke i filmski trivijalne inačice onoga što se pokatkad nezgrapno zove 'socijalistički estetizam'. Zafranović je od perspektivne perjanice KK Split postao amblemom oficijelne kulture Hrvatske 'olovnih godina', a povrh toga u nekim je fazama ideološki fanatični i agresivni Šoltanin bio i naprosto opasan čovjek. Prilično sam uvjeren da tako nešto piše i u tom famoznom tekstu iz 1991. Da bi se uvjerili je li tako ili nije, predlažem Radiću da ga kopira iz svog policijskog dosjea o meni i preda *Ljetopisu* na objavljivanje.

Predmet ove rasprave, međutim, nije moj tekst iz 1991. Predmet je ove rasprave činjenica da me Damir Radić optužio da sam cenzurirao bilješku iz Gouldingove knjige kako bih prikrio navodnu 'mrlju' u bibliografiji. To je opasna kleveta za kakvu se inače s lakoćom dobiva sudska zadovoljština. No, kako sam prezaposlen da bih se tužakao s nekim poput Radića, ja ću se zadovoljiti time što ću mu, ako ne povuče tu tvrdnju, prvom prilikom balkanski razbiti nos.

U međuvremenu, predlažem Radiću da napokon u životu nešto i napravi, umjesto da maroderski prekapa po tuđem radu.

S moje strane, ova je polemika i svaka druga polemika s Damirom Radićem završena.

* Stavovi u ovoj rubrici donose se bez uredničkih intervencija.

Damir Radić

Ispravak u svezi teksta *Sinteza s predrasudama*, objavljenog u HFLJ-u broj 41/2005.

U uredničko-lektorskoj obradi mog teksta *Sinteza s predrasudama*, recenziji knjige *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001. — oslobođeni film*, objavljenoj u Hrvatskom filmskom ljetopisu, broj 41/2005, došlo je do korekcije određenih sintaktičkih rješenja izvornika, korekcije posve suvišne iz barem dva razloga. Prvi i načelni je nepoštivanje autorske autonomije potpisnika teksta, drugi i konkretni jest da su urednici odnosno lektori svojim intervencijama autora teksta u jednom (prvom) slučaju učinili nepismenim (jer ispada da se ne snalazi s međusobnim odnosima riječi u rečenici), a u druga dva slučaja stilski nedovoljno učinkovitim.

Prvi slučaj dogodio se na stranici 15, u lijevom stupcu, koji zahvaljujući uredničkoj i/ili lektorskoj intervenciji završava s dvije rečenice umjesto s jednom, kao što je bilo moje izvorno rješenje. Razbijajući jednu (dugu) rečenicu u dvije, želeći se riješiti velike zagrade, intervencionist(i) nije/nisu primijetio/li da je izvorni drugi dio rečenice u izravnoj ovisnosti od prvog, pa ako se ta veza raskine da onda drugi dio rečenice, koji sad postaje samostalna rečenica, ne može ostati neizmjenjen. Ne želeći trošiti dragocjen prostor navest ću samo vlastito izvorno rješenje, a zainteresirani čitatelji lako će ga sami usporediti s uredničkom i/ili lektorskom intervencijom. Dakle, završetak lijevog stupca na 15. stranici trebao je glasiti:

> *Druga važna razlika između Gouldinga i Škrabala jest Škrabalovo jezgrovito i funkcionalno opisivanje filmova koje obrađuje, za razliku od Gouldinga koji voli opširno prepričavate 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 prvenstveno pisana za američkog čitatelja odnosno potencijalno zainteresirane s čitavog engleskog govornog područja kojima su jugoslavenski filmovi uglavnom velika nepoznanica), odnosno oslanjanje na detaljno prepričanu fabulu zna mu poslužiti kao oslonac za zanimljive mini-interpretacije i zaključke, ali nerijetko i nije, odnosno nije uvijek jasna svrha takvog prepričavanja mimo spomenutog upoznavanja neupućenog čitatelja s temama i ugođajima neznanih im filmova.*

Drugi slučaj intervencije zabilježen je na stranici 18, u lijevom stupcu iznad međunaslova, gdje je kao i u prvom slučaju jedna duga rečenica s velikom zagradom razbijena u dvije manje, ovaj put srećom bez posljedice po pismenost autora, ali s umanjenjem izvornog stilskog efekta. U izvorniku je stajalo slijedeće:

> *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 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).*

I na kraju, treća je intervencija razvidna na početku trećeg pasusa lijevog stupca na stranici 19, gdje je jedan pasus nepotrebno razbijen u dva, a onda je, da bi se to razbijanje ublažilo, na početak moje izvorne rečenice dodana riječ *Napokon*. Međutim, taj *Napokon* nema nikakve logične veze sa završetkom prethodnog pasusa, stoga ga je bilo sasvim nepotrebno dodavati. Trebalo je ili ostaviti izvorno rješenje, ili zbog razbijanja izvorno jednog pasusa na dva ipak dodati jednu riječ, ali to nije trebalo biti *Napokon*, nego *Naime*.

U nadi da u daljnoj suradnji moji tekstovi neće biti izloženi nepoštivanju autorske (stilske) autonomije, srdačni pozdravi uredništvu i čitateljima.

Ispravak

Ispričavamo se čitateljima što je na hrptu prošlog broja greškom otisnuta godina 2004 umjesto 2005 (Uredništvo).

Marcella Jelić

Kronika

3-24. 2.

Kinoklub Zagreb prikazao je ciklus novoga japanskog filma. prikazani su *Sonatina* (*Sonachine,* 1993) Takeshija Kitana, *Puls* (*Kairo,* 2001) Kyoshija Kurosawe, *Tamna voda* (*Honogurai mizu no soko kara,* engl. *Dark Water,* 2002) Hidea Nakate i *Audicija* (*Odishon,* 1999) Takashija Miikea.

13. 2.

Objavljeno je da će kratkometražni eksperimentalni film *You Can Call Me Anything You Want* zagrebačkih likovnih, video- i filmskih umjetnica Helene Schultheis i Azre Svedružić u travnju biti prikazan na kanadskom festivalu »Signal & Noise 2005«.

14. 2.

U Močvari su prikazani filmovi snimljeni po tekstovima francuske književnice i filmske redateljice Marguerite Duras, *Hiroshima, ljubavi moja* (Alain Resnais, 1959) i *Moderato Cantabile* (Peter Brook, 1960).

15. 2.

Na tribini »*Hrvatsko slovo* uživo«, koja se održava u Hrvatskoj kulturnoj zakladi (u sklopu NSK, Zagreb), prikazani su dokumentarni filmovi *Dr. Franjo Tuđman, prvi hrvatski predsjednik* Obrada Kosovca i *Tuđman, hrvatski George Washington* Jakova Sedlara.

16. 2.

Iranski film *Pjesme iz domovine* (Bahman Ghobadi, 2002) prikazan je u net-kulturnom klubu Mama.

17-23. 2.

Hrvatski kinogledatelji u pet gradova — Zagrebu, Osijeku, Rijeci, Zadru i Splitu — u sklopu »Oscar revije« imali su priliku pretpremijerno pogledati osam filmova nominiranih za nagradu Oscar: *Avijatičar*, *Djevojka od milijun dolara, Hitler: konačni pad, Ray, Život je more, Hotel »Ruanda«, Clementov opus* te *San za životom J. M. Barrieja.*

17. 2.

Eurimages, fond Vijeća Europe koji pomaže distribuciju i produkciju europskoga filma, financijski će poduprijeti distribuciju dvaju europskih filmova u hrvatskim kinima, koje će krajem ožujka početi distribuirati sestrinske tvrtke UCD-Distribucija i PA-DORA. Riječ je o francuskom filmu *Inquietudes* Gillesa Bourdosa i švedskom *Drowning Ghost* Mikaela Hafstroema.

18. 2.

U zagrebačkom KIC-u prikazan je film *Klarino koljeno* (*Le genou de Claire*, 1970) redatelja i scenarista Erica Rohmera.

18-19. 2.

U sklopu filmskih večeri »Queer subote petkom (i subotom)« u kinu Tuškanac bio je posvećen je *queer* filmovima s područja bivše Jugoslavije. Prikazani su filmovi *W. R. — misterij orga(ni)zma* Dušana Makavejeva (1971), *Plastični Isus* Lazara Stojanovića (1971); *Dead Man Walking* Antonija G. Lauera (2005), *Maškarada* Boštjana Hladnika (1971), *Špijun na štiklama* Milana Jelića (1988) i *Dečki* Stanka Josta (1976).

19. 2.

U riječkom klubu »Spirit« prikazano je šest filmova s drugog po redu »Festivala filma o ljudskim pravima« što je održan u prosincu prošle godine u Zagrebu. Na rasporedu su bili dokumentarci *Citizen Berlusconi* Suzan Grey, *9/11 In Plane Site* Williama Lewisa, *Die Helfer und die Frauen* Karin Jurschick, *The Ring* Angusa Reida te *The Fourth World War* Richarda Rowleyja i Jacqueline Soohen.

21. 02

Na filmskim ponedjeljcima u Močvari prikazani su filmovi *Mi djeca s kolodvora Zoo* i *Špijun* Jonasa Akerlunda.

21-26. 2.

Prvi međunarodni festival dokumentarnog filma ZagrebDox održan je u kinima Tuškanac, Jadran i KIC. Sudjelovalo je 99 filmova u sedam kategorija, od kojih su dvije bile natjecateljskoga karaktera. Nagradu za najbolji rad u međunarodnoj selekciji ocjenjivački je sud na čelu s Krstom Papićem dodijelio finskoj redateljici Pirjo Honkasalo za film *Tri sobe melankolije,* nagradu za najbolji film u regionalnoj selekciji Jasmili Žbanić iz Bosne i Hercegovine za film *Slike s ugla,* te nagradu za najbolji film mladom autoru Antonineu Cattini i Pavelu Kostomarovu za rusko-švicarski film *Miran život*. U regionalnoj selekciji sudjelovalo je sedam hrvatskih filmova: *Purgatorij* Zdravka Mustaća, *Plavi pony* Ivone Juke, *Direkt (40) Bez tate* Nebojše Slijepčevića, *Čekanje* Vladimira Gojuna, *Negdje daleko* Tomislava Vujčića, *Ophodar pruge* Silvija Mirošničenka i *Park* Saše Bana.

23. 2.

U knjižnici Ivana Gorana Kovačića prikazan je film *Mali vojnik* Jean-Luca Godarda (1963).

24. 2.

U zagrebačkom MM centru predstavljena je knjiga Slavka Kačunka *Closed Circuit videoinstalacije: Uvod u povijest i teoriju medijske umjetnosti s leksikonom umjetnika*.

24. 2.

Objavljeno je da je Tomislav Gotovac, a.k.a. Antonio Lauer, jedan od 168 poznatih svjetskih umjetnika čije je tekstove glasoviti švicarski kustos Hans Ulrich Obrist uvrstio u knjigu *Do It,* objavljenu u siječnju ove godine u zajedničkoj nakladi e-fluxa i Revolvera. Priču »Grupno uživanje« Gotovac je napisao 1969. godine i izvorno objavio u beogradskom studentskom časopisu *Vidici*. U Obristovoj antologiji Gotovcu/Laueru društvo, među ostalima, čine: Marina Abramović, Carl Andre, Felix Gonzalez-Torres, Douglas Gordon, Gilbert & George, Chris Marker, Jonas Mekas, Yoko Ono i Nam June Paik.

25. 2.

U MMC Galeriji O.K. u Rijeci predstavljen je kratki videofilm *Domjenak* riječkog autora Karla D. Došena.

25. 2. — 6. 3.

Među osamdeset filmova prikazanih na beogradskom FEST-u našao se i hrvatski omnibus *Seks, piće i krvoproliće* Zvonimira Jurića, Borisa T. Matića i Antonija Nuića.

28. 2.

U Močvari su prikazani filmovi američkog nezavisnog filmaša Johna Watersa *Ženske nevolje* (*Female Trouble,* 1974) i *Lak za kosu* (*Hairspray,* 1988).

1-17. 3.

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac upriličen je ciklus filmova slovačkog redatelja Stanislava Barabaša. Na repertoaru su bili filmovi: *Pjesma o sivom golubu* (1961), *Trio Angelos* (1963), *Zvona za bosonoge* (1965) i *Tango za medvjeda* (1966).

1-31. 3.

Ciklus filmova britanskog redatelja Kena Loacha prikazan je u sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac. Prikazani su filmovi *Cathy, vrati se kući* (1966), *Kes* (1969), *Pitanje vodstva* (1980), *Na čijoj si strani?* (1984), *Lugar* (1980), *Pogledi i osmjesi* (1981), *Skrivena namjera* (1990) i *Flickering flame* (1996).

1. 3.

Ministar kulture Božo Biškupić objavio je da se u sklopu kulturne suradnje Hrvatske i Albanije planira realizacija Tjedna hrvatskoga filma u Tirani te Tjedna albanskog filma u Zagrebu.

2. 3.

Net-kulturni klub Mama organizirao je projekciju turskog filma *Dalek* (*Uzak,* 2002.) Nuri Bilge Ceylana.

2-11. 3.

Talijanski i Francuski institut za kulturu u Zagrebu organizirali su ciklus filmova Françoisa Truffauta. Ciklus se održavao u prostorijama Talijanskog instituta za kulturu u Zagrebu.

2. 3.

Ludi Pierrot (*Pierrot le fou,* 1965) Jean-Luca Godarda prikazan je u knjižnici Ivana Gorana Kovačića u Zagrebu.

3-31. 3.

Kinoklub Zagreb je tijekom ožujka na svojim *Filmskim večerima četvrtkom* prikazao televizijsku seriju *Dekalog* Krzystofa Kieslowskog (1988). Svaki četvrtak prikazana su po dva nastavka.

4. 3.

Turska umjetnica Gulusn Karamustafa održala je predavanje uz projekciju svojih filmova u galeriji Nova u Zagrebu.

3. 3.

Tribina »*Hrvatsko slovo* uživo« bila je posvećena izumiranju filma za djecu u Hrvatskoj. Vladimir Tadej i Hrvoje Hitrec u svojim su izlaganjima zaključili kako je jedan od nekoć najvitalnijih žanrova u hrvatskoj kinematografiji praktički mrtav. »Premda imamo vrsne dječje pisce te odlične ratne teme i scenariste, u samostalnoj hrvatskoj državi još nije snimljen ni jedan dječji film«, naglasio je Tadej. Na tribini je prikazan film *Izgubljena olovka* Fedora Škubonje (1960).

7-31. 3

Tijekom ožujka u Kinoklubu Split održane su redovite filmske projekcije. Na programu su bili filmovi u produkciji Hrvatskoga filmskog saveza te recentna produkcija članova Kinokluba Split. Prikazani su: *Glenn Miller 2000* (Tomislav Gotovac), *Grad, gradovi* (Vedran Šamanović), *Soske* (Rada Šešić), *Mörder unter uns* i *Das Lied ist aus* (Ivan Faktor) te *Ljubav nije slijepa* (Višnja Biti, Miljenko Bolanča).

7. 3.

Filmska večer u klubu Močvara bila je posvećena Davidu Bowieju. Prikazani su filmovi *Čovjek koji je pao na zemlju* (Nicolas Roeg, 1976) i *Glad za krvlju* (Tony Scott, 1983) u kojima je Bowie tumačio glavne uloge.

7. 3

U Multimedijalnom centru na Školjiću započela je prva u nizu projekcija filmova nastalih u produkciji kino-video kluba Liburnija film od njegova nastanka do danas. Riječ je o retrospektivi nazvanoj »45 godina Liburnija-filma« kojom su članovi kluba obilježili više od četiri desetljeća kontinuiranoga rada.

7-12. 3.

U kinu Tuškanac na programu je bio ciklus iranskoga filma u sklopu kojeg je prikazano šest filmova nastalih u rasponu od 1974. pa do kraja 1990-ih. Ciklus je započeo filmom *Mrtva priroda* (1974) Sohraba Shahida Salesa, a uslijedile su projekcije još pet naslova: *Putnik s juga* (Parviz Shahbazi, 1996), *Rođenje jednog leptira* (Mojtaba Raie, 1998), *Oblak i sunce* (Mahmoud Kalari, 1997), *Drvo života* (Farhad Mehranfar, 1998) i *Djevica Marija* (Shahriar Bahrani). Malu reviju iranskog filma organizirali su Hrvatski filmski savez i Iranski kulturni centar.

8. 3.

Hrvatska udruga producenata i Društvo hrvatskih filmskih redatelja organizirali su, pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture RH, predstavljanje Prijedloga osnova zakona o audiovizualnoj djelatnosti, na kojem je sudjelovao i ministar kulture Božo Biškupić, na ADU u Zagrebu. Prema prijedlogu zakona formirao bi se »Audiovizualni fond RH« koji bi skrbio o svim segmentima audiovizualne proizvodnje. Novac bi, osim iz državne blagajne, koja bi i dalje bila jezgra, dolazio i od video- i kinodistribucije i prikazivalaštva, koji bi, ovisno o svom opredjeljenju prema hrvatskom i europskom filmu, imali i stanovitih olakšica.

9. 3.

Iranski filmaš, glumac i profesor glume Jahangir Almasi gostovao je na Akademiji dramske umjetnosti. Susret sa studentima organiziran je u sklopu Tjedna iranskog filma u Filmskim programima.

9-10. 3.

U kinoteci Zlatna vrata Pučkog otvorenog učilišta Split prikazan je film *Čežnja Veronike Voss* (1982) Rainera Wernera Fassbindera. Program je potpomogao zagrebački Goetheov institut.

9. 3.

U sklopu videoprojekcija u knjižnici Ivana Gorana Kovačića prikazan je film *Ime Carmen* (*Prénom Carmen,* 1983) Jean-Luca Godarda.

11. 03.

Film *Bianca* (1983) talijanskog redatelja Nannija Morettija prikazan je u Talijanskom institutu za kulturu u Zagrebu.

12. 3.

Filmski opus Mate Relje, autora poznatoga dječjeg filma *Vlak u snijegu,* bio je tema Filmske tribine petkom u Kulturno-informativnom centru (KIC) u Zagrebu. Prikazana su tri Reljina dokumentarna filma: *Bez alata nema zanata*, *U podne* i *Kroz šibenske tisne skale*. Drugi dio tribine održan je 19. 3, projekcijom njegova dugometražnog filma *Opasni put* za kojeg je 1963. osvojio Zlatnog lava za dječji film na Filmskom festivalu u Veneciji.

14. 3.

U sklopu Filmskih večeri u zagrebačkoj Močvari prikazani su filmovi *Nosferatu* i *Der Letze Mann* F. W. Murnaua.

16. 3.

U kinu Tuškanac obilježen je Dan frankofonije u sklopu kojeg je prikazan film *Male nevolje* (*Petites misères,* 2002) Philippea Boona i Laurenta Brandenbourgera.

16. 3.

U klubu Mama prikazan je film *Svi Vermeeri u New Yorku* (1990) američkoga filmaša i publicista Jona Josta.

16. 3.

U knjižnici Ivana Gorana Kovačića prikazan je film *Košute* (*Les Biches,* 1968) Claudea Chabrola.

20-26. 3.

4. revija amaterskog filma (RAF) održana je od 20. do 26. ožujka u Zagrebu. Publici su predstavljeni svi filmovi pristigli na natječaj, njih 180, od kojih 164 odgovaraju propozicijama a ostalih 16 bit će predstavljeni u popratnom programu. Program je bio podijeljen u žanrovske blokove — igrani, dokumentarni, eksperimentalni, animirani i glazbeni, a najveći broj prijavljenih filmova bio je dokumentarnog žanra.

21. 3.

Močvara je na programu imala filmove *Kratki film o ljubavi* (1988) i *Veronikin dvostruki život* (1991) Krzystofa Kieslowskog.

22. 3.

U sklopu u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu održana je projekcija dokumentarnog umjetničkog filma *Koyaanisqatsi (Proročanstvo)* Godfreyja Reggija, za koji glazbu potpisuje Philip Glass.

23. 3.

Premijera filma *Oprosti za kung-fu* Ognjena Sviličića održana je u multipleksu Blitz-Cinestar. Glavne uloge u filmu, nastalom u produkciji HTV-a, tumače Daria Lorenci, Vera Zima i Vedran Mlikota.

23. 3.

Film *Urar iz Saint-Paula* (*L'Horloger de Saint-Paul,* 1974) francuskoga filmaša Bertranda Taverniera prikazan je u knjižnici Ivana Gorana Kovačića.

23. 3.

Na poticaj Ministarstva kulture prvi je put održan zajednički sastanak predstavnika dvaju značajnih hrvatskih festivala — Motovun film festivala i Pula film festivala, na kojemu se razgovaralo o koncepcijama dvaju festivala. Dogovorena je jača suradnja u programskom dijelu i razmjena informacija. Utvrđeni su termini održavanja festivala — pulski će se održati od 16. do 23. srpnja, a motovunski od 25. srpnja.

28. 3.

Filmska večer u Močvari bili su rezervirani za Miloša Formana, odnosno njegove filmove *Ljubavi jedne plavuše* (1965) i *Natječaj* (1963).

29. 3.

Animirani film *Plasticat* osvojio je nagradu publike na 23. festivalu fantastičnoga filma u Bruxellesu, priopćeno je iz produkcijske kuće »Kenges«. *Plasticatu* Simona B. Naratha ovo je osma nagrada na domaćim i inozemnim festivalima.

29. 3 — 3. 4.

Pretprogram 14. dana hrvatskoga filma započeo je u dvorani MM Studentskog centra filmovima redatelja Marca Adriana, odnosno austrijskim eksperimentalnim filmom. U sklopu pretprograma prikazani su prošlogodišnji hrvatski filmovi *Sex, piće, krvoproliće*, *Družba Isusova, Doktor ludosti, Slučajna suputnica, Ta divna splitska noć* i *Povratak*. Na rasporedu su bili i programi Portugalski kratki film te Recentni hrvatski eksperimentalni film i video, odnosno retrospektiva filmova prikazana u veljači prošle godine u New Yorku.

29. 3 — 9. 4.

Hrvatski filmski savez u suradnji s Danima hrvatskog filma i Književnim klubom Booksa organizirao je scenarističku radionicu »Palunko2 — scenarij za kratki igrani film«, kao dio popratnog programa 14. dana hrvatskog filma. Voditeljice radionice su Martina Aničić i Irena Krčelić, a posebni gost slovenski scenarist Miha Mazzini. Radionica je završila prezentacijom radova 16.travnja.

30. 3.

Objavljeno je da će dokumentarni film *La strada* Damira Čučića i eksperimentalni film *Arabeska* istog autora biti prikazani u konkurenciji festivala Mediawave — Another Connection 2005. u mađarskom Gyoru. *La strada* će također u rujnu biti prikazana na Amakula Kampala International Film Festivalu u Ugandi. Još jedan film iz produkcije Hrvatskog filmskog saveza, eksperimentalni film *ENDART No 4* Ivana Ladislava Galete, odabran je za prikazivanje u glavnom programu European Media Art Festivala u njemačkom Osnabrücku.

30. 03.

Kina Broadway 5 Tkalča obilježila su petu obljetnicu posebnim prikazivanjem filmskih hitova s repertoara.

30. 3.

U knjižnici Ivana Gorana Kovačića na programu je bio film *Sudac i ubojica* (*Le Juge et l'assassin,* 1976) Bertranda Taverniera.

31. 3. — 3. 4.

Animirani film *Metahead* Branka Farca, u produkciji Zagreb filma, prikazan je u službenoj selekciji eksperimentalnog filma na trećem International Animated Film, koji se održao u Rigi.

1-7. 4.

U Američkoj kinoteci, u kinodvoranama Aero Theatre u Santa Monici i Egyptian Theatre u Los Angelesu, predstavljena je retrospektiva hrvatskoga filma. Prikazani su filmovi *Konjanik* Branka Ivande, *Događaj* Vatroslava Mimice, *Duga mračna noć* Antuna Vrdoljaka, *Rondo* Zvonimira Berkovića, *Lisice* Krste Papića, *Deveti krug* Franceta Štiglica, *Ta divna splitska noć* Arsena Antona Ostojića i *Kraljica noći* Branka Schmidta. Retrospektiva je ostvarena zahvaljujući Ministarstvu kulture, Ministarstvu vanjskih poslova i europskih integracija i HTZ-u, u suradnji s CAMEOom (Hrvatskom organizacijom za umjetnost, medije i zabavu).

1-3. 4.

Na Akademiji dramske umjetnosti održana je šesta FRKA, filmska revija kazališne akademije. Nagrađeno je desetak filmova, a Grand Prix je osvojio Goran Dević za *Uvozne vrane*.

5-16. 4.

U kinu Tuškanac održan je Ciklus španjolskog filma u sklopu kojega je prikazano desetak mahom recentnih naslova: *Zvuk mora* (*Son de mar,* 2001, Bigas Luna), *Otvori oči* (*Abre los ojos,* 1997; Alejandro Amenábar), *Leptirova krila* (*Alas de mariposa,* 1991, Juanma Bajo Ulloa), *Bok, jesi li sama?* (*Hola, estás sola?,* 1995, Icíar Bollaín), *Vrtlarev pas* (*El perro del hortelano,* 1996, Pilar Miró), *Portret žene s muškarcem u pozadini* (*Retrato de mujer con hombre al fondo,* 1997, Manane Rodríguez), *Sporedni putovi* (*Carreteras secundarias,* 1997, Emilio Martínez Lázaro), *Ljubavnici polarnog kruga* (*Amantes del círculo polar,* 1998, Julio Medem), *Luda ljubav* (*Juana la Loca,* 2001, Vicente Aranda), *Što sam učinila da zaslužim ovo?* (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?,* 1984, Pedro Almodóvar). Ciklus su organizirali Hrvatski filmski savez, Discovery film i španjolsko veleposlanstvo.

6. 4.

U net klubu Mama prikazan je korejski film *Otok* (*Seom,* 2000) Kim Kiduka.

6. 4.

Film *Oko ponoći* (*'Round Midnight,* 1986) Bertranda Taverniera bio je na programu knjižnice Ivana Gorana Kovačića.

6. 4.

Na 12. međunarodnom filmskom festivalu u marokanskome Tetuanu, film *Tu* Zrinka Ogreste, snimljen u produkciji Interfilma i Hrvatske televizije, osvojio je nagradu Don Quixote za najbolji film festivala *ex aequo*. To je šesta inozemna nagrada tom filmu, a prema ocjeni žirija, hrvatski redatelj Zrinko Ogresta ravnopravno ju je podijelio s francuskom redateljicom Danielle Arbid, kao i prošle godine na festivalu u Milanu.

7-28. 4.

Na Filmskim večerima četvrtkom u Kinoklubu Zagreb prikazan je ciklus novijega španjolskog filma *Bez Pedra*. Prikazani su filmovi *Zlatno doba* (1992, Fernando Trueba), *Ljubavnici* (1991, Vicente Aranda), *Crvena vjeverica* (1993, Julio Medem) i *Mrtva majka* (1993, Juanma Bajo Ulloa).

9. 4.

U Galeriji Nova održana je izložba Vlatka Gilića (Podgorica, 1935), istaknutoga filmskog redatelja, čiji je rad dobio mnoga međunarodna priznanja poput nominacije za Oscar, službene selekcije na festivalu u Cannesu i nagrade Srebrni medvjed u Berlinu. Prikazani su filmovi *In Continuo* (1970) i *Ljubav* (1973), koji se smatraju svojevrsnim vrhuncem Gilićeva filmskog stvaralaštva.

11-16. 4.

Na ovogodišnjim 14. danima hrvatskog filma prikazana su 63 filma u kategoriji igranog, dokumentarnog, eksperimentalnog, animiranog i namjenskog filma te glazbenih spotova. Grand Prix je osvojio dokumentarac Dane Budisavljević *Sve 5!* Žiri, koji su sačinjavali Želimir Žilnik, Vlatka Vorkapić i Tomislav Kurelec, odlučio je dodijeliti nagradu za najboljeg producenta dokumentarnom filmskom projektu Factum, nagrada za najbolju kameru pripala je Borisu Poljaku za filmove *Arabeska, Kap po kap* i *Purgatorij,* za najbolju glazbu nagrađeni su Pavle Miholjević i Jura Ferlina za film *Krađa*, najboljim montažerom proglašen je Dražen Žarković za film *Od jutra do mraka,* nagradu za najbolji scenarij osvojili su Nebojša Slijepčević i Arijana Fridrih Lekić za film *Bez tate,* a nagradu za najbolju režiju dobio je Darko Bakliža za film *Spoj.* Ove godine prvi put su dodijeljene i nagrade Salona odbijenih.

11. 4.

Film Vinka Brešana *Nad Hrvatskom* premijerno je u ponedjeljak uvečer prikazan u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt, u nazočnosti hrvatskoga predsjednika Stjepana Mesića, a uoči Hrvatskoga nacionalnoga dana na Svjetskoj izložbi EXPO 2005. u Japanu, u sklopu kojeg će se film prikazati. Brešanov osmominutni film nastao je u srpnju prošle godine, a njegov je producent Interfilm. Snimateljski posao odradio je Branko Linta, autor glazbe je Mate Matišić, montažerka Sandra Botica Brešan, a supervizor kamere Stanko Herceg.

12-26. 4.

Njemački nijemi film tema je ciklusa održanog u kinu Tuškanac u sklopu Filmskih programa. Prikazani su filmovi *Princeza ostriga* (1919) Ernsta Lubitscha, *Krhotine* (1921) Lupu Picka, *Kabinet dr. Caligarija* (1919) Ro-

berta Wienea, *Golem: kako je došao na svijet* (1920) Paula Wegenera, *Dr. Mabuse, kockar — Slika vremena* (1921) i *Dr. Mabuse, kockar-Pakao*, *igra o ljudima našeg vremena* (1921) Fritza Langa.

18. 4. — 6. 5.

U organizaciji Hrvatskog filmskog saveza i japanskog veleposlanstva, u zagrebačkom kinu Tuškanac održan je Ciklus suvremenog japanskog filma. Na programu je bilo osam japanskih filmova suvremene tematike, snimljeni 1990-ih: *Waterboys* (2001, Shinobu Yaguchi), *Ne osvrći se* (*Doko made mo ikou,* 1999, Akihiko Shiota), *Svjetlucanje* (*Kira kira hikaru,* 1992, Joji Matusuoka), *Svi pod mjesecom* (*Tsuki wa dotchi ni deteiru,* 1993, Yoichi Sai), *Odlučujući udarac* (*Dotsuitaru nen,* 1989, Junji Sakamoto), *Kolovoz u vodi* (*Mizu no naka no hatchigatsu,* 1995, Sogo Ishii), *Cvjetovi vjetra* (*Kaza-hana,* 2001, Shinji Somai) i *Sumo da, sumo ne* (*Shiko funjatta,* 1992, Masayuki Suo).

20. 4.

U net-kulturnom klubu Mama je u sklopu Vizualnog kolegija prikazan *Moloh* (1999), prvi film iz »trilogije moći« ruskog redatelja Aleksandra Sokurova. *Moloh* je parabola o danu u životu Adolfa Hitlera i Eve Braun.

21-24. 4.

U Beogradu je otvoren 52. međunarodni festival dokumentarnog i kratkometražnog filma na kojem su Hrvatsku predstavljali animirani film *Sub Rosa* Katje i Nikole Šimunića te dokumentarni filmovi *Uvozne vrane* Gorana Devića, *Bunarman* Branka Ištvančića i *Sve 5!* Dane Budisavljević. Katja i Nikola Šimunić dobili su diplomu YU ASIFA-e (srpske sekcije Međunarodne udruge filmskih animatora) u čijem obrazloženju stoji da je film *Sub Rosa* izvanredan umjetnički doživljaj.

21. 4.

Revija filmova, nagrađenih na Danima hrvatskog filma, prikazana je u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku u Rijeci. Uz nagrađene filmove prikazano je i nekoliko istaknutijih filmova s DHF-a koji nisu osvojili nagrade.

21. 4. — 2. 5.

Filmski distributer Adria Art Artist obilježio je desetu godišnjicu revijom svojih filmova. Njihov Cinema Party održan u Kinoteci uključivao je naslove: *Razgolićeni* (M. Leigh, 1993), *Zbogom, moja konkubino* (C. Kaige, 1993), *Exotica* (A. Egoyan, 1994), *Tango* (C. Saura, 1998), *Intimnost* (P. Chereau, 2001), *Izgubljena prtljaga* (J. Krabbe, 1998), *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969), *Karakter* (M. van Diem, 1997), *Pokaži mi ljubav* (L. Moodysson, 1998), *Kolja* (J. Sverak, 1996), *Quo vadis?* (J. Kawalerowicz, 2001). Isti program prikazat će se u Rijeci, Osijeku i Varaždinu.

22. 4.

Kulturno-informativni centar iz Zagreba, u suradnji s Udrugom za potporu bačkim Hrvatima, održao je tribinu posvećenu filmovima o bunjevačkim Hrvatima. Gosti Kic art kina bili su redatelj Rajko Ljubić iz Subotice i scenarist Luka Štilinović, a prikazani su dokumentarci *Tri slamarke — tri divojke* (2002) i *Matija Poljaković* (2004) te igrani film *Jeka mog ditinjstva* (2004).

22-24. 4.

U Art radionici Lazareti u Dubrovniku, u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, prikazan je program »Medijske slike vremena — međunarodni video, eksperimentalni i autorski film«. Prikazani su filmovi Mana Raya *Le retour a la raison* i *Emak Bakia,* te sedam filmova (*Mothlight, Eye Myth, I ...Dreaming, Delicacies of Molten Horror Synapse, Commingled Containers, Lovesong* i *Dog Star Man I : Prelude*) Stana Brakhagea. Omnibus *10 minuta stariji — truba* na programu je bio 23. 4, a ruski film *Povratak* Andreja Zvjaginceva 24. 4.

22-23. 4.

U kinu Tušlkanac održan je Queer filmski vikend na kojem su predstavljeni filmovi *Hearts Cracked Open* (igrano-dokumentarni, režija: Betsy Kalin, SAD, 2004), *Inescapable* (igrani, režija: Helen Lesnick, SAD, 2004), *Keep Not Silent* (dokumentarni, režija: Ilil Alexander, Izrael, 2004) i *Surrender* (igrani, režija: Katherine Brooks, SAD, 2004).

26. 4. — 1. 5.

Glazbeni video spot za pjesmu *Pržiiii* Ede Majke pozvan je na međunarodni filmski festival »Crossing Europe« koji se od 26. travnja do 1. svibnja održao u Linzu. Spot autorskog dvojca Andreja Korovljeva i Slavena Jekauca prikazan je u kategoriji »Conscious Rap!« koja promovira najbolje europske *rap* i *hip-hop* videouratke koji su socijalno, kulturalno i politički angažirani.

27. 4

U zagrebačkom kinu Cinestar upriličena je premijera trećeg filma redatelja D. Matanića *Sto minuta Slave*. Scenarij za biografsku priču o gluhonijemoj slikarici s kraja 19. stoljeća napisao je Robert Perišić, a glavne uloge tumače Sanja Vejnović, beogradski glumac Miki Manojlović, Vili Matula, Nataša Lušetić i drugi.

27-30. 4.

Animirani film *Kruh naš svagdašnji*, autorice Ane-Marije Vidaković, nastao u produkciji Zagreb filma, prikazan je u sklopu natjecateljskog programa argentinskog animacijskog festivala, III. Cordoba Animation Celebration — ANIMA '05.

28. 4.

Promocija knjige Petra Krelje *Ispod crte, dnevnik,* na kojoj su, uz autora, sudjelovali Hrvoje Turković, Anja Šovagović-Despot i urednik Veljko Krulčić, održana je u novim prostorijama Hrvatskog filmskog saveza na Tuškancu.

28-30. 4.

Program francuskih dokumentaraca predstavljen je u kinu Tuškanac, u sklopu programa *Dochouse*. Na rasporedu su bili *Zemlja gluhih* (*Les pays des sourds,* Nicolas Philibert, 1992), *Skupljači i skupljačica* (*Les glaneurs et la glaneuse,* Agnes Varda, 2000), *Noć i magla* (*Nuit et bruillard,* Alain Resnais, 1955) i *Zrak je crven* (*Le fond de l'air est rouge,* Chris Marker, 1977-93).

29. 4.

Predavanje japanskoga filmologa Okuba Kenichija »Stanje suvremenoga japanskog filma i njegova ishodišta« održano je u Multimedijskom centru zagrebačkog SC-a, u sklopu Ciklusa suvremenog japanskog filma. Okubo je govorio o razdobljima, redateljima i filmovima japanske kinematografije, koji su odredili stanje u suvremenom japanskom filmu, posebno ističući utjecaj filmske kompanije Niikatsu i žanra romantično-pornografskih filmova te filmova snimljenih neprofesionalnom i digitalnom tehnologijom na promjene u strukturi japanske filmske industrije.

29. 4.

Kulturno-informativni centar (KIC) organizirao je filmsku tribinu posvećenu filmovima o istaknutom umjetniku Ivanu Kožariću. Tom prilikom predstavljeni su filmovi *TV izložba — Ivan Kožarić* (Breda Beban i Hrvoje Horvatić), *Sfaira* (Ivan Ladislav Galeta) i *Spaljeno sunce* (Petar Krelja). Gosti tribine bili su Ivan Kožarić, Petar Krelja i Ivan Ladislav Galeta.

2. 5.

Na KIC-ovoj filmskoj tribini predstavljen je međunarodni filmski festival Movimento, a prikazan je izbor nagrađenih filmova s festivala.

2. 5.

Druga ovogodišnja Radionica scenarija, režije, kamere, rasvjete i montaže u organizaciji Kinokluba Zagreb započela je u projekcijskoj dvorani KKZ-a (Za-Te-Plus) na Trgu žrtava fašizma 14.

2. 5.

Filmske večeri u Močvari prikazale su filmove Michaela Winterbottoma *24 Hour Party People* (2002) i *Code 46* (2003).

3-7. 5.

U kinu Tuškanac organizirani su Dani talijanskog filma, a zagrebački gosti tom su prilikom bili redatelj David Grieco, predsjednik udruge *Lumière* Alessandro Radovini, i Roberto Antonaza, regionalni predstavnik za pitanja kulture u regiji Friuli-Venezia Giulia. Prikazani su filmovi: *Evilenko* (David Grieco, 2004), *Tako su se smijali* (*Cosí ridevano,* Gianni Amelio, 1998), *Dosada* (*La noia,* Damiano Damiani, 1968), *Agata i oluja* (*Agata e la tempesta,* Silvio Soldini, 2004) te *Caterina ide u grad* (*Caterina va in città,* Paolo Virzì, 2003). U sklopu Dana, na Akademiji dramskih umjetnosti predavanje je održao Davida Grieco.

3-24. 5.

Nakon ciklusa suvremenog japanskog filma, u sklopu Filmskih programa održao se i ciklus japanskoga klasičnog filma. Ciklus uključuje sljedeće naslove: *Odlučujući udarac* (Junji Sakamoto, 1989), *Priča o Ugetsu* (Kenji Mizoguchi, 1953), *Čovjek s rikšom* (Hiroshi Inagaki, 1958), *Dodeska-*

den (Akira Kurosawa, 1970), *S ljepotom i tugom* (Masahiro Shinoda, 1965), *Strašne priče* (Masaki Kobayashi, 1965), *Onibaba* (Kaneto Shindô, 1966), *Tjelesna straža* (Akira Kurosawa, 1961) i *Pobuna* (Masaki Kobayashi, 1967).

4. 5.

Održana je premijera igranog filma Krste Papića *Infekcija* u zagrebačkom multipleksu Cinestar. Riječ je o svojevrsnom nastavku Papićeva filma *Izbavitelj* s kraja 1970-tih, a glavne uloge tumače Leon Lučev, Lucija Šerbedžija, Sven Medvešek, Filip Šovagović, Dražen Kühn i Ivo Gregurević.

4. 5.

U net-klubu Mama je u sklopu Vizualnog kolegija *Swarm Intelligences* prikazan film *Majstor lutaka* Hou Hsiao-Hsiena, snimljen 1993. godine.

5. 5.

Zagrebačka premijera dokumentarnoga filma *Komšije 2* redatelja Pavla Vranjicana održana je u knjižari Profil Megastore u Zagrebu.

5-11. 5.

Animirani film *Sub Rosa* Katje i Nikole Šimunić prikazan je u izvankonkurencijskome programu »Panorama« na ANIFESTU 2005 koji se održava u Trebonu, Češka.

5.5.

Kinoklub Zagreb je na svojim Filmskim večerima četvrtkom prikazao film Paola i Vittorija Tavianija *Noć svetog Lovre* (*La Notte di San Lorenzo,* 1982).

6-22. 5.

Projekcijom filmova s prošlogodišnjega Dubrovnik Film Festivala započinje pretprogram ovogodišnjeg festivala, koji će se održati od 25. do 29. svibnja. Na rasporedu su filmovi *Rođendan Pol Pota* (SAD), *Marees/Tides* (Italija), *Rave Against the Machine* (UK/BiH), *Bludren* (SAD), *The Car* (UK), *Cowboys in Kosovo* (Nizozemska), *Uvozne vrane* (Hrvatska) i *Čekanje* (Hrvatska). Projekcije se održavaju u prostorijama Poslijediplomskoga središta Dubrovnik (CAAS).

7. 5.

Zagrebački net-klub Mama je u okviru porgrama *HotAsian... Movies* prikazao animirani film *Steamboy* (2004) Katsuhiroa Otomoa, najpoznatijeg po klasičnom anime filmu *Akira* iz 1988.

8-9. 5.

Filmskim programima u kinu Tuškanac obilježena je šezdeseta godišnjica oslobođenja Zagreba. Prikazani su filmovi *Ne okreći se, sine* Branka Bauer, *Do viđenja, djeco* Louisa Mallea, *Akcija stadion* Dušana Vukotića, *Kozara* Veljka Bulajića i *Hartov rat* Gregoryja Hoblita.

9. 5.

U kinu Zagreb održana je revija dokumentarnih filmova iz Domovinskog rata »Da se ne zaboravi«, u organizaciji Udruge branitelja, invalida i udovica Domovinskog rata Podravke (UBIUDR), Hrvatske radiotelevizije i Udruge branitelja Domovinskog rata Ina-Naftaplina.

9. 5.

Na Filmskim večerima u Močvari prikazani su filmovi Piera Paola Pasolinija *Dekameron* (1970) i *Salò* (1975).

14. 5.

Zagrebački net-klub Mama je u okviru programa *HotAsian... Movies* prikazao film *Oseam* (2003) korejskog animatora Sunga Baek-yeoba.

16. 5.

Na Filmskim večerima u Močvari prikazani su filmovi Jana Švankmajera *Alice* (1988) te izbor od osam kratkih animiranih filmova snimljenih od 1982. do 1992. godine.

Bibliografija

Knjige

Enes Midžić

O slici pokretnih slika... / Kadar i stanje kamere — 182 stranice. Zagreb 2004. Nakladnik: Areagrafika — Za nakladnika Alem Kajmaković — Recenzenti: Ante Peterlić, Goran Trbuljak, Krešimir Mikić — Lektura: Damir Horvat Zacskai — Slog i prijelom: Marjana Kostanjčar — Ilustracije Enes Midžić — Priprema ilustracija za tisak: Vlado Čakmak — Oblikovanje naslovnice: Viola Šebalj / sveučilišni udžbenik / fotografije, ilustracije, literatura, kazalo pojmova i imena, bilješka o autoru

ISBN 953-6612-24-0
UDK 778.53
791.44.022
I. Filmsko snimanje-Priručnik
II. Filmsko snimanje-Filmski kadar
441111039

Sadržaj / *Kazalo* / *Proslov* / *Kadar* / Uvod; Formati, omjeri i okviri filmske i elektroničke slike; *Filmski formati; Širokoekranski postupci;* Kadar — vizualni, vremenski i sadržajni prostor pokretnih slika; Okvir kadra; *Okvir i omjer; Okvir i izrez; Okvir projekcije;* Okvir i lažna paralaksa; *Filmsko snimanje i projiciranje; Filmsko snimanje i televizijsko emitiranje;* Kadar i snimka; Fotogram; *»Kvadrat« i fotogram; Fotogram i pokretna slika; Vremensko obilježje jednog fotograma; Filmski i fotografski fotogram;* Vremenski okvir snimke i kadra; *Preklapanje kadrova;* Vizualni okvir snimke; *Dinamički okvir; Skriveni okvir;* Plan; *Mjera vizualnog okvira; Plan i perspektiva; Plan i dubinski kadar; Plan i broj likova; Svjetlosni krupni plan; Kontraplan;* Fotografija kadra / *Oblikovanje kadra* / Kadar i fotografski oblik zapisa; Kadar, filmska slika i laboratorijski postupci; *Standardni postupci; Nestandardni postupci; Negativsko-pozitivski i preobratni postupak; Kopiranje i kopije filma; Čitanje svjetla;* Kadar i ekspozicija; *Korektna ekspozicija i siva karta; Karakteristične refleksije i tonske zone; Mjerenje ekspozicijskog svjetla; Ekspozicijski slojevi; Ekspozicija i kamera u kretanju; Kadar-sekvenca i ekspozicija u vremenu;* Kadar i kadriranje; Kadar, položaj kamere i prizor; Kadar i kontinuitet; Kadar i zvuk; *Snimatelj slike i zvučni kadar; Mikrofon u kadru* / *Vizualne odrednice kadra i kadriranja* / *Zlatni rez;* Kompozicijska mreža kadra; *Shoot and protect;* Temeljna okomica kadra; Zona visine oka; Mjesto lika u kadru; Pravac pogleda i kretanja i njihov prostor; *Pogled u kameru; Okomiti kut pogleda* / *Generalni pravac i rampa* / Rampa i statična mizanscena; *Rampa s dvije osobe*; *Rampa s tri osobe; Prelazak s rampe;* Rampa i dinamična mizanscena; Rampa u automobilu / *Vodoravno izravnjanje kadra* / Vodoravno izravnjanje panoramske glave; *Vizualno izravnjanje;* Vodoravno izravnjanje tračnica i voznih postolja; Vodoravno izravnjanje krana; Vodoravno izravnjanje na plovilima; Fotografija i vodoravno izravnjanje / *Stanja kamere* / Statička i dinamička kamera; Postav i stanja kamere / *Pokreti i kretanje kamere* / Subjektivno i objektivno kretanje kamere / *Panoramski pokreti* / Bočno zakošenje (panorama), zakošena kamera i rotacija kamere; Nodalne točke objektiva; Brzina panoramskog pokreta i brišuća panorama; Vještina i tehnika izvođenja panoramskih pokreta; *Frikcijske i žiroskopske glave; Hidrauličke glave; Zupčane panoramske glave; Panoramski pokreti i duga lupa; Panoramski pokreti i postolja;* Postav stativa / *Preoštravanje* / *Zumiranje* / Zum objektiv; Uporaba zum objektiva / *Vožnja* / Transtrav — nasuprotnokretanje vožnje i zuma; Usklađivanje brzine vožnje / *Okomita vožnja* / Pedestali i *dolly* postolja; Kran; *Kran s daljinski upravljanom panoramskom glavom* / *Snimanje kamerom iz ruke* / *Oblikovanje kamera, kamera u ruci i na ramenu*; *Rameni i prsni stativi*; *Žiroskopski stabilizator*; *Kretanje s kamerom*; *Vodoravno izravnjanje;* Jednonogi stativ; *Steadicam;* Umjesto zaključka / *Literatura* / *Kazalo imena i poglavlja* / *Bilješka o autoru*

Vanja Černjul

Subjektivni kadrovi: razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom / biblioteka Tridvajedan, knjiga 36 — 138 stranica. Zagreb 2004. Nakladnik: V.B.Z. — Glavni urednik: Nenad Rizvanović — Urednik knjige: Jurica Pavičić — Copyright za hrvatsko izdanje: Propelerfilm d.o.o. / Zagrebfilmfestival / SC / Savska 25 / 10000 Zagreb / T+3851 45 93 692; F+3851 45 93 69; E info@zagrebfilmfestival.com / www.zagrebfilmfestival.com / V.B.Z. d.o.o. / Goranska 12 / 10010 Zagreb / T+3851 62 35 419; F+3851 62 35 418; E info@vbz.hr / www.vbz.hr — Za nakladnika: Boris T. Matić, Boško Zatezalo — Lektura i korektura: Ivana Zima Galar — Dizajn/prijelom: Bilić Müller — *Fotografije, kazalo imena i pojmova.*

ISBN 953-201-415-2
UDK 791.44.071.5 Pinter, T.(047.53); 791.44(497.5)«19«(047.53)
441004101

Sadržaj: Uvodnik (Vanja Černjul) — Mali je talentiran — »Prestao sam raditi fotografiju i počeo raditi film« — »Neprikosnoveni redatelj« iz doba autorskog filma — Jugoslavenski ratni spektakli — Internacionalizacija — »Novi, mladi i nadobudni« — »Priče iz nomadskog života filmskih radnika« — »Vječiti optimist« — Filmografija Tomislava Pintera — Kazalo imena i pojmova — Bilješka o autoru.

Petar Krelja

Ispod crte: dnevnik — 182 stranice. Zagreb 2005. Nakladnik: Vedis — Urednik Veljko Krulčić — Recenzent: Hrvoje Turković — Oblikovanje i prijelom: Branko Gredelj — Lektorica: Marija Razum — Suradnici: Tanja Šimunić, Marko Njegić — Design omota: Sanja Rocco — Autori fotografija: Robert Leš, Slobodan Tadić, Ivan Balić-Cobra, Franjo Marić, Branko Gredelj; korištene su fotografije iz fundusa Hrvatskog državnog arhiva, magazina *Hollywood* i privatne arhive Petra Krelje — *Fotografije, kazalo imena, kazalo filmova i naziva.*

ISBN 953-96819-5-2
UDK 791.44-071.1 Krelja P. (0:82-94)
441224011

Sadržaj: Uvod (P. K.) — 3. listopada 2001 — 20. studenog 2003 — Četrnaest mjeseci i sedam dana poslije... 27. siječnja 2005 — Uz knjigu *Ispod crte* (Hrvoje Turković) — Kazalo imena — Kazalo filmova i naziva — Bilješka o Petru Krelji

Igor Mrduljaš (ur.)

Relja Bašić: 50 godina kazališnog i filmskog stvaralaštva — 160 stranica. Zagreb 2004. Nakladnik: Teatar u gostima — Za nakladnika: Relja Bašić, direktor — Urednik: Igor Mrduljaš — Suradnici: akademik Nikola Batušić, Ivo Škrabalo, Relja Bašić, Petra Mrduljaš — Grafič-

ko oblikovanje: Mario Đurasović — Unos podataka: Danijela Krapić — Izvršni urednik: Stjepan Bahert — Recenzent: Nikša Račić — Izbor likovnih priloga: Pero Mihanović — Lektura: Petra Mrduljaš — Korektura: Danijela Krapić — Tisak: GIPA, Zagreb — Tiskano uz potporu Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba i Ministarstva kulture — *Fotografije, kazališni repertoar, filmografije, popis nagrada.*

ISBN 953-99732-1-X
UDK 792.071 Bašić, R.
791.44.071 Bašić, R.
I. Bašić, Relja — Život i djelo
440720021

Kazalo / Proslov (Igor Mrduljaš) — Relja Bašić (Životopis Relje Bašića) — Glumac za sve medije: razgovor s Reljom Bašićem (Ivo Škrabalo, Igor Tomljenović) / *Kazališni rad Relje Bašića* — Kazališno stvaralaštvo Relje Bašića (Nikola Batušić) — Relja Bašić: glumac koji puni kazališta (Igor Mrduljaš) — Kazališne uloge — Kazališne režije — Kazališne nagrade i priznanja / *Filmski rad Relje Bašića* — Filmski glumac Relja Bašić (Ivo Škrabalo) — Filmske uloge — TV drame i serije — Filmske nagrade i priznanja — Relja i... — Portreti iz filmova.

Katalozi

Davor Šišmanović (ur.)

14. Dani hrvatskog filma / Izdavač: Sveučilište u Zagrebu — Studentski centar u Zagrebu, Savska cesta 25, HR 10000 Zagreb — Za izdavača: mr. sc. Niko Vidović — Uredništvo: Davor Šišmanović, urednik; Hrvoje Laurenta — Design: KO-KE kreativna farma za Bruketa&Žinić o.m. — Zagreb, travanj 2005.

Sadržaj: Dani? Mali, surovi festival — Tko je tko? — Nagrade na 14. Danima hrvatskog filma — Žiri — Selektori — Pravilnik 14. Dana hrvatskog filma — Natjecateljski program — Filmovi u konkurenciji: Igrani filmovi, Dokumentarni filmovi, Animirani filmovi, Eksperimentalni filmovi, Glazbeni spotovi, Namjenski spotovi — Predprogram — Popratni program: 14 Dana — retrospektiva: Dokumentarni filmovi, Igrani, Animirani, Eksperimentalni, Namjenski, Glazbeni spot — Filmovi Želimira Žilnika — Filmovi sarajevskih autora — Hommage Vladi Kristlu, Scenaristička radionica »Palunko2« — Popis prijavljenih filmova — Adresar.

Inesa Antić (ur.)

ZagrebDox / Powered by Factum / International Documentary Film Festival, Međunarodni festival dokumentarnog filma, February 21-26, 2005, 21-26 veljače 2005, Zagreb, Croatia / Za izdavača: ZagrebDox, Factum, cdu, Prilaz Gjure Deželića 26, 10 000 Zagreb, Croatia, T +38514854821, F +38514846180, E info@zagrebdox.net, URL www.zagrebdox.net — Urednica kataloga i weba; catalogue/web editor: Inesa Antić — Prijevod kataloga i weba: catalogue/web translators: Dubravko Zebić, Duško Čavić, Vlasta Vučenić — Vizualni identitet; visual identity: Damir Gamulin — Prijelom kataloga; dtp: Tina Ivezić — Zagreb, veljača 2005.

Sadržaj / Contents — Uvodne riječi / Foreword — Programska i organizacijska ekipa / Program and organisation board — *Žiri / Jury* — Veliki žiri / Big Jury — Mali žiri / Little jury — Nagrade / Awards — *Međunarodna konkurencija / International competition — Regionalna selekcija / Regional competition — Retrospektiva / Retrospective* — Nick Broomfield — Danskog dokumentarca / Danish documentary — Hrvatski dokumentarac 60-ih i 70-ih / Croatian 1960s and 1970s documentaries — Posebne projekcije / Special screenings — Hommage a Krzysztof Kieslowski — Videoletters — FACTUMentaries — DOX online — Radionica / Workshop — Zabava / Entertainment — Hvala, partneri, sponzori / Thanks, partners, sponsors — Kontakti / Contacts — Kraj / End

Časopisi

Filmski oFFline, filmski vodič, br 7, ožujak-travanj 05 / 00,00 kn / www.filmski.net

Izdavač: ShePOo Arts — Urednica: Inesa Antić — Novinari: Miranda Novak, Damjan Geber, Hrvoje Pukšec, Irena Čurik, Robert Grubišić, Ivan Kovačević, Mirna Belina, Tonči Raić — Dizajn: Laboratorium — Prijelom: Dejan Kutić — Naslovna ilustracija: BooBoo — Adresa: Bulićeva 9, 10 000 Zagreb — Mail: info@filmski.net — Tel: 01/4618 678 — 66 stranica. Zagreb 2005.

ISSN 1845-0059 *Sadržaj:* Kino menu — Video menu — Najava filma *(Sto minuta Slave)* — Najava suradnje — Animirani film — Kratki film — Dokumentarni film — Interview (Đelo Hadžiselimović) — Pobjednici filmskog izbora publike — Index.

Hollywood/filmski magazin; god. XI, br. 113, ožujak 2005. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Branko Gredelj — 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, Lasislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, 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: Iz Mikeovih vrutaka osjećajnosti — 77. Oscar: Eastwood »nokautirao« Scorsesea — *Hot line* — Na licu mjesta: Eastwoodovi milijuni (Oleg Sladoljev Jolić) — Prvi pogled (Marko Njegić) — 55. Berlinale u znaku Afrike i Azije (Miran Stihović) — Pretpremijera: *Sin City* (Marko Njegić) — Cro film & business — Martin Scorsese: neokrunjeni kralj (Aida Mandich i Snježana Levar) — Iz susjedstva (Miran Stihović) — KINO — Hrvatska filmska estrada (Daniel Rafaelić i Ivan Tucaković) — Zagrebački festivalski boom (Dragan Rubeša) — Loši filmovi (Mislav Pasini) — Intervju: Alejandro Amenabar (Vesna Marčić) — Srđan Dragojević: dosljedan sineast i *hit-maker* (Rajko Radovanović) — DVD/VHS — DVD dnevnik (Vlado Ercegović) — F. Gary Gray: *cool* profesionalac (Luka Kašpar) — Antoine Fuqua: između istine i mita (Toma Šimundža) — Sjećanja: Veljko Bulajić (Ivor Martinić) — Cinemania — Pretpremijera: *The Ring Two* & *Amityville Horror* (Mislav Pasini) — Preview: *XXX State of the Union* (Marko Njegić) — Dragi Hollywoode (Pisma čitatelja) — Filmovi s ruba: *Caligula* (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. XI, br. 114, travanj 2005. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Branko Gredelj — 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, Lasislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, 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) — Dragi Hollywoode (Pisma čitatelja) — Ekskluziv: Završeno snimanje *King Konga* (Nadja Hermann) — *Hot line* — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Zazivanja milosti smrti — Pretpremijera: *Kingdom of Heaven* (Snježana Levar) — Panoptikum — Filmski dnevnik: Fribourg: »Festival trećeg oka« (Dragan Rubeša) — Portret: Lee Tamahori — Kino — Cro film news — Intervju: Tarik Filipović (Marko Njegić) — Uspon i pad Kinepolisa, prvog europskog megapleksa (Damir Demonja) — Inicijativa: Francuski Hollywood (Miran Stihović) — Fenomeni: Super heroji na filmu (Marko Njegić) — Trendovi: *Let's rock* ili *rock* biografije na filmu (Tomislav Hrastovčak) — DVD/VHS — Zanimljivosti: S1MBOL1K4 BR0J3V4 (Mislav Pasini) — Portret: Hilary Swank (Snježana Levar) — DVD dnevnik (Vlado Ercegović) — Prvi pogled (Marko Njegić) — Grbavica: film by Jasna Žbanić (Vesna Marčić) — Sjećanja: Tomislav Radić (Ivor Martinić) — Cinemania — Filmovi s ruba: *Ekstaza* (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood/filmski magazin; god. XI, br. 115, svibanj 2005. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Branko Gredelj — Tajnica redakcije: 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, Lasislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, 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: Psiholog rascijepljena uma — Dragi Hollywoode (Pisma čitatelja) — Ekskluziv: *Harry Potter i plameni pehar* (Nadja Hermann) — *Hot line* — Na licu mjesta: Stari dečki u gradu grijeha (Oleg Sladoljev Jolić) — Prvi pogled (Marko Njegić) — Preview: Najveća pogreška Alberta Einsteina (Toma Šimundža) — Pretpremijera: *War of the Worlds* (Marijeta Letec) — Kino — Filmovi neočekivanog kraja (Snježana Levar) — Cro film & business — Intervju: Fabrizio Prada (Irena Škorić) — Panoptikum (Vesna Marčić) — Iz susjedstva (Miran Stihović) — Ekranizacije stepfordskog pisca: Ira Levin (Marko Njegić) — DVD dnevnik (Vlado Ercegović) — DVD/VHS — Pretpremijera: *Fantastic 4* (Marko Njegić) — Intervju: Dejan Šorak (Marko Njegić) — *Star Wars* specijal: Darth Wader: dobar loš zao (Nenad Polimac) — Religijska i filozofska pozadina *Ratova zvijezda* (Ines Rudić) — Mini portret: Emily Deschanel (Mislav Pasini) — Sjećanja: Ivo Štivičić (Ivor Martinić) — Cinemania — Filmovi s ruba: *Crvena Sonja* (Tomislav Hrastovčak).

Total Film, prosinac 2004, broj 20, 25 kuna, glavni urednik: Stjepan Hundić — izvršni urednik: Hrvoje Šarić — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Tihomil Hamilton, Davor Kanjir, Bojan Mušćet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andreja Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Dean Šoša, Slaven Zečević — prijevod: Duško Čavić, Silvija Nosić, Mladen Šipek — lektura: Slavenka Prša, Igor Rajki — izdavač: Total izdanja d.o.o. Medvedgradska 12, 10 000 Zagreb, tel. 01/4668-961 — fax. 01/4668-962 — totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — voditelj marketinga: Duško Marjanović — tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Tiskara Meić — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — A mislili ste da je znate... Carrie-Anne Moss — 10 stvari koje niste znali o njoj: Cate Blanchett — Filmovi na *leasing* (Dijana Štambak) — Fama: Giselle — Matineja — *Alexander Veliki:* najveći izazov Olivera Stonea (Vladimir Cvetković Sever) — Interview: Colin Farrell (Joanne Nathan) — Total film interview: Billy Bob Thornton (Stjepan Hundić) — Radovi u tijeku (Mark Dinning) — Renee Zellweger (Jamie Graham) — *The Incredibles*: Disfunkcionalno savršenstvo (Stjepan Hundić) — *Riba ribi grize rep:* Krupne ribe (Simon Crook, Stjepan Hundić) — *Sky Captain and the World of Tommorow:* Vrli novi svijet (Kerry Cinran, James White) — Grom & Pakao (Scott Foundas) — Korijeni priviđenja (Jonathan Demme) — TOP 10 traljavih zlikovaca (Andy Lowe) — Nove priče: Nicole Kidman (Jenny Cooney) — Premijere — Diskoteka — Flashback: Kako je nastao *Taksist* (Andy Lowe) — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Total Film, siječanj 2005, broj 21, 25 kuna, glavni urednik: Goran Šikić — izvršni urednik: Zvonimir Rumboldt — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Sanjin Petrović, Denis Vukoja, Mario Sablić, Vladimir C. Sever, Diana Despot, Nikolina Herceg, Diana Štambak, Marcella Jelić, Dragan Antulov, Ante Perković, Ana Grbac, Daniel Rafaelić, Saša Kosanović (foto), Tomislav Fiket — prijevod: Mia Vrbanac, Mihajla Ćavar, Vedran Pavlić, Ivan Jambrošić — lektura: Željko Jozić, Helena Haluška — 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 — marketing: Maja Pavličević — poslovna tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Agencija za komercijalnu djelatnost AKD Zagreb — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa: Što je muškarac bez brkova/Živi i Mrtvi — Klikom do DVD naslova (Mirjana Vjekić) — Matineja: *Ratovi zvijezda: Epizoda III* — E-TV: Kipec po narudžbi (Radoslav Dejanović) — Anketa: Kandidati za Predsjednika Republike otkrivaju... koji film sad vrtiš u glavi — Premijere — Christian Bale: od kostura do super junaka (Mark Salisbury) — Erotika na hrvatskom filmu (Daniel Rafaelić) — DivX: početak kraja Hollywooda kakvog poznajemo (Tihomir Katulić) — Tko je dovraga Lemonny Snicket (Ceri Thomas) — Intervju: Mike Leigh (Simon Crook) — Diskoteka — Premijere — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Total Film, veljača 2005, broj 22, 25 kuna, glavni urednik: Goran Šikić — izvršni urednik: Zvonimir Rumboldt — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Sanjin Petrović, Denis Vukoja, Mario Sablić, Vladimir C. Sever, Diana Despot, Nikolina Herceg, Diana Štambak, Marcella Jelić, Dragan Antulov, Ante Perković, Ana Grbac, Daniel Rafaelić, Saša Kosanović (foto), Tomislav Fiket, Miroslav Vujić, Radoslav Dejanović, Nora Krstulović, Goran Jovetić, Gordana Kolanović, Aleksandra Kovačić, Matija Gračanin — prijevod: Mia Vrbanac, Mihajla Ćavar, Vedran Pavlić, Ivan Jambrošić — lektura: Željko Jozić, Helena Haluška — 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 — marketing: Maja Pavličević — poslovna tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Agencija za komercijalnu djelatnost AKD Zagreb — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa: *Snivaj zlato moje* — FAMA: Marija Škaričić, Marija Tadić — Mala filmska škola — Matineja — Premijere — *Ocean's Twelve* (Jenny Cooney) — Natalie Portman: Gola ambicija (Tom Dawson) — Total film godine: *Vječiti sjaj nepobjedivog uma* — Pregled godine 2004. (Andy Lowe) — Tulum kod profesora Baltazara (Goran Šikić, Zvonimir Rumboldt) — Diskoteka — Jennifer Graner (Neil Smith) — *Team America:* povlačenje konaca (David Wild) — *2046* (Tom Dawson) — Intervju: Martin Scorsese (Jamie Graham) — Video Valentinovo (Aleksandra Kovačić) — *Stranputica:* In vino veritas (Ceri Thomas) — Retro: Hands made film (Robert Sellers) — Filmske knjige — Hollywood karaoke — Igra (hollywoodske) mačke & (kompjuterskog) miša (Radoslav Dejanović) — DVD back up (Nataša Dejanović).

Total Film, ožujak 2005, broj 23, 25 kuna, glavni urednik: Goran Šikić — izvršni urednik: Zvonimir Rumboldt — grafički urednik: Dubravko Novosel — suradnici: Sanjin Petrović, Denis Vukoja, Mario Sablić, Vladimir C. Sever, Diana Despot, Nikolina Herceg, Diana Štambak, Marcella Jelić, Dragan Antulov, Ante Perković, Ana Grbac, Daniel Rafaelić, Saša Kosanović (foto), Tomislav Fiket — prijevod: Mia Vrbanac, Mihajla Ćavar, Vedran Pavlić, Ivan Jambrošić — lektura: Željko Jozić, Helena Haluška — 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 — marketing: Maja Pavličević — poslovna tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Agencija za komercijalnu djelatnost AKD Zagreb — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma čitatelja — Prva klapa — Matineja — Grom i pakao — Fajterska spika (Neil Smith) — *Život pod morem* (Andy Lowe) — Javier Bardem: neodoljiv (Mark Salisbury) — Mala filmska škola: epizoda I: od ideje do scenarija (Jurica Pavičić, Goran Tribuson) — Besplatni filmovi na internetu (Radoslav Dejanović) — Zagreb DOX (Dana Budisavljević, Gordana Kolanović) — Amaterski film: HR Trash — *Posljednji dani raja* (Radoslav Dejanović) — Top 40 pjevača na filmu (Ceri Thomas) — Klonovi napadaju: Serenity (Jonathan Crocker) — Intervju: Kevin Bacon (Jamie Graham) — Dragulj mjeseca: *Glavom kroz zid* — Retro: *Pod opsadom* (Mike Hodgkinson) — Premijere — Diskoteka — Total film kviz — Hardware — Filmske knjige — Filmska glazba.

Total Film, travanj 2005, broj 24, 25 kuna, glavni urednik: Goran Šikić — izvršni urednik: Zvonimir Rumboldt — grafički urednik: Dubravko Novosel — urednik Hardwarea: Krešimir Vidović — suradnici: Suzana Ninković, Denis Vukoja, Mario Sablić, Diana Štambak, Dragan Antulov, Ana Grbac, Daniel Rafaelić, Jakov Kosanović, Tomislav Fiket, Kristijan Milić, Miroslav Vujić, Goran Jovetić, Gordana Kolanović, Danijel Pačić, Aleksandra Kovačić, Josip Visković, Mia Ružička, Ivan Salaj, Goran Kovač, Samra Koričić, Vedran Januš, Jurica Pavičić, Hrvoje Hribar, Bruno Gamulin — prijevod: Mia Vrbanac, Mihajla Ćavar, Vedran Pavlić, Ivan Jambrošić, Antonet Cvetić, Veljana Bohač — lektura: Ania Štern — izdavač: Total izdanja d.o.o., Ivana Šibla bb, 10 000 Zagreb, tel. 01/6681-758 — fax. 01/6681-779 — totalfilm@totalfilm.hr — www.totalfilm.hr — poslovna tajnica: Dubravka Šmigovec — tisak: Agencija za komercijalnu djelatnost AKD Zagreb — pretplata: 250 kn (godišnja).

Sadržaj — Pisma — Prva klapa — Kratki rezovi — Odgovori od 30 sekundi: Dalibor Matanić — FAMA: Catalina Sandino Moreno — Enter Festman (Tomislav Fiket) — Matineja — Premijere — *Star Wars Episode III:* Prije Nade... dolazi Tama (Ceri Thomas) — Muškarci u tajicama zavladali Hollywoodom (Zoran Lazić) — Popričajmo o seksu (Jamie Russell) — Dvije u jednoj: Radha Mitchell (Jamie Graham) — Kratki spojevi — Total Film Interview: Ewan McGregor (Nev Pierce) — Dragulj mjeseca: The Machinist (Jamie Graham) — Retro specijal: Klub boraca (Nev Pierce) — Mala filmska škola: rad na scenariju (Bruno Gamulin, Hrvoje Hribar, Jurica Pavičić, Pavao Pavličić) — Diskoteka — Filmske knjige: *The Movies of the 60's* — Hardware.

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza / broj 49, godina 2005. — nakladnik: Hrvatski filmski savez — za nakladnika: dr. Hrvoje Turković — uređivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škarica — lektorica: Saša Vagner-Perić — idejno grafičko rješenje: Goran Trbuljak — adresa uredništva: 10000 Zagreb, Tuškanac 2, tel/fax: 01/4848-764, diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, www.hfs.hr

ISSN 1331-8128

Sadržaj: U žarištu: dokumentarac — Diana Nenadić: Vrijeme dokumentarca: od DocHousa do ZagrebDoxa — Duško Popović: Nenad Puhovski i kišobran od zelene svile — Linda Williams: Etičnost intervencije — *Dobra žena iz Bangkoka* Dennisa O'Rourkea — Josip Ivković: Trajno me zarobila sugestivnost ljudskih sudbina (razgovor s Petrom Kreljom) — K. Sürensen, M. Bahnsen, H. Holch, G. Hvid, L. Otte: Smjernice za snimanje kratkog dokumentarca — Duško Popović: *Čuvari mrtvih sela* — *Povodi* — Diana Nenadić: Iranski film između zbilje i mita — Duško Popović: Antonio Lauer iliti performans — Rada Šešić: Hrvatski program u Rotterdamu — Bordo u Italiji — Slavica Kovač: Zadarski Dani medijske kulture — Prijedlog osnova zakona o audiovizualnoj djelatnosti — *Amarcord* — Ivica Hripko: Bunarenje po sjećanjima VII: Miće — Duško Popović: »Analogno doba u digitalno vrijeme« — Sashin Sisic Ramani: Kako sam preživio tsunami — Iz produkcije HFS-a — Novosti iz produkcije HFS-a — Dijana Bolanča: *Žuto proročanstvo* (dnevnik snimanja filma) — Mediji, škola i djeca — Duško Popović: *Vilinske vijesti* — Damir Jelić: Promišljanje filmskoga stvaralaštva djece i mladeži — K. Mikić: Medijsko nasilje: realna opasnost: da ili ne (II) — K. Mikić postao potpredsjednik Svjetskog instituta za medije i djecu — Doku-radionica za gimnazijalce — Medijska događanja na učiteljskoj akademiji u Zagrebu — Publikacije — Diana Nenadić: Filmski oFFline — Klubovi — Ivona Biočić-Mandić: Moja *Kamena gozba* — Prvenstvo Autorskog studija — Projekcije i radionice Kinokluba Split — Projekcije i radionice Kinokluba Zagreb — Zimska radionica Baranja-filma — Mozaik — Prijavnice/festivali.

Preminuli

Sastavila Irena Paulus

Ozren Depolo, skladatelj, aranžer, saksofonist, klarinetist, flautist (Zagreb, 13. III. 1930. — Zagreb, 7. III. 2005.). Diplomirao je na Duhačkom odjelu Muzičke akademije u Zagrebu 1952, a 1956. i na Medicinskom fakultetu. Od 1949. aktivno svira jazz, od 1952. stalni je član Plesnog orkestra Radio-Zagreba u kojem nastavlja svirati i nakon umirovljenja 1992. Svirao je u brojnim domaćim (Zagrebački jazz sekstet, Nonconvertible All Stars, B. P. Convention Big Band, ansambl za suvremenu glazbu Acezantez) i stranim sastavima (Clarka Terryja, Olivera Nelsona, Gerryja Mulligana) te uz poznate strane soliste (Ted Curson, John Lewis, Johnny Griffin, Art Farmer, Leo Wright, Art Taylor, Slide Hampton, Lucky Thompson). Skladao je veliki broj djela za jazz orkestar i manje sastave, filmskom se glazbom bavi od druge polovice šezdesetih, najviše radi za crtane filmove, a zapažen je i rad u igranim filmovima Bogdana Žižića. Skladao je i za televiziju (naročito dječje serije) te za kazalište. Dao je glas junaku crtanoga filma *Surogat* (D. Vukotić, 1961).

FILMOGRAFIJA

Zagreb film: ZF

Animirani filmovi:

Pjena u kući, Martin Pintarić, 1967, ZF; *Cvet/ Cvijet*, Zdenko Gašparović, Branko Ranitović, 1968, Viba film; *Put susjedu*, Nedjeljko Dragić, 1970, ZF; *Ljubitelji cvijeća*, Borivoj Dovniković, 1970. ZF / Corona cinematografica; *Manevri: Mek i Krek*, B. Dovniković, 1970, ZF; *Vrata*, N. Dragić, B. Ranitović, 1971, Jadran film; *Specialist*, Don Arioli, Boris Kolar, 1971, YU/Kanada; *Crno bijelo*, Ivan Tomičić, 1973, ZF; *Putnik drugog razreda*, B. Dovniković, 1974, ZF; *Kameleon*, B. Ranitović, 1975, ZF; *Nezaposlenima ulaz zabranjen*, Radivoj Gvozdanović, 1975, ZF; *Skakavac*, Dušan Vukotić, 1975, ZF / Viba film (igrano-crtani); *Demagog*, R. Gvozdanović, 1977, ZF; *Kentaur*, B. Ranitović, 1977, ZF; *Oktava straha*, Leopold Fabijani, 1977, ZF; *Ah, taj film*, B. Ranitović, 1978, Dunav film (serija od 9 filmova: *Aplauz*, *Govornik*, *Kanta za smeće*, *Mislilac*, *Montaža*, *Putokaz*, *Radnik*, *U brdima*, *Žiri*); *Cvijet*, Ivan Flegar, 1978, ZF; *Iznutra i izvana*, Joško Marušić, 1978, ZF; *Ogledala*, I. Flegar, 1978, ZF; *Pijetao i biser*, I. Tomičić, 1978, ZF; *Perpetuo*, J. Marušić, 1978, ZF; *Thank You*, Zvonimir Pliskovac, 1978, ZF; *Ciljevi*, R. Gvozdanović, 1979, ZF; *Homo volans*, B. Ranitović, 1979, Dunav film; *Imitator*, R. Gvozdanović, 1979, ZF; *Kako je Ana kupila kruh*, Aleksandar Marks i Vladimir Jutriša, 1979, ZF; *Orator*, B. Ranitović, 1979, Dunav film; *Marko je stradao od groma*, R. Gvozdanović, 1980, ZF; *Slijepi Orfej*, B. Ranitović, 1980, Jadran film; *Naočale*, R. Gvozdanović, 1981, ZF; *Tupko*, Josip Remenar, 1981, Jadran film; *Šafran*, A. Marks, V. Jutriša, 1981, ZF; *Leda II*, I. Tomičić, 1982, ZF; *Put k susjedu*, N. Dragić, 1982, ZF; *Zimska želja*, L. Fabijani, 1982, ZF; *Bomba*, R. Gvozdanović, 1983, ZF; *Tamo*, J. Marušić, 1985, ZF; *Zak pazi na znak*, Zlatko Pavlinić, 1986, Televizija Sarajevo / ZF; *Važno je sudjelovati*, Mate Lovrić, 1987, ZF; *Barba Luka*, R. Gvozdanović, 1988, ZF; *Duet*, Darko Kreč, 1988, ZF; *Dva života*, B. Dovniković, 1988, ZF; *Plop-čin: Melisanda*, Z. Pavlinić, 1988, ZF; *Dobro obavljen posao*, Edo Lukman, 1989, ZF; *Nasukani kit*, R. Gvozdanović, 1990, ZF; *Čarobna tikva*, M. Lovrić, 1991, Filmoteka 16; *Epilog*, Dragoljub Pavlović, B. Ranitović, 1991, Luna film; *Pet lakih komada*, B. Ranitović, 1991, Luna film; *Ružno pače*, M. Lovrić, 1992, Filmoteka 16; *Telefon*, Liza Abramović, 1992, ZF; *Vrata*, N. Dragić, B. Ranitović, 1993, Jadran film; *Dobro došli na planet Zemlju*, D. Vukotić, 1993, Urania film.

Igrani filmovi: *Ne naginji se van*, B. Žižić, 1977, Jadran film / Croatia film; *Daj što daš*, B. Žižić, 1979, ZF / Croatia film; *Rani snijeg u Münchenu*, B. Žižić, 1984, Centar film / FRZ München / Jadran film / Makedonija film / Zvezda film.

Namjenski filmovi: *Yeti pere sve*, M. Pintarić, 1967, ZF (anim.); *Yeti prijatelj*, A. Marks, 1967, ZF (anim.); *Snažno jaje*, B. Dovniković, 1968, ZF (anim.); *Teatar u gostima*, Tomislav Radić, 1977, Radna zajednica Teatra u gostima.

Dokumentarni filmovi: *Sajmište*, B. Žižić, 1982, ZF; *Zov zlatnih rijeka*, Ljubomir Desantić, 1982, ZF.

Sažeci

FILMSKE ZVIJEZDE

Bruno Kragić

Tipologija ženskih zvijezda američkog filma

UDK: 791.635-055.2 (73) (091)

Autor razmatra tipologiju ženskih filmskih zvijezda, preuzetu od njemačkog povjesničara filma Enna Patalasa koju je potom revidirao i nadopunio uzimajući u obzir i modele tipologija Edgara Morina, Richarda Dyera i Molly Haskell, Kao prvi izdvaja tip »djevice«, veziv uz Mary Pickford, Lillian i Dorothy Gish, u razvojnoj liniji prema Shirley Temple i Doris Day, ali i prema požrtvovnim i »čistim« junakinjama socijalističkih kinematografija, koje tako, na specifičan način, perpetuiraju taj tip izvan američke kinematografije. Slijedi analiza tipa »fatalne žene«, u razvojnoj liniji od tipa zavodnice iz kazališnih melodrama u književnosti devetnaestoga stoljeća preko Aste Nielsen i Thede Bare do nekih uloga Rite Hayworth, Lane Turner i Veronice Lake. Tip najvezaniji uz američku kinematografiju i žanrovski određen komedijom jest »flapper« — tip površne, neinhibirane djevojke čiji prikaz računa na potiskivanje prikaza spolnoga i rodnoga identiteta u smjeru androginije; predstavnice su Clara Bow, Colleen Moore, Louise Brooks (prije suradnje s G.W.Pabstom) te Joan Crawford, koja markira razvoj toga tipa prema »dobroj prijateljici« i »mondenki«. Potom se analizira »vamp«, kao najspecifičniji tip u Patalasovoj tipologiji; kao predstavnice toga tipa analiziraju se Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West i Jean Harlow. U analizi tipa »mondenke«, ponovno se naglašava žanrovska uvjetovanost tipova: dok se »vamp«, odnosno »fatalna žena«, proizvodi isključivo unutar melodrame, »mondenka« destabilizira granicu između melodrame i sofisticirane komedije, a od 1940-ih istaknuti je tip i unutar trilera. Kao reprezentante toga tipa autor analizira Gloriju Swanson, te Bette Davis, ali ističe nestabilne granice samoga tipa, budući da se »mondenka« aktivno prepleće s tipom »dobre prijateljice« u ulogama reprezentativnih glumica kakve su Lauren Bacall, Greer Garson i Deborah Kerr, a napose kod zvijezda trilera Alfreda Hitchcocka — Ingrid Bergman, Grace Kelly i Eve Marie Saint. Slična nestabilnost obilježava i tip »dobre prijateljice« I ovaj je tip žanrovski uvjetovan, budući da je karakterističan ponajprije za screwball-komedije 1930-ih, a reprezentanti su mu Claudette Colbert, Myrna Loy, Jean Arthur, Carole Lombard, Katharine Hepburn i Ginger Rogers. Potom se prati raslojavanje tipa od kraja 1960-ih, koje koincidira s raslojavanjem samoga sustava zvijezda, ali »dobra prijateljica« bilježi kontinuitet u 1970-ima u ulogama Diane Keaton u filmovima Woodyja Allena, te u romantičnim komedijama 1990-ih. Slijedi analiza tipa vezivoga uz mjuzikle i glazbene komedije iz 1940-ih i 1950-ih — tzv. »pin-up« — čiji su reprezentanti Marilyn Monroe, Betty Grable i Esther Williams. Za »pin-up« je, međutim, posebno značajna Rita Hayworth, kod koje pin-up korespondira s fatalnom ženom. I posljednji tip, »nimfeta« preispituje granice tipa unutar kojih se konstituira, budući da se može tumačiti kao izdanak »flappera«, a žanrovski je veziva i uz melodramu i uz komediju; njezini su reprezentanti Leslie Caron, Audrey Hepburn i Shirley MacLaine.

Summaries

FILM STARS

Bruno Kragić

The Tipology of Female Stars in American Cinema

UDK: 791.635-055.2 (73) (091)

The author discusses the typology of female film stars taken from German film historian Enno Patalas, which he has revised and supplemented taking into consideration typology models constructed by Edgar Morin, Richard Dyer and Molly Haskell. The first type considered is the »virgin«, linked with Mary Pickford, Lillian and Dorothy Gish, developing towards Shirley Temple and Doris Day, but also progressing in the direction of the unselfish and »pure« heroines of socialist cinema, which perpetuated this type, in their specific manner. Following is the analysis of the »femme fatale« type, its line of development starting from the seductress from theatre melodramas of the 19th century literature, through Asta Nielsen and Theda Bare, to some of the roles played by Rita Hayworth, Lana Turner and Veronica Lake. Type that is most particular for the American cinema and generically determined by comedy is »flapper« — a superficial, fearless girl whose presentation counts on suppression of sexual and generic identity for the sake of androgyny; representatives of this type are Clara Bow, Colleen Moore, Louise Brooks (before she had worked with G. W. Pabst), and Joan Crawford, who marks the evolution of this type towards a »good friend« and »independent woman«. Next, the author analyses »vamp« type as the most particular in Patalas' typology; representatives of this type are Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West and Jean Harlow. In the analysis of the »independent woman« type, the author again stresses the generic conditioning of different types: while »vamp«, or the »fatal woman«, lives exclusively in melodramas, »independent woman« destabilizes the border between melodrama and sophisticated comedy, and from 1940s becomes a prominent type in thrillers. The author analyses Gloria Swanson and Bette Davis as representatives of this type, but stresses the unstable borderlines of the type, since »independent woman« actively intertwines with the »good friend« type in the roles of representatives actresses such as Lauren Bacall, Greer Garson and Deborah Kerr, and particularly in the stars of Alfred Hitchcock's thrillers — Ingrid Bergman, Grace Kelly and Eva Marie Saint. Similar instability marks the »good friend« type, and this type is also generically conditioned because it is primarily characteristic of screwball comedies of the 1930s, its representatives being Claudette Colbert, Myrna Loy, Jean Arthur, Carole Lombard, Katharine Hepburn and Ginger Rogers. The author than proceeds to the process of layering of the type at the end of 1960s, which coincided with layering of the star system itself, but the »good friend« continues in the 1970s in Diane Keaton's roles in Woody Allen's films, and romantic comedies of the 1990s. Next is the type linked with musicals and musical comedies from 1940s and 1950s — the so-called »pin-up« — whose representatives are Marilyn Monroe, Betty Grable and Esther Williams. However, Rita Hayworth is particularly significant for the »pin-up« type because she corresponds with the fatal woman. And the last type, the »nymphette« questions the borders of the type within which it was constructed, since it could be seen as the offspring of »flapper«, and generically could be linked to both melodrama and comedy; its representatives are Leslie Caron, Audrey Hepburn and Shirley MacLaine.

FESTIVALI

Petar Krelja

Na marginama ZagrebDoxa

1. Međunarodni festival dokumentarnog filma

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.229.2(100)"2005"

Festival ZagrebDox zaživio je vjerojatno i zato jer se njegova pojava sretno poklopila s izrazitim porastom privlačnosti dokumentarnoga filma, a premda zbog golema programa nije mogao vidjeti svih 99 filmova, autor ističe vrijednost filmova kao što su *Bijeli dijamant* Wernera Herzoga, uzvišene filmske poeme o britanskom konstruktoru letjelica Dorringtonu ili švedski film *Compadre* o neobičnom prijateljstvu bogatoga Šveđanina i siromašnog Peruanca. Većina filmova izravnije govori o društvenim problemima, ali uglavnom na osnovi osobnih sudbina — tako u dojmljivim *Slikama s ugla* autorica Jasmila Žbanić pravi sumorni saldo generacije koja je najljepše godine života bila prisiljena živjeti u Sarajevu pod granatama. Mnogi filmovi uvode figuru autora u svijet prikazan na filmu, a istim se postupkom u filmu o serijskoj ubojici Aileen poslužio i Britanac Nick Broomfield (suautorica je filma J. Churchill), kako bi iskazao sućut prema naposljetku pogubljenoj junakinji. Među filmovima iz raznih zemalja (Danska, Češka...) ističu se i britanski i izraelski dokumentarni filmovi o problemu razvoda u Iranu odnosno u Izraelu, pri čemu se čini da su Iranke u nešto boljem društvenom položaju od Izraelki (svađaju se s muževima na sudu i, barem u nekim slučajevima s uspjehom, koriste se djecom kao argumentom...). Lomov kanadsko-kirgistanski film *Otimanje nevjesta u Kirgistanu* prikazuje pak složenost takva nabavljanja nevjesta koji i mnoge Kirgistanke smatraju legitimnom metodom ženidbe, no dok su neki tako sklopljeni brakovi, čini se, ispali sretni, film govori i o otetoj nevjesti koja se ubila. Iznimno zadovoljan kvalitetom festivala, autor teksta komplimentira osnivača Puhovskog i najavljuje da je ubuduće spreman razapeti šator ispred kina Tuškanac kako bi mogao pohvatati što više projekcija.

Goran Kovač

Muška posla

14. Dani hrvatskog filma

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-22"2004"(049.3)

Kao i prošlih godina, i na ovim je Danima hrvatskoga filma produkcija nastala na filmskoj vrpci u velikoj manjini, što ukazuje na nebrigu društva za film. No, unatoč tome i uobičajenim nespretnostima organizacije (mijenjan je pravilnik festivala zbog jednoga filma), te unatoč lošoj ponudi igranih filmova (od kojih nijedan nije nagrađen nagradom kritičara Oktavijan), na Danima je prikazano nekoliko iznimnih ostvarenja. Dobitnik Velike nagrade festivala dokumentarni film *Sve 5!* Dane Budisavljević (o prostitutki i pornoglumici Lidiji Šunjerga) vrijedan je unatoč nedostatku izlagačke discipline, no istinski su zanimljivi dokumentarni filmovi *Plavi pony* Ivone Juke (maštovit pristup temi međunacionalnog suživota na istoku Hrvatske), *Park* Saše Bana (formalno razigrana studija prostora) i *Cesar Franck — Wolf Vostell* konceptualnog umjetnika Antonija Lauera, donedavno Tomislava Gotovca. Slabost većine filmova animirane selekcije iskupio je *Duplex* snimatelja i konceptualista Gorana Trbuljaka, poetična posveta trudnici i najbolji film ovih Dana hrvatskoga filma, a dobar je i *Spoj* Darka Bakliže. U selekciji animiranoga filma, koja je imala nekoliko vrijednih djela, ističe se pak *Ukidanje jabuke* Vlaste Žanić, u kojem se u jednom kadru suprotstavljaju dva prizora bez dvostruke ekspozicije.

Janko Heidl

Dani iranskog filma

UDK: 791.221/.228(55)

Na Danima iranskog filma u kinu Tuškanac 7-12. III. 2005. prikazano je šest filmova: *Mrtva priroda* (Tabi'at-e bijan, 1974) Sohraba Shahida Salessa, Putnik s juga (Mosafere jonub, 1997) Parviza Shahbazija, *Oblak i sunce* (Abr-o aftab, 1997) Mahmouda Kalarija, *Rođenje jednog leptira* (Tavalod-e yek parvaneh, 1998) Mojtabae Raiea, *Drvo života* (Derakht-e-jan, 1998) Farhada Mehrenfara i *Djevica Marija* (Maryam Moghadas) Shahriara Bahranija.

FESTIVALS

Petar Krelja

On the Margins of ZagrebDox

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.229.2(100)"2005"

One of the reasons for the success of ZagrebDox festival may be that its founding coincided with a rising popularity of documentary film, and although the author could not see all the 99 films, he singles out films like *White diamond* by Werner Herzog, a noble film poem about the British plane constructor Dorrington, and the Swedish film *Compadre* about the unusual friendship of a rich Swede and a poor Peruvian. Most films directly address social issues, but mostly through personal destinies — in the impressive *Pictures from the corner* the author Jasmila Žbanić summarizes a grim account of the generation that was forced to spend the best years of their lives in Sarajevo, under a shower of grenades. Many films introduce the figure of the author into the world featured on the screen, and this same procedure is also used by the British author Nick Broomfield in his film about a serial killer Aileen (co-author is J. Churchill), which in the end expresses compassion towards the heroine getting executed. Among the films from different countries (Denmark, Czech...) those that stand out are British and Israeli documentary films about the issue of divorce in Iran and Israel. It seems that Iranian women are in a somewhat better social position than Israeli women (they fight their husbands in court, sometimes even successfully, they are using their children in argumentation...). Lom's *The Abduction of Brides in Kyrgyzstan* indicates the complexity of such acquisition of brides that even many Kyrgyzstan women consider a legitimate wedding method. However, while some marriages seem to have turned out well, the film talks about an abducted bride who had killed herself. Extremely satisfied with the quality of the festival, the author complements the founder Puhovski and announces that he is prepared to build a tent in front of the Tuškanac cinema for the next festival so as to witness as many projections as possible.

Goran Kovač

Men's stuff

14. Days of Croatian Film

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-22"2004"(049.3)

The same as in previous years, this year's Days of Croatian Film presented a small number of film productions, which evidently indicates a total lack of concern for film by the society. Still, despite this fact and all the usual lack of coordination in organization (the regulations of the festival were changed because of a single film), and despite a lousy offer of motion pictures (none of which won the critics' award Oktavijan), the Days still featured several exceptional works. Winner of the Festival's Grand Prix, documentary *All's Well!* (*Sve 5!*) by Dana Budisavljević (about a prostitute and porn actress Lidija Šunjerga) is a valuable piece in spite of the lack of discipline in exposition, but truly interesting were documentary films *Blue Pony* (*Plavi poni*) by Ivona Juka (with an imaginative approach to the subject of inter-ethnic coexistence in Eastern Croatia), *Park* (*Park*) by Saša Ban (a formally playful study of space), and *Cesar Franck — Wolf Vostell* by the conceptual artist Antonio Lauer, formerly known as Tomislav Gotovac. A poor choice of animated films was redeemed by *Duplex*, animated work by cinematographer and artist Goran Trbuljak, a poetic homage to a pregnant woman and also the best film of the Days of Croatian Film. *Spoj* by Darko Bakliža was also a good film. Selection of animated films featured several worthy pieces, in particular *Ukidanje jabuke* by Vlasta Žanić, where in one shot two scenes are juxtaposed without double exposition.

Janko Heidl

Days of Iranian film

UDK: 791.221/.228(55)

Days of Iranian film in the Tuškanac cinema, March 7-12, 2005, featured six films: *Still Nature* (*Tabi'at-e bijan*, 1974) by Sohrab Shahid Saless, *Traveler from the South* (*Mosafere jonub*, 1997) by Parviz Shahbazi, *A Cloud and Sun* (*Abr-o aftab*, 1997) by Mahmoud Kalari, *The Birth of a Butterfly* (*Tavalod-e yek parvaneh*, 1998) Mojtaba Raie, *Tree of Life*

Od tih šest filmova tri su u bila 'vrlo tipična' za iranski film, jedan pomalo 'atipičan', a tek je jedan ozbiljnije razočarao. Najstariji prikazani film *Mrtva priroda* atipično se oslanja na strogi formalizam koji je u ovom slučaju neobično uspješno spojen s zahtjevom za realizmom. *Oblak i sunce,* tipično za iranski film u cjelini, ima jednostavnu priču, ugođajno predstavlja kombinaciju tragikomičnog i lirskog, a ponajviše osvaja trenucima dokumentarističke neposrednosti. *Drvo života* je pak svojevrsna poetsko-lirsko-etnografska kronika nomadskoga plemena nastanjena u planinama Taleš iranske provincije Gilan, a taj bi se film moglo se opisati i kao pandan narodne poeme ili naivnog slikarstva. Uz ta tri vrlo dobra do odlična djela, *Putnik s juga* i *Rođenje jednog leptira*, svojim su neorealističkim duhom, odnosno bajkovitom jednostavnošću karakteristična osvarenja iranske kinematografije. Iako se ne izdvajaju zanimljivijim pristupom i posebnim stilom, to su gleddljiva djela dok je jedino razočaranje pompozni film religiozne tematike Djevica Marija.

(*Derakht-e-jan*, 1998) by Farhad Mehrenfar and *Virgin Mary* (*Maryam Moghadas*) by Shahriar Bahrani.

Three of these six movies were »very typical« of Iranian cinema, one was a bit »atypical«, and only one was a disappointment. The oldest film screened *Still Nature* atypically leans on strong formalism, that was, in this case, unusually successfully linked with the demand for realism. *A Cloud and the Sun,* a typically Iranian film on the whole, has a simple story, represents an ambiental combination of tragicomic and lyrical, and primarily captures with moments of documentary directness. *Tree of Life* is some sort of poetic-lyric-ethnographic chronicle of the Nomad tribe inhabiting the Talesch mountains in the Iranian province of Gilan, and it could be described as a counterpart of a folk poem or naïve painting. Alongside these three very good to excellent works, figure *Traveler from the South* and *The Birth of a Butterfly*, whose neorealist spirit, or in other words, fairytale simplicity is characteristic of the Iranian cinema. Although they do not stand out in approach or style, they are quite viewable, while the only disappointment was the pompous film of religious thematic, *Virgin Mary*.

REPERTOAR

Rubrika donosi pregled svih filova s kino-repertoara i pregled biranih video i DVD premijera

REPERTOIRE

This section offers a review of all films on cinema repertoire and a review of chosen video and DVD premieres

TUMAČENJA

Robert F. Riesinger

Filmski znak: filmska semiotika Christiana Metza

UDK: 791.32(091
791.32-05Metz, C.

Francuz Christian Metz razvija semiotičku teoriju filma ponajprije iz lingvističke, a potom i iz psihoanalitičke perspektive. Pritom se prije svega nastavljao na rad Ferdinanda de Saussurea koji je lingvistiku koncipirao kao dio opće znanosti o znaku i sustavima znakova, a na njega su utjecali i Lévi-Strauss, Jakobson, Barthes, Genette, Lacan i drugi autori. Od filmologa su na njega utjecali, primjerice, Arnheim, Balász te francuzi Gilbert Cohen-Séat, André Bazin, Edgar Morin i Jean Mitry. U prvoj fazi svoga rada Metz je proučavanje filma izravno zasnovao na lingvistici, obračunavši se, međutim, s tradicionalnim shvaćanjem 'jezika filma'. Zaključio je da je film *langage* bez *languea*. U drugoj fazi iz sredine sedamdesetih Metz usvaja Freudove ideje te je prvi znanstvenik koji je psihoanalizu primijenio na film, a u trećoj fazi svoga rada polazi od središnjega pojma »iskazivanja« (*énonciation*) lingvista Émilea Benvenistea te istražuje poglede u kameru, korištenje glasa iz *off-a*, i napisanoga teksta u filmu, zrcalo i tako dalje. Teoretsko djelo Christiana Metza prekretnica je u razvoju filmologije i njegov je rad i danas utjecajan diljem svijeta.

INTERPRETATIONS

Robert F. Riesinger

Film sign: Christian Metz's film semiotics

UDK: 791.32(091
791.32-05Metz, C.

French author Christian Metz develops a semiotic theory of film primarily from linguistic, and consequently from psychoanalytic perspective. He generally expanded on the work of Ferdinand de Saussure, whose concept was to view linguistics as part of general science about the sign and systems of signs, but Metz was also influenced by Lévi-Strauss, Jakobson, Barthes, Genette, Lacan and other authors. Film scholars that have influenced his work were, for example, Arnheim, Balász, and French authors Gilbert Cohen-Séat, André Bazin, Edgar Morin and Jean Mitry. In the first phase of his work, Metz based his research of film directly on linguistics, nevertheless confronting the traditional view of 'the language of film'. He concluded that film is *langage* without *langue*. In the second phase, in the mid seventies, Metz embraced Freud's ideas and was the first scientist who applied psychoanalysis on film. In the third phase of his work he built on the central notion of »expressing« (*énonciation*) introduced by the linguist Émile Benveniste, and researched looking at the camera, the use of voice off the screen, and the use of text in film, the mirror, etc. Christian Metz's theoretical work presents a turning point in the development of filmology, and his writings are still widely influential.

Robert F. Riesinger

Paradigme filmske teorije — teorijska klasifikacija Francesca Casettija

UDK: 791.32(091)
791.32-05Casetti, F.

Među malobrojnim se pregledima i povijestima filmskih teorija osobito ističe knjiga *Teorie del cinema. 1945-1990* Francesca Casettija, koja razmatra temeljne odrednice filmskih teorija. Već je u ranijim studijama Casetti istaknuo ambiciju teoretičara da afirmiraju filmsku umjetnost i analizirao druga važna pitanje rane teorije, a potom je, slijedeći Christiana Metza, uočio razliku između internog promatranja filmske umjetnosti i eksternih studija psihološke, sociološke, ekonomske i drugih dimenzija filma (koje se proučavaju uz pomoć različitih znanosti). Slično Metzu, Dudley Andrew je 1984. uvidio razliku između teorija koje film promatraju kao skup primjera na koje se već mogu primijeniti potpuno usustavljene kategorije (semiotičke, psihoanalitičke, ideološke), te teorija koje kino promatraju kao ishodišno mjesto za sva pitanja. Casetti u svojoj knjizi analizira »ontološke« teorije filma koje se, pod utjecajem Andréa Bazina, bave temeljnim određivanjem prirode filma. Druga skupina filmskih teorija, koje Casetti naziva

Robert F. Riesinger

Paradigms of film theory — Francesco Casetti's theoretical classification

UDK: 791.32(091)
791.32-05Casetti, F.

Among the few histories of film theory one work stands out in particular — *Teorie del cinema. 1945-1990* by Francesco Casetti, a book that studies basic determinants of film theories. In his earlier studies Casetti had already outlined the ambition of theoreticians to affirm film art and analysed other important questions of the early theory. Later on, following Christian Metz, he noticed the difference between the internal observation of film art and the external studies of psychological, sociological, economical, and other dimensions of film (studied with the help of different sciences). Similar to Metz, in 1984, Dudley Andrew recognized the difference between theories that viewed film as a group of examples to which one can apply already systematic categories (semiotic, psychoanalitic, ideological), and theories that observed cinema as the original outcome for all questions. In his book, Casetti analyses »ontological« theories of film that, under the influence of André Bazin, dealt with basic defining of the nature of film.

»metodološkim teorijama« postavlja pitanje izbora određene perspektive koja potom snažno utječe na određivanje podataka i na zaključke. Treću skupinu teorija određuje istraživanje specifičnih istraživačkih polja. Casetti, međutim, ističe važnost užitka u istraživanju, kvalitete postavljenih pitanje i gustoće dobivenih odgovora.

Mirko Petrić

I semiotika i kognitivizam?

UDK: 791.32(049.3)

Povezivanje semiotike i filma u naslovu knjige Warrena Bucklanda može zazvučati kao oksimoron, ne odveć uvjerljiv u kontekstu stručne rasprave. Buckland je svjestan toga problema i objašnjava sukob između kognitivnih teoretičara filma i onih teoretičara čija se filmska teorija temelji na lingvistici i semiotici. Kognitivna teorija filma (Bordwell, Carroll...) akademski legitimitet djelomice temelji upravo na odbacivanju postavki filmske semiotike. Buckland međutim ukazuje na skupinu europskih znanstvenika koji su razvili premise za program koji se može nazvati »kognitivnom semiotikom filma«. Buckland želi zajednici engleskog govornog područja predstaviti rad Francesca Casettija i kasnoga Metza, potom rad Rogera Odina, Michela Colina i Dominiquea Chateaua, s zaključkom utemeljenim na Odinovoj razradi lingvističkih postavki Noama Chomskog (transformacijska generativna gramatika). Premda koncepcija kognitivne semiotike filma nije sasvim uvjerljiva, Bucklandova je analiza važnih teorijskih problema svejedno zanimljivija od mnogih glasovitih novijih teorijskih studija.

Tomislav Brlek

Privid zablude

UDK: 791.633-051Téchiné, A.
791.221/.228(44)

Sedam godina nakon filma *Les voleurs* (*Lopovi*), novi film Andréa Téchinéa u potpunosti je ispunio opravdano velika očekivanja potencirana dugim čekanjem. Film u prvi plan ističe upravo raznovrsne oblike dinamike odnosa, kako u prostoru, tako i među likovima, razvijajući omiljenu Téchinéovu problematiku oblika i međuodnosa društvene i psihološke inicijacije. Kao i uvijek u Techinéovim filmovima, glumačke su izedbe besprijekorne, a osobito se ističe maestralna Emmanuelle Béart. Iznimno složena dinamika odnosa među likovima, oblikovana brižljivim nijansiranjem arhetipske strukture, ostvaruje se prvenstveno kroz neizrečeno i naznačeno. Téchiné općenito sustavno izbjegava »velike« prizore, a uglavnom ne koristi ni orijentacijske kadrove, pružajući tako glumcima priliku da likove razvijaju u vremenu, kroz sekvence, a gledateljima da, također postupno, sami rekonstruiraju prostorne odnose.

Dejan D. Marković

Američki (anti)ratni film: sanitizovani pogled na stvarnost

UDK: 791.222(73)(091)

Tekst pruža sažet kritički pregled povijesti holivudskog ratnog i antiratnog filma, s posebnim osvrtom na filmove oVijetnamskom ratu. Glavna je teza pritom da američki (anti)ratni filmovi daju sanitizirani pogled na rat. Klasični holivudski ratni film — onaj o Drugom svjetskom ratu posebno — prikazivao je rat kao poprište herojstva i poligon patriotizma. Rat je u svojoj (krvavoj) autentičnosti prikazan tek u filmovima onih redatelja koji su rat (Drugi svjetski, Vijetnamski) doživjeli iz prve ruke, odnosno proživjeli kao vojnici — u radovima Samuela Fullera (*The Big Red One*) ili Olivera Stonea (*Platoon*). Poraz klasične, nacionalističke matrice žanra (inkarnirane u liku Johna Waynea) pogotovo su uzrokovali »vijetnamski« filmovi poput *Apokalipse sada* i *Lovca na jelene*, budući da se s tim ratom izgubila jednostavna podjela na pozitivce i negativce i promijenio pogled same američke publike na američku vanjsku politiku. S tim filmovima prestaje i izravan utjecaj državne politike na propagandne kvalitete holivudskih filmova. No, i »vijetnamski« filmovi prikazuju »svoj« rat autentično podvrgavajući povijest radu holivudskih narativnih konvencija. Kako u slučaju ovog rata nije bilo »jednostavne«, za američku stranu pozitivne povijesti, rat je prikazan

Second group of film theories that Casetti had entitled »*methodological theories*«, introduced the question of the choice of a particular perspective that subsequently strongly influences identification of data and the conclusions. The third group of theories determined the research of specific fields of research. However, Casetti stresses the importance of enjoyment in the research, the quality of questions asked and the consistency of answers.

Mirko Petrić

Both semiotics and cognitivism?

UDK: 791.32(049.3)

Connecting semiotics and film in the title of Warren Buckland's book may sound as an oxymoron, not very persuasive in the context of expert discussion. Buckland is aware of this problem and explains the conflict between cognitive theoreticians of film and the authors who base their film theory on linguistics and semiotics. Cognitive theory of film (Bordwell, Carroll...) draws its academic legitimacy precisely on the rejection of precepts of film semiotics. Buckland, however, identifies a group of European scientists who developed tenants for the program that could be called »Cognitive Semiotics of Film«. Buckland wants to present to English speaking countries the work of Francesco Casetti and late Metz, as well as the work of Roger Odin, Michel Colin and Dominique Chateau, with the conclusion based on Odin's elaboration of Noam Chomsky's linguistic precepts (transformational generative grammar). Although the concept of cognitive semiotics of film is not too credible, Buckland's analysis of important theoretical problems remains more interesting than many famous recent, theoretical studies.

Tomislav Brlek

Strayed illusions

UDK: 791.633-051Téchiné, A.
791.221/.228(44)

Seven years after the film *Thieves* (*Les voleurs*), new film by André Téchiné completely fulfilled great expectations incited by the long wait. The film puts in the foreground various forms of relationship dynamics, both in space and between the characters, developing Téchiné's favourite problematics of forms and interrelations of social and psychological initiation. As always in Téchiné's films, acting is flawless, but masterly Emmanuelle Béart still stands out. Extremely complex character dynamics, shaped by careful nuancing of the archetypal structure, establishes itself primarily through the unsaid and outlined. Téchiné generally and systematically avoids »great« scenes, and rarely uses master shots, offering actors the opportunity to develop characters in time, through sequences, and the viewers to gradually reconstruct spatial relations.

Dejan D. Marković

American (anti)war film — Sanitized view of reality

UDK: 791.222(73)(091)

This text offers a concise critical overview of the history of Hollywood war and antiwar film, with an emphasis on films about the Vietnam war. The main theses of the text are that American (anti)war films offer a sanitized view of war. Classical Hollywood war film — especially those about World War II — described war as a stage for heroism and proving ground for patriotism. War is represented in its (bloody) authenticity only in films by those directors who witnessed the war (World War II, Vietnam) first hand, that is to say, as soldiers — in the works by Samuel Fuller (*The Big Red One*) or Oliver Stone (*Platoon*). »Vietnam« films like *Apocalypse Now* and *The Deer Hunter* caused the fall of the classical, nationalist matrix (incarnated in the person of John Wayne), because Vietnam war erased the simplistic division on villains and heroes, and changed the way American public viewed American foreign policy. These films also terminated influence of the state policy on the indoctrinating quality of Hollywood films. However, even in »Vietnam« films »their« war was presented *authentically* by submitting history to Hollywood narrative conventions. Since in the case of this war there was no »simple«, for the American side positive his-

kao »ostvarenje želje« — stoga je temeljni ton većine ovih filmova melodramski, što je omogućilo pretvaranje povijesnog poraza u glamuroznu pobjedu, od jednostavnih i manje uvjerljivih formi te preobrazbe u filmovima sa Sylvesterom Stalloneom i Chuckom Norrisom, do složenijih formi koje transcendiranje proturječja između povijesti i želje za očuvanjem nacionalnog identiteta postižu putem identifikacije gledatelja s protagonistom. Ta se identifikacija postiže standardnom upotrebom muškog subjekta kome rat označava prelazak u zrelost, što često uključuje i smrt metaforičke figure oca, kao i kritičku distanciranost od rata, čija se autentičnost posreduje nasinkroniziranom naracijom, ili katkad dokumentarističkim metodama (*Charlie Mopic, Bat 21*), što sve omogućuje gledateljevo sudjelovanje koje pridržava kritički moralan stav, a da se ne preuzme nikakva politička ili građanska odgovornost. Pritom vijetnamska perspektiva otpora agresoru i dalje ostaje izvan prikazivačkog okvira, potisnuta u poziciju Drugog, a pravi kontekst Vijetnamskog rata ostaje neizrečen.

IZ RANE POVIJESTI HRVATSKOG FILMA

Dejan Kosanović

Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941.

UDK: 791.62(4):908(497.5)"1909/1941"

U ovome tekstu napisanom posebno za *Hrvatski filmski ljetopis*, ugledni filmski arhivist iz Beograda Dejan Kosanović iznosi pregled svojih recentnih spoznaja o inozemnim produkcijama na području današnje Hrvatske, prvenstveno dalmatinske obale, do 1941. Naime, svojom klimom, različitim geografskim lokalitetima i morskom obalom te dobrom povezanošću s kontinentom, Dalmacija je odgovarala producentima niza većinom srednjoeuropskih (ko)produkcija, čiju je propagandnu (turističku) vrijednost administracija Kraljevine SHS, odnosno kasnija Državna filmska centrala Kraljevine Jugoslavije znala prepoznati. Središnji dio priloga čini filmografija stranih filmskih gostovanja u Dalmaciji i Dubrovniku, sastavljena uz pomoć više srednjoeuropskih filmskih arhiva i nacionalnih filmografija. Zasad je utvrđeno 48 snimanja koje su provele strane filmske ekipe: 26 njemačkih, devet austrijskih, devet čeških, dva mađarska, jedan poljski i jedan britanski film. Dobar je dio ovih ostvarenja izgubljen ili se o njihovoj sudbini (i da li su uopće dovršeni) malo zna. Tako je ovaj tekst i njegov filmografski prilog poticaj za istraživanje lokalnih arhiva i tiska u Hrvatskoj te poticaj za nabavu kopija sačuvanih filmova, među kojima se ističu glumački i režijski radovi Bruna Decarlija, Aste Nielsen, Alexandera Korde, Zvonimira Rogoza, Olge Tschechowe, Thee von Harbou, Friedricha Murnaua i Harryja Piela. Posebno su zanimljive veze nekih produkcija s hrvatskom književnošću: ekranizacije djela danas klasičnih hrvatskih književnika Iva Vojnovića (mađarski film iz 1920. *Gospođa sa suncokretom* Mihàlyja Kertésza, poznatog kasnije pod amerikaniziranim imenom Michael Curtiz) i Milana Begovića (*Amerikanska jahta u splitskoj* luci Ladislava Broma, 1939). Osim važnosti za ranu povijest filma u Hrvatskoj, vjerojatan je doprinos ovih produkcija i poticaj koje su one dale hrvatskim međuratnim filmašima.

Daniel Rafaelić

Otkriven zagubljen film Oktavijana Miletića?

UDK: 791.6(497.5:430)"1941/1945
791.933-051Miletić, O.

Autor opisuje plodove svoga istraživanja u filmskome arhivu u Beču, u kojem je istraživao razdoblje NDH. Pritom posebno ističe mogućnost da je Oktavijan Miletić režirao film *Kroatisches Bauernleben* (*Hrvatski seljački život*), prvi put prikazan 1942. godine u Münchenu, a u hrvatskim je kinima prikazivan samo tijekom 1943. Kopija pronađena u Beču, ukoliko je uistinu riječ o Miletićevu filmu, tom autoru služi na čast, jer je očito riječ o filmu koji nije podređen zahtjevima nacističke propagande, a odlikuje se velikom vrijednošću. Autor istraživanja govori i o filmu *Menschen im Sturm* (*Ljudi u oluji*) Fritza Petera Bucha, tipičnom primjeru njemačke propagande, o kojem međutim u Beču svjedoče samo propagandni materijali.

tory, the war was presented as »wishfullfilment« — hence the melodramatic tone of most of these films, which made it possible to turn a historical defeat into a glamorous victory, from simpler and less believable form and transformation in films with Sylvester Stallone and Chuck Norris, to more complex forms that transcended conflicts between history and a wish to preserve national identity with the identification of the viewer with the protagonist. The identification was achieved through the standard need of the male subject, for whom war represented a transition to maturity, which often included death of the metaphoric father figure, and a critical dissociation from the war, whose authenticity was related with synchronized narration, or sometimes with documentaristic methods (*Charlie Mopic, Bat 21*). This enabled the viewer to participate with a critical moral attitude without assuming any political or civic responsibility. Vietnam perspective of resistance to the aggressor remained outside the presentational framework, pushed in the position of the Second, while the true context of the Vietnam war remained unspoken.

FROM EARLY HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Dejan Kosanović

Foreign motion picture productions in Croatia up to 1941

UDK: 791.62(4):908(497.5)"1909/1941"

In this text written specially for *Croatian Film Chronicle,* esteemed film archivist from Belgrade, Dejan Kosanović, gives an overview of all his recent discoveries about foreign film productions on the territory of contemporary Croatia, particularly Dalmatian coast, until 1941. Namely, Dalmatian climate, varying geographical locations and the seaside in combination with good connections with the continent, suited the needs of producers of mostly Central European co(productions), and Dalmatia's promotional (tourist) value was recognized by the administration of the Kingdom of SCS, and later on by the National Head Office for Film of the Kingdom of Yugoslavia. Central part of the text presents a filmography of foreign film productions hosted in Dalmatia and Dubrovnik, constructed with the help of a number of Central European film archives and national filmographies. Presently, it has been established that there were 48 shootings by foreign crews: 26 German, nine Austrian, nine Czech, two Hungarian, one Polish, and one British. Many of these works have been lost, or there is little data on of their destiny (whether they were finished at all). Among other things, this text also presents a filmographic incentive for research of local archives and press in Croatia, and an encouragement to purchase copies of preserved films, among which stand out the works of actor and director Bruno Decarli, Asta Nielsen, Alexander Korda, Zvonimir Rogoz, Olga Tschechowa, Thea von Harbou, Friedrich Murnau and Harry Piel. Particularly interesting are the connections of some productions with Croatian literature: adaptations of works by classical Croatian writers Ivo Vojnović (Hungarian 1320 film, *Lady with a Sunflower* by Mihàlyj Kertész, later known under his Americanized name Michael Curtiz) and Milan Begović (*An American Yacht in Split harbour* by Ladislav Brom, 1939). Apart from influencing the early history of film in Croatia, these productions have probably made a significant contribution and incentive to Croatian filmmakers in between the wars.

Daniel Rafaelić

Oktavijan Miletić's lost film — found?

UDK: 791.6(497.5:430)"1941/1945
791.933-051Miletić, O.

The author describes fruits of his research conducted in film archives in Vienna, where he researched the period of Independent State of Croatia. He notes the possibility that Oktavijan Miletić directed the film *Kroatisches Bauernleben* (*Croatian peasant living*), first screened in Münich, in 1942. In 1943, it was also screened in Crotian cinemas. A copy found in Vienna, if indeed it is Miletić's film, is only to the author's credit, because it was obviously not subordinated to the demands of Nazi propaganda, and has significant value. Author also writes about the film *People in Storm* (*Menschen im Sturm*) by Fritz Peter Buch, a typical example of German propaganda, about which Vienna archives has only promotional material.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Slaven Zečević

O pretapanju: svojstva i funkcije

UDK: 791.3
791.634

Uporaba pretapanja u filmovima kao što je Chaplinov *Mališan* (*The Kid*, 1921) navodi gledatelja. da prijelaz između kadrova ne doživljava kao običnu usporedbu, jer povezivanje prizora ima i vrijednost buđenja suosjećajnosti gledatelja prema likovima odbačenim zbog opće nepravednosti društva. Razlog korištenja tako upadljivog postupka kao što je pretapanje predmet je ovoga teksta, no takav se razlog u analizi filma često teško može pronaći. Kako je pretapanje izrazito prepoznatljiv postupak, Bordwell je u krivu kada ga tumači kao varijantu zatamnjenja s odtamnjenjem. Filmovi klasičnoga stila, primjerice *Frankenstein* (1931) Jamesa Whalea i *Rio Bravo* (1959) Howarda Hawksa koriste pretapanje u kontekstu narativne razumljivosti, u skladu s prevladavajućim pravilima i postupcima stila. Bitno drugačiju uprabu pretapanja nalazimo u filmu Nicolasa Roega *Ne okreći se* (*Don't Look Now*, 1973), u kojem pretapanje u sceni utapanja djevojčice u jezercu potencira usporednost zbivanja i naglašava simboličnost (osobito u korištenju boja), a fragmentarna preglednost prizora važna je jer izaziva nelagodu.

Asbjørn Grønstad

Tirezijin pogled: Joyce, Rossellini i ikonologija mrtvih

UDK: 791.633-051Rossellini, R.:821.152.1-05Joyce, J.

Rad se usredotočuje na razmatranje transtekstualnosti i književnog/filmskog sjećanja u *Mrtvima* Jamesa Joycea (*The Dead*) i *Putovanju u Italiju* Roberta Rossellinija (*Viaggio in Italia*, 1953). Rossellinijev film, snimljen u Napulju, s glavnim glumcima Ingrid Bergman i Georgeom Sandersom kao sredovječnim parom Katherine i Alexom Joyceom, sadrži tek jednu scenu koja otvoreno priziva *Mrtve*. Unatoč tome, autor ističe da tema Rossellinijeva filma ključno proizlazi upravo iz toga segmenta te da se redatelj koristi džojsovskim intertekstom kao početnom točkom s koje pokušava samorefleksivno meditirati o naravi sjećanja i filmskoj slici. Autor također čitanjem Putovanja u Italiju u kontekstu teorije intertekstualnosti Mihaila Iampolskog želi pokazati da Rossellinijevo promišljeno navođenje Joycea istodobno obuhvaća i proširuje neke od tema Joyceove kratke priče dinamičnije od druge, poznatije adaptacije te priče, cijenjena oproštajnog djela Johna Hustona iz 1987. *Mrtvi* (*The Dead*). S obzirom da je riječ o izravnoj adaptaciji, Hustonovu filmu *Mrtvi* nedostaje intertekstualni odjek koji obilježuje *Putovanje u Italiju* i njegove zamršeno iznijansirane veze s Joyceovom pričom iako autor ne smatra da je Hustonov film estetski inferiorniji od Rossellinijeva. U ogledu, autor se bavi isključivo talijanskim filmom s obzirom da je njegov odnos s *Mrtvima* dosad bio nepravedno zanemaren i da, za razliku od Hustonova filma, ima dovoljnu distancu od Joycea da omogući isticanje igre transtekstualnosti. Rossellinijev film koristi se *Mrtvima* kao ishodištem za kreativno razmišljanje o idejama iz priče te uvjerljivo prenosi njezin duh. U konačnici tekst nastoji pokazati kako su fenomeni transtekstualnosti i sjećanja usko međusobno povezani te otkriti kako citiranje, kao neprekidna koncentrična struktura, umnožava značenja hipoteksta i hiperteksta.

Luciano Dobrilović

Hrvatska kinematografija 1990-ih (2. dio)

UDK: 791.622(497.5)"199
791-21(497.5)"1993/95"

Autor tematski potanko i uz primjenu zasada psihoanalize Carla Gustava Junga (ponajprije Jungove teorije arhetipova) raščlanjuje hrvatske cjelovečernje igrane filmove premijerno prikazane u razdoblju 1993-1995: *Zlatne godine* D. Žmegača, *Vrijeme za* Oje Kodar, *Kontesa Dora* Z. Berkovića (1993), *Cijena života* B. Žižića, *Svaki put kad se rastajemo* L. Nole, *Vukovar se vraća kući* B. Schmidta, *Nausikaja* V. Ruića, *Gospa* J. Sedlara (1994), *Isprani* Z.Ogreste, *Anđele moj dragi* T. Radića, *Putovanje tamnom polutkom* D. Žmegača, *Olovna pričest* E. Galića, *Vidimo se* I. Salaja te *Posebna*

STUDIES AND RESEARCHES

Slaven Zečević

About dissolve: characteristics and functions

UDK: 791.3
791.634

The use of dissolve in films like Chaplin's *The Kid*, 1921 inclines the viewer not to perceive the transition between the shots as a simple comparison, because connection of scenes is intended to awaken the viewer's empathy with the characters recast due to general injustice in the society. The object of this text is the reason for using such a striking procedure as dissolve, however, the analysis of film does not often give us the answer. Since dissolve is an extremly prominent procedure, Bordwell is mistaken when he explains it as a variation of fade in and fade out. Films of classical style, for example, *Frankenstein* (1931) by James Whale and *Rio Bravo* (1959) by Howard Hawks, use dissolve in the context of narrative legibility, in accordance with prevailing stylistic rules and procedures. Quite a different use of dissolve can be found in Nicolas Roeg's film *Don't Look Now* (1973), where dissolve in the scene od little girl's drowning in the lake emphasizes the concurrence of events and stresses the symbolism (especially in the use of colours), while fragmentary layout of the scene is also important because it causes discomfort.

Asbjørn Grønstad

Tiresias' Gaze: Joyce, Rossellini and the Iconology of the Dead

UDK: 791.633-051Rossellini, R.:821.152.1-05Joyce, J.

Text focuses on the deliberation of transtextuality and literary/filmic feeling in *The Dead* by James Joyce and *Voyage to Italy (Viaggio in Italia 1953)* by Robert Rossellini. Rossellini's film, shot in Naples, staring Ingrid Bergman and George Sanders in roles of the middle age couple Katherine and Alex Joyce, has only one scene that openly evokes *The Dead*. Despite that fact, the author points out that the theme of Rossellini's film stemmed precisely from that segment, and that the author used Joycian intertext as the starting point from which he attempted self-reflexive meditation on the nature of memory and film image. Reading *Voyage to Italy* in the context of Mihail Iampolski's theory of intertextuality, the author also wants to indicate that Rossellini's deliberated quotation of Joyce encompasses and elaborates some of the themes of Joyce's short story more dynamically that the other, more renowned adaptation, John Huston's esteemed parting work from 1987, *The Dead*. Considering that it was a direct adaptation, Huston's film *The Dead* lacks the intertextual resonance that marks Trip to Italy and his complexly nuanced connection with Joyce's story, although the author does not consider Huston's film to be aesthetically inferior to Rossellini's. In his review, the author deals exclusively with the Italian film considering that its relation with *The Dead* had so far been unjustly disregarded, and that, contrary to Huston's film, it distanced itself from Joyce so as to emphasize the game of transtextuality. Rossellini's film uses *The Dead* as the origin for creative thinking about ideas from the story, and faithfully relates its spirit. Finally, the text is trying to show how deeply the phenomenon of transtextuality and emotions are interconnected, and reveal how quotation, as an endless concentric structure, multiplies the meanings of hypotext and hypertext.

Luciano Dobrilović

Croatian cinema of the 1990s (Part II)

UDK: 791.622(497.5)"199
791-21(497.5)"1993/95"

Applying Carl Gustav Jung's psychoanalysis (primarily Jung's theory of archetypes), the author offers a thematically detailed analysis of Croatian motion pictures featured from 1993 to 1995: *Golden Years* by D. Žmegač, *Time for* by Oja Kodar, *Countess Dora* by Z. Berković (1993), *The Price of Life* by B. Žižić, *Every Time We Part* by L. Nola, *Vukovar Returns Home* by B. Schmidt, *Nausika* by V. Ruić, *Our Lady* by J. Sedlar (1994), *My Dear Angel* by T. Radić, *Travelling the Dark Side of the Moon* by D. Žmegač,

vožnja ili posljednja jesen Ivana Brežinskog M. Puhlovskog (1995), kao i neke srednjometražne filmove iz tog razdoblja: *Kositreno srce* M. Jurana (1994) te *Noć za slušanje* Jelene Rajković i *Mrtva točka* Snježane Tribuson (1995).

POVODOM KNJIGA

Ivo Škrabalo

Tragovima razvoja audovizualnoga medija, ili kako se kalio naš TV-ekran

Nikola Vončina, 2003, *Najgledanije emisije 1964-1971. Prilozi za povijest radija i televizije V*, Zagreb: Hrvatska radiotelevizija

UDK: 7097(497.5)"196"(049.3)

Peti svezak u seriji monografija o povijesti Hrvatske radio-televizije autora Nikole Vončine, odnosno nekadašnje Radiotelevizije Zagreb, donosi historijat državne televizije između 1964. i 1971. godine. Arhivski i statistički podaci koje je sakupio Vončina svjedoče o dalekovidnosti ulaganja u odašiljače i veze — do 1971. cijelo, vrlo neprikladno geografsko područje Hrvatske bilo je pokriveno TV-signalom, što je pratio i velik rast broja televizora u kućanstvima. To razdoblje najvećeg uspona »novog« medija, razdoblje njegova potpunog udomaćivanja, bilo je i vrijeme napete kako međunarodne geopolitike, tako i unutarjugoslavenske političke situacije. U razdoblju jugoslavenske liberalizacije, okončanom studentskim pokretima 1968. i 1971, upravo je televizijski medij bio najvećim poligonom za suprotstavljene političke opcije. U sklopu federalne organizacije TV-centara, u kojem je TV Beograd imao neupitnu političku prednost, to se iskazalo kroz rivalstvo zagrebačkog i beogradskog TV-centra (primjerice u borbi za samostalni republički hrvatski Dnevnik), odnosno dugotrajnoj organizacijskoj borbi koja je na duge staze stvorila zaseban, federalan, odnosno nacionalni hrvatski radijski i TV-program. Nikola Vončina, inače utemeljitelj arhivskog centra televizije i radija, u svojoj monografiji ovo prijelomno razdoblje obrađuje kronološki, prateći najgledanije emisije i programe (obavijesno-politički i dokumentarni). Taj pristup unekoliko olakšava praćenje historijata, ali i opterećuje gomilanjem statističkih podataka (dokumenata, statistika, ispitivanja gledanosti, zapisnika, zakonskih odluka, godišnjaka, programskih planova, službenih dopisa i obilja druge arhivske građe), te pogotovo manjka zaključcima. Ipak, riječ je o fundacijskoj, bogatoj i prijeko potrebnoj knjizi — kao i cijeloj Vončininoj seriji monografija — koja će biti obilno arhivsko ishodište svih budućih istraživanja na području audiovizualnih medija u Hrvatskoj.

Dejan Kosanović

Dragocena knjiga u pravom trenutku

Mato Kukuljica, 2004, *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv

UDK: 791.025.3/.4(049.3)

Poznata je činjenica da je najveći dio rane filmske građe i nijemog filma zauvijek izgubljen. Svijest o potrebi očuvanja filmova razvija se tek za Prvoga svjetskog rata, kao dokumentarnoga materijala, ali i za potrebe ponovnog komercijalnog prikazivanja, kao i dokazivanja vlasničkog prava čuvanjem negativa. No, pri prijelazu na zvuk, mnogi su producenti uništili »suvišne« nijeme filmove. Sredinom 1930-ih utemeljeni su prvi nacionalni filmski arhivi, u Njemačkoj, Francuskoj, Velikoj Britaniji i SAD-u, koji su 1938. utemeljili FIAF. U svojoj sveobuhvatnoj knjizi dr. Mato Kukuljica, ravnatelj Hrvatske kinoteke, tematski jasno usmjereno, stručno izuzetno precizno i tematski komponirano daje pogled na cjelokupno područje filmske arhivistike. U prvim poglavljima prikazuje razvoj filmske arhivistike od ideje o očuvanju filmova do suvremenog odnosa prema cjelokupnom filmskom nasljeđu, paralelno dajući pregled filmske povijesti iz tehnološke perspektive. Treće poglavlje precizno se bavi filmskom vrpcom i njezinim propadanjem i očuvanjem — jezgrom bavljenja filmske arhivistike, a prati ga središnji dio knjige, detaljna stručna poglavlja o svim aspektima identifikacije, zaštite, arhiviranja i restauracije filmske građe, dajući odgovor na doslovno svako pitanje s kojim bi se suočio filmski arhivist. Na to se nastavlja poglavlje o no-

Leaden Communion by E. Galić, *I'll Be Seeing You* by I. Salaj, and *Special Ride or the Last Fall of Ivan Brežinski* by M. Puhlovski (1995), along with several middle meters from that period: *Tin Heart* by M. Juran (1994), *Night for Listening* by Jelena Rajković and *Dead Point* by Snježana Tribuson (1995).

DISCUSSING BOOKS

Ivo Škrabalo

On the trail of the growth of an audiovisual medium

Nikola Vončina, 2003, *Shows with best rating from 1964-1971. Contributions to the history of radio and Television V*, Zagreb: Croatian radio-television

UDK: 7097(497.5)"196"(049.3)

Fifth volume of the series of monographs about the history of Croatian radio-television by Nikola Vončina, presents a history of national television from the period between 1964-1971. Archivist and statistic data collected by Voncina testify how foresighted it was to invest in connections and transmitters — until 1971, the whole, rather unsuitable geographic area of Croatia was covered with TV-signal, which was accompanied by a huge increase in the number of television sets in homes. The period of the greatest rise of the »new« medium, the time when it had definitely settled in peoples' homes, was also the time of a very high-strung international geopolitical situation, as well as domestic. In the period of liberalization of Yugoslavia, that ended with student movements in 1968 and 1971, television was the greatest arena for conflicting political options. In the context of the federal organization of TV-centres TV Belgrade had unquestionable political advantage, which was reflected in the rivalry between the Zagreb and Belgrade TV centres (for example in the battle for the separate Croatian Evening News), or in other words, a long-term organisational fight that resulted with a separate, federal, that is to say, national, Croatian radio and TV program. Nikola Vončina, a founder of the television and radio archives centre, chronologically examines this landmark period, following shows and programs (informative-political and documentary) with best ratings. This approach somewhat facilitates covering the history, but also burdens it with abundant statistical data (documents, statistics, ratings, notes, laws, yearbooks, program plans, official memos and other archivist material), while lacking in conclusions. Still, it is a fundational, rich and needed book — like all the books from Voncina's monograph series — which will present an abundant archival starting point of all future researches in the field of audio-visual medium in Croatia.

Dejan Kosanović

Valuable book at the right moment

Mato Kukuljica, 2004, *Protection and restauration of film stock*, Zagreb: Croatian State Archive

UDK: 791.025.3/.4(049.3)

It is a well-known fact that the biggest part of early film stock and silent film is lost forever. The awareness of the need to preserve films developed only during the First World War, as preservation of documentary material, but also for the needs of repeated commercial screenings, and proving ownership with preservation of negatives. However, when switching to sound, many producers have destroyed »superfluous« silent films. By the mid 1930s, first national film archives were founded in Germany, France, Great Britain, and the USA, and in 1938 they founded FIAF. In his comprehensive book, Mato Kukuljica, director of Croatian Cinématheque, reviews the wholesome area of film archiving with thematically clear, precisely, expertly and thematically composed insight. In the first chapters he presents the development of film archiving from the idea of film preservation to contemporary attitude towards film heritage, correspondingly giving an overview of film history from technological perspective. The third chapter deals with film tape in detail, its decay and preservation — the core task of film archiving, followed by the central part of the book, detailed, expert chapters about all the aspects of identification, protection, archiving and restoration of film stock, giving an answer to literally every question a film

vim tehnološkim (digitalnim) mogućnostima u filmskom arhiviranju. Posebna su poglavlja posvećena projektu restauracije hrvatske filmske građe i njegovim praktičnim problemima i primjerima iz prakse. Zaključna poglavlja teorijski se osvrću na samu knjigu i filmsku arhivistiku uopće, iznoseći svojevrsnu filozofiju filmske arhivistike. U ovu obimnu knjigu Mato Kukuljica ugradio je sve svoje višedesetljetno praktično iskustvo i znanstveno-istraživački rad, te će ubuduće biti presudna stručna knjiga ne samo za one koji razumiju hrvatski jezik, nego je njezina cjelovitost na području teorije i prakse filmske arhivistike tolika, da joj je teško naći pandan u svjetskim okvirima i u izdanjima samog FIAF-a.

Slaven Zečević

Kad smo bili robovi

Velimir Grgić i Marko Mihalinec, 2004, *Žuti titl — drugačija enciklopedija*, Zagreb: AGM

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

Autor teksta iskazuje rezervirano prihvaćanje poetike »drugačije filmske enciklopedije«, ističući kako prihvatljivost *Žutoga titla*, knjige uobličene izrazito osebujnim ukusom dvojice autora, svakako ovisi o čitateljevoj naklonosti ovakvim (u inozemstvu brojnim) izdanjima. No, iznenađujuće, zbog slabe dostupnosti čitavih kinematografija i opusa hrvatskim ljubiteljima filma (pa i onima koji vole šund, trash ili druge alternativne filmske orijentacije), Grgićev i Mihalincev izbor zapravo je malko konzervativan.

Tomislav Šakić

Knjiga nedovoljno dostojna reljativne karijere

Igor Mrduljaš (ur.), 2004, *Relja Bašić: 50 godina kazališnog i filmskog stvaralaštva*, Zagreb: Teatar u gostima

UDK: 791.635-051Bašić, R.(049.3)

Relja Bašić jedan je od najslavnijih hrvatskih glumaca, koji je prvu govornu filmsku ulogu ostvario davne 1954, u klasičnom filmu Koncert Branka Belana, i od tada nastupio u desecima hrvatskih, jugoslavenskih i inozemnih filmova. 1974. je utemeljio Teatar u gostima, putujuću kazališnu organizaciju koja je imala presudnu ulogu unutar kazališnog sustava i institucija u socijalističkom društvu. Pedeset godina od prvoga filma i trideset godina od utemeljenja Teatra u gostima povod su za objavljivanje ove monografije koja ni svojim sadržajem ni dizajnom nije zadovoljila visoke kriterije koje je svojim opusom postavio Relja Bašić. Ne samo da je dizajnerski i izborom fotografija nedostatna, nego i sadržaj razočarava jer se, uz biografski razgovor pretisnut iz Hrvatskoga filmskog ljetopisa, svodi na dva teatrološka i jedan filmološki esej koji donose kurtoazne i obljetničke pohvale o Bašićevu građanskom i zagrebačkom glumačkom habitusu, popularnosti, urbanom modelu njegove glume, bez da se teorijski promišljeno ustanovi kako ili zašto je njegov glumački opus takav; ono što bi trebalo — u analitički promišljenijem uvidu — biti tek povodi za istraživanje, ovdje se iznosi kao rezultat monografije.

Jurica Pavičić

O Franju Fuisu

Franjo Fuis, *Zakon rieke*, 2004, Koprivnica: Alineja

UDK: 791.632-051Fuis, F.(049.3)

Franjo Fuis jedna je od najfascinantnijih pojava u hrvatskoj kulturi između dva svjetska rata. Najslavniji je kao novinar, reporter i pustolov pod pseudonimom Fra-Ma-Fu, zapamćen 1920-ih po tada revolucionarnim, socijalno osviještenim reportažama iz zagrebačkog najnižeg sloja, koje je napisao živjevši prerušen među beskućnicima i prosjacima. 1930-ih prošao je pješice i na biciklu najveći dio sjeverne, središnje i istočne Hrvatske te Bosne, napisavši niz socijalnokritičkih reportaža. Kao pionir fotoreporterstva, te je izvještaje popratio serijama fotografija; no najveći je domet njegova fotografskog rada fotoserija dalmatinskih otoka, popraćena putopisnim zapisi-

archivist might face. The following chapter deals with new technological (digital) possibilities in film archiving. Special chapters are dedicated to the project of restoration of Croatian film stock, its practical problems and examples from practice. Concluding chapters offer a theoretical review of the book and film archiving in general, presenting a philosophy of film archiving. This book is a product of decades of Mato Kukuljica's experiences, scientific and research work, and will become a crucial work in the field, and not just for Croatian speaking readers. Its coherence in the field of theory and practice of film archiving is such that it would be difficult to find its counterpart in FIAF's publications or anywhere in the world.

Slaven Zečević

When We Were Slaves

Velimir Grgić and Marko Mihalinec, 2004, *Yellow subtitle — a different encyclopaedia* Zagreb: AGM

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

Author of the text expresses his reservations about accepting the poetics of the »different film encyclopaedia«, pointing out that acceptance of the *Yellow subtitle*, a book moulded by the particular tastes of the two authors, definitely depends on the reader's inclination towards such publications (quite frequent abroad). However, surprisingly enough, due to the fact that Croatian film lovers have a limited approach to entire national cinemas and opuses (even those that love pulp fiction, trash, or other alternative film orientations), Grgić's and Mihalinec's choice is actually a bit conservative.

Tomislav Šakić

A book not quite worthy of a *Reljative* career

Igor Mrduljaš (ed.), 2004, *Relja Bašić: 50 years in theatre and film,* Zagreb: Teatar u gostima

UDK: 791.635-051Bašić, R.(049.3)

Relja Bašić is one of the most famous Croatian actors who debuted with a speaking role in Branko Belan's classical film *Concert* in 1954, and since then has acted in dozens of Croatian, Yugoslav and foreign films. 1974. In 1974, he established the Visiting Theatre, a travelling theatre company that played a crucial role in the theatrical system and institutions of the socialist society. Fiftieth anniversary of his film debut and thirtieth anniversary of the foundation of the Visiting Theatre were an incentive to publish this monograph, whose content and design are nowhere near the high criteria established by Relja Bašić's opus. Not only is the design and choice of photographies a poor one, but its content is disappointing too, because it consists of no more than a biographical conversation taken from the *Croatian Film Chronicle*, two theatrical essays and one filmological essay offering only courteous and anniversary praise for Bašić's urbane and Zagrebian acting habitus, popularity, urban acting mode, without any theoretical analysis of his acting opus and its determinants; in short, what should have been — in an analytically more considered insight — only incentives for research, here is presented as the result of a monograph.

Jurica Pavičić

About Franjo Fuis

Franjo Fuis, 2004, *The law of the river*, Koprivnica: Alineja

UDK: 791.632-051Fuis, F.(049.3)

Franjo Fuis was one of the most fascinating figures of Croatian culture in between the two World Wars. He was a famous journalist, reporter and adventurer best known under the alias Fra-Ma-Fu. He stood out in 1920s with his revolutionary, socially emancipated reportages from Zagreb's slumbers that he wrote living in disguise with the homeless and beggars. In 1930s, he walked and cycled through the most part of northern, central and eastern Croatia and Bosnia, writing a series of social criticism reportages. As a pioneering photo reporter, he matched his reports with a series of photographies; however, the highest peak of his photographic work was a photo series of Dalmatian islands, accompanied by travel notes

ma koji se svrstavaju u vrhunce hrvatske maritimne književnosti. Prije Drugog svjetskog rata Fuis je napisao i niz scenarija za klasične stripove legendarnog Andrije Maurovića. Uz to, pisao je drame i novele. U Drugom svjetskom ratu, Fuis je radio kao partizanski ilegalac u ustaškom Zagrebu; poginuo je 1942. u padu aviona kojim je na partizanski teritorij prebacivao filmsku opremu za potrebe partizanskih žurnala. To je godinama bila jedina poznata veza Fuisa s filmom; no nedavno objavljena knjiga, koja sadrži njegov nerealizirani filmski scenarij *Zakon rieke* i popratnu studiju Daniela Rafaelića, otkriva da je Fuis radio kao scenarist, pa možda i redatelj ustaških žurnala u državnom Hrvatskom slikopisu 1941-42, čiji su zaposlenici inače igrali dvostruku ulogu, spasivši 1945. svu filmsku opremu koja je učinila mogućim pokretanje filmske proizvodnje u poratnoj komunističkoj Jugoslaviji. Fuisov scenarij na tragu je njegovih osviještenih, lijevih socijalnih reportaža iz 1920-ih i 1930-ih, a zanimljiv je kao nevjerojatan povijesni kuriozitet jer je, premda napisan za nacističku državnu kinematografiju, strukturiran kao tipičan socrealistički film, desetak godina prije takvih ostvarenja u hrvatskoj kulturi, premda nije vjerojatno da je Fuis poznavao sovjetski socrealizam 1930-ih. Stoga ovaj »novootkriveni« scenarij upućuje buduće analitičare na unekoliko drugačije korijene hrvatskoga socrealizma, koje bi trebalo barem djelomice tražiti u socijalnom realizmu, inače iznimno jakoj struji u međuratnoj hrvatskoj književnosti.

Milka Car

Fassbinder — dramatičar i filmski redatelj

Rainer Werner Fassbinder, 2004, *Anarhija u Bavarskoj*, Zagreb: DAF, prevela Vlatka Šimunović

UDK :821.112.2-05Fassbinder, R. W
821.112.2-2"196"(049.3)

Temelj ovoga članka tvori ukazivanje na usku vezu između filmskih i dramskih elemenata u djelu filmskoga redatelja i dramatičara Rainera Wernera Fassbindera. Budući da je njegovo dramsko stvaralaštvo manje poznato, težište je stavljeno na njegove rane drame, nedavno objavljene i na hrvatskom jeziku. Promatraju se utjecaji na njegovu poetiku, od društveno-političkih okolnosti njegova doba i izražavanja kritičke svijesti do književnih uzora koje je Fassbinder našao u pokretu historijske avangarde i ponajprije u reformiranom pučkom komadu njemačkoga govornog područja početkom sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća.

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić

Kronika

Ključni događaji u hrvaskoj kinematografiji.

that were considered one of the best works of Croatian maritime literature. Before World War I, Fuis wrote several scripts for legendary Andrija Maurović's classical comic books. Besides that, he wrote dramas and novels. During the Second World War, Fuis worked as a partisan underground fighter in the Ustasha Zagreb; he was killed in 1942 in a plane crash while transporting film gear to the partisan territory for the filming of partisan journals. For a long time that was the only known link between Fuis and film; however, recently a book was published, with his script that has never been filmed, *Zakon rieke*, and Daniel Rafaelić's accompanying study, which revealed that Fuis also worked as a script writer, maybe even a director of Ustasha journals in the Croatian National slikopis 1941-42, whose employees were acting as double agents, and in 1945 saved all the film equipment that was eventually used for starting film production in the post-war communist Yugoslavia. Fuis's script followed the trail of his emancipated, leftist, social reportages from the 1920s and 1930s, but was also interesting as an incredible historical curiosity because, although it was written for the Nazi state cinematography, it had been structured as a typical socrealist film, ten years before such films appeared in Croatian culture, although it was highly unlikely that Fuis knew Soviet socrealism of the 1930s. This »newly-found« script directs future analysts to look for somewhat different roots of Croatian socrealism, which should be at least partly founded in socialist realism, otherwise a strong current in Croatian literature in between the wars.

Milka Car

Rainer Werner Fassbinder — playwright and film director

Rainer Werner Fassbinder, 2004, *Anarchy in Bavaria*, Zagreb: DAF

UDK :821.112.2-05Fassbinder, R. W
821.112.2-2"196"(049.3)

The article centres around the close conection between filmic and dramatic elements in the work of film director and playwright Rainer Werner Fassbinder. Since his drama opus is less known, the stress was placed on his early plays recently published in Croatian translation. The author observes what has influenced his poetics, from socially-political circumstances of his age and the expression of the critical consciousness of his literary role models that Fassbinder found in the movement of historical avant-garde and primarily in the reformed folk play of the German speaking territory dating from the beginning of the 1970s.

CHRONICLE'S CHRONICLE

Marcella Jelić

Chronicle

Key film-related events in Croatia.

O suradnicima

Tomislav Brlek (Zagreb, 1971), diplomirao anglistiku i hispanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu gdje je 2002. magistrirao književnoteorijskom tezom. Asistent je na Odsjeku za komparativnu književnost istog fakulteta, objavljuje književnoteoretske studije te književne i filmske eseje i kritike, suurednik je časopisa *15 dana*. Zagreb.

Milka Car (Sisak, 1971), na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala je komparativnu književnost i germanistiku te magistrirala iz povijesti književnosti 2003. Od 2000. asistentica je na Katedri za njemačku književnost istog fakulteta. Uz germanističke studije piše i književne kritike te prevodi. Zagreb.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu 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. Suradnik je projekata Filozofskog fakulteta u Puli.

Asbjørn Grønstad, Odsjek za američke i filmske studije Sveučilišta u Bergenu. Bergen.

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.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu,* suradnik na HTV. 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.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao je režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Djelovao kao redatelj kratkometražnih filmova i TV emisija, doktorirao je filmskopovijesnom temom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1983), gdje je dugogodišnji profesor. Objavio je više filmoloških knjiga: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918* (1985), *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918* (1988), *Trieste al cinema: 1896-1918* (1995), u koautorstvu s Dinkom Tucakovićem, *Stranci u raju: koprodukcije i filmske usluge, stranci u jugoslovenskom filmu, jugosloveni u svetskom filmu* (1998), *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (2000). Uredio knjigu *Vek filma* (1995). Beograd.

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*. Suradnik *Vijenca*, suurednik časopisa *15 dana*. Glavni 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...*, *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), višegodišnji je filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Hrvatskome radiju, 1995-2001. bio i 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 osnovnoškolaca 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.

Dejan Marković (Beograd, 1948). Diplomirao anglistiku na Filološkom fakultetu u Beogradu. Od 1992. živi u Vancouveru, gdje radi za više humanitarnih organizacija i kao profesor engleskog jezika. Objavio dvadesetak prijevoda knjiga. Prijevodi i autorski tekstovi objavljivani su mu u mnogim novinama i časopisima (*Književna reč*, *Književne novine*, *Letopis Matice srpske*, *Filmska kultura*, *Quorum, Oko*). Autor je knjige *Antologija kontrakulture — Nije sve to bio samo rock-n-roll* (2003).

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*. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971). Diplomirala dramaturgiju te apsolvirala montažu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Radi kao montažerka. Suradnica je *Vijenca*. Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965), magistrirao iz književnosti na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Stalni je filmski kritičar i politički komentator u *Jutarnjem listu*. Objavio romane: *Ovce od gipsa* (1998), *Nedjeljni prijatelj* (1999), *Minuta 88* (2002), studiju *Hrvatski fantastičari: jedna generacija* (2000) i zbirku kolumna *Vijesti iz Liliputa* (2001), piše i drame, predaje film na Sveučilištu u Splitu. Split.

Mirko Petrić (Split, 1962), anglist i semiotičar, profesor na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Split.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Piše za *Globus, Vijenac* i *Total film*. 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* i Filmskog programa HTV-a, urednik za film u *Općoj i nacionalnoj enciklopediji u 20 knjiga*, urednik emisije Filmoskop Trećeg programa HR-a i filmski kolumnist tjednika *Nacional*. Književni suradnik Školske knjige i kritičar T-Portala. Objavio knjige poezije *Lov na risove* (1999) i *Jagode i čokolada* (2002), suautor monografije *Ante Babaja* (2002). Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za najbolji kritičarski rad u 2004. Zagreb.

Daniel Rafaelić (Bitola, 1977), diplomirao je povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, zaposlen u Hrvatskoj kinoteci (Hrvatski državni arhiv) kao mlađi filmolog. Zagreb.

Robert Riesinger (Linz, 1960), studirao njemačku književnost, povijest, obrazovne i komunikacijske znanosti na Salzburškom sveučilištu te semiotiku na École des Hautes Études en Sciences Sociales u Parizu. Magistrirao iz povijesti i njemačke književnosti 1985, doktorirao iz povijesti u Salzburgu 2003. Urednik je knjiga *Der kinematographische Apparat* (2003) i *Kinematographie und Photographie* (1993), potom knjige o postmodernizmu *Das Heimliche und das Unheimliche* (suurednici P. Burtscher, W. Donner and G. Geser, 1988) te knjiga *Das Rätsel der Bilder* (s Guntramom Geserom, 1990), *New Mythographies* (s Ulrike Greiner, 1995). Bio je izvršni urednik časopisa *EIKON — International Journal for Photography & Media Art*. Radio je kao viši predavač na Sveučilištima primijenjenih znanosti u Salzburgu i St. Poeltenu, trenutno je viši predavač teorije medija i komunikacije na Sveučilištu primijenjenih znanosti u Grazu. Linz/Graz.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Stalni je suradnik, kao novinar i filmski kritičar, *Novog lista, Hollywooda, Vijenca,* 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.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Prevodi s engleskoga, piše filmske i književne kritike, suradnik u novinama, časopisima i na radiju. Objavio knjigu proznih radova *Petrino uho* (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 LZ Miroslav Krleža. Od siječnja 2003. suvoditelj projekcija Kinokluba Zagreb. Objavljivao u *Zarezu*, *Zapisu, 15 dana*. Tajnik uredništva ovog časopisa. Zagreb.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934), diplomirao i magistrirao na Pravnom fakultetu u Zagrebu te diplomirao na Akademiji za kazališnu umjetnost. 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 ADU. Publicist i filmski kritičar, objavio je dva izdanja cjelovite povijesti hrvatskog filma (*Između publike i države — Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, 1984; *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, 1998) te više monografskih knjižica o filmu. Objavio i magisterij (*Samoodređenje i odcjepljenje — Pouke iz nastanka države Bangladeš,* 1997). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Slaven Zečević (Dar-es-Salam, Tanzanija, 1967), filmski montažer i kritičar, dobitnik je više nagrada za montažu, surađuje s Lukasom Nolom, Hrvojem Hribarom, Petrom Kreljom i drugim redateljima. Zagreb.

Novo u nakladi Hrvatskoga filmskog saveza!

David Bordwell: *O povijesti filmskog stila*

Prijevod djela jednog od najutjecajnijih filmskih povjesničara i teoretičara današnjice, izvorno objavljenog pod naslovom *On the History of Film Style*, u nakladi Harvard University Pressa, Cambridge, 1997.

David Bordwell je Jacques Ledoux profesor filmskih studija na Sveučilištu Wisconsin u Madisonu (SAD), te (ko)autor knjiga: *Film Art: An Introduction* (1980), *The Films of Carl Theodor Dreyer* (1981), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production* (u suradnji s Janet Steiger i Kristin Thompson, 1985), *Narration in the Fiction Film* (1985), *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988), *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema* (1989), *The Cinema of Eisenstein* (1993), *On the History of Film Style* (1997), *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (2000), *Film History: An Introduction* (s Kristin Thompson, 2002) i *Figures Traced in Light* (2005). S Noëlom Carrollom uredio je antologiju suvremene filmske teorije *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (1996).

O KNJIZI

Proučavanje filmskoga stila duboko je utjecalo na naše poimanje filmova. Stil pripisuje svaki film određenoj tradiciji, izdvaja klasike i naznačuje pojavu prijelomnih inovacija. David Bordwell ovdje nam pokazuje kako su proučavatelji filma pokušali objasniti postojanost stila i njegove mijene u povijesti filma.

Bordwell pomno proučava teorije stila Andréa Bazina, Noëla Burcha i drugih povjesničara filma. Time slavi stoljeće filma spajajući rasprave o filmskim klasicima poput *Rođenja nacije* i *Građanina Kanea* s analizama novijih filmskih uspješnica poput *Ralja* i *Lova na Crveni oktobar*. Sagledavajući prinos podjednako onih cijenjenih kao i zanemarenih redatelja, Bordwell razmatra rano filmsko stvaralaštvo, dostignuća nijemoga filma, razvoj Hollywooda te napretke što su ih u novije vrijeme postigle europske i azijske kinematografije.

Knjiga *O povijesti filmskog stila* polazi od pretpostavke da stilske promjene često proizlaze iz pokušaja filmaša da pronađu interesantna i djelotvorna rješenja za pitanja u proizvodnji filma. Bordwell prati taj proces tijekom povijesti, pomno analizirajući filmsku inscenaciju. Opremljena s više od četiri stotine uvećanih sličica iz raznih filmova, ova opsežna studija opskrbljuje nas s novim naočalama za gledanje filma.

Knjiga se može nabaviti (naručiti) na adresi Hrvatskoga filmskog saveza, Tuškanac 1, Zagreb

Tel/fax: 48 48 764

Cijena: 175,00 kuna

Hrvatski filmski savez, Tuškanac 1, 10000 Zagreb, telefon/fax: 01 4848 764
http://hfs.hr/knjige/.asp

HRVATSKO DRUŠTVO FILMSKIH KRITIČARA

Savska cesta 131, 10000 Zagreb, telefon/telefaks: 6192091 (tajnica HDFK)
Internet: www.hdfk.hr e-mail: hdfk@hdfk.hr

OBAVIJESTI

24. lipanj 2005.

FILMSKIM KRITIČARIMA BESPLATAN ULAZ U SVA ZAGREBAČKA KINA

Temeljem dogovora Hrvatskog društva filmskih kritičara s zagrebačkim kinoprikazivačima članovi Hrvatskog društva filmskih kritičara koji prate tekući kinorepertoar (i o tome su dostavili traženu dokumentaciju HDFK) dobili su pravo besplatnog posjeta kinoprojekcijama u kinima Kinematografa (Europa, Zagreb, Central, Jadran i Grič), Broadway-Tkalči, Kinoteci i Studentskom centru svim danima u tjednu bez ograničenja, uz predočenje osobne iskaznice na blagajni, te multipleksu Blitz-Cinestar četiri puta tjedno od ponedjeljka do četvrtka uz predočenje Cinestarove press-iskaznice i osobne iskaznice.

Do pomaka u slučaju Blitz-Cinestara nakon više od godinu dana zastoja od postignutog dogovora došlo je nakon akcije Radija 101 (na poticaj članova HDFK Zlatke Sačer i Željka Luketića) kojom su na web stranici i u dnevnom vodiču izostavljene projekcije u multipleksu Blitz-Cinestar, uz napomenu da se to čini zbog nekorektnog odnosa prema novinarima.

KNJIGA DRAGANA RUBEŠE »GOVOR TIJELA«

U izdanju Hrvatskog društva filmskih kritičara i AGM-a izlazi knjiga Dragana Rubeše »Govor tijela - Zapisi o neholivudskom filmu«, s predgovorom Jurice Pavičića. Knjiga će biti promovirana na Festivalu igranog filma u Puli, nakon čega će poštom biti dostavljena svim onim članovima koji su platili članarinu, a knjigu nisu preuzeli u Puli.

NAGRADA *VLADIMIR VUKOVIĆ* ZA 2004. DAMIRU RADIĆU

Komisija za dodjelu nagrade *Vladimir Vuković* za 2004. godinu (u sastavu: Nikica Gilić, Bruno Kragić i Tomislav Brlek) donijela je odluku da se nagrada dodijeli kolumnistu »Nacionala« Damiru Radiću. Prema odluci posljednje Skupštine, 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.

PRVI ŽIRI MEĐUNARODNE KRITIKE NA FESTIVALU IGRANOG FILMA U PULI

U suradnji s Festivalom igranog filma u Puli, Hrvatsko društvo filmskih kritičara po prvi će put imenovati Žiri međunarodne kritike na ovogodišnjem, 52. Festivalu igranog filma u Puli. Članovi Žirija su ujedno i sudionici okruglog stola »Budućnost europskog filma«

Predsjednik Žirija međunarodne kritike u Puli biti će Ronald Bergan, filmolog, suradnik londonskog »Guardiana«, potpredsjednik FIPRESCI 2001-2005; a članovi Christine Kopf, umjetnička ravnateljica festivala istočnoeuropskog filma Go East u Wiesbadenu; Bernd Buder, programski savjetnik za jugoistočnu Europu programa Forum Berlinalea, kritičar tjednika »Der Freitag« i časopisa »Film-Dienst« te organizator Dana hrvatskog filma u Berlinu od 1999.; Claire Cluzot, filmska kritičarka i redateljica, dugogodišnja voditeljica Tjedna međunarodne kritike Festivala u Cannesu i Bence Nanay, filmski kritičar i predavač na Sveučilištu Berkeley, Kalifornija.

VIJENAC

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:

FELJTON — HRVATSKI FILMSKI REDATELJI Tomislav Šakić (igrani film), Zoran Tadić i Petar Krelja (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.